COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

RICERCHE

7

Direttore
Matilde Mastrangelo

Comitato scientifico
Giorgio Amitrano
Gianluca Coci
Silvana De Maio
Chiara Ghidini
Andrea Maurizi
Maria Teresa Orsi
Ikuko Sagiyama
Virginia Sica

Comitato di redazione
Chiara Ghidini
Luca Milasi
Stefano Romagnoli

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

RICERCHE

La Collana di Studi Giapponesi raccoglie manuali, opere di saggistica e traduzioni con cui diffondere lo studio e la riflessione su diversi aspetti della cultura giapponese di ogni epoca. La Collana si articola in quattro Sezioni (Ricerche, Migaku, Il Ponte, Il Canto). I testi presentati all'interno della Collana sono sottoposti a una procedura di referaggio con doppio anonimato (*double-blind peer review*).

La Sezione Ricerche raccoglie opere collettanee e monografie di studiosi italiani e stranieri specialisti di ambiti disciplinari che coprono la realtà culturale del Giappone antico, moderno e contemporaneo. Il rigore scientifico e la fruibilità delle ricerche raccolte nella Sezione rendono i volumi presentati adatti sia per gli specialisti del settore che per un pubblico di lettori più ampio.

Riflessioni sul Giappone antico e moderno

Volume II

a cura di
Maria Chiara Migliore
Antonio Manieri
Stefano Romagnoli

Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVI
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-548-9967-4

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.

I edizione: dicembre 2016

Riflessioni sul Giappone antico e moderno. Volume II
ISBN 978–88–548–9967–4
DOI 10.4399/97888548996747
pag. 127-146

Il teatro, la maschera e lo sguardo nell'opera di Kurahashi Yumiko: *Nagai yumeji* (1968)

Daniela Moro

Nagai yumeji (Il lungo passaggio dei sogni, 1968) di Kurahashi Yumiko si discosta da molte opere che riprendono l'utilizzo in letteratura contemporanea dell'archetipo della strega o più in generale della "dangerous woman", come la definisce Cornyetz (1999) nella sua fondamentale monografia sulla donna-mostro nella letteratura contemporanea giapponese. Nella maggior parte dei casi, la *dangerous woman* è vista come incarnazione del potere femminile capace di rompere o almeno di sfidare le convenzioni sociali borghesi e patriarcali. La donna mostruosa, soprattutto se incarnata nell'immagine della madre, è una figura abietta in termini kristeviani (Kristeva, 1982), perché fuori da ogni categorizzazione e in quanto tale viene spesso riprodotta in letteratura o nei film per il suo potere di sovvertire l'ordine sociale androcentrico che la vorrebbe angelo del focolare (Creed, 1993). A questo proposito la letteratura giapponese non fa eccezione, e nemmeno Kurahashi stessa (Kurahashi, 1989). Mi riferisco a svariate opere di autrici attive dall'immediato dopoguerra fino ai giorni nostri, tra le quali Enchi Fumiko, Ōba Minako, Takahashi Takako, Kōno Taeko, Kanai Mieko, Kirino Natsuo e altre.

Ma come voglio dimostrare in questo articolo, nella mia lettura *Nagai yumeji* offre una visione della donna-mostro contraria. In questo racconto, la donna-mostro ha interiorizzato e si fa portavoce dei valori borghesi degli anni Sessanta e Settanta, in cui il ruolo affidato alla donna dal dopoguerra di "brava moglie e madre virtuosa" è ancora al centro della società borghese. In altre parole, la donna mostro nella mia lettura incarna proprio il *gaze*

oppressivo della società che molte altre opere letterarie rifiutano grazie all'elemento mostruoso. Invece di essere uno sguardo di ribellione, è uno sguardo di controllo.

Utilizzo il termine inglese *gaze* riferendomi al concetto di sguardo che è stato teorizzato inizialmente nell'ambito dei *film studies* in particolar modo da Laura Mulvey (1975). Secondo Mulvey il piacere che si ricava dallo sguardo diretto verso una persona è metafora della dominazione di un soggetto su un oggetto. Tale sguardo è, secondo Mulvey nel suo primo studio sul *gaze*, prerogativa maschile, e si contrappone all'atteggiamento di chi viene guardato, che incarna invece la passività femminile. Nel suo secondo studio, Mulvey (1981) rivede questa affermazione profondamente essenzialista, affermando che, a prescindere dal sesso biologico di chi guarda, anche se si tratta dello sguardo di una donna nei confronti di un uomo, esso ha comunque un senso di dominazione e quindi tale sguardo ha un effetto "mascolinizzante" sul soggetto. In ultima analisi, secondo Mulvey non ci può essere una de-gerarchizzazione dell'utilizzo del *gaze*. Molti sono stati i tentativi di superare tale posizione ma ancora oggi, quando la critica affronta tematiche legate allo sguardo, non prescinde facilmente dalla connessione tra *gaze* e reificazione o comunque oppressione dell'oggetto (Kaplan 1983; Silverman 1984; Doane 1999; Hook 1999; Mulvey 1999; Rose 1999) e di conseguenza dalla connessione tra potere dello sguardo e ruoli di genere. Un tentativo parzialmente riuscito è quello di Patricia B. Salzman-Mitchell, che studia lo sguardo nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Secondo Salzman-Mitchell, uno sguardo prettamente femminile esiste ed è differenziato da quello maschile, in quanto seppur reificante ha sempre in sé un elemento di trasgressione e sfida allo status quo. Nel *female gaze* non c'è semplicemente un ribaltamento dei ruoli di genere, ma si intravede un potenziale decostruttivo dei ruoli di genere stessi (2005, pp. 33-34). Al contrario, Devereaux nega la possibilità della donna di svilire l'oggetto dello sguardo, nel caso in cui questo sia un uomo. La studiosa infatti, distingue tra reificazione, de-umanizzazione e svilimento, sottolineando che solo quest'ultimo è prerogativa

