



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea
Ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

Femminilità *ri-viste*

Otona no tame no zankoku dōwa (1984) di Kurahashi Yumiko

Relatore

Ch. Prof.ssa Daniela Moro

Correlatore

Ch. Prof.ssa Caterina Mazza

Laureanda

Alessia Lorenzetto
Matricola 838621

Anno Accademico

2017 / 2018

要旨

本論文は倉橋由美子（1935－2005）という作家の『大人のため残酷童話』という童話集における女の表象の分析を対象とし、倉橋由美子の作品の女の登場人物の革新的な特徴を検討する。

まず、倉橋由美子がデビューした60年代と社会的な文脈を紹介する。1945年から選挙法が改正され、女性参政権が認められようになってもかかわらず、戦後の日本における女性の立場は男性に比べてあまり対等ではないようである。いわば戦後経済復興のために男女間の分業のような原因などと挙げられ、男は職業を通じて社会的存在を持ち、その地位は目上だと考えられる。それに対して女性は一般に家庭の中に生活をし、目下の社会的地位を持っている。なぜなら、明治時代初期から女性は良妻賢母というイデオロギーを受け入れるようになったからである。そのため倉橋由美子の見方によると、シモーヌ・ド・ボーヴォワールが言ったように女性が「第二の性」である。シモーヌ・ド・ボーヴォワールの見方によると、「第二の性」ということは女性を男性主体の社会によって二次的、客体的にされた存在なのである。しかし、倉橋由美子の意見では女性が文学を通じてみずからを解放できそうである。したがって、その作品は社会的、文化的に形成される男女の差異をもじりながら攻撃する。

本論文の目的は倉橋由美子の作品が表象した女の人物をジェンダーの観点で検討することで、倉橋が書いた「私の第三の性」というエッセイを紹介することである。そのために、『大人のための残酷童話』から私が選んだ三つの童話を分析することにした、そして本論は五章にわけられている。

第一章では、倉橋由美子とその時代の紹介また、本論文のテーマについて書く。また、童話を書き写すことの可能性を説明し、アドリエヌ・リッチが述べた「見直し」という概念を提案する。なぜなら倉橋由美子は伝統的なお伽噺を取り上げ、新しい気持ちで読み、女の状況に関する新しい見方を提議する。ということは、倉橋由美子は『大人のための残酷童話』でアドリエヌ・リッチの「見直し」を実行するのではないかを論じる。

第二章では、「人魚の涙」というアンドルセンが書いた「人魚姫」のパロディーを分析する。この童話で倉橋由美子は体が逆の人魚の冒険を記述し、童話の末尾に海の魔女は人魚姫の人間の下半身と人間の王子の上半身を合体し、新しくてあいまいな体を持つようになるのである。この両性具有体は男らしい特徴もあれば、女性の体の特徴もある。それは、「第三の性」を象徴すると思われる。この「第三の性」は倉橋由美子の見方によると、女性の解放状態と比較できるのである。というのは「第三の性」の立場に移行していくことは性の符号を価値の正負の符号でなくするものであるからである。したがって、生物学的条件の重要性がなくなる。

第三章では、「白雪姫」というグリム兄弟が書いた同名の童話のパロディーを分析し、グリムの登場人物と倉橋由美子の登場人物を比較し、倉橋由美子の革新的な女の人物を検討する。この童話では白雪姫は綺麗なのに、愚かなので、童話の末尾に王子が白雪の継母に夢中になる。なぜなら、王子から見ると継母の方が本物の白雪姫に見えるからである。このように、倉橋由美子は男の世界からのまなざしが作りだした「天使の女」と「悪女」のステレオタイプが解体できる。

第四章では、「ある恋の物語」という童話を検討することにした。倉橋由美子はギリシャ神話のエロスとプシュケーの伝説とペローが書いた「青髭」という童話からヒントを受けた。しかし、アプレイウスが記述した人物に比べて倉橋由美子のプシュケーという登場人物は積極的なので、消極的でおとなしい女らしさのステレオタイプを批評する象徴のことになるとと思われる。

最後に、結論では本論を要約し、論文に出てきた分析や検討をまとめる。それに、倉橋由美子と日本の文壇の関係について説明する。倉橋由美子は女流作家という定義を断って、文壇と衝突し、作品が超現実的だと批判された。文壇の意見では、女性は「女らしさ」と「本当の女性の気持ち」について書きながら女流のスタイルで書くはずなので、倉橋由美子はいわゆる女流スタイルを使わずに女の登場人物は革新的な特徴を持っている作品を書いた。したがって、現在でもその作品は読まれる価値があり、現在の文脈に当てはめて再読できると思われる。

INDICE

要旨.....	3
Indice.....	5
Introduzione.....	6
L'anti-mondo e l'anti-romanzo.....	12
Il progetto femminile in letteratura.....	16
Riscrivere le fiabe.....	23
Capitolo I.....	27
<i>La Sirenetta</i> di Hans Christian Andersen.....	27
Le lacrime della sirenetta.....	31
Il corpo ribaltato.....	36
Capitolo II.....	51
<i>Biancaneve</i> di Jacob e Wilhelm Grimm.....	51
Uno sciocco non può essere felice.....	58
Il riflesso nello specchio.....	67
Capitolo III.....	73
Cupido, Psiche e Barbablù.....	73
Una storia d'amore.....	83
Un nuovo archetipo.....	87
Conclusioni.....	97
Bibliografia.....	111
Glossario.....	120

