

Yōkai e letteratura:
La letteratura al secondo grado
di Kyōgoku Natsuhiko

DIEGO CUCINELLI

Nel 1919 Freud, la cui esperienza nella psicanalisi appare determinante per Kyōgoku Natsuhiko (n. 1963), autore giapponese oggetto del presente studio, spiega il fantastico attraverso la teoria del “perturbante” (*unheimliche*), il “ritorno del rimosso”, ciò che sarebbe dovuto rimanere nascosto ma riaffiora (Freud, 1947, pp. 229-270).¹ I protagonisti della serie di romanzi dal nome *Hyakki yagyō* (Parata notturna di cento demoni),² una delle principali produzioni di Kyōgoku, cadono infatti vittime di superstizioni legate a un mondo antico che la “modernità” non riesce a scalzare, dimostrando come la lacerazione dell’identità che connota il Giappone dell’occupazione americana permetta al sovrannaturale di tornare a farsi sentire in un mondo dominato dalla scienza e dal progresso. In continua oscillazione tra fantastico e *mystery*, la sua letteratura si distingue per una peculiare dimensione intertestuale imperniata sulla produzione letteraria e iconografica pre-moderna relativa agli *yōkai* – le “creature sovrannaturali” giapponesi – e proprio l’analisi delle modalità di riscrittura e della relazione tra i lavori di Kyōgoku e gli ipotesti costituisce l’obiettivo di questo studio.

A diversi anni di distanza dallo psicanalista austriaco, anche Todorov intende il fantastico come esperienza di un fenomeno inquietante nella quotidianità e, al contempo, il «lasso di tempo

¹ Per la traduzione italiana dell’opera si veda Freud (1969), pp. 270-307.

² A partire dal 1994, momento in cui ha inizio la serializzazione, le opere finora realizzate ammontano in tutto a quindici e, oltre a orbitare attorno ai medesimi protagonisti, caratteristica comune è la presenza del nome di una creatura sovrannaturale autoctona nei titoli. Si consulti il sito internet www.osawa-office.co.jp (ultimo accesso il 10/03/2014).

di incertezza» tra “realtà” e “illusione” (Todorov, 2000, p. 28). Se in ambito europeo già nel XVIII sec., momento in cui ne viene tradizionalmente collocata la nascita, la letteratura di modo fantastico rappresenta lo spazio dove proiettare le paure e il senso di frantumazione dell’identità attraverso fantasmi e creature grottesche, affinché tale modello giunga a mostrare la propria influenza in Giappone bisogna attendere l’uscita di *Kuroneko* (Il gatto nero, 1894) di Izumi Kyōka (1873-1939), opera che dimostra un saldo legame con l’esperienza dell’americano Poe ma anche con elementi tratti dal folklore autoctono, in particolare quelli relativi agli *yōkai*.³

Nel crocevia tra folklore, spiritualità e arte, le creature sovrannaturali autoctone costituiscono un mondo dalle innumerevoli sfaccettature, divenendo trasfigurazione di paure e sensazioni in maniera sovente più incisiva degli stessi protagonisti umani e fornendo costante prova dello stretto legame tra *yōkai* e società e, al contempo, tra “antico” e “moderno”. Vari i tentativi di sistematizzazione condotti dagli *yōkaigaku* (studi sugli *yōkai*) negli ultimi due secoli,⁴ con risultati diversi e spesso discordanti, dovuti forse alle diverse interpretazioni circa la natura stessa delle creature, suscettibile a frequenti oscillazioni tra il “bene” (*zen*) e il “male” (*aku*) sfuggendo però a ogni fossilizzazione in una delle due sfere (Komatsu, 2003, pp. 9-18).⁵

È questo il fulcro tematico cui orbita intorno la letteratura di Kyōgoku, attivo dal 1994 e ampiamente premiato e acclamato da pubblico e critica a livello nazionale (Premio Kyōka 1997; Premio Naoki 2003), la cui produzione – al momento in cui scriviamo – consta di circa quaranta opere, in gran parte romanzi fiume

³ Per un approfondimento a riguardo si consulti Miyanaga (2000) e Napier (1996). Per un quadro completo sul rapporto tra *yōkai* e società durante la fase di modernizzazione del Giappone si rimanda a Ivy (1995), Figal (2000) e Foster (2008).

⁴ La nascita degli *yōkaigaku* si colloca nel 1886, anno in cui Inoue Enryō (1859-1919) – padre della disciplina – fonda la Yōkaigaku Kenkyūkai (Associazione per le ricerche sulle creature sovrannaturali) presso l’Università Imperiale di Tokyo insieme a Tanahashi Ichirō e Miyake Setsurei. Per dettagli si rimanda a Komatsu (2007), pp. 20-23.

