



ASSOCIAZIONE ITALIANA PER GLI STUDI GIAPPONESI
AISTUGIA



伊
日
研
究
学
会

Giappone, storie plurali

a cura di

Matteo Casari e Paola Scrolavézza



I LIBRI DI
EMIL



ASSOCIAZIONE ITALIANA PER GLI STUDI GIAPPONESI

AISTUGIA



Giappone, storie plurali

a cura di

Matteo Casari e Paola Scrolavezza



La pubblicazione di questo volume è stata possibile grazie al contributo di
The Japan Foundation e di AISTUGIA

Copertina

L'enigma del coniglio

© Andreina Parpajola

I versi riportati sul piedistallo che sorregge la statua sono di Minamoto no Toshiyori
(1055-1129). Di seguito se ne riporta la traduzione di Andrea Maurizi:

Non avevo certo pregato
perché la persona che non ricambia il mio amore
fosse con me violenta
come le raffiche di vento
del monte Hatsuse
(*Senzaiwakashū*, XII: 707)

Scritta giapponese del maestro calligrafo e professore dell'Università di Kanazawa:
Miyashita Takaharu

Sito web dell'Associazione:
<http://www.aistugia.it>

© 2013 Casa editrice Emil di Odoya srl
ISBN: 978-88-6680-067-5
I libri di Emil
Via Benedetto Marcello 7 - 40141 Bologna -
www.ilibridiemil.it

Narrare il “mondo delle maschere”: *Kamen sekai* di Enchi Fumiko

Il “mondo delle maschere” che viene narrato in *Kamen sekai* 仮面世界 (Il mondo delle maschere), racconto di Enchi Fumiko 円地文子 pubblicato nel 1963, non è solo quello del teatro nō, che nel senso letterale del termine utilizza la maschera per rappresentare personaggi diversi. Si tratta anche di un mondo che nasconde sotto la maschera narrativa una realtà che il lettore può percepire solo a tratti. La narrazione di questo racconto è infatti totalmente guidata dalla voce narrante, una donna di mezza età, affermata esecutrice di danze tradizionali giapponesi. In *Kamen sekai* la danzatrice “*watashi*” narra attraverso la lente della sua personale interpretazione la vita del defunto maestro e attore di nō Numanami Kazutoshi 沼波千寿.

Questo articolo, concentrando sulla palese inaffidabilità della voce narrante, analizza le teorie del maestro Numanami sull'esecuzione del nō e i fatti della sua vita privata come sono narrati da *watashi*, suggerendo una lettura di quest'opera alla luce delle teorie sul *gaze* nate nell'ambito della cinematografia ed estese successivamente ad altre aree. L'articolo, esplorando l'accostamento tra narrazione inaffidabile e *gaze* in ambito narrativo, propone una lettura in chiave ironica di *Kamen sekai*, dando spazio a una visione critica nei confronti di alcune concezioni stereotipate di genere che sembrano al contrario trovare conferma in altre opere dell'autrice dello stesso periodo.

I fatti come ci sono raccontati dalla discepola, prendono inizio da dopo la morte della moglie di Numanami, che lui ammirava e amava profondamente. Persa la moglie, Numanami – che inizialmente era contrario all'esecuzione del nō da parte delle donne – prende come discepola *watashi*. Successivamente decide di aprire il *Nadeshikokai* 撫子会, una scuola per giovani donne di buona famiglia, in compagnia delle quali il maestro riesce apparentemente a riempire la sua solitudine. Tuttavia subito prima della morte di Numanami, si viene a scoprire dell'esistenza di una donna – elegante come la defunta moglie – con cui il maestro aveva avuto una relazione per lungo tempo e che aveva sempre tenuto nell'ombra. La narratrice, che all'inizio del racconto aveva mantenuto una certa riservatezza e aveva negato di interessarsi agli aspetti privati della vita del maestro, gradualmente rivela il contrario. Ammette che anche lei è stata vittima del fascino di Numanami e confessa i sentimenti di rancore che ha provato nei confronti di quella donna misteriosa. Il racconto finisce con la grottesca scena della seduta spiritica in cui, se compiamo un atto di fiducia nei confronti della narrazione, il protagonista Numanami ha voce

per l'unica volta, dopo la morte. Qui la narratrice, insieme alle donne dell'*entourage*, esprime finalmente il rancore che prova per Numanami parlando direttamente con lo spirito del maestro dopo aver scoperto della sua relazione.

La narrazione di *Kamen sekai* è effettuata da un punto di vista strettamente e palesemente personale, fenomeno che in termini narratologici rientra sotto quello che Ansgar Nünning definisce “il grande ombrello del termine *unreliable narration*”, definizione apparsa per la prima volta nel 1961, tra le pagine di *The Rethoric of Fiction* di Wayne Booth.¹ Al contrario di molte opere in cui l'inaffidabilità della narrazione è suggerita in maniera velata e dipende principalmente dalla modalità di ricezione del lettore, come viene teorizzato nel recente approccio cognitivo, nel caso di *Kamen sekai* è piuttosto palese, perché portata alla luce attraverso la netta contraddizione tra la posizione tenuta all'inizio della narrazione e quella rivelata verso la fine, oltre che dal tono chiaramente incerto di *watashi* sull'interpretazione di alcuni fatti. Per l'analisi di *Kamen sekai* si può pertanto considerare maggiormente adatto l'approccio retorico, che presuppone una inaffidabilità intenzionale da parte dell'autore implicito, anche se naturalmente il lettore implicito deve possedere gli strumenti per cogliere tale inaffidabilità.²