INTRODUZIONE

Kurahashi Yumiko è nata a Kōchi, nello Shikoku, nel 1935. Dopo aver studiato per diventare igienista dentale a Tōkyō, sotto l'influenza del padre dentista, in segreto, decide di provare a entrare all'università Meiji, cui viene ammessa nel 1956 per studiare letteratura francese.¹ Durante gli anni di studio scopre i lavori di Jean Paul Sartre, Albert Camus, Franz Kafka, Arthur Rimbaud, Paul Valéry e Michel Blanchot² e si laurea con una tesi su *L'Être et le néant* (L'essere e il nulla, 1943) di Sartre.³

Il suo esordio letterario avviene nel 1960 con *Parutai*⁴ パルタイ (Il partito), opera con la quale vince il *Meiji daigaku gakuchō shō* 'premio del rettore dell'università Meiji'. Il racconto è la storia di una ragazza narrata in prima persona, la quale, per seguire il suo fidanzato, vuole entrare nel suo stesso partito, nonostante venga avvertita che un tale gesto significhi dover esporre ogni dettaglio della propria vita privata agli altri membri e accettare che la propria vita personale venga subordinata ai principi del partito. Proprio quando riceverà la tessera rossa, che la rende ufficialmente iscritta, la protagonista deciderà di tirarsi indietro e di abbandonare il partito e con esso anche il suo fidanzato.⁵ Il romanzo, secondo l'interpretazione di Jinno Toshifumi, può essere letto come una sorta di irrisione della sinistra giapponese.⁶ *Parutai* viene pubblicato nello stesso anno dalla casa editrice Bungeishunju⁷ dopo aver ricevuto le lodi del critico letterario Hirano Ken, sul quotidiano nazionale *Mainichi Shinbun* 毎日新聞 (lett. Notizie quotidiane). In quel periodo, la recensione di Hirano Ken attira sul racconto le

¹ Victoria Vernon NAKAGAWA, *Three Japanese Women Writers: Higuchi Ichiyō, Sata Ineko and Kurahashi Yumiko*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1983, p. 151.

² SAKAKI Atsuko, "(Re)canonizing Kurahashi Yumiko: toward alternative perspectives for "modern" "Japanese" "literature"" in SNYDER, Stephen; GABRIEL, Philip, *Ōe and beyond: fiction in contemporary Japan*, University of Hawai'i Press, 1999, p. 153.

³ Michael DAY, *Children of the anti-world: confrontations between children and adults in the fiction of Kurahashi Yumiko*, Los Angeles, University of Southern California Press, 2009, p. 3.

⁴ Il titolo è la traslitterazione dal tedesco *Partei* che significa, per l'appunto, 'partito'.

⁵ Secondo Faye Yuan Kleeman la storia è stata interpretata come una satira sul partito comunista e dell'attivismo studentesco di sinistra, contro il rinnovo del governo del trattato di reciproca sicurezza e cooperazione fra Giappone e Stati Uniti. (Cfr. Faye Yuan KLEEMAN, "A Defiant Muse: Reading and Situating Kurahashi Yumiko's Narrative Subjectivity" in KURIBAYASHI, Tomoko; TERASAWA, Mizuho, *The Outsider Within. Ten Essays on Modern Japanese Writers*, Lanham, Lanham UP, 2002, p. 94.)

⁶ JINNO Toshifumi, "Seishinteki ōzoku ni tsuite – Kurahashi Yumiko no shokisakuhin to Kataya Risa", *Bungei Kenkyū*, vol. 102, 2007, p. 42.

⁷ IIZAWA Fumio, "Kurahashi Yumiko Meijidaigaku tokubetsu kōrōshō. Sono jidai to kore kara", *Meijidaigaku toshokan kiyō*, vol. 11, 2007, p. 132.

attenzioni di molti periodici, che viene in seguito ripubblicato su *Bungakukai* 文學界 (lett. Il mondo letterario), una delle più famose riviste letterarie dell'epoca.⁸ Nello stesso anno sia *Parutai* che *Natsu no owari* 夏の終わり (La fine dell'estate) un racconto incentrato su due sorelle che si innamorano di un uomo chiamato K., vengono selezionati per il prestigioso *Akutagawa shō* 'premio Akutagawa'.⁹ Entrambi i racconti sono ottimi esempi dello stile di Kurahashi nella prima metà degli anni sessanta: storie brevi, in cui compaiono elementi assurdi e onirici, che rivelavano la sua forte affinità con le avanguardie europee.¹⁰ In questo primo periodo di produzione letteraria, Kurahashi pubblica circa una o due storie al mese su alcune delle maggiori riviste letterarie del tempo.¹¹ Fra i suoi lavori più importanti dell'epoca, si ricordano *Kurai tabi* 暗い旅 (Viaggio oscuro) del 1961, in cui la protagonista identificata come *あなた* *Anata* 'tu' intraprende un viaggio verso Kyōto alla ricerca del suo fidanzato scomparso;¹² *Kon'yaku* 婚約 (Il fidanzamento) dello stesso anno, in cui il protagonista K. si fida con una donna che non ha mai conosciuto ed è ossessionato dalla responsabilità di dover eseguire correttamente tutte le procedure burocratiche che precedono il matrimonio;¹³ infine *Nagai Yumeji* 長い夢路 (Il lungo passaggio dei sogni) del 1968, in cui il protagonista Keisaku è rimasto in coma in seguito a un ictus e viene assistito negli ultimi momenti di vita dalla figlia Mariko. Il racconto è incentrato sulle allucinazioni dell'uomo in coma, che mescolano ricordi e fantasie.¹⁴