⁵ Per un panorama piuttosto completo delle creature sovrannaturali giapponesi in lingua inglese si rimanda a Gilmore (2006).

di oltre mille pagine. Frutto del suo impegno negli *yōkaigaku* al fianco di importanti figure del settore quali il *mangaka* Mizuki Shigeru e gli studiosi Komatsu Kazuhiko e Higashi Masao,⁶ Kyōgoku estrapola stilemi dalla produzione *kaidan* (racconti spettrali) e *zukan* (cataloghi illustrati) della seconda metà del periodo Edo (1603-1867) e li applica a una tipologia di romanzo innovativa, ideata per il fruitore del XXI secolo, in cui si realizza l'incontro tra superstizioni del passato e società moderna. Per quanto riguarda l'individuazione delle fonti, è Kyōgoku stesso a fornire indicazioni specificandone puntualmente i riferimenti attraverso citazioni nel testo e approfondimenti in post-fazione. È possibile rintracciare tre diverse modalità di riscrittura impiegate rispettivamente nelle sue principali produzioni, le due serie di romanzi denominate *Hyakki yagyō* e *Hyaku monogatari* (Cento storie),⁷ e l'antologia di racconti *Furuikaidan* (Antichi racconti spettrali, 2007). La prima prevede riferimenti a *yōkai* presenti in una specifica fonte ma inseriti in un contesto narrativo cronologicamente lontano da quello dell'ipotesto: il risultato finale è un'opera fondata su una determinata superstizione in cui l'elemento "sovrannaturale" si annulla all'interno dei processi logici e le conoscenze scientifiche che caratterizzano l'epoca moderna in cui il romanzo è ambientato (serie *Hyakki yagyō*). La seconda, invece, presenta una coincidenza nel *setting* spazio-temporale tra ipertesto e ipotesto e il sostanziale mantenimento dell'intreccio di base: l'autore incastona la fonte all'interno di condizioni di partenza ed epilogo creati *ex novo* e introduce nuovi personaggi a loro volta figure centrali di *mini plot* volti a scandire il ritmo dell'intreccio principale (serie *Hyaku monogatari*). La terza, infine, prevede il mantenimento delle condizioni di partenza e

⁶ La produzione di Kyōgoku comprende articoli scientifici da cui emerge uno spiccato interesse per ambiti quali la storia degli *yōkaigaku* e l'analisi delle relative fonti letterarie e iconografiche. Tra i vari studi da lui compiuti si segnala Kyōgoku (2002), pp. 547-582.

⁷ Le opere appartenenti alla serie *Hyaku monogatari* – che si inaugura nel 1999 con il lavoro *Kōsetsu hyaku monogatari* (Cento racconti popolari di fantasmi) –, invece, il fil rouge è rappresentato dall'espressione *hyaku monogatari* che compare nei titoli di tutti i cinque volumi finora pubblicati. Si veda www.osawa-office.co.jp (10/03/2014).

l'assenza di intromissione nell'intreccio di base: i principali interventi risultano l'eliminazione – talvolta solo parziale – delle coordinate spazio-temporali e onomastiche originali e l'introduzione di segmenti narrativi volti a ispessire il tessuto preesistente (*Furuikaidan*).

La serie *Hyakki yagyō*

Seguendo l'ordine cronologico delle produzioni procediamo nell'analisi con la serie *Hyakki yagyō*, che ha inizio a poca distanza dallo scoppio della bolla speculativa con l'opera *Ubume no natsu* (L'estate della partoriente fantasma, 1994). Qui l'ipotesto di Kyōgoku è un'opera di Toriyama Sekien (1712-1788), il *Gazu hyakki yagyō* (L'orda demoniaca illustrata, 1776),⁸ un catalogo di *yōkai* – in tutto duecentosei – in cui ogni creatura è rappresentata da un *sashi-e* (illustrazione) e, in alcuni casi, una breve didascalia sulla relativa superstizione. Il lavoro di Sekien offre un ampio panorama che spazia da fantasmi (*yūrei*) e creature leggendarie già ben noti al fruitore come *tengu* e *kappa*,⁹ a figure singolari quali lo *shirachigo* (valletto bianco, 白児) e gli *tsukumogami* (utensili animati, 付喪神).¹⁰ Dei trentasei ritratti di *yōkai* finora pubblicati da Kyōgoku, ben trentadue sono stati realizzati dopo il 1998, mentre solo quattro nei primi cinque anni di attività lettera-

⁸ Il catalogo si compone di quattro elementi, ognuno dei quali suddiviso in tre sezioni contenenti un numero variabile di *yōkai*, da nove a un massimo di ventidue, spesso accompagnati da didascalie di breve o media lunghezza. Si veda Toriyama Sekien (2010).

⁹ Per approfondimenti sulle due figure sovranaturali citate si rimanda a Miyake (2006) e (2008).

¹⁰ Dello *shirachigo* si trovano tracce solo nell'opera di Sekien e viene ritratto come un fanciullo dai lineamenti grotteschi intento a riportare su carta quanto dettato dal suo padrone, un *inugami* (divinità-cane). Gli *tsukumogami*, invece, sono *yōkai* nati da manufatti e oggetti di vario uso, in particolar modo strumenti musicali. In arte e in letteratura capita sovente di imbattersi in lavori incentrati su queste figure, quali a esempio lo *Tsukumogamiki* (Racconti di utensili animati, metà XVI sec.), probabilmente con l'idea di sottolineare che la loro peculiare natura si porta a costituire una categoria a parte all'interno del variegato mondo degli *yōkai*. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Toriyama Sekien (2010), p.16 e Reider (2009).

