

Focus 27 marzo 2026
A cura di Chiara Righi



Enchi Fumiko

MASCHERE DI DONNA (1958)

L'autrice

La scrittrice Enchi Fumiko (1905-1986) - secondo l'uso giapponese, il cognome precede il nome - era figlia di Ueda Kazutoshi, filologo, studioso di letteratura dell'epoca Meiji (1868-1912), docente universitario di linguistica e bibliofilo. La nonna, narratrice colta, fu per lei il veicolo di apprendimento della letteratura del periodo Tokugawa (1603-1867). Enchi descrisse così il risveglio della sua vocazione: "senza dubbio, quella mescolanza di frasi e storie che mi raccontava si agitò in me mentre crescevo, cambiandomi in modi che non potevo controllare, rendendomi una scrittrice di storie". Poiché di salute cagionevole, fu istruita da insegnanti privati con i quali imparò anche le lingue inglese e francese che le permisero di conoscere direttamente la letteratura occidentale, studiò la Bibbia ed i classici cinesi.

Il nome di nascita di Enchi Fumiko era Ueda Fumi, ma nel 1928 lo cambiò in Fumiko (figlia/signora delle lettere) ed Enchi era il cognome del marito; nel 1926 iniziò la carriera di scrittrice dedicandosi al teatro, un campo nuovo per le donne scrittrici, e ottenne subito successi importanti. Si sposò con Enchi Yoshimatsu, un giornalista ma il matrimonio non fu felice e segnò un momentaneo blocco creativo. L'inclinazione dalla scrittura per il teatro alla narrativa maturò negli anni travagliati (anche personalmente) della seconda guerra mondiale ed il successo come romanziera arrivò con le pubblicazioni dopo la guerra. Il suo arco esistenziale e produttivo la definisce quale scrittrice del Periodo Shōwa, corrispondente al regno dell'imperatore Hirohito (1926-1989). Viene inserita dalla critica nel novero delle "scrittrici del dopoguerra che recuperano il rapporto con i grandi classici di epoca Heian e sentono fortissimo il legame con le dame di corte che hanno firmato questi capolavori" (L. Bienati, P. Scrolavezza, "La narrativa giapponese moderna e contemporanea", Marsilio, elementi, Venezia, 2009). Enchi, con altre della sua generazione, è stata una scrittrice che ha rotto più di un tabù relativo al femminile, narrandone liberamente la sessualità, il piacere, l'età anziana.

È stata traduttrice di uno dei più importanti romanzi della tradizione letteraria giapponese, il *Genji Monogatari* (Storia di Genji, il principe splendente). Il *Genji Monogatari* è un corposo romanzo, scritto nell'XI secolo da Murasaki Shikibu, scrittrice appartenente alla corte imperiale del periodo Heian (794-1185) ed è ritenuto dai critici il "primo romanzo", il "primo romanzo moderno" o il "primo romanzo psicologico" e gode a tutt'oggi di successo indiscusso in Giappone.

Il romanzo

Onnamen - titolo del libro - indica, nell'ambito del Teatro Nōh (forma teatrale originatasi nel XIV secolo, la più antica forma di teatro giapponese ancora esistente, dichiarata Patrimonio Culturale Immateriale dall'UNESCO) l'insieme delle maschere utilizzate per i ruoli femminili, vietati alle donne e quindi secolarmente interpretati da uomini (ora non più).

L'autrice pone a capo di ognuna delle tre parti in cui è diviso il romanzo il nome di una maschera così da farne il correlativo oggettivo del contenuto emotivo, mai esplicitato.