Watashi inizialmente – differenziandosi dalle altre discepole – afferma con forza di aver sempre ammirato il proprio maestro come artista e mai come uomo e di non essere pertanto a conoscenza della sua vita privata. Tuttavia l'ostinata negazione iniziale lascia via via spazio – come abbiamo accennato – a una confessione d'amore accompagnata a una forma di risentimento dovuta alla mancanza di interesse del maestro nei suoi confronti. *Watashi*, nel momento in cui cambia atteggiamento e comincia a narrare i fatti privati del maestro, si giustifica con la sua teoria sul legame indissolubile tra vita privata e rendimento nell'arte. Riguardo alle relazioni amorose del maestro, *watashi* afferma: “nel caso del maestro Numanami, non c'è modo di parlare separando la vita privata dall'arte, in quanto combaciano perfettamente”.³

Ad aggiungersi a questa contraddizione nei contenuti della narrazione, ci sono numerosi elementi presenti nel testo a livello formale, che secondo questo studio sono un altro forte indice di inaffidabilità. Il registro colloquiale (*desu - masu* です・ます) in prima persona influisce sulla percezione della narrazione come frutto di una interpretazione di parte della narratrice, accentuato dall'uso continuo dei puntini di sospensione e dell'interruzione di frasi, dalle ripetizioni dello stesso concetto e dalle espressioni di incertezza come “probabilmente” (*kamoshiremasen* かもしれません), che indicano una esitazione riguardo la lettura dei fatti.

¹ Wayne C. Booth, *The Rethoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1983, pp. 339-374.

² Per un confronto tra i due approcci si veda: Ansgar F. Nünning, “Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches”, in *A Companion to Narrative Theory*, James Phelan, Peter J. Rabinowitz (a cura di), Blackwell Publishing, 2008.

³ Enchi Fumiko, “Kamen sekai”, in *Enchi Fumiko Zenshū*, vol. IV, Tōkyō Shinchōsha, 1978, p. 118. L'opera è stata pubblicata per la prima volta sulla rivista *Gunzō* nel Novembre 1963. Questa e tutte le traduzioni in questo articolo dei testi di Enchi sono di chi scrive.

Attraverso l'uso di tale registro viene riprodotta in *Kamen sekai* la forma del monologo teatrale a cui Enchi – che aveva esordito come drammaturga – era molto legata. Si tratta di una ipotetica intervista in cui l'interlocutore non ha voce. Mentre nel teatro il monologo è, insieme al dialogo, lo strumento principale per mostrare i pensieri del personaggio, ed è pertanto una tecnica da cui è difficile prescindere, il monologo utilizzato nella fiction acquista inevitabilmente una accezione diversa. Il fatto di riportare la forma dell'intervista – che solitamente è orale e dialogica – in un testo scritto ed eludendone una parte fino a trasformarla in un monologo, suscita nel lettore un sospetto di inaffidabilità, in quanto percepisce di non avere la garanzia né della presenza di un interlocutore, né del contenuto delle domande da lui ipoteticamente rivolte. *Watashi*, assumendo a pretesto la tecnica dell'intervista, si libera dalla responsabilità di una narrazione oggettiva che in una biografia sarebbe stata d'obbligo e la delega a un ipotetico intervistatore che guiderebbe la narrazione. La narratrice in tal modo ha l'alibi per permettersi di risultare incongruente e di fare riferimento a fatti privati dell'attore dal suo personale punto di vista. Questa sorta di dialogo censurato per metà, potrebbe essere infatti il frutto della volontà della narratrice di imporre il proprio punto di vista su Numanami, che essendo passato a miglior vita non ha la possibilità di replica, come non ce l'ha l'intervistatore le cui parole non sono riportate, ammesso che esista un intervistatore.

Ci sono alcuni segnali che permettono al lettore di fare delle supposizioni sulla personalità della narratrice e che superano il contenuto esplicito del testo. Ad esempio il maestro avrebbe tessuto le lodi di *watashi* in virtù del suo aspetto poco avvenente, in quanto le avrebbe permesso attraverso la fatica di risultare piacente sul palco, di conoscere lo sforzo che un bravo attore deve fare sulla scena per “rompere sé stesso” e allontanarsi dal sé.⁴ È facile ipotizzare come dietro a tale affermazione si nasconda il complesso per il proprio aspetto e la conseguente invidia di *watashi* nei confronti delle discepoli giovani e avvenenti del *Nadeshikokai*. Anche il fatto stesso che la narratrice insista più volte sul suo merito di essere servita da sprone al maestro a insegnare alle donne, potrebbe essere un ulteriore modo per trovare una *raison d'être* nella propria poca avvenenza come motivo di successo sul palco.

In un suo recente articolo che sintetizza i due approcci, retorico e cognitivo, che si sono sviluppati nello studio della narrazione inaffidabile, Ansgar Nünning individua due segnali che attestano la presenza di un narratore inaffidabile nel testo. Il primo consiste in “elementi presenti nel testo” – che ho appena enucleato per il caso di *Kamen sekai* – e il secondo in “pre-esistenti conoscenze concettuali del mondo e standard di normalità del lettore”.⁵ In *Kamen sekai* il fatto che Numanami avesse intrattenuto dopo la morte della moglie una relazione con un'altra donna è presentato come un fattore inaccettabile. *Watashi* era convinta che il maestro – nell'intento di mantenere una certa neutralità – nella realtà non si concedesse a nessuna e si attorniasse di donne per comprendere l'essenza della femminilità e riprodurla sul

⁴ *Ibidem*, p. 115.

⁵ Ansgar F. Nünning, “Reconceptualizing Unreliable Narration...”, cit., p. 105.

palco attraverso i ruoli femminili. Per questo motivo il fatto di scoprire che la sua bravura non fosse dovuta alla castità, ma al contrario il sospetto che dipendesse dal contatto fisico con una donna, rappresenta per *watashi* motivo di profondo rancore. Nel pensiero comune il fatto di avere una relazione stabile con una persona è più generalmente accettato rispetto al fatto di intrattenere più relazioni amorose, anche se non sessuali. Al contrario, nel sistema di valori della narratrice, sarebbe stato più accettabile che il maestro avesse flirtato con più donne. Volendo applicare anche l'approccio cognitivo, è evidente che c'è un divario tra il sistema di valori della narrazione e quello condiviso dal lettore implicito, situazione che sfocia nel rafforzamento del sospetto di inaffidabilità della voce narrante.