ria: il *format* della serie *Hyakki yagyō*, infatti, subisce una variazione *in itinere* che assurge a spartiacque tra il “primo periodo” (1994-1998), quello in cui lo scrittore si dedica prevalentemente alla produzione di romanzi fiume, e il “secondo periodo”, quello inaugurato da *Hyakki yagyō – In* (L’orda demoniaca – Ombra, 1999), in cui si concentra sui *chūhen* (racconti di media lunghezza) e i *tanpen* (racconti brevi), inserendo in un unico volume più narrazioni aventi per fulcro tematico *yōkai* diversi senza però mai mescolarli tra loro. Caratteristica che distingue l’impostazione di Sekien e Kyōgoku rispetto agli *emakimono* (rotoli dipinti) a tema *yōkai* precedenti al *Gazu hyakki yagyō*, infatti, è isolare le singole creature rispetto all’ “orda” originaria e incorniciarle in un segmento apposito, conferendo a ciascuna totale autonomia.¹¹ L’effetto ottenuto è una “parata di demoni” frammentata in cui il valore simbolico dello *yōkai* stabilisce il tema del romanzo: dalle idee di “gravidanza” e “maternità” espresse dallo *ubume* (partoriente fantasma, 産女) di *Ubume no natsu*,¹² alla “gelosia” di *Jōrōgumo no kotowari* (La mente della donna ragno, 1996). Il titolo assegnato di volta in volta ai racconti corrisponde al nome di uno *yōkai*, così come per i *sashi-e* degli *zukan* del periodo Edo: la connotazione della creatura consente a Kyōgoku di installare la struttura narrativa sulla solida base di un immaginario collettivo cristallizzatosi nel corso dei secoli, al contempo sufficientemente elastica per il lavoro di interpolazione.

Se l’intento di riscrittura risulta poco evidente sul piano contenutistico per via di limiti intrinseci dell’ipotesto, è piuttosto nelle scelte peritestuali – come inserire nei frontespizi i *sashi-e* di Sekien accompagnati dalle relative didascalie – che traspare maggiormente. L’ordine di successione delle creature, poi, viene rivoluzionato: per citare qualche esempio, il primo *yōkai* de-

¹¹ Tra i tanti si pensa allo *Hyakki yagyō emaki* (Rotoli dipinti dell’orda demoniaca, XV sec.), opera determinante per i lavori di Sekien e, conseguentemente, di Kyōgoku. Per un approfondimento di consulti Tanaka (2007) e Lillehoj (2007).

¹² Esistono diverse superstizioni circa questo *yōkai*, ma la base comune è inquadralo come lo spettro di una donna deceduta nell’atto di mettere al mondo un bambino. Per dettagli in merito si veda Mizuki (2005), p. 47 e Kyōgoku (2007b), pp. 111-112.

scritto da Kyōgoku, lo *ubume*, è contenuto nel secondo volume della serie di Sekien; e ancora, *Tsurezurebukuro – Ame* (Storie di oggetti animati – Pioggia, 1999), pur attingendo esclusivamente dal terzo *maki* del *Gazu hyakki yagyō*, scombina la disposizione interna delle narrazioni. Rispettata, invece, la scelta di Sekien di dedicare una sezione a parte agli *tsukumogami*, la cui immagine da *outsider* nel mondo degli *yōkai* viene in tal modo evidenziata dai due autori.

La serie si compone di narrazioni realizzate *ex novo* da Kyōgoku, allontanando il *setting* spazio-temporale dalla dimensione dell'ipotesto per collocarlo nella Tokyo degli anni Cinquanta del Novecento: misteriose vicende, solo apparentemente legate al sovrannaturale, ma spiegate invece attraverso dinamiche ispirate alla psicanalisi di scuola freudiana, si susseguono in continuo spostamento tra realtà e superstizione. Gli elementi legati agli *yōkai* vengono proposti sotto forma di “possessioni” (*hyōi*, 憑依), distorsioni della percezione che portano un individuo a compiere atti inconsapevoli ricalcando l'ombra di un mito. La tecnica impiegata da Chūzenji Akihito – il risolutore dei misteri della serie – prende il nome di *tsukimono otoshi* (esorcismo, 憑物落とし) e – secondo il critico Nagase – sembra in parte assimilabile a una terapia di stampo junghiano, come sembrerebbero indicare i numerosi riferimenti allo psicanalista svizzero nelle pagine di Kyōgoku (Nagase, 1999, pp. 7-28). L'investigatore ha la meglio instillando il seme del dubbio nella mente del “posseduto”, sfondando il muro della superstizione in linea con il motto che spesso pronuncia «non c'è nulla di sovrannaturale a questo mondo, Sekiguchi!» (Kyōgoku, 1994, p. 23).¹³ Quando l'“individuazione” ha successo il “paziente” torna in possesso della propria volontà, in caso contrario proietta su di sé la totale

¹³ La frase compare più volte in ogni opera della serie. Sekiguchi Tatsumi, invece, è il comprimario che affianca Chūzenji nella varie narrazioni come una sorta di Watson nei romanzi di Sherlock Holmes. [salvo dove diversamente indicato, le traduzioni in lingua italiana sono a cura dello scrivente].

responsabilità degli eventi senza liberarsi dell' "ombra",¹⁴ come la protagonista di *Jōrōgumo no kotowari*, ormai incapace di divincolarsi dai fili della tela da lei stessa ordita per compiere una strage.