Abbiamo dunque:

I. Maschera per Ryō no onna:



“Donna spirito”, rappresenta lo spirito vendicativo di una donna tornata dagli inferi che in vita ha sofferto un forte dolore dal quale non riesce a distaccarsi; viene associata alla potenza della sete di vendetta radicata e tenuta segreta dentro di lei. I tratti della maschera sono affilati, scavati ed incutono terrore. Nella descrizione di Enchi ha “le guance affilate, un alvido viso di donna, bellissima, le palpebre dal taglio allungato, il rosso del labbro superiore allargato agli angoli della bocca che, misteriosamente [...] irregolare, sorrideva quasi con disprezzo: era un volto di aristocratica crudeltà, splendido, ma indurito come un tronco ricoperto di ghiaccio” (pag. 62) viene accostato per contrasto (pag. 62) alla maschera per Zō no onna, volto di una giovane donna con un’espressione calma, pura e divina, utilizzata per ruoli di nobildonne, dee, bodhisattva o fanciulle celestiali, distinguendosi per la sua raffinata eleganza e dignità (e provoca il malore di Yasuko)



II. Maschera per Masugami



“Capelli sciolti” o “posseduta da un dio”, maschera di una donna malata di mente o posseduta da uno spirito. Anche questa maschera ha tratti intensi: 1) fossette sulla fronte e sulle guance; 2) tensione intorno a occhi, naso e bocca; 3) rughe vicino alla fronte; 4) un sorriso forzato e tirato; e 5) capelli sciolti che coprono la silhouette del viso. L’autrice riporta in esergo al secondo capitolo una citazione: “questa è una maschera di donna, ma di un tipo molto singolare, di giovane donna prova di senno” (pag. 102).

III. Maschera per Fukai



“Pozzo profondo” ovvero “donna profonda”, donna di mezza età, che ha sofferto e sviluppato una chiara comprensione dell'inevitabilità della morte (in particolare può rappresentare una madre che ha perso un figlio). L'esperienza l'ha portata ad essere imperscrutabile, simile ad un pozzo profondo di cui non si intuisce il colore dell'acqua. I tratti del viso includono: 1) rughe lungo la parte inferiore delle guance; 2) occhi profondi con palpebre pesanti; 3) labbra schiuse in un'espressione statica, denti anneriti. Nel romanzo è una maschera “con la durezza giallastra di un'immagine

mortuaria [...] l'espressione afflitta da troppi dolori di una donna non più giovane che ha ormai superato ogni attrattiva e voluttà [...]. Pare che nella scuola Kanze venga chiamata 'cuore molto profondo', includendo in questo la profondità di un animo arricchito dalla vita, non solo invecchiato dagli anni" (pag. 185)

Il romanzo è del 1958 e la vicenda si svolge nello stesso periodo storico; sebbene sia semplice dal punto di vista linguistico e sintattico, è assai complesso dal punto di vista dei contenuti perché fa riferimento ad elementi di storia della letteratura e di antropologia culturale del Giappone che la scrittrice conosce a fondo e governa con leggiadria ed ironia per i suoi fini poetici, restituendoceli con relativa leggibilità. Probabilmente i suoi riferimenti risultano complessi non solo a noi, lettori occidentali, ma anche al lettore giapponese contemporaneo se si considera il fatto che l'autrice ha ritenuto di dover costellare di spiegazioni e definizioni, per quanto sintetiche, i riferimenti alla tradizione attorno ai quali ha deciso di tessere la trama (es.: pag. 43, 45, 58-62, 118 e le spiegazioni relative alle maschere in esergo ad ogni capitolo); spiccano le pagine in cui attraverso l'artificio del saggio pubblicato anni prima da Mieko ("Nonomiya ki", pagg. 88-99), Enki fa conoscere al lettore alcune delle vicende e la sua propria visione del *Genji Monogatari*.

L'autrice porta nel suo romanzo questo antico testo tramite riferimenti e citazioni, rimbalzandolo nella modernità. Così anche per i riferimenti al Teatro Nōh, allo Shintoismo (per la credenza nei fenomeni di possessione), al Buddhismo, ad antiche credenze (la negatività dei parti gemellari), all'arte del XVII sec. (attraverso il paragone con le raffigurazioni *ukiyo-e*, il ritratto *bijin*, gli *abunae*) e rivela la convivenza di elementi archetipici nella contemporaneità: vi è tutta una messe di dati qualitativi che ci danno la possibilità di conoscere anche aspetti oscuri della cultura giapponese, ancor più oscuri agli occhi degli occidentali perché non valutati o negati da pregiudizi e stereotipi.