Molto importante, per quella che viene considerata una nuova corrente all'interno dei suoi lavori, è stata la sua esperienza in America, dove ha studiato scrittura creativa dal

⁸ Michael DAY, *Children of the anti-world: confrontations between children and adults in the fiction of Kurahashi Yumiko*, Los Angeles, University of Southern California Press, 2009, p. 3.

⁹ SAKAKI Atsuko, "(Re)canonizing Kurahashi Yumiko...", 1999, p. 153.

¹⁰ Monika WERNITZ-SUGIMOTO, "Kurahashi Yumiko: Meisterin von Sein und Schein", *Asiatische Studien: Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft*, vol. 61, 2007, p. 405.

¹¹ SAKAKI Atsuko, "Introduction", in KURAHASHI, Yumiko; SAKAKI, Atsuko, *The Woman with the Flying Head and Other Stories (Japanese Women Writers in Translation)*, London, Routledge, 1997, p. xiv.

¹² SAKAKI Atsuko, "Kurahashi Yumiko's Negotiations with the Fathers", in Rebecca COPELAND; Esperanza, RAMIREZ-CHRISTENSEN, *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, pp. 292-325

¹³ Luciana CARDI, "'A Fool Will Never Be Happy': Kurahashi Yumiko's Retelling of 'Snow White'", *Marvels & Tales*, vol. 27, n. 2, 2013, p. 197.

¹⁴ Daniela MORO, "Il teatro, la maschera e lo sguardo nell'opera di Kurahashi Yumiko: *Nagai yumeji* (1968)" in MIGLIORE, Maria Chiara; MANIERI, Antonio; ROMAGNOLI, Stefano (a cura di), *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, "Collana di Studi Giapponesi", Roma, Aracne Editrice, 2014, pp. 127- 146, p. 129.

1966 al 1967 presso l'Università dell'Iowa con una borsa di studio *Fulbright*.¹⁵ Quell'anno di *workshop* letterario rappresenta per Kurahashi un punto di contatto con scrittori e studiosi di tutto il mondo e il momento del suo approccio con il problema delle differenze culturali. In seguito a questa esperienza pubblica il racconto *Bājinia* バージニア (Virginia) del 1970 in cui viene raccontato l'incontro fra una giovane donna giapponese, Yumiko, e una studentessa d'arte, Virginia. La protagonista dell'opera riesce a "leggere" l'amica Virginia come se fosse un libro e attraverso questo confronto interpreta ed elabora le differenze sociali e culturali che ci sono fra la sua terra natale, il Giappone, e gli Stati Uniti.¹⁶ Nel 1969 pubblica *Sumiyakisuto Q no bōken* スミヤキスト Q の冒険 (Le avventure di Sumiyakist Q), una storia di stampo donchisciottesco che si svolge all'interno di un riformatorio surreale, in cui un giovane anarchico di nome Q fallisce la sua missione Sumiyakista, una parola inventata dalla stessa Kurahashi che allude alle organizzazioni e alla ideologia marxista, ispirata alla parola 炭焼き等 *Sumiyakitō* 'carbonari' che designava la Carboneria italiana.¹⁷

La sua produzione letteraria rallenta negli anni settanta: nel 1970 pubblicò *Yume no ukibashi* 夢の浮き橋 (Il ponte fluttuante dei sogni), un romanzo che segue le vicende di due coppie sposate e dei loro scambi di coppia.¹⁸ L'anno successivo, nel 1971, viene pubblicata *Hanhigeki* 反悲劇 (Anti-tragedie), una raccolta di cinque storie brevi ispirate ai miti e alle tragedie greche, con un titolo che l'autrice stessa confermò voler essere una critica al genere della tragedia.

A partire dagli anni ottanta, invece, riprende a scrivere in maniera più costante. Si tratta di periodo prolifico che dura fino alla sua morte, nel 2005, marcato dalla pubblicazione, nel 1980, di *Shiro no naka no shiro* 城の中の城 (Il castello dentro al castello), un racconto che rappresenta una critica contro la religione e in particolare contro il

¹⁵ Diana DONATH, "Fantastisch-fiktives Frauenland: Kurahashi Yumikos provokative Sozialsatire Die Reise nach Amanon im Kontext ihres Gesamtwerks", *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens E.V.*, vol. 181-182, 2007, p. 229.