La *Hyakki yagyō* ritrae un paese nel disperato tentativo di lasciarsi alle spalle un doloroso passato segnato dalla guerra: il cambiamento è ovunque – sul piano sociale, politico e urbanistico – e nel flusso di rinnovamento l'identità si dimostra basculante. L'intera serie, in sostanza, rivela una "crisi nella crisi": figlia della *lost decade*, attraverso un sistema di "possessioni" e finti *yōkai* esprime lo squilibrio dell'animo coinvolto in un " tiro alla fune " tra l'identità del passato e quella presente. Nel caso di *Ubume no natsu*, il lavoro più conosciuto di Kyōgoku,¹⁵ si dipana un dramma psicologico tutto al femminile: nei primi anni Cinquanta del Novecento, un ospedale ubicato nel profondo del bosco e gestito da una famiglia di medici che pratica la medicina fin dall'età feudale è al centro di bizzarri incidenti: bambini nati con malformazioni, un uomo morto per autocombustione, una donna che porta avanti una gravidanza da oltre venti mesi e infanti che scompaiono misteriosamente dal reparto maternità. L'intreccio base è incentrato sul quadrato amoroso di due coppie di innamorati lacerate da influenze esterne e strane coincidenze: a questa struttura giocata sul "doppio" umano corrisponde quella degli *yōkai* basata sulle similitudini tra la "partoriente fantasma" e il suo corrispettivo nell'immaginario cinese, il *kokakuchō* (donna-uccello predatrice, 姑獲鳥),¹⁶ che – applicando una definizione di Kawai Hayao – riflettono rispettivamente le idee di "madre biologica" e "madre psicologica" (Kawai, 2007, p. 41-60). A partire dal titolo, in cui Kyōgoku ricalca le orme del pre-

¹⁴ Per la definizione dei termini "individuazione" e "ombra" si rimanda a Jung (2010).

¹⁵ Del romanzo esiste una versione in lingua inglese. Altre opere disponibili in traduzione sono *Rū Garū* (Loups Garous, 2001) e il *manga* del romanzo *Mōryō no hako* (La scatola degli spiritelli, 1995). Si veda Kyōgoku (2009) e (2010).

¹⁶ Secondo la superstizione cinese, si tratta di una donna che sfrutta i poteri di una veste piumata per rapire i bambini e crescerli come fossero figli propri. Per un approfondimento si veda Komatsu (2009) e (2010).

decessore affiancando ai caratteri *kokakuchō* la glossa *ubume*, si ricrea l'ambiguità dell'ipotesi circa le due superstizioni: se Seikien ribadisce la fusione tra le creature cesellando i capelli dello *ubume* in maniera tale che ricordino le ali della donna-uccello cinese (fig.1), Kyōgoku opta invece per una doppia possessione in cui due donne della stessa famiglia fanno rivivere i miti della “partoriente fantasma” e del *kokakuchō*.

La serie *Hyaku monogatari*

Per quanto riguarda la serie *Hyaku monogatari*, Kyōgoku si rifà al *cliché* dell'omonima pratica in auge nel periodo Edo, una sorta di seduta spiritica fondata sulla narrazione di storie spettrali,¹⁷ che ha contribuito alla cristallizzazione del genere del *kaidan*. L'autore contemporaneo raccoglie la sfida delle generazioni passate e mira a ricreare tali atmosfere tramite le tecniche del romanzo moderno, dimostrando particolare attenzione per i dettagli. L'ambientazione essenziale da *hyaku monogatari* – un raduno di persone che alla luce di un lume narrano a turno storie del sovrannaturale – viene per lo più rispettata. L'approccio singolare dimostrato consiste piuttosto in rapidi spostamenti di focus narrativo dall'“osservatore” al “colpevole”, figure su cui è imperniata la struttura dei romanzi: il primo, già diffuso nei lavori del periodo Edo, per via della professione esercitata – letterato o aspirante scrittore – ha la funzione di “annotare” quanto avviene durante la seduta. Il “colpevole”, invece, elemento distintivo del lavoro di Kyōgoku, costituisce il fulcro attorno al quale si sviluppa lo *hyaku monogatari* e su cui si abbatte la temuta maledizione della seduta.

Per il monaco Enkai, protagonista del passaggio riportato di seguito, ad esempio, doveva trattarsi di una semplice sosta per

¹⁷ Nei primi anni del periodo Edo, quando la pratica ha inizio, consiste in una prova di coraggio per i guerrieri, ma col passare del tempo si diffonde agli altri strati sociali. Gran parte di queste storie viene pubblicata sotto il nome comune *hyaku monogatari*. Per ulteriori dettagli si rimanda a Foster (2007) e (2008).

trovare riparo dalla pioggia, ma si trova ben presto coinvolto in una seduta di *hyaku monogatari* ordita con lo specifico obiettivo di fare giustizia sul passato cruento del religioso.