Fin dalle prime pagine, veniamo a sapere che i personaggi più giovani (due uomini, Ibuki e Mikame, ed una donna, Yasuko, quindi tutti tranne Taganoo Mieko) hanno solo un mese prima preso parte ad una seduta medianica e stanno per recarsi con Mieko, in una catena di coinvolgimenti, a casa di un attore di Teatro Nōh che mostrerà loro pezzi rari tra maschere e costumi. I personaggi si conoscono tra loro e fanno tutti parte di un gruppo di studio sulle possessioni, gruppo che si riunisce con cadenza tra i trenta ed i sessanta giorni a casa di Mieko.

Taganoo Mieko è poetessa, discendente da una stirpe di Samurai, vedova da tempo, ha perso il figlio maschio Akio da un anno a causa di una valanga che lo ha travolto sul Monte Fuji; Yasuko, sua nuora e vedova di Akio, si dedica allo studio delle possessioni iniziato dal marito e, anche dopo la morte di questi, continua a vivere con la suocera; Ibuki è assistente universitario di Letteratura giapponese alla non meglio specificata "S. University", sposato, ha una figlia; Mikame è medico psichiatra interessato agli studi sulla possessione, scapolo ed indipendente, entrambi hanno 33 anni e sono attratti da Yasuko senza farne mistero tra loro.

La signora Taganoo Mieko è testimone del Giappone che precede gli anni Cinquanta: pur essendo una donna colta e di famiglia ricca, ha avuto una rigida educazione che le ha imposto di soffocare ogni impulso di ribellione e si è uniformata a ciò che, in quanto donna, le veniva richiesto, cioè un matrimonio vantaggioso e combinato e la sottomissione totale al marito qualunque cosa facesse. Rappresenta il ponte tra l'antico ed il contemporaneo poiché non giudica negativamente (o forse piega ai suoi fini e sfrutta?) lo stile di vita libero della nuora. Il suo essere donna delle generazioni precedenti si compie quando veniamo a sapere che il suo "attenersi scrupolosamente all'etica femminile dell'antico Giappone feudale" (pag. 133) è stato, coerentemente con quel mondo, solo apparenza: dentro di lei cova un'esacerbata disperazione e frustrazione che la portano ad essere il vero e perverso *deus ex machina* della complessa vicenda, fin nei minimi dettagli. La sua personalità resta misteriosa

anche a Yasuko che vive con lei e con la quale ha momenti di intimità che fanno sospettare ai due uomini si tratti di una relazione lesbica (pag. 74, 120, 122, 137, 141). Yasuko, che è la persona più vicina a lei, dice come probabilmente ella sia “l’ultima donna giapponese che vive interiorizzando tutti i moti dello spirito, come quelle maschere” (pag. 66); “è come l’acqua di un lago di montagna che sotto una superficie tranquilla scorre turbolenta sul fondo verso una cascata: calma e immobile ha la forza di far sì che ciò che ha in animo si muova esattamente nella direzione voluta [...] dentro di lei sono compressi una quantità di segreti” e “anche fra donne... io non so cosa ci sia nel cuore della mamma” (pag. 70); “nel profondo dei sentimenti della mamma c’è qualcosa di inesplorato e perfino io non lo conosco ancora” (pag. 71); è un’abile manovratrice, senza che le persone se ne avvedano (“Lei [Ibuki] per esempio: è bellamente manovrato, sa? Cammina sui binari posati dalla mamma”, pag. 70); è una donna “impenetrabile [...] dal fondo del suo cuore i segreti sono come fiori in un giardino che, seppur non visibili, spargono tutt’intorno profumi d’ogni sorta. È una persona misteriosa” (pag. 72), con “capacità infinite” (pag. 74). Mieko è anche la persona dalla quale “tutti quanti volevano fuggire” (pag. 74), che suscita nella nuora “devozione [... ed] un misto di paura e di ammirazione” pag. 87.