del *gaze* maschile. Lo sguardo operato da una donna non basta infatti a mettere in una posizione di inferiorità la sua controparte maschile in quanto il potere legato ai ruoli di genere (Deveraux 1990, pp. 341-342) si dà ancora per scontato ed è difficile da sovvertire.

Lo sguardo in molte delle sue accezioni svolge un ruolo centrale nella lettura di *Nagai yumeji*. In quest'opera non solo il concetto del mostruoso va contro l'idea kristeviana ormai comune di mostro femminile come potere di resistenza nei confronti della società androcentrica. Riscontriamo anche un cambiamento di accezione nel concetto di *gaze* classico che è stato al centro del discorso femminista nell'ambito del cinema iniziato negli anni Settanta e Ottanta, il quale viene per certi aspetti superato in questa breve ma significativa opera di Kurahashi.

Il titolo *Nagai yumeji* è tratto dal dramma nō *Tamakatsura* e il "lungo passaggio dei sogni" è una citazione dell'ultima parte del testo, che descrive il distacco dal mondo dei sogni, il mondo materiale, per raggiungere l'illuminazione. In tutta l'opera ci sono continui rimandi all'idea buddhista della necessità di staccarsi dai bisogni materiali e dalle passioni, ma nella mia lettura quella che emerge da *Nagai yumeji* è una visione immanente del distacco, più legata alla consapevolezza di sé nella quotidianità, che al distacco puramente religioso o meditativo. L'immagine del ponte, che appare sia all'inizio che alla fine del racconto, secondo chi scrive è un rimando al passaggio tra varie sfere di sogno e realtà, distacco e passione, vita e morte, vero sé e maschera, che sono legate all'idea di cambiamento di stato dovuto alla graduale presa di coscienza del sé dei due protagonisti.

Questi sono Keisaku, un ex dentista in coma per un ictus, e Mariko, la figlia che giunge di fretta dagli Stati Uniti, dove lavora, per assistere agli ultimi istanti del padre. Il racconto è incentrato sui pensieri e i ricordi del malato nelle sue ultime ore di vita, raccontati principalmente attraverso le allucinazioni dell'uomo in coma che mescolano realtà e fantasia. Nella struttura narrativa essi sono mostrati in contrapposizione ai pensieri della figlia al suo capezzale. Il racconto è narrato in terza persona, ma il punto

di vista passa continuamente da Keisaku a Mariko, attraverso un avvicinamento alla mente dei personaggi operato dall'inserimento di passaggi assimilabili al discorso diretto libero. Gli avvenimenti della vita del padre sono spesso spiegati attraverso paragoni intertestuali con drammi nō e della tragedia greca.

In particolar modo i drammi legati alla figura di Komachi (*Sotoba Komachi* e *Kayoi Komachi*) svolgono un ruolo centrale nel narrare la storia dell'incontro tra Keisaku e la moglie Fusa. Come Komachi aveva promesso la mano a Fukakusa se lui l'avesse visitata per cento notti di fila, Fusa aveva promesso di accettare la mano di Keisaku solo nel caso in cui lui le avesse scritto cento lettere. Fukakusa morì a causa delle fatiche provocategli dal corteggiamento di Komachi. Keisaku non muore, ma una volta completato il corteggiamento epistolare, deve andare incontro a una delusione tale da provocargli la "morte" interiore. Egli chiede la mano di Fusa al fratello maggiore, il quale rifiuta di accordargliela a causa della presunta immaturità di Keisaku e della insufficiente elevatezza della sua posizione sociale. Fusa, che è fedele alla promessa più per senso del dovere che per amore, decide di seguire Keisaku nonostante la minaccia di essere ripudiata, ma una volta sposata non manifesta assolutamente sentimenti d'amore per il marito, anzi sembra che imputi a lui la colpa per aver dovuto recidere i legami familiari. Da subito assume un comportamento distaccato ma impeccabile dal punto di vista dei ruoli sociali imposti alla donna, in linea con l'educazione borghese che aveva ricevuto. Fusa incarna lo stereotipo di donna apparentemente perfetta per quanto riguarda la cura della casa, dei figli e anche del marito dopo la malattia, ma completamente anaffettiva e talmente poco coinvolta dalle cose di questo mondo, che fa fatica anche a nutrirsi. Keisaku a questo proposito pensa che Fusa sia una "strega travestita da moglie e madre perfetta" (Kurahashi, 1968, p 255).