“Chiedo venia”, detto ciò si accomodò in ginocchio sul pavimento. Gli ci volle circa un’ora per rilassarsi. E intanto il temporale non accennava a smettere. [...] Non c’era modo di spiegare la sensazione sgradevole provata in quei momenti. Passata un’altra ora, però, l’atmosfera generale del gruppetto si era fatta più distesa. Anche il monaco Enkai, ancor prima di accorgersene, era entrato a far parte di quel cerchio. Poi qualcuno, forse lo *ongyō*, propose: “La notte si prospetta ancora lunga, potremmo distrarci con una di quelle sedute di *hyaku monogatari* tanto in voga a Edo”.¹⁸ (Kyōgoku, 2003, p. 17)

Azuki arai (Il lavatore di fagioli rossi) è il racconto che apre il primo volume della serie *Hyaku monogatari* di Kyōgoku Natsuhiko: ambientato nell’era Tenpō (1830-1843), vede al centro della vicenda il monaco Enkai attirato in una trappola da alcuni comprimari, desiderosi di vendetta sul religioso. All’interno del livello diegetico principale si inseriscono due racconti quadro, quello dello *yamaneko* (gatto selvatico)¹⁹ proposto da Ogin e quello sullo *azuki arai*²⁰ del brigante Mataichi, contenenti un messaggio decodificabile solo per chi, alcuni anni prima, fu coinvolto in determinati fatti di sangue. Colpevole di tali crimini risulta Enkai che, in un crescendo di *pathos*, si sente chiamato in causa dalle similitudini tra il narrato e i propri trascorsi: al culmine della sopportazione, il monaco si getta in preda al panico fuori dalla capanna fino a quando, poco dopo, incontra una triste fine. La sua vita terminerà così, lasciando il lettore nel dubbio se ciò sia dovuto a cause sovranaturali – come suggerirebbe la tradizione dello *hyaku monogatari* – o all’intervento umano. Sono

¹⁸ Lo *ongyō* è un venditore ambulante di amuleti contro gli spiriti maligni.

¹⁹ È uno *yōkai* felino della letteratura antica e moderna con caratteristiche comuni ad altri gatti della cultura popolare: ha un peso superiore a un *kan* (circa 3,8 kg), vive in zone montuose e pratica il *sumō*. Particolarmente abile nell’ingannare le persone, si diverte a spiare l’interno delle case alla costante ricerca di bambini da divorare. Cfr. Voce “*nekomata*” in Mizuki (2005), pp. 341-342.

²⁰ Per ulteriori dettagli su questa superstizione si veda Yanagita (2007), pp. 101-105.

infatti le ricostruzioni di Yamaoka Momosuke – l’“osservatore” – a controbilanciare con la logica l’elemento sovranaturale delle narrazioni, alimentando quel «lasso di tempo di incertezza» (Todorov, 2000, p. 25) occupato dal fantastico su cui si fonda la serie *Hyaku monogatari*.

Tra le opere legate a questa tradizione Kyōgoku sceglie per ipotesto lo *E-hon hyaku monogatari* (Cento racconti illustrati, 1841), altrimenti noto come *Tōsanjin yawa* (Racconti notturni di Tōsanjin), frutto della cooperazione tra Takehara Shunsen (1774?-1850?)²¹ – autore delle illustrazioni – e Tōkazono Michimaro (?-?), uno scrittore di *gesaku* e *kyōgen* attivo a Edo negli stessi anni di Shunsen.²² Composta da cinque *maki* ognuno dei quali contenente nove racconti dedicati di volta in volta a un diverso *yōkai*,²³ l’opera si compone di narrazioni brevi, in genere non superiori ai mille caratteri, accompagnate da un’illustrazione a colori non sempre ricollegata all’intreccio proposto. Gli *yōkai* spaziano dallo *hi no enma* (飛縁魔), un demone femminile cacciatore di uomini, allo *yama otoko* (uomo della montagna), un gigante antropomorfo abitatore dei rilievi montuosi, e il *funa yūrei* (imbarcazione fantasma, 船幽霊): al contempo, però, compaiono esseri eterogenei quali il *kaze no kami*, la “divinità del vento”, i *notteppō* (野鉄砲), pipistrelli succhiatori di sangue fuoriusciti dal corpo di un *tanuki*, e il *tenka* (天火), il “fuoco celeste”, dimostrando quanto già fosse vario il numero di creature menzionate negli *hyaku monogatari*.²⁴ Così come per la *Hyakki yagyō*, al momento attuale dei quarantaquattro racconti del *Tōsanjin yawa* Kyōgoku ne ha rielaborati ben trentadue e, poiché ogni volume

²¹ Pochi i dettagli biografici su di lui, ma probabilmente si tratta di un discepolo di Matsumoto Nobushige, in arte Takehara Shunchōsai, e oltre al tema del sovranaturale dimostra un talento per le vedute paesaggistiche, come nel *Tōkaidō meisho zue* (Guida ai luoghi famosi del Tōkaidō, 1797). Cf. Takehara Shunsen (2006), pp.177-184.

²² È Higashi Masao ad avanzare l’ipotesi che “Tōkasanjin” (uomo della montagna dei fiori di pesco 桃花山人) accompagnato dalla scritta *haijin* riportato nell’opera corrisponda a Tōkazono Michimaro. In omaggio a questa fumosa figura Kyōgoku sceglie per l’“osservatore” il nome Yamaoka Momosuke. Per dettagli si rimanda a Higashi (1999) e Takehara Shunsen (2006), pp. 184-191.