Relativamente a Yasuko, il lettore è indeciso: è succube o è collaboratrice consapevole dei maneggi della suocera? E se è succube, lo è per possessione o per immaturità? Mieko è “dietro di lei”: per comportarsi con “brillante intelligenza”, le è “assolutamente necessaria la presenza pura e semplice anche se silenziosa di Mieko”, (pag. 43). Ella stessa si dichiara impotente di fronte a Mieko: “vorrei andarmene da casa Taganoo [...] ma con le mie sole forze non credo di riuscirci” (pag. 66), “sembra che la mia mente sia paralizzata” (pag. 76). Durante il viaggio in treno con Ibuki, non sappiamo se Yasuko cerchi consiglio, forza e solidarietà nell’uomo rivelandogli segreti di famiglia Taganoo oppure se stia sottilmente barattando quei segreti per conquistarne la fiducia e irretirlo nelle trame di Mieko. Si dice “irritata perché pens[a] che dietro a tutto in qualche modo ci sia una macchinazione della mamma” (pag. 72) ma in noi resta il dubbio se sia sincera o se stia conducendo un doppio gioco. Ambigui sono anche il suo silenzio e le espressioni del volto allorché Mikame le fa la proposta di matrimonio parlando a Mieko (pag. 140).

A Mieko dice: “finirò per diventare un povero burattino manovrato da te [...] finora ho sempre fatto quello che dicevi tu [...] nel profondo, sotto sotto, stai tramando qualcosa” (pag. 107). Difficile concederle seppur solo inizialmente il dubbio dell’innocenza.

I due amici e rivali in amore si domandano spesso se Yasuko sia la medium di Mieko e sia quindi la parte attiva della suocera; Ibuki, per far comprendere con un’immagine a Mikame il rapporto tra Mieko e Yasuko, si riferisce alle due donne come ai soggetti delle raffigurazioni *ukiyo-e* della scuola di Hishikawa (XVII sec), dove le figure hanno proporzioni differenti dovute all’importanza e “la legge della prospettiva non viene tenuta in conto”. Mieko sarebbe la grande cortigiana e Yasuko la giovane accompagnatrice che le sta a fianco (pag. 52, 119), le due hanno “spessori diversi” (pag. 51).

Nella scena di seduzione in treno, la donna ha l’aria trasognata ed enigmatica proponendo essa stessa il dubbio di non “essere cosciente”, che “qualcosa di estraneo si sovrapponga” a lei; dice che, pur “[dedicandosi] alle ricerche sulla possessione, non [pensa] [...] che il suo spirito [di Mieko] si sia a tal punto impadronito di [lei]” (pag. 71). Enchi delinea una Yasuko che bamboleggia ed è civettuola con i due uomini che li sa stuzzicare con il fare di una geisha - che quindi soddisfa le fantasie maschili tradizionali - ma mostra anche la forza sconvolgente della donna se infusa di forze ataviche.

Infine, pur definendo la suocera “insensibile e crudele”, ammette di essere “affascinata” e di essere stata indotta a “fare cose impensabili”, di essere talmente contagiata da provare in questo suo fare sotto l’influsso della suocera “un piacere di vivere senz’altro maggiore che nell’amore di un qualsiasi uomo” (pag. 171).

Tutto ciò che riguarda Mieko, Yasuko e Harume si tinge via via di ambiguità, mistero, ambivalenza per sfociare poi in una mostruosa potenza. Esse sono come la visione del monte Fuji per Yasuko: enigma, fascino potente e vista che suscita dolore (pag. 74). Mieko, Yasuko e Harume fluttuano in situazioni surreali: la seduta medianica, la visita all'attore di Nōh morente, la sospensione delle risposte o il disvelamento di segreti dolorosi, le atmosfere notturne o alcoliche, le seduzioni; così anche la presenza di Harume, con la sua bellezza vacua, dolorosamente malata ("il biancore opaco del volto e le sue scure pupille sotto le folte sopracciglia del disegno netto la facevano apparire come un ritratto di *bijin* [generica tipologia di ritratti di 'belle donne' del periodo Edo] il pietoso sonno della sua anima, lenta e ottusa, rendeva scomposti i suoi vividi lineamenti" pag. 111).