Keisaku e la figlia maggiore Mariko sono molto legati da un'affinità e un affetto reciproco profondi, ma hanno un rapporto conflittuale da quando molti anni prima Keisaku era stato troppo onesto con la giovane figlia, e le aveva raccontato come erano

andati i fatti tra lui e la madre di lei, Fusa. Al momento della dichiarazione, Mariko è giovane e idealista, e crede nell'"ebbrezza d'amore" (Kurahashi, 1968, p. 265), come dichiara lei stessa a posteriori. Mariko rimane traumatizzata dalla visione della madre come una specie di mostro, una "strega" (*kijo*), come viene spesso definita sia da Keisaku che da Mariko in seguito. La notte della confessione, Mariko dice che dopo quei discorsi non crede che riuscirà a dormire e Keisaku pensa che sia naturale, perché secondo lui "anche quella è figlia di un demone" (Kurahashi, 1968, p. 257). Mariko, per solidarietà femminile, da quel momento prende le parti della madre e diventa distaccata e incurante degli affari familiari a tal punto da trascurare la malattia del padre fino ai pochi istanti prima della morte. Infatti, a causa del racconto del padre, Mariko perde la capacità di provare affetto e di trasmetterlo, cominciando ad assomigliare alla madre, che Mariko stessa definisce tra sé e sé come una "strega della montagna" (*yamauba*). Non si tratta però di una strega che lei disprezza. Anzi, le caratteristiche di calma, impenetrabilità e freddezza, che agli occhi del padre sono i tratti "mostruosi" della madre e la fanno assomigliare a un essere che non è di questo mondo, sono apprezzate da Mariko in più punti della narrazione. Al contrario Mariko disprezza quella che considera una debolezza del padre: esternando certi suoi stati d'animo profondi, Keisaku non rispetta il canone dell'uomo tutto d'un pezzo che non mostra le proprie fragilità agli altri.

Sakaki Atsuko, che ha dedicato la sua tesi di dottorato a Kurahashi (Sakaki, 1992), trascura la mostruosità di Fusa. Per Sakaki si tratta di un racconto che mette a confronto principio dionisiaco (incarnato da Mariko e Keisaku) e principio apollineo (incarnato da Fusa e dal promesso sposo di Mariko, Takatsu), esaltando l'apollineo. In questo frangente, Sakaki legge l'atteggiamento di venerazione di Mariko nei confronti della madre, come un'esaltazione dell'ordine e della calma che Fusa rappresenta. Nella presente lettura, invece, prima della 'illuminazione' finale, Mariko prova un rispetto reverenziale per la madre perché si sente a lei affine dopo la rivelazione fattale dal padre in giovane età. Stima

in realtà la sua compostezza, la sua mancanza di attaccamento che contrappone invece all'attaccamento del padre. Capirà solo dopo la morte del padre, nella scena finale in cui scoppia in lacrime e si scioglie, che l'attaccamento alle passioni della vita era proprio quello che aveva salvato il padre dalla quotidianità a fianco di una donna che seppur priva di attaccamenti, non si poteva certo definire 'illuminata'. Al contrario, si può leggere che colui che nella vita ha provato le passioni più profonde, riesce ad andare oltre e raggiungere una coscienza del sé che è difficilmente raggiungibile da chi non ha mai avuto attaccamenti. Infatti il demone, che è il risultato dell'attaccamento, non è per forza negativo, com'è ben evidente già in alcune visioni nondualistiche del buddhismo medievale, spesso esaltato anche nel nō. Questo è chiaro anche nella scena della 'illuminazione' che precede la morte di Keisaku, in cui è un demone, quello del nō *Nomori*, che emerge dalle sue allucinazioni per condurlo verso il pozzo del vuoto *sunyata* subito prima di esalare l'ultimo respiro. Qui il demone potrebbe anche essere letto come un alter ego del protagonista, ma in ogni caso non rappresenta una mostruosità negativa, proprio perché ha già vissuto e superato le proprie passioni. Il demone che invece non ha speranze di redenzione è la strega della montagna, quella che le passioni non può superarle perché non le prova, o non le prova più da tanto tempo, come nel caso di Fusa, la cui rabbia nei confronti di Keisaku l'ha indurita e trasformata in un essere atarassico.

Ci sono svariate rappresentazioni anche molto contrastanti e ambigue dell'archetipo della Yamauba, la quale nello specifico del dramma nō si pronuncia "yamanba". Esiste una *yamauba* demone che mangia gli uomini, e una *yamauba* buona, che aiuta la gente, come nel nō omonimo.[1] Le uniche caratteristiche comuni a tutte le *yamauba* sono dei poteri straordinari, il rifiuto della vita sociale e un inarrestabile vagabondare per le montagne, perciò nessuno conosce la loro dimora. In generale viene ritenuta dagli studiosi una figura abietta in senso kristeviano perché è fuori dal-

[1] Per l'archetipo della *yamauba*, vedi: Hulvey (1999) e Viswanthan (1996).