¹⁶ Secondo Faye Yuan Kleeman questo racconto è l'unico lavoro di Kurahashi che si avvicini al genere del 'romanzo dell'io', nonché l'unica opera che contenga elementi che ricordano i dati autobiografici dell'autrice. Cfr. Faye Yuan KLEEMAN, "A Defiant Muse...", 2002, p. 103.

¹⁷ AOYAMA Tomoko, "The love that poisons: Japanese parody and the new literacy", *Japan Forum*, vol. 6, n. 1, 1994, p. 39.

¹⁸ Secondo Yamamoto Fumiko l'ispirazione per quest'opera fu il *Genji monogatari* 源氏物語 (Il racconto di Genji). Cfr. YAMAMOTO Fumiko, "A Dream of the Present? A Bridge to the Past?", *Modern Asian Studies*, vol. 18, n. 1, 1984, pp 137-152.

cattolicesimo. Nel 1984 esce *Otona no tame no zankoku dōwa* 大人のための残酷童話 (Fiabe crudeli per adulti), una raccolta di ventisei racconti ispirati a fiabe e opere sia della tradizione europea che di quella giapponese. Due anni più tardi, nel 1986 pubblica *Amanonkoku Ōkanki* アマゾン国往還記 (Resoconto di un viaggio verso Amanon), la storia di P., un missionario proveniente dal paese di Monokami¹⁹ che intraprende un viaggio per Amanon,²⁰ un luogo misterioso dominato esclusivamente da donne, allo scopo di convertire la popolazione alla religione del *monokamismo*. Il romanzo è ispirato al mito delle amazzoni, che avevano combattuto contro i Greci. Nell'opera le abitanti di Amanon dichiarano guerra al paese di Monokami, per poter mantenere la loro libertà di confessione religiosa. Le donne sopravvissute alla guerra fondano una nazione basata sul matriarcato, nella quale sono vietati i rapporti sessuali fra uomo e donna. Qui la procreazione avviene artificialmente e i bambini vengono allevati solo per diventare operai alla banca del seme o eunuchi.²¹ Durante l'incontro tra P. e le abitanti di Amanon si delineano subito evidenti problemi di comunicazione, dovuti al mancato riconoscimento del reciproco linguaggio e alle differenze dei codici culturali, in una parodia della società giapponese e della comunicazione fra i due sessi.²²

Nel 1987 pubblica *Yume no kayoiji* 夢の通り路 (Il lungo passaggio dei sogni), una collezione di storie brevi che hanno come minimo comun denominatore la stessa protagonista: Keiko e i suoi incontri sessuali con gli spiriti dei morti, fra i quali i poeti Fujiwara no Teika e Nishiwaki Junzaburō.²³ Nonostante le due selezioni, Kurahashi non è mai riuscita a vincere il premio Akutagawa; tuttavia riesce comunque a ottenere gli

¹⁹ *Monokami* può essere letteralmente tradotto come “un dio”. Luciana Cardi sottolinea come la scelta di questo nome per questo paese sia un modo che ha l'autrice per enfatizzare l'assolutezza della visione della realtà *monokamista*. Il paese da cui proviene il missionario P., infatti, è una nazione che si impone, insieme alla propria cultura, sui paesi vicini. Cfr. Luciana CARDI, “Challenging the traditional notion of Japanese novel: greek myth in Kurahashi Yumiko's *Amanonkoku Ōkanki*”, *Cogito Multidisciplinary Journal*, vol. 4, n. 1, 2002, pp. 170-171.

²⁰ Luciana Cardi sottolinea come la scelta del titolo del romanzo sia volutamente ambivalente: da una parte richiama il mito greco delle amazzoni per l'assonanza con il termine アマゾン *amazon* ‘amazzone’. Cfr. Luciana CARDI, “Fiabe e miti occidentali rielaborati da Kurahashi Yumiko”, *Atti XXXI Convegno Aistugia*, 2007, p.104. Tuttavia, la stessa Kurahashi ha spiegato in un'intervista: “Nel dialetto di Tosa, la parola *Amanon* indica una persona di sesso maschile che però appare effeminata” 土佐弁で〈あまのん〉とは、せいはい男なのにその所作やことば使いなど、全体いかにも女性的な人を指す。Cfr. SHIMAOKA Akira, “Kurahashi Yumiko no ‘suikyō’”, *Bungei Kenkyū*, vol.102, 2007, p. 9. (Le traduzioni, laddove non diversamente specificato, sono dell'autrice).

²¹ Luciana CARDI, “Challenging the traditional notion...”, 2002, p. 170.

²² Luciana CARDI, “Fiabe e miti occidentali rielaborati...”, pp.106-108.