Le ambiguità intrinseche a Mieko e Yasuko non vengono risolte dal violento "bagno di realtà" cui la scrittrice sottopone il lettore; l'evento scabroso e l'epilogo parzialmente tragico del romanzo hanno in sé qualcosa di insopportabile e non giustificabile che segnano un baratro tra noi e le due donne diversamente artefici e collaboranti nella macchinazione.

L'autrice concede – forse - l'unico momento di verità a Mieko proprio nell'ultima pagina, quando si trova a tu per tu con la maschera Fukai che "pareva conoscere tutto il dolore della scomparsa di Akio e Harume. E nello stesso tempo anche l'odiosa macchinazione che aveva tenuto nascosta dentro di sé, giù nel profondo" (pag. 188).

In questo ancestrale e disumano panorama del femminile (e non è da dimenticare la figura solo evocata della domestica Aguri, la cui tragica vicenda viene riportata in modo puramente cronachistico, pagg. 127-9) fanno eccezione due figure, caratterizzate l'una da concretezza, l'altra da sentimenti umanissimi: se la moglie di Ibuki infatti è completamente calata nella realtà dei debiti che il marito contrae ("l'ufficio delle tasse o la polizia sono molto più temibili di un qualche fantasma o spirito vendicativo", pag. 101) e capta i segnali del tradimento mettendosi subito in azione, Yū, l'anziana donna di casa Taganoo (giuntavi al seguito di Mieko e "quindi la persona che doveva conoscere più di chiunque altro tutto ciò che riguardava la vita coniugale della padrona, oltre agli eventi relativi alla nascita dei gemelli", pag. 115-6) è l'unica che obietta a Mieko, pur essendo costretta alla sottomissione per posizione sociale e non per influsso medianico.

Per contro, gli uomini sono presentati come ingenui, sprovvisti e totalmente incapaci di decifrare le donne, di farsi un'idea "del tipo", di prevederne le azioni. Ibuki non coglie il senso profondo delle confidenze e dei dubbi esposti da Yasuko durante il viaggio in treno, né immagina che sua moglie, insospettata dai suoi ritardi, dalla sua aria sovente distratta e dal segno di rossetto sul corpo, gli metta alle calcagna un investigatore privato. Mikame, totalmente e consapevolmente rinunciatario sul tema donne, enuncia un teorema con tanto di corollario maschilista: "per quanto un uomo si dia da fare non arriverà mai a capire le trame che una donna ordisce in silenzio, lenta ma inesorabile [...] gli uomini [...] non sono riusciti a carpire neppure uno dei segreti femminili [...] mi sono dato la regola di non andare oltre una certa linea, nel mondo delle donne": né Buddha né Cristo sono riusciti nel loro "tentativo di sottomettere un avversario col quale non potevano competere" (pagg. 178-9); "anche per i bambini, non è lo stesso? per essere certi che quelli generati dalle donne fossero sicuramente figli loro, per millenni gli uomini hanno fatto cose incredibili: hanno considerato un crimine o un peccato l'adulterio, hanno inventato le cinture di castità... (pag. 178-9).

Agli uomini, una volta emersa la trama perversa tessuta da Mieko con la collaborazione di Yasuko, resta un pugno di sabbia: "D'un tratto i due amici tacquero, con aria abbattuta, guardandosi in viso. Pur continuando a fissarsi, nulla emerse negli occhi dell'uno o dell'altro. Entrambi desolati si resero conto che in quell'intimità vuota, incolore, niente sarebbe apparso, per quanto a lungo avessero atteso" (pag. 179).

La donna tra stereotipi di sottomissione e fenomeno delle possessioni

Enchi tematizza nelle sue opere la condizione femminile, l'animo femminile ed i rapporti tra i sessi. In generale, nella sua produzione, ha saputo narrare la complessità di passioni e sentimenti dell'animo femminile dietro apparenze quotidiane e banali facendo affiorare il tema dell'estrema e millenaria repressione dell'ego femminile e le sue conseguenze. I suoi scritti sono tuttora letti in chiave femminista e mantengono la capacità di far luce su alcune tematiche ancora coperte da una forma velata, forse ipocrita, di censura.