la regole e dalle convenzioni sociali dell'ordine simbolico lacaniano. Nell'interpretazione buddhista del dramma nō, la celebre poetessa studiosa Baba Akiko (1988, pp. 281-87) chiarifica che la Yamanba non è né buona né cattiva, perché è fuori dalla vita degli uomini, perciò è già fuori dal ciclo delle rinascite e non ha attaccamenti alla vita. Sempre Baba (1988, p. 282) prende come esempio due figure demoniche del nō, Hannya e Yamanba, e le distingue enfatizzando la capacità di Hannya (la maschera della donna gelosa trasformata in demone) di superare i propri attaccamenti proprio in virtù del fatto di averli sperimentati, per il principio della non dualità (*zen'aku funi*) professata nel buddhismo medievale. I due drammi nō (*Yamanba* e *Nomori*) che hanno al loro centro rispettivamente un demone femminile e uno maschile i quali appaiono nella narrazione, sono entrambi considerati da Tyler (1987, pp. 13-14) come drammi che enfatizzano la non dualità di bene e male. In entrambi il demone alla fine del dramma non raggiunge l'illuminazione ma mostra la verità dello *zen'aku fu ni* agli altri. Per questo motivo si può affermare che la *yamauba* a cui fa riferimento Keisaku per descrivere sua moglie non è quella positiva del nō. Questo spiega perché la semi-delirante mente di Keisaku, pur fondendo i personaggi di molti drammi nō con i vari comportamenti umani della realtà che lo circonda, non fa riferimenti al nō *Yamanba,* pur utilizzandone una delle figure chiave. Colei che sia lui sia Mariko vedono come figura affine a Fusa è piuttosto la *yamauba* mostruosa e divoratrice di uomini del folklore. Non sembra un caso che alla fine il demone buono che porta alla salvezza sia una figura maschile e quello cattivo sia femminile. Si tratta di un ulteriore esempio di interiorizzazione di uno stereotipo di genere. Solo che la presunta cattiveria o "pericolosità" di questa *dangerous woman* non è sinonimo di potere sovversivo nei confronti della società androcentrica come in molte altre opere di autrici del dopoguerra a cui abbiamo accennato sopra. Qui, al contrario, il demone femminile non è il prodotto della passione temuta dal maschio, ma l'incarnazione stessa delle rigide e aride regole sociali, perciò non le viene data una visione positiva all'interno dell'economia del testo. Al contrario,

è il protagonista maschile a portare avanti una visione alternativa alla fissità dei ruoli nella società borghese, perché si rifiuta di lavorare per mantenere alto il tenore di vita della famiglia, ma preferisce invece condurre una vita più affine al suo "vero io" (*honrai no jibun*) (Kurahashi, 1968, p. 261) e coltivare soltanto la sua passione, quella di danzare e cantare il nō.

Takatsu, il promesso sposo di Mariko, negli ultimi momenti prima dell'ictus è molto vicino a Keisaku perché, pur avendo iniziato a frequentarlo con lo scopo di chiedere la mano di Mariko, prova una forte affinità con questo uomo. Probabilmente si tratta di un' affinità nella visione passionale della vita e nel fatto di sentire di essere anche lui innamorato di una donna fredda, paragonabile a una "strega". Keisaku, al momento di lasciare il lavoro, non aveva mai rivelato nemmeno a Mariko il vero motivo di questa scelta. Ad un certo punto aveva deciso di chiudere lo studio dentistico, lavoro che aveva sempre odiato perché gli aveva tolto la libertà. Il vero motivo, celato dietro la scusa dell'età, era che voleva vivere libero almeno gli ultimi anni. Keisaku si era invece aperto con Takatsu, sicuro della sua sensibilità — che invece non riscontrava in Mariko e tantomeno in Fusa — e gli aveva rivelato che durante tutti gli anni passati a curare i denti della gente, si era sentito estraniato e che, lasciando il lavoro, aspirava a ritrovare il vero sé che aveva perso. Qui traspare il concetto di identità vera, di indole essenziale (*honrai no jibun*), contrapposta a quella fittizia (*kari no jibun*) che è acquisita per necessità e provoca la "morte" dell'identità originaria. Keisaku spiega a Takatsu: "Quando cercai di tornare al mio vero io, mi accorsi che non sapevo più dove fosse" (Kurahashi, 1968, p. 261). La presa di coscienza di Keisaku è, almeno in questo stadio, un ritorno all'origine. Questo punto si può collegare alla figura della maschera, che appare frequentemente in tutto il racconto nella sua accezione di cambiamento — che presuppone una fluidità nell'idea di identità — ma anche come identità originale che viene nascosta o cambiata. In tal senso non è possibile, almeno per quanto riguarda questo aspetto, ignorare l'essenzialismo che emerge dall'opera o darne una lettura in linea con le teorie con-

temporanee sulla non esistenza di un'identità originale. Tuttavia la rigidità suggerita dall'idea di *hontō no jibun*, viene poi mediata dall'attribuzione di tante maschere a ogni personaggio, che suggeriscono le molte sfaccettature dell'io. Tra le varie maschere a cui si fa riferimento nel testo, le seguenti sono quelle usate per definire i personaggi del racconto in un certo momento della vita.