²³ L’unica eccezione è costituita dal terzo *maki* che ne contiene solo otto.

²⁴ Si consulti Takehara Shunsen (2006).

ne contiene in media nove, si pensa che quelli mancanti – in tutto dodici – potrebbero comporre un ultimo volume di prossima uscita o, altrimenti, due elementi di circa sei narrazioni con cui troverà completamente la serie. Anche in questo caso, poi, l'ordine delle storie e la relativa suddivisione in volumi sovvertono quelli originari, dimostrando come tali interazioni con l'ipotesto costituiscano uno dei tratti distintivi della poetica di Kyōgoku.

L'antologia *Furuikaidan*

Alle tipologie trattate si aggiunge il *format* di *Furuikaidan*, un'antologia di racconti il cui ipotesto corrisponde all'opera *Mimibukuro* (Voci di strada),²⁵ uno *zuihitsu* compilato attorno al 1814 e attribuito a Negishi Yasumori (1737-1815).²⁶ Raccolta di superstizioni e aneddoti registrati dal compilatore per le strade della città, il lavoro di Negishi si compone di racconti di varia natura – principalmente storie di fantasmi e creature sovrannaturali – caratterizzati da fraseggio breve, stile conciso e una sottile vena umoristica. Non mancano vicende di eroi leggendari, medicinali dalle proprietà miracolose ed esseri umani vittime della magia di *tanuki* e *kitsune*, ma parte integrante è costituita da aneddoti con chiare mire didatticistiche in merito ad amori, passioni e aspetti curiosi dell'animo umano. Nel racconto *Neko no kai no koto* (Storia di un gatto sovrannaturale), ad esempio, l'anziano protagonista finisce per bandire i gatti dalla propria casa, con apposita specifica nel testamento, a seguito dell'inafausto incontro con un gatto parlante.²⁷

L'opera di Kyōgoku contiene trentacinque racconti scelti dai vari *maki* del *Mimibukuro*, riorganizzati secondo un ordine che

²⁵ L'opera, suddivisa in dieci *maki* da cento racconti, ha impiegato ben trentadue anni per raggiungere la forma giunta fino a noi. Si veda Negishi Yasumori (1991a), (1991b) e (1992).

²⁶ Già Governatore di Sado, nel decimo anno dell'era Kansei (1798) ottiene il grado di *machi bugyō* (magistrato cittadino). Per ulteriori dettagli si rimanda a Kyōgoku (2007a), pp. 2-3.

²⁷ Si veda Kyōgoku (2007a), pp. 72-73.

lo sovverte completamente. Sebbene non risultino chiare le modalità di selezione delle narrazioni di *Furuikaidan* sembra possibile individuare due nuclei tematici principali: da un lato storie di animali sovranaturali – circa un terzo del totale – con una particolare presenza di gatti e tartarughe, dall'altro storie di malattie misteriose e possessioni provocate da *onryō* o *tatarigami* (divinità della maledizione, 祟神).²⁸ Qui la riscrittura appare più che mai fedele all'ipotesto, presentando intrecci sovrapponibili: a differenza delle serie precedenti, infatti, in *Furuikaidan* il mondo del sovranaturale non viene messo in discussione dall'introduzione delle scienze razionali, bensì risulta presente a tutti i livelli della società, dai contadini ai ricchi signori. Sono piuttosto i riferimenti spazio-temporali e l'onomastica dei personaggi a essere rivisitati da Kyōgoku che, a seconda dei casi, sceglie di modificarne o cancellarne del tutto il nome sostituendolo con una lettera dell'alfabeto latino seguita dal carattere cinese *shi* (signor/signora). Il materiale narrativo originario, in genere racconti di circa quattrocento caratteri, viene esteso con approfondimenti su aspetti psicologici e interazioni verbali, con il risultato di conferire maggiore spessore a caratteri di scarso rilievo nell'ipotesto, pur nel rispetto dell'intreccio originario. I titoli delle narrazioni, invece, risultano puntualmente modificati, con una tendenza a spostare l'attenzione dallo *yōkai* – come è uso di Negishi – all'elemento dell'intreccio che condensa il senso del narrato.²⁹ Caratteristica dell'opera, poi, è la scelta di affiancare alle riscritture il testo originale con lo scopo – come Kyōgoku dichiara nella prefazione – di avvicinare il lettore contemporaneo ai classici di Edo, forse affinché si realizzi la condizione di «complicity of shared knowledge between parodist and the reader» postulata da Aoyama Tomoko (Aoyama, 1994, p. 35).

²⁸ Secondo la tradizione è uno *yōkai* associato a fenomeni di possessione. Si veda Komatsu (2009), p. 140.

²⁹ *Storia di un gatto sovranaturale*, a esempio, si trasforma in *Yuigon in suru hodo* (Addirittura nel testamento), anticipando il finale del racconto che si concentra sulla scelta dell'uomo di bandire ufficialmente i gatti dalla casa.