Ci sembra necessario approfondire ora il concetto già accennato di realismo nel *nō*, che si collega, secondo questo studio, alla scelta narrativa di questo racconto. *Watashi* inserisce nella narrazione una lettura delle tecniche utilizzate dal maestro per rendere efficace una performance e spiega:

Alla base dell'arte del maestro c'era il realismo. Se la paragoniamo alla pittura, era come dare forma allo schizzo utilizzando la tecnica del disegno dal vero. Inglobando le sensazioni che gli suscitava l'esperienza e poi prendendo le distanze dalla realtà, egli mirava ad adattarsi perfettamente al modello [*kata* 型] per creare qualcosa di solido. In termini contemporanei potremmo forse definirlo psicologia del profondo. Più si rispetta la forma [*yōshiki* 様式], lasciandosi assorbire dalla forma stessa, più la realtà vi si sovrappone manifestandosi tra un gesto e l'altro. Questa era la teoria del maestro e credo che questa idea abbia trovato la sua massima espressione nelle sue rappresentazioni di *Yuya* 熊野, *Koi omoni* 恋重荷, *Kinuta* 砧, *Dōjōji* 道成寺, *Sotoba Komachi* 卒塔婆小町, *Utō* 善知鳥, etc.⁶

È difficile dare un'interpretazione certa alla complessa spiegazione di *watashi* riguardo alle teorie del maestro. Che non si tratti di realismo nel senso stretto del termine è comprensibile dalla frase che afferma il distacco dalla mera descrizione della "realtà" (*shajitsu* 写真). Sembra piuttosto che l'attenta osservazione della realtà tangibile serva da punto di partenza, da ispirazione, per poi trasmetterne sul palco l'essenza proprio grazie al rispetto della rigida forma. Numanami crede talmente in questa teoria che arriva al punto di recarsi in Corea per ascoltare il suono del *kinuta* 砧, blocco per battere i panni, prima di eseguire l'omonimo *nō* *Kinuta*. Si tratta di una interpretazione delle teorie di Zeami 世阿弥 portata alle estreme conseguenze. Nel secondo capitolo del *Kandesho* 花伝書 (Libro della trasmissione del fiore), dedicato alla "mimesi" (*monomane* 物真似), Zeami afferma l'importanza dell'osservazione della realtà narrando ad esempio la difficoltà che si trova nell'interpretare ruoli di dame di alto rango per l'impossibilità a frequentarle e osservarle da vicino.⁷ Nello stesso capitolo Zeami esplicita la mancanza di interesse che suscita una riproduzione

⁶ Enchi Fumiko, "Kamen...", cit., p.117.

⁷ Zeami, *Kandesho* (*Fūshi kaden*), Kawase Kazuma (a cura di), Tokyo, Kōdansha bunko, 1999, p. 26 (trad. giapponese moderno p. 116). Il *Kandesho* è stato scritto tra il 1400 e il 1402.

troppo fedele, chiamata “imitazione in stile antico”.⁸ Inoltre nella celebre teoria esposta più tardi nel *Kakyō* 花鏡 (Lo specchio del fiore), per la quale il movimento deve essere compiuto solo per i sette decimi, Zeami esplicita la necessità di astrazione affinché un ruolo sia eseguito sul palco in maniera da suscitare l’interesse del pubblico.⁹ Nella lettura di Numanami i *kata*, le forme astratte individuate da Zeami per eseguire i diversi ruoli sulla scena, sono dei contenitori vuoti, che accolgono l’attore con il suo bagaglio di esperienze e gli permettono di adattarvisi perfettamente. Tale esperienza del reale è variabile e molteplice, ma diventando un tutt’uno con la forma durante la rappresentazione, viene percepita come immutabile. In un certo senso la teoria di Numanami completa l’interpretazione delle teorie di Zeami ad opera di Benito Ortolani, secondo il quale: “In a real sense identification means that the actor should no longer be aware of imitating an exterior object because the object is no longer “exterior” to him”.¹⁰ Così secondo Numanami lo spettatore, attraverso il *kata* che vede eseguito sul palco, ha la possibilità di cogliere quel qualcosa che emerge “tra un gesto e l’altro” e che deriva dalla multiforme realtà.

Una teoria che sostiene che il realismo sia fondamentale per l’esecuzione del *nō*, risulta tutt’ora alquanto controversa, se si prendono in considerazione alcuni degli studi dei maggiori teorici del *nō* dal dopoguerra ad oggi. Alcuni di essi, tra cui Toida Michizō 戸井田道三 e Hamamura Yonezō 濱村米蔵, teorizzano un certo realismo nel concetto di *monomane* nel *nō* del periodo di Kan’ami 観阿弥 e del primo Zeami, per poi sostenere che con l’affinamento derivato dai trattati di Zeami, il realismo sia andato via via perdendosi per lasciare spazio all’astrazione.¹¹ Kanze Hisao 観世寿夫, colui che ha riproposto le teorie di Zeami dopo molti secoli in cui si eseguiva il *nō* senza essere a conoscenza dei suoi trattati, in un breve articolo intitolato “Astrattismo nel *nō* e natura” (*Nō no chūshōsei to shizen* 能の抽象性と自然), parla del *nō* contemporaneo nei termini di una performance in cui inizialmente bisogna ridurre ad un’astrazione tutte le tecniche dalla musica al movimento, per poi aspirare alla naturalezza dello spirito e del corpo.¹² Ci sembra tra queste la teoria più vicina a quella di Numanami, per il quale la stretta fedeltà alla forma è proprio il mezzo che permette in ultima analisi di cogliere la realtà che diventa un tutt’uno con essa nel corpo dell’attore. La natura è introiettata, superata e riproposta attraverso la forma. Ma non è oscurata dall’astrazione.