All'inizio troviamo citata la maschera Yaseotoko, quella del personaggio di Fukakusa in *Kayoi Komachi*, la quale rientra nella categoria degli *onryō* (maschere di demoni). Si tratta precisamente della maschera che rappresenta un uomo in fin di vita, il quale non è già più di questo mondo, caratteristica suggerita dall'oro negli occhi attribuito agli esseri non-umani. Tale maschera è evidentemente menzionata per dare idea del cambiamento dell'aspetto di Keisaku in fin di vita.

Successivamente viene nominata la maschera Shinja, il serpente, che rientra nella categoria delle *hannya*. Anche questa è una maschera di demone che incarna l'odio femminile e viene usata per descrivere il viso di Fusa nel sogno delirante di Keisaku, che ripercorre la storia del loro fidanzamento ostacolato dalla famiglia di Fusa. Al contrario delle altre maschere citate, Shinja non suggerisce l'identità di Fusa al momento presente, poco prima del trapasso di Keisaku, ma si riferisce alla Fusa giovane che aveva sposato Keisaku. L'ira della giovane Fusa contro l'uomo che l'aveva portata via dalla sua famiglia e probabilmente anche contro la famiglia che l'aveva diseredata, dopo il matrimonio si trasforma in incapacità di provare qualsiasi tipo di emozione. Questa apatia è opportunamente incarnata non da Shinja, ma dalla *yamauba*.

Mariko viene invece dipinta come una Rōjo, la maschera di donna anziana usata in *Sotoba Komachi*, in contrapposizione con la sorella minore Masayo, le cui fattezze rotonde sono simili a Ko-omote, appartenente alla categoria delle maschere di donna giovane. Nel paragrafo in cui i visi delle due sorelle sono associati alle rispettive maschere, c'è una scena allo specchio in cui è evidente la loro differenza di età e si comprende che la somiglianza di Mariko alla maschera della donna anziana è qualcosa

di nuovo, che presuppone una sua somiglianza precedente alla Ko-omote. Masayo commenta che Mariko con l'età sta cominciando ad assomigliare alla madre, cosa che fa presagire un'affinità non solo fisica, ma anche interiore.

La tendenza a farsi trascinare dalla quotidianità e dai doveri, senza vivere intensamente, è proprio quello che nella narrazione accomuna Fusa (che è considerata non essere di questo mondo) prima a Mariko e poi a Keisaku nei momenti precedenti la loro 'illuminazione'. Mariko, con il suo atteggiamento schivo che la costringe a scappare dalla gente, viene vista da Keisaku come una persona che "sopravvive", che si trascina a stento, ma che non vive più una vita piena (Kurahashi, 1968, p. 258). Mariko si 'illuminerà' solo dopo la morte del padre, liberandosi dagli schemi della società borghese, come lei stessa aveva già previsto prima che Keisaku morisse (Kurahashi, 1968, p. 265). Il padre si 'illumina' invece prima gradualmente e poi definitivamente grazie alla malattia che, riducendo la sua capacità di parola, lo libera dall'imposizione del logos che incarna l'ordine simbolico. Egli aveva già cominciato a comprendere la propria necessità di staccarsi dal ruolo convenzionale che gli era stato imposto, e l'aveva rivelato a Takatsu. Successivamente, entrando in coma, proprio attraverso il sogno e l'allucinazione si desta paradossalmente dal "lungo passaggio dei sogni", l'illusione della vita conforme alle norme sociali. Anche il senso del tempo attraverso la malattia cambia: nonostante il continuo rimando al passato attraverso *flashback* e la fusione di realtà e fantasia, Keisaku rimane cosciente del divario temporale tra il ricordo e la sua situazione attuale. Egli quindi non è semplicemente immerso nel tempo del sogno, ma trascorre le ultime ore della sua vita vivendo parallelamente una realtà passata e una presente che a tratti si confondono. Il tempo dell'allucinazione è molto diverso da quello di chi attende la morte di qualcuno. Mentre Mariko percepisce chiaramente il trascorrere degli ultimi attimi chiedendo continuamente l'ora, quello di Keisaku febbricitante è un tempo dilatato, senza il vincolo di presente, passato e futuro. Questa libertà temporale permette a Keisaku di raggiungere una piena coscienza proprio

grazie al suo stato di semi-incoscienza. Il contrasto tra la consapevolezza di Mariko — che percepisce intensamente lo scorrere del tempo — e quella di Keisaku — che invece non ne ha coscienza — viene messo in evidenza nel testo dalle seguenti parole, che descrivono lo stato d'animo di Mariko dopo la notizia della malattia del padre: "Da quel momento il flusso del tempo le era sembrato come quello di un brutto sogno, sia corto che lungo. Rimaneva ora solo il rimorso, come la stanchezza alla mattina, al risveglio da un brutto sogno" (Kurahashi, 1968, p. 250).

L'intertestualità con il nō in quest'opera, insieme a quella con opere teatrali dell'antica Grecia come, *Medea*, *Edipo a Colono* e *Antigone*, è una caratteristica molto evidente. Sakaki Atsuko (1992, p. 196) sostiene che il nō sia un modello nel racconto per l'intertestualità con la poesia, la modalità dialogica nel continuo passaggio tra le menti di Keisaku e di Mariko, e la compresenza di sogno e realtà.