Osservazioni conclusive

Il rapporto ipotesto/ipertesto assume centrale rilevanza nella poetica di Kyōgoku, richiedendo una lettura transtestuale che abbraccia il Giappone pre-moderno e quello contemporaneo. Il lavoro di riscrittura, con modalità variabili a seconda della produzione e progetti editoriali lineari e continuativi, appare strettamente legato agli studi sugli *yōkai* dell'autore: la competenza dimostrata in materia di creature sovranaturali, l'enfasi posta sulle varianti delle superstizioni – a loro volta presentate in ordine diacronico e con riferimenti bibliografici – e i costanti riferimenti a esperti di *yōkai* delle epoche passate, come Inoue Enryō e Yanagita Kunio (1875-1962),³⁰ sono elementi che connotano i lavori di Kyōgoku e ne distinguono l'unicità nel panorama della letteratura giapponese contemporanea. Diversi infatti sono gli autori che tutt'oggi si rivolgono al mondo delle creature sovranaturali autoctone e tra questi ve ne sono molti di fama internazionale, quali Kurahashi Yumiko (1935-2005), Miyabe Miyuki (n. 1960) e Murakami Haruki (n. 1949): tuttavia, in nessuno di loro si trova traccia del rigore scientifico dimostrato da Kyōgoku, permettendo così di interpretare la sua produzione come il frutto dell'incontro tra *yōkaigaku* e *mystery*.

Lette in senso diacronico, le tre produzioni mettono in luce una progressiva evoluzione nel rapporto tra materiale letterario e “sovranaturale”: si passa infatti dai falsi *yōkai*, dalla negazione del sovranaturale e il trionfo delle scienze razionali della *Hyakki yagyō*, all'accettazione in *Furuikaidan* che il sovranaturale sia presente nella realtà umana. In quest'ultima opera, poi, si registra un sostanziale mantenimento delle condizioni di partenza e l'assenza di intervento sull'intreccio, mentre si riscontra la perdita di gran parte delle coordinate spazio-temporali dell'ipotesto, ivi compresi i nomi dei personaggi, forse un tentativo di avvicinare il testo al mondo del lettore contemporaneo. Il grado mediano di

³⁰ In *Ubume no natsu*, in particolare si accenna al dibattito culturale tra i due studiosi in materia di fantasmi. Si veda Kyōgoku (1994), pp. 31-36.

questo percorso sembra invece costituito dalla serie *Hyaku monogatari*, in cui il “fantastico” si miscela con il *mystery* senza però che nessuno dei due prevalga sull’altro.

In conclusione, la letteratura di Kyōgoku rientra appieno nella definizione genettiana di “transtestualità” (Genette, 1997, pp. 4-10), oltrepassando il limite della presenza fisica di un’opera in un’altra proprio dell’ “intertestualità” di Kristeva (Kristeva, 1978, pp. 4-15): l’arte dello scrittore, infatti, punta alla costruzione di un dialogo più stretto tra ipotesto e ipertesto, giungendo al sovvertimento totale o parziale delle fonti, come nel caso dell’annullamento del “sovrannaturale” della *Hyakki yagyō*. Enfatizzando l’incertezza riguardo gli eventi narrati, Kyōgoku abbraccia la prima condizione del “fantastico” postulata da Todorov e realizza una “soglia” particolarmente elastica (Todorov, 2000, p. 45): il lettore – così come i personaggi – rimane quindi intrappolato tra due mondi, in una dimensione dicotomica in cui «i fantasmi ci sono, ma non esistono» (Kyōgoku, 1994, p. 30).



Fig.1 Lo *ubume* di Toriyama Sekien

Riferimenti bibliografici

- Aoyama, Tomoko (1994). “The love that poisons: Japanese parody and the New Literacy”. *Japan Forum*, 6, 1, pp. 35-46.
- Figal, Gerald (2000). *Civilization and monsters: spirits of modernity in Meiji Japan*. New York: Duke University Press.
- Foster, Michael Dylan (2008). *Pandemonium and parade: Japanese monsters and the culture of yōkai*. San Diego: University of California Press.
- Freud, Sigmund (1947). “Das unheimliche” [ed. or. 1919]. In *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, band 12*. Frankfurt am Main: Fischer.
- (1969). *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio: il perturbante*. Torino: Boringhieri.
- Genette, Gérard (1997). *Palinsesti – la letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.
- Gilmore, David (2006). *Monsters – evil beings, mythical beasts, and all manner of imaginary terrors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ivy, Marilyn (1995). *Discourses of the vanishing – modernity – phantasm – Japan*. Chicago: Chicago University Press.
- Izumi Kyōka (1973). “Kuroneko”. In *Izumi Kyōka zenshū – vol.2*. Tōkyō: Iwanami Shoten.
- Jung, Carl (2010). *La psicologia dell’inconscio*. Roma: Newton Compton.
- Kawai, Hayao (2007). *La casa dell’usignolo – il femminile psicologico tra Oriente e Occidente*. Bergamo: Moretti&Vitali.
- Komatsu, Kazuhiko (2003), *Ikai to nihonjin*, Tōkyō: Kadokawa Sensho.
- (2007). *Yōkai nyūmon*. Tōkyō: Serika Shobō.
- (2009), *Hyōrei shinkōron*. Tōkyō: Kōdansha Gakujutsu Bunko.
- Kyōgoku, Natsuhiko (1994). *Ubume no natsu*. Tōkyō: Kōdansha Bunko.
- (1996). *Jorōgumo no kotowari*. Tōkyō: Kōdansha Bunko.
- (1999). *Hyakki yagyō – In*. Tōkyō: Kōdansha Bunko.