Passando al secondo punto della teoria di Numanami, l’accento che fa *watashi* alla proprietà del *nō* di condurre alla comprensione dell’inconscio, non è nulla di

⁸ *Ibidem*, p. 28 (trad. giapponese moderno p. 117)

⁹ Zeami, *Il segreto del teatro nō*, René Sieffert (a cura di), trad. Gisèle Bartoli, Adelphi, Milano 1966, p. 146. Il *Kakyō* è stato scritto da Zeami nel 1424.

¹⁰ Benito Ortolani, “Zeami’s Aesthetics of the No and Audience Participation”, *Educational Theatre Journal*, XXIV, 2, Maggio 1972, p.111.

¹¹ Toida Michizō, “Nōgaku no riarizumu”, *Bungaku* XVII, 1, Gennaio 1949, p. 12. Si veda anche Hamamura Yonezō, “Nō to kabuki no shajitsushugiteki isō ni tsuite”, *Nō*, V, 5, Maggio 1951, p. 4.

¹² Kanze Hisao, “Nō no chūshōsei to shizen”, *Kanze Hisao chosakushū: Zeami no sekai*, vol. 1, Heibonsha, Tokyo 1980, p. 84.

nuovo se considerato dal punto di vista odierno. Quando *Kamen sekai* è stato pubblicato nel 1963, si trattava di una teoria che era già stata presa in considerazione. Nel 1949 il famoso critico e germanista Takahashi Yoshitaka 高橋義孝 affronta tra i primi le affinità tra il palcoscenico del *nō* e le teorie di Freud mettendo a fuoco come questo tipo di teatro abbia la capacità di toccare corde profonde dell'animo umano, e di risolverne i conflitti, non sempre spiegabili razionalmente. Rappresentando sulla scena dei sentimenti umani che, pur universali, sono sfaccettati e sintetizzano stati d'animo contrapposti come la rabbia e il riso, il *nō* può secondo Takahashi essere paragonato al mondo dell'inconscio.¹³ Tuttavia, nelle parole di Takahashi questa affinità rimane un po' generica e non vengono esplicitati i termini del paragone. Anche molti anni dopo questo primo approccio di Takahashi, l'esecuzione del *nō* ha continuato ad essere vista come una forma di introspezione psicologica da vari studiosi, tra cui Thomas Immoos. Negli atti risultanti da un importante convegno sul *nō* svoltosi nel 1979 presso la Hosei University, Immoos propone alcuni esempi di drammi *nō* in cui il personaggio stesso grazie alla presenza dello *waki* 脇 che lo ascolta e gli fa domande alla stregua di uno psicoterapeuta, supera e risolve un conflitto interiore.¹⁴

A differenza di questi due approcci, nel testo di Enchi è invece chiaro come sia non solo lo *shite* 仕手 a superare i propri conflitti durante lo svolgimento del dramma, ma soprattutto l'attore, che adattando se stesso alla forma e facendo emergere la realtà esperita, può entrare in contatto col lato profondo della propria psiche. Dalle parole di *watashi* si può ipotizzare perciò che l'attore in questo modo riesca ad esternare sul palco i propri conflitti e possa in ultima analisi aspirare a una forma di auto-liberazione. Bisogna precisare che Immoos cita lo psicodramma moreniano tra gli esempi di utilizzo del teatro a scopo terapeutico, il che fa pensare che anche lui come la narratrice di *Kamen sekai* ipotizzi l'esecuzione del *nō* come una terapia direttamente a beneficio dell'attore. Tuttavia Immoos non entra nel merito di tale aspetto, e si limita a considerare la messa in scena della terapia attraverso l'analisi dei drammi, piuttosto che l'esecuzione stessa come terapia.

Tornando a *Kamen sekai*, ci chiediamo cosa abbia spinto la narratrice a dare una spiegazione delle teorie di Numanami oltre che la palese volontà di spostare l'attenzione sulle abilità artistiche del maestro, per negare il proprio sentimento verso di lui. Abbiamo già accennato che il realismo da cui Numanami partiva era basato sull'osservazione, soprattutto per quanto riguarda i ruoli femminili. *Watashi* afferma: "Avere di fronte agli occhi delle donne giovani, muovere mani e piedi e cantare durante le prove, diventava un esercizio anche per lui, che poteva

¹³ Takahashi Yoshitaka, *Geijutsu no himitsu: geijutsu bihyō ni okeru kyōju no mondai*, Tōkyō Daigaku Kyōdō Kumiai Shuppanbu, 1949, pp. 170-89.

¹⁴ Thomas Immoos, Konishi Jin'ichi, Koyama Hiroshi, "Nōgaku kenkyū no hōkō", *Sekai no naka no nō: Hōsei Daigaku daiyonkai kokusai shinpojumu no kiroku*, Hōsei Daigaku nōgaku kenkyūjo (a cura di), Hōsei Daigaku Shuppankyoku, 1982, pp. 47-50.