Inoltre, molti drammi nō quali *Adachigahara*, *Kagekiyo* e *Tamakazura*, oltre a *Kayoi Komachi*, *Sotoba Komachi* e *Nomori* già citati in precedenza, appaiono in quest'opera con valenze di volta in volta diverse. Alcuni sono importanti per la loro affinità testuale con gli accadimenti della vita del protagonista, altri hanno l'effetto di rimandare alla maschera dello *shite* sul palcoscenico e richiamare quindi l'identità del personaggio del dramma, altri invece si intrecciano in maniera inestricabile alle allucinazioni durante il coma di Keisaku, che in quanto attore di nō ne conosce a memoria i testi. Il nō incarna anche la liberazione dal potere dominante della parola, perché Keisaku dopo l'ictus, senza vergogna e senza curarsi della presenza altrui, biascica canti di vari drammi deformandoli, per riuscire a entrare nel suo mondo e distrarsi dal dolore. Nel testo gli avverbi associati al canto del nō di Keisaku delirante sono *jizai ni* (liberamente) e *hōratsu ni* (licenziosamente) (Kurahashi, 1968, p. 265).

Non solo la parola, ma anche lo sguardo diventa una questione personale e non più sociale con il graduale spegnimento di Keisaku. La tendenza a chiudersi nel proprio mondo è incarnato dal cambiamento dell'oggetto dello sguardo da mondo esterno

a mondo interiore. L'occhio, offuscato da una membrana, è paragonato a quello dorato di Yaseotoko perché ormai non è più del mondo dei vivi. Sembra che il bulbo si sia girato, mostrando l'altro lato, che di solito non si vede, e guardando verso l'interno di sé. È come se dicesse: "non ho più nulla a che fare con voi" (Kurahashi, 1968, p. 244).

In *Nagai yumeji* troviamo il concetto di *gaze* opprimente a cui abbiamo accennato sopra, ma spicca anche uno sguardo di natura opposta. Il tradizionale *gaze* che reifica e domina l'oggetto dello sguardo, viene affiancato allo sguardo possibile solo in virtù dell'amore tra due persone. Il primo è il *gaze* giudicante e distaccato della società, che controlla e fissa i ruoli di genere, incarnato da Fusa. L'altro è invece quello delle persone distanti dall'alienazione della società, le quali riescono a guardare e vedere chi hanno davanti con gli occhi dell'amore, che non cerca di controllare e non giudica. Si tratta ad esempio dello sguardo che rivolge la sorella di Mariko al padre morente, ma che Mariko non riesce a rivolgergli prima della sua morte, perché ha il cuore indurito dall'affinità alla madre che ha acquisito dopo la confessione del padre. Questo non ha permesso a Mariko di liberarsi dall'auto-imposizione di norme sociali e comportamentali che l'hanno de-umanizzata. Fino al momento in cui il padre le aveva confessato la verità sul rapporto con la madre, Mariko aveva guardato Keisaku con gli occhi (amorevoli) della figlia "che si fermavano sulla maschera del padre che Keisaku indossava" (Kurahashi, 1968, p. 258). Al contrario, ora "lo sguardo si era audacemente approfondito e aveva acquisito la capacità di entrare nel profondo dei suoi occhi come il filo della canna da pesca che sonda l'acqua. Questo era lo sguardo che una donna innamorata e consapevole di essere ricambiata rivolge al proprio partner" (Kurahashi, 1968, p. 258). Tralasciando un'eventuale lettura edipica che esula dall'obiettivo di questo studio, è significativo invece porre l'attenzione sulla funzione metaforica di questo sguardo da persona innamorata, allo scopo di differenziare l'atteggiamento della figlia di rivolgere lo sguardo semplicemente per esprimere amore e quello invece di guardare per dominare, per controllare.

Si tratta di un *gaze* che non è espressione d'amore filiale disinteressato ma in genere più rappresentativo di un tipo di amore dove c'è competizione tra i due sessi, perché non libero dalle costrizioni dei ruoli di genere.

A maggior ragione anche quello di Fusa è il *gaze* della società, non quello dell'amore. In una scena in cui il giovane Keisaku chiede alla giovane Fusa cosa ha fatto delle cento lettere, lei gli risponde ironicamente che le ha mangiate, con chiaro riferimento al mito della *yamauba* divoratrice. In quell'istante lo sguardo di Fusa è uno sguardo di sfida: "la Fusa di quei tempi aveva spesso quel modo di ridere rispondendo allo sguardo di Keisaku con un'occhiata che era un misto di aria canzonatoria e malizia" (Kurahashi, 1968, p. 255). Questa è ancora la fase in cui Fusa prova del risentimento nei confronti dell'uomo che l'ha fatta rinunciare alla quiete e alla sicurezza di una vita in linea con i dettami della famiglia e della società. Qui Fusa in un certo senso incarna il "monstrous feminine" di cui parla Barbara Creed citando Kristeva. Il suo *gaze* in questa fase è simile a quello di Medusa, in cui è la vittima maschile ad essere l'oggetto del *gaze* sadico (Creed, 1993, p. 155). Ella infatti risponde allo sguardo dell'uomo in maniera canzonatoria, quasi a volersi vendicare delle costrizioni subite. Quando poi Fusa per difesa perde ogni sentimento e si rinchiude in un mondo di "strega che non si lascia addomesticare dagli uomini" (Kurahashi, 1968, p. 243), esercita uno sguardo diverso. Fusa esercita un *gaze* che non è più di sfida nei confronti dell'uomo che l'ha oppressa, né è legato a una azione prettamente scopica, ma che esprime il disprezzo e il controllo verso chi si distacca dai dettami delle convenzioni. Nel momento in cui, a causa della malattia, Keisaku perde il controllo su quello che dice e fa trasparire il contenuto dei suoi sogni, Fusa comincia a chiamarlo "quello" (*ano hito*) e interpreta questa situazione come atto di negligenza, quasi di sfregio che va contro i buoni costumi della società (*shakaitekina yakusokugoto*). L'incontinenza stessa di Keisaku viene vista come parte dell'atteggiamento di chi si lascia andare (*shimari no nai mono*) e rappresenta perciò un pericolo per la stabilità (Kurahashi, 1968, p. 266). Si potrebbe