²³ SAKAKI Atsuko, “(Re)canonizing Kurahashi Yumiko...”, 1999, p. 162.

apprezzamenti della critica e del pubblico: a riprova di ciò ricevette numerosi premi durante tutta la sua carriera, fra cui il *Joryū bungaku shō* ‘Il premio per la letteratura femminile’ ricevuto nel 1961, il *Tamura Toshiko shō* ‘Premio alla memoria di Tamura Toshiko’ ricevuto nel 1963, lo *Izumi Kyōka shō* ‘Premio alla memoria di Izumi Kyōka’ ricevuto nel 1987 e il *Tokubetsu kōrō shō* ‘Premio speciale per la carriera’, un premio dell’Università Meiji ricevuto postumo nel 2006.²⁴

Nondimeno, la sua storia professionale è stata marchiata da un’aspra polemica con il critico Etō Jun, che venne in seguito rinominata 暗い旅論争 *Kurai Tabi Ronsō* ‘Il dibattito riguardante *Kurai Tabi*’. Al dibattito prendono parte anche Ōe Kenzaburō e numerosi critici, fra cui Okuno Takeo, Shirai Kenzaburō e Shirai Kōji. La polemica inizia quando Etō Jun pubblica sul *Tōkyō Shinbun* 東京新聞 (Il giornale di Tōkyō), quotidiano di rilievo nazionale, un articolo in cui dichiarava che a suo parere Kurahashi aveva copiato i temi e lo stile del romanzo *La modification* (La modificazione) di Michel Butor del 1957, per scrivere *Kurai tabi*.²⁵ I critici e Ōe Kenzaburō si erano schierati dalla parte di Etō, sostenendo che Kurahashi nelle sue opere avesse creato mondi ideali o artificiali che non avevano alcuna corrispondenza con il mondo concreto, con la realtà e con la propria vita. Inoltre, secondo loro, gli argomenti delle sue opere erano amorali, apolitici e mancavano di serietà.²⁶ Il dibattito costringe Kurahashi a difendersi dalle accuse che sostenevano che il suo romanzo fosse solo un ひき写した小説 *hikiutsushita shōsetsu* ‘romanzo ricalcato’,²⁷ scrivendo dissertazioni riguardo alla sua narrativa e confutando gli articoli di giornale in cui veniva condannata. Haruhiko Yoshimeki sostiene che in uno dei suoi saggi Kurahashi decide di dichiarare esplicitamente che *Kurai tabi* era stato ispirato dall’opera di Butor: “Ho deliberatamente imitato, ho deciso di prendere in prestito lo stile de *La modification*”,²⁸ aggiungendo che secondo lei “la vera natura dell’arte è il fatto che non possa esistere

²⁴ La cerimonia di premiazione avvenne nel giugno del 2006, a un anno dalla morte dell’autrice. Cfr. IIZAWA Fumio, “Kurahashi Yumiko Meijidaigaku tokubetsu kōrōshō. Sono jidai to kore kara”, *Meijidaigaku toshokan kiyō*, vol. 11, 2007, p. 134.

²⁵ SAKAKI Atsuko, *The intertextual novel and the interrelational self: Kurahashi Yumiko, a Japanese postmodernist*, Tōkyō, University of Tōkyō, 1986, p. 4.

²⁶ SAKAKI Atsuko, *ibidem*.

²⁷ YOSHIMEKI Haruhiko, “Shōsetsuka no bōken, hiyōka no monogatari: Kurahashi Yumiko to Etō Jun no mozōhin ronsō”, *Journal of Yasuda Women's University*, vol. 43, 2015, p. 328.

²⁸ YOSHIMEKI Haruhiko, *ibidem*. (Corsivo mio). 模倣といわれることは承知のうえでわたしは『モディフィケーション』の形式を借りることにしました。

un'opera d'arte che non sia una forma di imitazione".²⁹ L'autrice aveva deciso di spiegare la propria affermazione con una metafora: secondo Kurahashi un pittore che decide di dipingere una mela non decide di farlo perché vorrebbe mangiarne una, ma perché attraverso la mela l'artista riesce ad avere una visione di una realtà nascosta, ed è a questa visione che dedica il suo lavoro creativo. Tuttavia, la strada che conduce a questa realtà, altro non è che una serie di forme già usate dai maestri venuti prima di lui: per il pittore diventa quindi impossibile dipingere una mela senza in qualche modo percorrere una o più di queste strade già percorse da chi c'è stato prima di lui. In altre parole per l'artista non c'è modo di non imitare almeno in minima parte gli artisti che lo hanno preceduto. Ciò a cui il pittore ambisce non è disegnare la mela, ma trovare un nuovo modo per dipingerla.³⁰ Come afferma Sakaki Atsuko è Kurahashi stessa a definire il suo stile *pastiche* (utilizzando la parola in francese) nel saggio del 1961 *Hihyō no kanashisa: Etō Jun san ni* 批評の貧しさ 江藤淳さんに (La miseria della critica: al signor Etō Jun); al contrario del plagio, che viene visto come un'azione negativa rispetto al valore dell'originalità; con il termine *pastiche* si indica un'opera letteraria che mostra deliberatamente l'imitazione dei testi precedenti; e secondo Sakaki rappresenta una forma di intertestualità.³¹ Dopo le accuse di plagio da parte del 文壇 *bundan* 'mondo letterario', ovvero l'*establishment* letterario dell'epoca, Kurahashi decide di menzionare esplicitamente all'interno dei propri testi i nomi delle fonti alle quali si era ispirata. Letizia Guarini sostiene che attraverso il riferimento delle opere cui si ispirava:

Kurahashi made clear that the key theme of her texts is "intertextuality" and, probably aware that the ensemble of (intertextual) codes she relied upon was not necessarily the same as that possessed by her possible reader, she made efforts to fill that gap.³²

²⁹ YOSHIMEKI Haruhiko, "Shōsetsuka no bōken...", p. 327. どんな芸術も模倣なしにはありえないというのが芸術の本性なのだ。

³⁰ YOSHIMEKI Haruhiko, *ibidem*.