osservare (*nagameru* 眺める) la figura di una donna reale.¹⁵ Il verbo *nagameru* in giapponese è quello più vicino al concetto del *gaze* (sguardo), che è stato al centro della tesi femminista nell'ambito del cinema iniziato da Laura Mulvey nel 1975. Secondo questa celebre teoria lo sguardo inteso come metafora della dominazione di un soggetto (attivo) su un oggetto (passivo) è prerogativa "maschile". Secondo Mulvey anche se si tratta dello sguardo di una donna nei confronti di un uomo, il *gaze* rappresenta comunque un rapporto basato sulla dominazione e quindi ha un effetto "mascolinizzante" sul soggetto. Pertanto non ci può essere una degerarchizzazione dell'utilizzo del *gaze*.¹⁶ Analogamente, secondo l'interpretazione che viene suggerita nella narrazione, anche il maestro Numanami nel suo sguardo nei confronti delle discepole nasconde un atteggiamento di dominazione, che sfocia nello sfruttamento della loro vicinanza per mettere in pratica le sue teorie sul realismo e riportare sul palco ciò che ha esperito grazie a loro. La voce narrante di *Kamen sekai* sottolinea come Numanami "per esprimere sul palco dei drammi di donne (*katsuramono* 鬘物) così raffinati, probabilmente aveva bisogno di giocare con delle donne".¹⁷ A loro volta le discepole acquisiscono sicurezza dal fatto di sentirsi ammirate e traggono un piacere narcisistico dal loro "tradizionale ruolo esibizionistico" di oggetto del *gaze*.¹⁸ Tale armonioso rapporto tra soggetto e oggetto del *gaze* provoca l'invidia di *watashi*, che ne rimane esclusa a causa della sua poca avvenenza.

A questo proposito ci sembra opportuno approfondire un importante elemento che emerge da *Kamen sekai* e che provoca la discriminazione di genere in campo artistico, profondamente legato al discorso sul *gaze*: l'aspetto fisico. *Watashi* spiega con le seguenti parole la differenza tra un'attrice e un attore dall'aspetto poco gradevole nel campo delle arti tradizionali, facendo riferimento al suo aspetto e a quello del suo maestro, entrambi poco avvenenti.

Da questo punto di vista io e altre, pur essendo donne, ci siamo affannate e abbiamo lottato per migliorare le nostre abilità quando eravamo giovani, ma non so quante volte ho pensato con amarezza che se mi fosse stato concesso di presentarmi sul palco al naturale come un uomo, sarebbe stato meno faticoso percorrere questa strada. Se fossi stata una bellezza che non avesse bisogno di preoccuparsi né della pettinatura, né degli abiti per non rischiare di essere considerata brutta, probabilmente il mio stile nella danza sarebbe stato molto più grossolano.¹⁹

Watashi è esplicita nell'affermare che il fatto di non avere un aspetto aggraziato è stato per lei d'aiuto nello sviluppo di un'abilità artistica più elevata delle altre

¹⁵ Enchi Fumiko, "Kamen...", cit., p. 120.

¹⁶ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16, 3, Autunno 1975, pp. 6-18.

¹⁷ Enchi Fumiko, "Kamen...", cit., p. 125.

¹⁸ Laura Mulvey, "Visual Pleasure...", cit., p. 7.

¹⁹ *Ibidem*, p. 114.

donne. Con questo concetto della “rottura del sé” per un attore, già accennato in precedenza, viene sottinteso che una donna bella è anche meno spronata in generale rispetto ad un uomo a sforzarsi di raggiungere alti livelli di performance, perché la sua naturale bellezza compensa le lacune a livello artistico. Al contrario, un uomo che deve impersonare ruoli di donna, deve esercitarsi di continuo per mantenere una grazia sul palco che non gli sarebbe richiesta nella vita quotidiana. Fuori dal palco, inoltre, l'uomo brutto esprime al massimo la sua forza interiore (*tsuradamashii* 面魂) se riesce ad apparire disinvolto anche nelle sue meschine sembianze.²⁰ Si può dire che *watashi* riporti una visione dell'aspetto fisico che differisce a seconda del genere, perfettamente in linea con le teorie sopra accennate della centralità della donna come oggetto dello sguardo.

L'idea di sfruttamento artistico della presenza delle donne da parte del maestro, giustifica l'affermazione di *watashi* alla quale abbiamo già accennato in precedenza riguardo lo stretto legame tra vita privata e arte. Questa visione viene rafforzata nella narrazione dopo il colpo di scena in cui *watashi* viene a conoscenza dell'esistenza di una donna che il maestro aveva tenuta nascosta in un appartamento per molti anni. La narratrice comincia a pensare che i ruoli femminili di Numanami avessero acquisito grazia e profondità non tanto per merito della osservazione delle discepole, che gli servivano soprattutto da copertura, ma soprattutto grazie al controllo non solo visivo ma anche fisico e mentale di quella donna. Si può dire allora che il rapporto con questa donna misteriosa fosse più significativo di quello con le discepole per quanto riguarda l'esperienza del reale esaltata dal maestro nelle sue teorie. In particolare, possiamo affermare che la coppia incarnasse il binomio attivo/passivo teorizzato da Mulvey, tenendo anche conto del fatto che la donna – segregata in casa per mantenere la segretezza del rapporto – sosteneva un ruolo passivo *tout court*. *Watashi*, riassumendo il proprio pensiero e quello di Tsuruko 津留子, la nipote del maestro, confessa:

Pensavamo che dopo la morte della moglie in quella sua vita solitaria da monaco, il maestro avesse continuato nello sforzo da vero artista di creare sul palco sotto la sua maschera delle figure femminili aggraziate, ispirandosi alle avvenenti discepole di cui si era circondato. Così avevamo interpretato l'esistenza del *Nadeshikokai*, ma dietro a tutto questo si nascondeva la figura di una donna in carne e ossa, Sawamoto Saya [沢本紗綾]. Non ci sfiorava nemmeno in sogno l'idea che il sentimento che era nato tra lui e quella donna potesse essere stato nascosto agli altri tramite quelle discepole, che funzionavano da paravento o da muro. In questo senso il *Nadeshikokai* era stato un comodo espediente che il maestro aveva sotto mano da utilizzare per il suo *camouflage*.²¹

Questa interpretazione viene confermata anche dalle presunte parole del protagonista, che sembrerebbe avere voce almeno dopo la morte, attraverso la seduta

²⁰ *Ibidem*, p. 114.