affermare che l'abietto in questo racconto non è rappresentato dalla "strega" Fusa, ma piuttosto da Keisaku.

Fusa non solo controlla la rispettabilità del marito, ma anche di Mariko. Dopo aver letto lo scambio epistolare che avveniva in adolescenza tra la figlia e un ragazzo, Fusa aveva preso provvedimenti affinché tagliassero subito i rapporti e il buon nome della figlia venisse mantenuto. Dall'altra parte però non è interessata a controllare la parte intima, quella legata ai sentimenti. Quella non le compete, perciò anche se il diario di Keisaku è lasciato sopra il tavolo, lui è sicuro che Fusa non lo leggerà. Keisaku ha un atteggiamento diametralmente opposto a quello di Fusa, tanto che il narratore spiega che Keisaku dice di Mariko che è una "donna libertina" (*hōtōmusume*) con una certa felicità nel tono della voce, pur preoccupandosi del suo futuro sentimentale. Inoltre Keisaku sgrida Fusa quando lei esprime preoccupazione per Mariko che non è ancora sposata, probabilmente perché sa che per Fusa quest'ansia deriva non dalla volontà di vedere la figlia felice, ma di incasellarla in un ruolo sociale, quello della moglie impeccabile. A Fusa non interessa controllare ciò che non si vede. Per lei il buon nome della famiglia nei confronti della società è l'unica cosa che conta, perché Fusa assume il ruolo di portavoce del grande occhio della società. Nel testo viene specificato che Fusa non è come Hashihime o come Medea che, in quanto esempi di donna mostruosa *tout court*, spaventano per la loro passione distruttiva (Kurahashi, 1968, p. 255). Fusa non è mostruosa perché sovverte l'ordine, ma perché lo conferma. In quest'opera abbiamo in ultima analisi un uso del concetto di *gaze* che apparentemente non è diverso da quello originale interpretato da Mulvey come opprimente. La differenza, però sta nel fatto che il *gaze* è operato da un personaggio femminile e ciononostante (a differenza delle interpretazioni post-Mulvey come quella sopra citata di Patricia B. Salzman-Mitchell) non ha nessuna valenza decostruttiva, ma conferma l'ordine simbolico, mentre il personaggio maschile, pur non esercitando il *gaze*, rappresenta una visione di genere trasgressiva che ha la forza di sovvertire l'ordine precostituito.

Keisaku, infatti, è metaforicamente cieco, come giustifica l'immagine che attribuisce a se stesso di Akushichi byōe Kagekiyo. Man mano che si distacca dalla convenzioni sociali, egli smette anche di esercitare il *gaze*, come confermato dal passaggio in cui si fa riferimento al cambiamento della direzione dello sguardo da verso l'esterno a verso l'interno di sé. La cecità sta per libertà dalle costrizioni sociali.

In altre parole, il *topos* del mostro femminile, nello specifico quello della *yamauba*, viene ribaltato in *Nagai yumeji*, come succede in *Shirayukihime* (Kurahashi, 1984), la parodia della favola di *Biancaneve e i sette nani*, al centro di una presentazione da parte di Luciana Cardi (2008) al convegno AISTUGIA del 2007. La strega cattiva di *Biancaneve e i sette nani* finisce per essere in un certo modo giustificata perché il suo atteggiamento è dettato dalle imposizioni sociali che vogliono la donna più bella che intelligente (incarnate nello specchio che romperà la prima notte di matrimonio col principe), mentre Biancaneve viene messa in cattiva luce perché è poco intelligente. La differenza è che *Nagai yumeji* non ribalta soltanto i valori, ma li mette anche in crisi all'interno della narrazione. Qui la vittima della società è chiaramente il personaggio maschile, mentre la donna in un primo momento è vittima, ma poi si fa portavoce dei valori della società, che costringono l'uomo in un ruolo di genere — quello del padre dedito al lavoro allo scopo di mantenere al famiglia — che non vuole. *Nagai yumeji* è scritto nel 1968, sullo sfondo di un Giappone in forte crescita economica. Si percepisce perciò, attraverso il *gaze* di Fusa, la pressione da parte dello stato per mantenere la divisione dei ruoli di genere e incrementare al massimo la produttività aziendale, incentrata sulla figura maschile e supportata dalla moglie che si occupa di tutto il resto in casa (Bullock, 2010, pp. 26-27). Inoltre la figura femminile è una fusione dell'angelo del focolare e del *topos* misogino del mostro, le due classiche visioni della donna da parte dell'uomo (Gilbert; Gubar, 1979), contemplate anche in *Shirayukihime*.