³¹ SAKAKI Atsuko, *The intertextual novel...*, 1986, p. 8. Secondo la definizione di Julie Sanders, il *pastiche*, è un termine francese che nell'ambito della musica indica un pezzo o una composizione formata da vari frammenti legati insieme; in ambito letterario, è un'opera che imita lo stile di un determinato artista o autore. Solitamente si presume che il *pastiche* abbia un tono satirico o un'intenzione parodica. Cfr. Julie SANDERS, *Adaptation and appropriation*, London, Routledge, 2005, p. 5.

³² Letizia GUARINI, "Walking through Texts: The Father-Daughter Plot in Kurahashi Yumiko's Fiction", *Sungkyun Journal of East Asian Studies*, vol. 16, n. 1, 2016, pp. 55-6.

Inoltre, secondo Guarini, facendo riferimento a ciò che Kurahashi aveva scritto nel suo saggio *Miko to hīrō* 巫女とヒーロー (La ragazza del tempio e l'eroe) del 1970, Kurahashi difese strenuamente il proprio uso del *pastiche* sostenendo che “rubare” le idee di un autore sia l'unico modo per mostrargli rispetto.³³

L'ANTI-MONDO E L'ANTI-ROMANZO

La realtà nascosta alla base della visione creativa di Kurahashi è quella dello 反世界 *hansekai* ‘anti-mondo’ di cui Kurahashi parla in un saggio del 1966 chiamato *Shōsetsu no meiro to hiteisei* 小説の迷路と否定性 (Il labirinto e la negatività della narrativa), in cui l'autrice delinea non solo lo stile delle sue opere, ma anche il complesso meccanismo alla base del suo processo di stesura.

Fin dalle prime righe di questo saggio Kurahashi sostiene la sua volontà di scrivere per creare un nuovo mondo che non possa essere ridotto a un'interpretazione razionale. Per descrivere la sua scrittura Kurahashi afferma:

I miei romanzi sono come un cancro che distrugge i romanzi ‘ortodossi’ e i romanzi di un tempo, un cancro che vive come un parassita divorandoli avidamente³⁴

Nello scagliarsi contro i “romanzi ortodossi di un tempo”³⁵, Kurahashi critica gli autori che credono di poter fare letteratura fotografando la realtà, come fossero dei reporter. Kurahashi rifiuta la regola delle 5 W, un principio del giornalismo anglosassone che prescrive di rispondere alle cosiddette 5 *Wh questions*, ovvero *When?* (Quando?) *Where?* (Dove?) *Who?* (Chi?) *What?* (Cosa?) *Why?* (Perché?) per costruire un discorso:

³³ Letizia GUARINI, “Walking through Texts...”, 2016, p. 55.

³⁴ KURAHASHI Yumiko, “Shōsetsu no meiro to hiteisei” (“Il labirinto e la negatività del romanzo”) in KURAHASHI Yumiko, *Watashi no naka no kare he* (All'altro dentro di me), Tōkyō, Kōdansha, 1973, p. 285. そこでわたしの小説は、オーソドックスな、古いタイプの小説に対して、それに寄生し、それを喰いあらし、それを破壊する《癌》のようなものとなります。

³⁵ KURAHASHI Yumiko, *ibidem*. オーソドックスな、古いタイプの小説。

In un tempo sconosciuto, in un posto che non esiste, qualcuno che non è nessuno, per nessuna ragione vuole fare qualcosa, ma alla fine non fa nulla. Questa è la mia idea di romanzo³⁶

In particolare Kurahashi desidera evitare di riportare la propria esperienza personale o gli elementi della propria vita all'interno delle sue opere. La sua critica si concentra principalmente sullo 私小説 *shishōsetsu* 'romanzo dell'io',³⁷ un genere letterario che godeva un grande seguito in Giappone a partire dalla seconda metà del diciannovesimo secolo e che dominò buona parte del ventesimo secolo, un romanzo che veniva interpretato come fosse simile alla confessione, ma che intesseva una trama *fictional* partendo dalle esperienze dell'autore. Insieme allo *shishōsetsu*, Kurahashi critica anche altre forme apprezzate dall'*establishment* letterario dell'epoca: generi come la fiction popolare, i romanzi di propaganda, i classici e i romanzi che vorrebbero dare un insegnamento al lettore.³⁸ In aggiunta Kurahashi si rammarica di constatare che i romanzi siano ormai considerati al pari di un prodotto commerciale, dal quale il lettore si aspetta solo qualche ora di intrattenimento, un gioco intellettuale, un insegnamento morale o una critica alla società.³⁹ L'unico modo per scrivere, per Kurahashi, è quello di creare quello che lei stessa definisce anti-mondo, o "un mondo che non è un mondo"⁴⁰: un sistema metafisico che per l'autrice può essere paragonato all'idea di Dio, a quella di esistenza o a quella di nulla.⁴¹ Oga Itō, citando il saggio *Doko ni mo nai basho* どこにもない場所 (Il luogo che non esiste) di Kurahashi, afferma che l'anti-mondo possa essere chiamato anche 無の、創造的な王国 *mu no, sōzōtekina ōkoku* 'il