²¹ *Ibidem*, p. 133.

spiritica finale. Tuttavia, proprio perché durante la seduta spiritica è la medium a pronunciare le parole di Numanami, sorge naturalmente il dubbio che siano anche quelle una contraffazione, soprattutto quando afferma: “Come avete potuto pensare che negli ultimi anni potessi eseguire le mie performance senza una donna vera al mio fianco? Non era forse scontato?”.²² Il legame tra il rapporto con una donna e l’abilità sul palco del maestro, che a livello narrativo risulta ovvio, non è invece per nulla scontato nella visione del lettore implicito, il quale è portato ancora una volta a chiedersi se lo sfruttamento da parte di Numanami nei confronti delle donne per avere successo non sia tutta una interpretazione di *watashi*. Nel caso del rapporto tra Numanami e la donna tenuta nascosta di nome Saya, bisogna sottolineare che il comportamento egoistico del maestro si estende, secondo *watashi*, non solo ai sentimenti, ma anche agli aspetti materiali. La giovane donna infatti ha dedicato tutti i suoi sforzi per lunghi anni ad assistere l’amante ormai anziano, il quale non si è nemmeno preoccupato di provvedere per lei un sostentamento dopo la sua morte. Questa inaspettata noncuranza del defunto maestro, fa affermare a *watashi* che la giovane Saya è stata “spremuta fino al midollo”.²³

A questo proposito, ci sembra opportuno approfondire ulteriormente il discorso sul *gaze*. Mary Ann Doane, una delle studiose di riferimento quando si parla di cinema e genere, afferma: “Female specificity is thus theorised in terms of spatial proximity. In opposition to this ‘closeness’ to the body, a spatial distance in the male’s relation to his body rapidly becomes a temporal distance in the service of knowledge”.²⁴ Si tratta di un’interessante aggiunta alle teorie di Mulvey sulla dicotomia soggetto/oggetto, attivo/passivo, tramite la focalizzazione su un’altra opposizione molto importante, che è quella di vicinanza/distanza, teorizzata principalmente dal cosiddetto femminismo francese – ispirato a sua volta dalla psicoanalisi come Mulvey – e posta da Doane in relazione all’immagine. Secondo tale teoria, la donna è incline alla vicinanza con l’oggetto del *gaze*, mentre l’uomo mantiene sempre una certa distanza, pertanto è più facilitato a trarne profitto, perché ha un distacco che è essenziale alla comprensione. Seguendo la teoria di Numanami nelle parole di *watashi*, tale distanza potrebbe essere interpretata anche come quella necessaria all’attore di *nō*, che ripropone sul palco ciò che ha assimilato, in maniera non realistica *tout court*, ma lo fa attraverso il distacco dalla sua stessa esecuzione che il rispetto della forma gli impone. Un distacco, la “rottura del sé” che, come abbiamo visto, nelle parole di *watashi* è più difficile da effettuare per un’attrice donna.

Doane è stata criticata da varie teoriche di cinema e femminismo, tra cui Patrice Petro e Tania Modleski per aver enfatizzato un binomio – quello di donna e vicinanza – che scade nell’essentialismo e lega la donna proprio ai vecchi schemi

²² *Ibidem*, p. 138.

²³ *Ibidem*, p. 135.

²⁴ Mary Ann Doane, “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator”, *Feminist Film Theory: A Reader*,

Sue Thornham (a cura di), Edinburgh University Press, 1999, p. 136.

di potere del *gaze* che Doane tenta di superare.²⁵ Un simile approccio essenzialista si ritrova anche in alcune opere di Enchi degli anni 1950-1960, tuttavia la visione che emerge da altre opere più complesse tra cui *Kamen sekai* è da considerarsi più critica, finendo per mettere in dubbio la visione stereotipata che sembra inizialmente esprimere.²⁶

È significativo che da metà dagli anni 1970 ad oggi nessuno studioso sia riuscito a sradicare totalmente la teoria di Mulvey de-gerarchizzando il *gaze*, nonostante come abbiamo visto, ci siano stati tentativi di teorizzare il *female gaze* in svariati campi, tra cui quello letterario. Una spiegazione a questa difficoltà è data da Mary Ann Doane stessa:

The difficulties in thinking female spectatorship demand consideration. After all, even if it is admitted that the woman is frequently the object of the voyeuristic or fetishistic *gaze* in the cinema, what is there to prevent her from reversing the relation and appropriating the *gaze* for her own pleasure? Precisely the fact that the reversal itself remains locked within the same logic.²⁷

Uno studio che è parzialmente riuscito a teorizzare il *female gaze* in letteratura è quello di Beth Newman del 1990, in cui si analizza la voce narrante in *Wuthering Heights*.²⁸ Mentre Newman nega la possibilità di de-gerarchizzare il *gaze*, allo stesso tempo teorizza la narrazione di *Wuthering Heights* come “*gaze* fittizio, espressione del *gaze* che struttura la famiglia borghese” e trova uno spiraglio nel completo controllo che tale *gaze* narrativo opera.²⁹ Nel nostro caso potremmo ipotizzare uno sguardo narrativo espressione del *gaze* che struttura il mondo delle arti teatrali, frutto del rancore e della volontà di auto-affermazione della narratrice.

Watashi è una donna che ha cercato, nonostante il suo aspetto sgradevole, di fare carriera nel mondo delle arti performative tradizionali, ancora restio all'accettazione del successo femminile sul palco, ed è allo stesso tempo una donna che si è sentita sempre messa da parte e che non è stata a sua volta oggetto dello sguardo

²⁵ Un'analisi del dibattito tra Doane e Petro si trova in Kristyn Gorton, *Theorizing Desire: From Freud to Feminism*

¹⁰ *Film*, Palgrave Macmillan, 2008, pp. 74-79.