A tutt'oggi noi occidentali, guardando all'estremo oriente, siamo spesso preda dell'"orientalismo" e fa parte di questa visione lo stereotipo in cui cadiamo sovente, secondo il quale le donne estremo orientali sono silenziose e sottomesse per indole prima ancora che per educazione e che lo siano spontaneamente e serenamente, completamente pacificate con questo *habitus*, loro connaturato. Tale visione occidentale del femminile estremo orientale ha avuto inizio almeno nell'Ottocento, si pensi tra tutte all'eroina tragica dell'opera di Giacomo Puccini *Madama Butterfly* del 1901. Per contro, le geisha si distinguerebbero da questo stereotipo, costituendone un altro: colte e dedite alle arti, consapevoli del loro essere seducenti, non rinchiuso nello schema domestico e familiare ma in quello delle "case da tè" (*ochaya*) e delle "case delle geisha" (*okiya*).

Se Mieko risponde (apparentemente) allo stereotipo della donna orientale che si occupa assiduamente della famiglia, devota, paziente, tenace e fedele fino alla morte, Yasuko risponde a tratti allo stereotipo della geisha: colta, "il sorriso lezioso che mostrava in quel momento dava a Ibuki quasi un senso di repulsione come se lasciasse trapelare [...] la natura dissoluta della donna" (pag. 54-5); "il suo sottile fascino crudele faceva mancare il respiro all'uomo" (pag. 66); le dice Ibuki "per me il suo fascino sta nel fatto che è una donna non attratta dal matrimonio" (pag. 68) e "non è da lei, Yasuko san, neppure una entreneuse farebbe una cosa del genere" (pag. 71).

Gli stereotipi di cui è vittima l'Occidente sono anche frutto di evidenze sociologiche e di costume e i residui sono condivisi con l'uomo estremo orientale, come si legge tra le considerazioni dei due trentenni del romanzo. Enchi racconta di donne che hanno vissuto per oltre un millennio in un mondo dominato dagli uomini e che trovavano una via di riscatto spesso attraverso la vendetta: se spinte al limite, le donne possono contattare potenti poteri psichici che sono quelli delle sciamane giapponesi (*miko*), donne tenute in grande considerazione, esistite prima del secolo VIII cioè precedentemente alla contaminazione dello Shintoismo autoctono da parte del Buddhismo importato dalla Cina. La Dama Rokujô è l'incarnazione di questo archetipo. Peccato che Mieko ricorra a sua volta a sistemi maschilisti, utilizzando la figlia inconsapevole per i propri fini e sacrificandola fino alla morte.

Essendo quello delle possessioni tema da specialisti, non voglio e non so addentrarmi: è a tutt'oggi studiato a livello universitario ed ha addentellati con le possessioni contemplate da tutte le religioni.

Una proposta

La proposta di Enchi invece, come del resto ci dice per bocca di Yasuko (pag. 117), sembra essere quella di un uso metaforico della possessione: la scrittrice si appoggia alla tradizione della "creazioni artificiose di fenomeni medianici" basati sulla corruzione delle medium (pag. 118) e la ammoderna. Enchi, altrove e qui, sceglie l'ambientazione e i riferimenti ad epoche passate per parlare dei suoi anni '50-'60; riproponendo i fenomeni di possessione vuole riportare alla luce il fatto che la sottomissione del femminile perpetrata dal Buddhismo ha cozzato con il ruolo della sciamana della religione Shintoista giapponese indigena, e che questa tradizione atavica è però variamente sopravvissuta per oltre un millennio. La sciamana e la *medium* nelle sue mani divengono personaggio, mezzo (ancora una volta *medium*) di vendetta contro il depotenziamento delle donne da parte degli uomini.

Si tratterebbe quindi, da parte dell'autrice, di un uso metaforico del fenomeno delle possessioni.