- (1999). *Hyakki tsurezure bukuro – Ame*. Tōkyō: Kōdansha.
- (2002) “Tsūzokuteki yōkai gainen no seiritsu ni kansuru ikkōsatsu”. In Komatsu, Kazuhiko (a cura di), *Nihon Yōkaigaku Taizen*. Tōkyō: Shogakukan, pp. 547-582.
- (2003). *Kōsetsu hyaku monogatari*. Tōkyō: Kadokawa Bunko.
- (2007a). *Furukaidan*. Tōkyō: Media Factory.
- (2007b) *Yōkai no sato – Yōkai no ori*, Tōkyō: Kadokawa Shoten.
- (2009). *The summer of the ubume*. New York: Vertical.
- (2010). *Loups-Garous*. San Francisco: Haikasoru.
- Kristeva, Julia (1978). *Séméiôtiké. Ricerche per una semanalisi*. Milano: Feltrinelli.
- Lillehoj, Elisabeth (1995). “Trasfiguration: man-made objects as demons in Japanese scrolls”. *Asian Folklore Studies*, 54, pp. 7-34.
- Miyake, Toshio (2006). “Il kappa, caleidoscopio dell’immaginario nipponico”. In Takashi Yoichi, *Storia di un kappa*. Padova: CasadeiLibri, pp. 41-69.
- (2008). “Il *tengu*, demone divino della montagna”. In Takashi Yoichi, *La storia del tengu*. Padova: CasadeiLibri, pp. 9-40.
- Miyanaga, Takashi. (2000). *Pō to Nihon – sono juyō no rekishi*. Tōkyō: Sairyusha.
- Mizuki, Shigeru *et al.* (2005), *Nihon yōkai daijiten*. Tōkyō: Kadokawa Shoten.
- Nagase, Tadashi (a cura di) (1999), *Kyōgoku Natsuhiko no sekai*. Tōkyō: Terakoya Books.
- Napier, Susan (1996). *The Fantastic in modern Japanese literature: The Subversion of Modernity*. Londra: Routledge.
- Negishi Yasumori (1991a). *Mimibukuro (jō)*. Tōkyō: Iwanami.
- (1991b). *Mimibukuro (chū)*. Tōkyō: Iwanami.
- (1992). *Mimibukuro (ge)*. Tōkyō: Iwanami.
- Reider, Noriko (2001). “The emergence of kaidanshū: the collection of strange and mysterious in the Edo period”. *Asian*

Folklore Studies, 60, pp. 79-99.

——— (2009). “Animating Objects – *Tsukumogami ki* and the medieval illustrations of the shingon truth”. *Japanese Journal of Religious Studies*, 36, pp. 231-257.

Takehara Shunsen (2006), *Ehon hyaku monogatari – Tōsanjin yawa*. Tōkyō: Kokusho Kankōkai.

Tanaka, Takako (a cura di) (2007), *Hyakki yagyō emaki o yomu*. Tōkyō: Kawade.

Todorov, Tzvetan (2000). *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti.

Toriyama Sekien (2010). *Gazu hyakki yagyō zengashū*. Tōkyō: Kadokawa Sofia Bunko.

Yanagita, Kunio (2007). *Yōkaidangi*. Tōkyō: Kōdansha Bunko.

Literary palimpsests in Japanese contemporary novel: Kyōgoku Natsuhiko's second degree literature

The analysis conducted on Kyōgoku Natsuhiko's (b. 1963) literary production denoted a close connection with Japanese classical cultural heritage. In particular, his works can be considered as hypertexts derived from hypotexts like the Edo-period *kaidan* (ghost stories) and the oral tradition of *hyaku monogatari* (one hundred stories), as well as from the *sashi-e* (illustration) that accompany the narrations. Drawing upon Genette's theories about second degree literature, my paper focuses on Kyōgoku's rewriting modalities, concentrating on three pieces of his production, the *hyakki yagyō* series, the *hyaku monogatari* series and the ghost stories anthology *Furui kaidan*. Special attention will be paid to the rhetoric developed around the supernatural creatures portrayed by the author, with an emphasis on their interaction with the narrative structure and the value of content.

日本現代小説におけるパランプセスト：京極夏彦の第二次文学

クチネッリ・ディエゴ

探偵小説と幻想文学の境界に位置づけられる京極夏彦の妖怪文学は深く日本古典に根付いている。1994年にスタートした彼の「百鬼夜行シリーズ」をはじめ、江戸時代に人気を集めていた怪談文学や妖怪図鑑、特に鳥山石燕の『画図百鬼夜行』（1776年）とのつながりが顕著であるといえよう。ジェラジェール・ジュネットの第二次文学に関する論考を基にし、本書ではその「古典あつての京極文学」の独特な構成や修辞法を分析したいと思う。