³⁶ KURAHASHI Yumiko, "Shōsetsu no meiro...", p. 286. いつかわからぬある時に、どこにもない場所で、だれでもないだれが、なぜという理由もなくなにかをしようとするが結局なにもしない—これがわたしの小説の理想です。

³⁷ La parola *shishōsetsu* è formata dai caratteri di 私 *watakushi* o *shi* 'io' e 小説 *shōsetsu* 'romanzo', il cui nome sembra richiamare l'*Ich-Roman* 'romanzo dell'io' di matrice occidentale al quale si era ispirato. Tuttavia come traduzione rimane problematica in quanto non esaustiva; il genere dello *shishōsetsu*, infatti si discosta dalla narrativa mimetica della *fiction* europea, per diventare un genere più autobiografico e più vicino a quella che era considerata la sensibilità nipponica dell'epoca. Pur avendo dei tratti quasi autobiografici, non si può propriamente definire autobiografia perché l'autore non presenta mai la sua opera come tale; inoltre nonostante il nome possa far pensare a un romanzo in prima persona, la forma prediletta per questo genere è la terza persona singolare. La definizione che più si avvicina è quella di una narrativa autobiografica in cui l'autore riporta i dettagli della propria vita con una confessione ben calcolata (e pertanto, leggermente fittizia). Cfr. Luisa BIENATI; Paola SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 55-59.

³⁸ KURAHASHI Yumiko, "Shōsetsu no meiro...", p. 287.

³⁹ KURAHASHI Yumiko, "Shōsetsu no meiro...", p. 287-8.

⁴⁰ KURAHASHI Yumiko, "Shōsetsu no meiro...", p. 289. 世界ではない世界

⁴¹ KURAHASHI Yumiko, *ibidem*.

regno immaginario del nulla' o 凹型の世界 *ōgata no sekai* 'la dimensione della concavità'.⁴² L'anti-mondo, secondo Oga, è un mondo di finzione negativo; che funziona grazie all'avversione di Kurahashi per la realtà e grazie al disagio che prova a causa della sua presenza nel mondo.⁴³ Oga afferma che l'anti-mondo è una realtà di figure immaginarie modellate dal movimento delle parole, all'interno di uno spazio immaginario lontano dalla realtà e dalle complicazioni della vita quotidiana.⁴⁴

Attraverso questo anti-mondo Kurahashi cerca di creare un nuovo genere, cui dà il nome di 反小説 *hanshōsetsu* 'anti-romanzo', un termine che indica un tipo di romanzo anti-realistico, che al contrario dello *shishōsetsu* non vuole descrivere la realtà, bensì il suo lato negativo. Come afferma Luciana Cardi, Kurahashi attraverso questo genere vuole ritrarre il rovescio della realtà, come se stesse realizzando il negativo di una fotografia.⁴⁵ Il suo stile viene chiamato anche 反リアリズム *hanriarizumu* 'anti-realismo', perché si configura come un rifiuto totale della corrente del realismo, che si basava sui fatti, la quotidianità e le esperienze di vita vissuta degli autori che seguivano questa corrente letteraria.⁴⁶

Per costruire la sua fiction Kurahashi inizia creando dei personaggi, ai quali non dà nemmeno un nome, ma attribuisce loro solo un'iniziale: un'*escamotage* cui ricorreva anche Franz Kafka. Kurahashi, come scrittrice, non si considera un dio, che domina le sue opere, ma si pone piuttosto come una matematica: assegna ai suoi personaggi delle lettere, rendendoli così simili agli elementi di una formula, i protagonisti divengono così delle variabili matematiche più che degli esseri umani. Variabili che è possibile ritrovare in testi diversi, come ad esempio la lettera "K" o la lettera "L",⁴⁷ che designano un personaggio sia in *Natsu no owari*, che in *Yume no ukihashi*. La scrittrice, proprio come farebbe una scienziata, elabora un'ipotesi primaria, che compara a un

⁴² OGA Itō, "Kurahashi Yumiko-ron: hansekai he no kouka", *Hōsei daigaku nihon bungakushiyō*, vol. 29, 1983, p. 72.

⁴³ OGA Itō, *ibidem*.

⁴⁴ OGA Itō, "Kurahashi Yumiko-ron: hansekai he...", p. 73.

⁴⁵ Luciana CARDI, "'A Fool Will Never Be Happy': Kurahashi Yumiko's Retelling of 'Snow White'", *Marvels & Tales*, vol. 27, n. 2, 2013, p. 195.

⁴⁶ OGURA Hitoshi, "Kurahashi Yumiko-ron: "youjō" kara "rōjin" he", *Aichi shukutoku tanki daigaku kokubungaku-kai*, vol. 38, 1997, p. 1.