²⁶ Ci riferiamo ad esempio al rapporto tra genere e visione artistica in *Ano ie* (Quella casa, 1953), o al discorso sulla donna e il *karma* a proposito di *Onnamen* (1958). Un esempio di opera che lascia più spazio a una lettura critica dell'approccio della narratrice è riscontrabile invece nell'opera tarda *Onnagata Ichidai: Shichisei Segawa Kikunojō-den* (Una vita da *onnagata*: biografia di Segawa Kikunojō VII), pubblicato per la prima volta sulla rivista *Gunzō*, tra Gennaio e Agosto 1985. Quest'opera può essere a nostro avviso letta come una versione raffinata della narrazione inaffidabile di *Kamen sekai*. Si veda: Daniela Moro, “The Fatal Charm of the ‘Real *Onnagata*’ in Enchi’s Works: An Analysis of *Onnagata ichidai* from a Gender Perspective”, *Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies*, XI, 2010, pp. 121-135.

²⁷ Mary Ann Doane, “Film and the Masquerade...”, cit., p. 131.

²⁸ Beth Newman, “The Situation of the Looker-On: Gender, Narration and *Gaze* in *Wuthering Heights*”, *PMLA* CV, 5, Ottobre 1990, pp. 1029-1041.

²⁹ *Ibidem*, p.1036.

del maestro, come invece lo erano chiaramente le altre discepole. Inoltre il fatto che Numanami abbia tenuta nascosta la sua relazione è motivo in più di rancore da parte della narratrice, la quale non è stata in grado di controllare con il suo sguardo – sia reale che metaforico – la vita privata del maestro. In questo senso la tecnica dell'intervista con un interlocutore muto è utile a *watashi* per esercitare il suo controllo sulla vita del maestro e creare pertanto una forma di *female gaze*. Il *gaze* di *watashi* espressione di una volontà di dominio nei confronti del maestro è espresso non solo metaforicamente, ma anche materialmente in più punti, soprattutto quando lui è a letto in ospedale ormai in coma e non è più in grado di ricambiare lo sguardo: “I miei occhi fissarono il volto del maestro ormai giunto al declino, come a penetrarlo”;³⁰ oppure:

Ormai sul procinto di mettermi sulla strada di casa, rientrai per l'ultima volta nella stanza dell'ospedale e guardai il volto del maestro per un po', rimanendo in piedi. Tutte le sue protezioni di un tempo erano svanite da quel volto ormai senza lucidità, verso il quale la morte si stava avvicinando. Più che un anziano, questa persona che affondava e riaffiorava assorto tra le onde della malattia mi parve infantile come un bambino ingenuo. Non si poteva proprio immaginare che quest'uomo avesse un tempo attirato a sé e deluso molte donne utilizzando dei tranelli.³¹

Non solo Numanami diventa oggetto dello sguardo dominante di *watashi*, ma al funerale del maestro anche la donna misteriosa viene continuamente scrutata dalla narratrice. Le espressioni che descrivono il *gaze* di *watashi* alludono a una continuità dello sguardo: dalla ricerca della figura di Saya tra la gente, al momento in cui Saya viene individuata e paragonata per la sua bellezza alla maschera dello *shite* di *Yō kibi* 楊貴妃, fino alla scomparsa tra gli altri partecipanti vestiti di nero.³²

Il fatto che *watashi* fissi il suo sguardo indifferentemente su un uomo e su una donna, conferma ancora una volta la teoria di Mulvey della “mascolinizzazione” dello sguardo e l'intento di supremazia che sta alla base dell'azione di guardare. Tale tipo di approccio allo sguardo è rafforzato dal fatto che nella descrizione del gradevole aspetto fisico di Saya da parte di *watashi*, si percepisce chiaramente una erotizzazione dell'oggetto, proprio come se il soggetto femminile del *gaze* fosse stato costretto ad operare una identificazione con il genere opposto ai fini di fissare il suo sguardo su un'altra donna, fenomeno a cui Mulvey si riferisce con “trans-sex identification”.³³ Secondo Doane, tale empatia con l'altro sesso – o con l'altro genere – è una conseguenza dell'associazione vicinanza/donna e sarebbe dovuta alla

³⁰ Enchi Fumiko, “Kamen...”, cit., p. 130.

³¹ *Ibidem*, p. 132.

³² *Ibidem*, pp. 134-5.

³³ Laura Mulvey, “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ Inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, in Mary Ann Doane, “Film and the Masquerade...”, cit., p. 125.

necessità del soggetto femminile di ottenere la distanza adeguata per trarre piacere dall'immagine.³⁴ Inoltre, sempre in linea con questa teoria, *watashi* sembra utilizzare parole non sue, ma sentite proferire da persone dell'altro genere, quando insiste nell'affermare ripetutamente alcuni preconcetti nei confronti delle donne. *Watashi* afferma: "Le donne sono strane";³⁵ oppure: "Le donne provano questo tipo di bruciante gelosia a prescindere dall'età, quando sono orgogliose del fatto che un uomo le ammiri, anche se non sono innamorate".³⁶

Allo stesso tempo, però, si vuole far notare come a questo atteggiamento si alterni un altro "femminilizzato" di immedesimazione nell'oggetto dello sguardo, Saya, sfruttata e poi abbandonata dal maestro. Afferma *watashi*: "...mi appariva di fronte agli occhi la figura di quella giovane, bella donna che come le discepoli del *Nadeshikokai*, anzi... dieci volte tanto appassiva tra le lacrime, e come una pianta da fiore colpita da una pioggia torrenziale, si inzuppava e si accasciava a terra".³⁷ In queste frasi si percepisce la rabbia provata in nome di tutte le donne che sono state deluse dal maestro, emozione che emerge in uno spirito di alleanza femminile che affianca competizione e compassione, riscontrabile anche in opere più conosciute di Enchi, quali *Onnazaka* 女坂 (Il sentiero delle donne) e *Onnamen* 女面 (Maschere di donna).³⁸ La volontà di controllo sulla vita di Numanami, dovuta alle frustrazioni personali di *watashi*, unita alla voglia di vendicare la delusione che il maestro ha provocato a molte donne del suo *entourage*, potrebbe essere sfociata nella volontà di dominare Numanami anche con lo sguardo narrativo. Tale *female gaze* sviluppato attraverso l'invadente voce narrante di *Kamen sekai*, può quindi essere interpretato come estremo tentativo di ribaltare il controllo maschile in campo artistico, ma anche nel privato.