Le donne (l'individuo) spinte ad estreme repressione e sopportazione possono sviluppare sentimenti di odio e la ribellione si manifesta in macchinazioni vendicative. Ecco qui un collegamento con il *Genji Monogatari*, illustrato nel saggio fittiziamente fatto uscire dalla mente di una Mieko trentenne, già sposata e madre: ella prova profonda empatia verso Dama Rokujō (sembra a Ibuki "una figlia che parla della madre o una sorella minore della maggiore", pag. 99) e la sente affine a sé caratterialmente (orgogliosa e non dolcemente sottomessa all'uomo): è la dama trascurata dal principe Genji e Mieko ne rilegge le ire addossando la responsabilità al comportamento dell'uomo che la trascura. A Dama Rokujō vengono attribuiti poteri straordinari, che provocano vendette a lungo termine, anche a dispetto della sua consapevolezza.

Mieko invece macchiana la sua vendetta e lo fa con calcolo e volontariamente, pianifica gli eventi con precisione inesorabile, è l'efferato ed iper razionale *deus ex machina* della vicenda. Mieko non ha quindi le caratteristiche di uno spirito che colpisce impetuosamente ed incontrollatamente, ella non è come Rokujo che - sono le parole del "suo" saggio - "attraverso l'inconscia facoltà possessiva del suo spirito demoniaco trasmette agli altri la propria volontà" (pag. 94); ed ancora: "il potere demoniaco insito nel profondo della natura di Rokujō era a lei stesso ignoto". Noi, invece, conosciamo una Mieko - sempre citando per confronto la dama Rokujō ed in opposizione a questa figura - "il cui accanito sentimento prende forma precisa e colpisce [...] in modo [...] risoluto" (pag. 95).

I fenomeni di possessione (reali o metaforici) costituirebbero un tratto karmico della donna e, se nel passato avevano caratteristiche esoterico/spiritistiche, attualmente sarebbero "ben presenti" sotto altre spoglie: "ai nostri giorni quelle facoltà paiono inaridite, scomparse, e se invece fossero ancora ben presenti? [...] una sventur[a] collegat[a] alla natura femminile, un flusso di sangue che scorre sempre vivo di generazione in generazione" (pag. 98).

Penso che la sua vendetta sia nel voler perpetuare il seme dell'amante e del proprio casato e sopprimere quello della casata del marito oltre ogni disgrazia: casa Taganoo sarà solo in apparenza tale, in realtà la discendenza del marito non ha mai avuto luogo ed al suo posto si insedia quella dell'uomo amato da una donna che diviene capostipite di una stirpe.

Questa visione "leggera" del fenomeno delle possessioni potrebbe essere avvalorata dalla vena ironica che caratterizza la penna di Enchi.

La seduta medianica potrebbe essere fasulla, potrebbe essere stata concordata precedentemente in modo tale da far emergere dalle parole della medium elementi di coincidenza con la tragica vicenda di Akio. Lo spirito dice di chiamarsi "Matois" che in francese significa "persona furba", "volpone" e sappiamo che lo sciamanesimo sovente di rifà alle volpi possedute; tali sono le volpi di Inari, sempre presenti in coppia davanti al suo altare. Esse sono le sue messaggere e si collocano tra il nostro mondo e quello degli spiriti. Altro elemento comico: Ibuki durante la seduta medianica è più stupefatto, scosso ed interessato alla vicinanza fisica di Yasuko che al fenomeno paranormale, come se Enchi ci dicesse che la percezione dell'alterità è legata all'attrazione erotica (Enchi è nota per scrivere liberamente di sesso).

È ironico anche che Ibuki, sposato, sia preda di una passione carnale per la giovane e metta a repentaglio il matrimonio mentre Mikame, che è libero, la corteggi castamente.

Ironico il modo in cui Ibuki parla all'amico dopo che le trame scabrose sono state svelate che e lui sia stato "scaricato" dalle due donne: "sono io quello che ha fatto la a figura del pagliaccio [...] il fortunato sei tu; in certi casi è molto meglio essere stato scartato!" (pag. 175).