Anche *Nagai yumeji*, come altre opere di Kurahashi che si prendono gioco del sistema del matrimonio convenzionale

(Bullock, 2010, p. 51), è una critica all'imposizione egemonica dei ruoli sociali, ma è fatta dal punto di vista di Keisaku. Le "mostruosità" create dalla rigida divisione dei ruoli sono interpretate dal punto di vista maschile. Questa visione è supportata dalla figlia del protagonista, Mariko, che ammette la propria "mostruosità" e freddezza, ma la giustifica come risultato della confessione inopportuna che il padre le fece in gioventù e che le provocò delle ferite profonde. Nell'ultima scena il comportamento della figlia fa intravedere una speranza di rinascita e libertà, ma si tratta di un finale aperto. Allo stesso modo potrà anche Fusa, adesso che Keisaku è morto, togliere la maschera della *yamauba* e ritornare alla sua umanità, alla liberazione dall'interiorizzazione del suo ruolo di moglie e madre impeccabile? Potrà aprire la strada della libertà dalle costrizioni sociali? Questa è una domanda a cui non c'è risposta certa ed è lasciata intenzionalmente aperta all'interpretazione personale.

Riferimenti bibliografici

Baba, Akiko (1988). *Oni no kenkyū*. Tokyo: Chikuma bunko.

Bullock, Julia C. (2010). *The Other Women's Lib: Gender and Body in Japanese Women's Fiction*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Cardi, Luciana (2008). "Fiabe e miti occidentali rielaborati da Kurahashi Yumiko". In Caroli, Rosa (a cura di). *Atti del XXXI Convegno di studi sul Giappone.* Venezia: Cartotecnica Veneziana, pp. 103-117.

Sakaki, Atsuko (2001). "Kurahashi Yumiko's Negotiations with the Fathers". In Copeland, Rebecca L.; Ramirez-Christensen, Esperanza (a cura di). *The Father-Daughter Plot. Japanese Literary Women and the Law of the Father.* Honolulu: University of Hawai'i Press.

Cornyetz, Nina (1999). *Dangerous Women, Deadly Words: Phallic Fantasy and Modernity in Three Japanese Writers*. Stanford: Stanford University Press.

Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London; New York: Routledge.

Deveraux, Mary (1990). "Oppressive Texts, Resisting Readers and the Gendered Spectator: The New Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, 4, pp. 337-347.

Doane, Ann (1999). "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator". In Thornham, Sue (a cura di). *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Gilbert, Sandra M.; Gubar, Susan (2000 [1979]). *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* London: Yale University Press.

Hook, Bell (1999). "The Oppositional Gaze". In Thornham, Sue (a cura di). *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hulvey, Yumiko (1999). "Man-Eaters: Women Writers and the Appropriation of the Yamauba Motif", Proceedings of the Midwest Association for Japanese Literary Studies, 5, pp. 240-249.

Kaplan, Ann E. (1983). "Is the Gaze Male?". In Snitow, Ann; Stonsell, Chistine; Thompson, Sharon (a cura di). *Powers of Desire*. *The politics of Sexuality*. New York: Monthly Review Press, pp. 309-327.

Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

Kurahashi, Yumiko (1989). "Haru no yo no yume". In *Yume no kayoiji*. Tokyo: Kōdansha, pp. 183-95.

Kurahashi, Yumiko (1984). "Shirayukihime". In *Otona no tame no zankoku dōwa.* Tokyo: Shinchōsha, pp. 27-34.

Kurahashi, Yumiko (1976 [1968]). "Nagai yumeji". *Kurahashi Yumiko zensakuhin*, vol. 6. Tokyo: Shinchōsha.

Kurahashi, Yumiko; Sakaki, Atsuko (trad.) (1998). *The Woman with the Flying Head*. New York; London: M. E. Sharpe.

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

Mulvey, Laura (1999). "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)". In Thornham, Sue (a cura di). *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Rose, Jacqueline (2001). *Sexuality in the Field of Vision.* In Evans, Jessica; Hall, Stuart (a cura di). *Visual Culture: The Reader.* London: Sage Publications. pp. 411-415.

Sakaki, Atsuko (1992). *The Intertextual Novel and the Interrelational Self: Kurahashi Yumiko, a Japanese Postmodernist* (Tesi di dottorato). Vancouver: University of British Columbia.

Salzman-Mitchell, Patricia B. (2005). *A Web of Fantasies. Gaze, Image and Gender in Ovid's Metamorphoses.* Columbus: Ohio State University Press.

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

Tyler, Royall (1987). "Buddhism in Noh". *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 14, 1, pp. 19-52.

Viswanthan, Meera (1996) "In Pursuit of the Yamamba: The Question of Female Resistance". In Shalow, Paul Gordon; Walker, Janet A. (a cura di). *The Woman's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Stanford: Stanford University Press.