È noto che in *Onnamen* la trama si sviluppa intorno alla vendetta di una donna nei confronti dei maltrattamenti subiti dal marito. Ci sembra importante sottolineare qui la differenza tra la visione della vendetta che emerge da *Onnamen*, e quella invece di *Kamen sekai*, opera scritta solo 5 anni dopo. In *Onnamen* la vendetta se non giustificata, non è nemmeno condannata. Essa è perpetrata in nome di tutte le donne a conseguenza del loro karma, provocato dalle colpe maschili. La protagonista, nonostante il terribile crimine che compie, rimane un personaggio affascinante ed è difficile per il lettore assumere un distacco critico. *Kamen sekai*, invece, opera costellata da segnali di palese inattendibilità, mostra un atteggiamento quasi ironico nei confronti della vendetta della narratrice, compiuta attraverso il mezzo letterario, tradendone l'intento e smentendone pertanto la visione. Si può dire

³⁴ Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade...", cit., p. 139.

³⁵ Enchi Fumiko, "Kamen...", cit., p. 123.

³⁶ *Ibidem*, p. 124.

³⁷ *Ibidem*, p. 134.

³⁸ L'opera *Onnazaka* è stata serializzata in varie versioni, per poi essere pubblicata integralmente da Kakugawa Shoten

nel 1957. L'opera *Onnamen* è apparsa per la prima volta sulla rivista *Gunzō*, tra Aprile e Giugno 1958.

perciò che la vendetta di *watashi* non viene portata a termine, ma sortisce l'effetto contrario, scadendo in un tentativo goffo e fallimentare di mettere in cattiva luce Numanami, vittima come si direbbe in termini odierni, dello "stalking" postumo della discepolo.

Kaja Silverman, un'altra delle maggiori studiose nel campo del cinema, afferma che l'inaffidabilità della narrazione, spesso incarnata da una voce femminile, sia indice per contro della autorevolezza del soggetto maschile.³⁹ Inoltre, possiamo affermare che, essendo la voce della narratrice marcatamente incline alla stereotipizzazione di genere, il fatto di renderla inaffidabile nega in ultima analisi l'autorevolezza di tale punto di vista.⁴⁰ Così facendo si lascia spazio a una diversa ipotesi sulla lettura della vita di Numanami, lontana dai pregiudizi di genere di cui *watashi* si fa portavoce.

Se paragonata ad altre opere di Enchi dello stesso periodo, in *Kamen sekai*, grazie alla sua forma narrativa, è evidente lo spiraglio di cui parla Newman. Esso permette ad un lettore attento di percepire la costruzione che sta alla base della narrazione di questo racconto e di liberarsi dal controllo dello sguardo narrativo dominante. *Kamen sekai*, con il suo gioco di sguardi sia materiali che metaforici, rappresenta un valido seppur poco noto esempio della raffinatezza e dell'arguzia che caratterizzano la letteratura di Enchi Fumiko.

³⁹ Kaja Silverman, "Dis-Embodying the Female Voice", in Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams (a cura di), *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, The American Film Institute, 1984, p. 131.

⁴⁰ Gaby Allrath, allieva di Nünning, afferma un concetto semplice, ma basilare a proposito dell'inaffidabilità della voce narrante: "once readers have recognized that they are dealing with an unreliable narrator, they will interpret a text differently", in Gaby Allrath, *(En)Gendering Unreliable Narration: A Feminist-Narratological Theory and Analysis of Unreliability in Contemporary Women's Novels*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2005, p. 71.

Narrating “A World of Masks”: Enchi Fumiko’s *Kamen sekai*

Kamen sekai, written in 1963 by Enchi Fumiko, is narrated in monologue, constructed through replies to hypothetical questions during an interview. The narrator “*watashi*”, a middle-aged woman dancer of traditional dances, tells the story of her master and the famous *nō* actor Numanami, entirely from her point of view. This paper, focusing on the unreliability of this narration, analyzes Numanami’s theories on the performance of *nō* and the facts of his private life as narrated by *watashi*, suggesting a reading of this work in the light of the *gaze* theories initially produced through film studies. Exploring the combination of unreliable narration and narrative *gaze*, this article offers an ironic reading of *Kamen sekai*, giving light to a critical vision of gender stereotypes which interestingly seem to emerge from other works of the same period by Enchi.

仮面の世界を語る
-円地文子の『仮面世界』-

モーロ・ダニエラ

1963年に円地文子によって執筆された『仮面世界』は独特な形で書かれており、インタビューにおける質問への返答を集めたモノローグのような形式をとっている。日本舞踊家である語り手の『私』は、個人的な観点から見た自分の亡くなった師、能楽師沼波千寿の人生を語る。

この論文では、信頼できない語り手を意識した上で、能の舞台に関する沼波先生の持論と、『私』から見た先生の私生活の事情を検討する。アメリカの映画学で生まれた『ゲイズ』理論を文学に応用し、信頼できない語り手と同時に扱うことによって、『仮面世界』の皮肉をこめた読みを提案する。また、同時代に書かれた円地のほかの作品では、ジェンダーにおけるステレオタイプが幾つか現れるが、本作品はそれへの批判として読み取れることを検討する。