⁴⁷ Riferendosi alle lettere "K" e "L" Anna Dymarz commenta: "this pair of characters falls inside of a larger trend in Kurahashi's earlier writings to signify characters through the arbitrary signs of the alphabet". Cfr. Anna DYMARZ, *The Space of the Body in the "Anti-World": A Study of Kurahashi Yumiko's Early Writing*, Alberta, Alberta UP, 2005, p. 49.

assioma, getta i suoi personaggi in quello che chiama “labirinto di spazio immaginato”⁴⁸ e lascia che si muovano sbattendo contro i muri. La plausibilità di questo mondo deve essere supportata dalla costruzione di dettagli precisi. Nonostante l’ipotesi possa essere assurda, quello che interessa a Kurahashi è mantenere una coerenza interna al testo: per quanto l’idea di base possa essere innaturale, irrazionale o insensata, i personaggi si comporteranno di conseguenza, senza mai metterla in dubbio.⁴⁹ Tuttavia, nel caso dell’autrice giapponese non si può propriamente parlare di logica: Kurahashi paragona la sua scrittura a un brutto sogno perché il criterio che seguono i suoi personaggi non è quello della logica matematica o della realtà, bensì quella del sogno. Lo dichiara la stessa autrice all’interno del saggio *Shōsetsu no meiro to hiteisei*: “Mentre la matematica, come sistema di assiomi, segue la logica della forma, il mondo dei miei romanzi segue la logica dei ‘sogni’”.⁵⁰ Questa scrittura che imita l’attività onirica, viene paragonata a un brutto sogno perché nella sua scrittura Kurahashi vuole tendere verso il grottesco. Si può quindi affermare che l’anti-mondo di Kurahashi sia un sistema metafisico dotato di una coerenza interna, che segue una logica simile a quella del mondo onirico e che tende verso la rappresentazione del grottesco. Ecco quindi che l’immagine utilizzata all’inizio del saggio, quella del cancro, viene giustificata all’interno di un sistema di pensiero che glorifica ciò che viene considerato antisociale, negativo, deforme e inspiegabile.

L’anti-mondo non è quindi semplicemente un mondo negativo, ma è un modo per Kurahashi per dare uno spazio alla negatività. Come sostiene Sakaki Atsuko nonostante l’anti-mondo non voglia essere una rappresentazione precisa del mondo effettivo in cui viviamo, ne rappresenta comunque una versione grottesca e deformata, e quindi, di fatto, ne è influenzato.⁵¹ Tuttavia, secondo Sakaki, per Kurahashi il mondo non possiede una propria essenza oggettiva, bensì consiste in una serie di immagini percepite, attributi preesistenti che vengono imputati ai soggetti su più livelli, con norme culturalmente stabilite: dal momento che quindi non esiste una vera realtà, una

⁴⁸ KURAHASHI Yumiko, “Shōsetsu no meiro...”, p. 292. 創造的空間

⁴⁹ KURAHASHI Yumiko, *ibidem*.

⁵⁰ Cfr. KURAHASHI Yumiko, *ibidem*. 公理系としての数学が形式論理によって組み立てられるのに対して、わたしの小説の世界は《夢》の論理によって進行していきます。

⁵¹ SAKAKI Atsuko, *The intertextual novel...*, 1986, p. 9.

natura stabile delle cose o un sé puro, per Kurahashi risulta impossibile offrire una 写実性 *shajitsusei* ‘rappresentazione mimetica’ all’interno delle proprie opere.⁵²

Al contrario

every verbal notion is culturally encoded, and thus *evaluated within ideology*. The issue in Kurahashi's works is no longer a search for the authentic representation of truth, but a conscious manipulation of discursive perceptions.⁵³

La condizione della donna e l’idea di femminilità fanno parte di queste norme culturalmente acquisite e per Kurahashi la scrittura è un modo di rimetterle in discussione.

IL PROGETTO FEMMINILE IN LETTERATURA

Nell’aprile del 1953 viene pubblicato in Giappone l’edizione giapponese di *Le Deuxième Sexe* (Il secondo sesso, 1949) di Simone de Beauvoir, con una traduzione a cura di Ikushima Ryōichi, un professore di letteratura francese presso l’università di Kyōto. Secondo Julia Bullock, l’interesse per l’opera di de Beauvoir della maggior parte dei critici giapponesi, incluso lo stesso Ikushima, sembra essere legato principalmente al legame dell’autrice con il filosofo francese Jean-Paul Sartre e per questo, inizialmente, l’edizione giapponese *Dai ni no sei* 第二の性 (Il secondo sesso) venne monopolizzata da accademici e studiosi di filosofia e letteratura francese.⁵⁴ Tuttavia, la traduzione di Ikushima, di fatto, smorzava molto la forza rivoluzionaria del messaggio di de Beauvoir e, a causa della riorganizzazione del materiale e dei termini utilizzati per la traduzione, sminuiva l’appello dell’autrice francese per la liberazione delle donne dai ruoli sociali in cui erano bloccate. Addirittura, nella versione tradotta da Ikushima sembrava che de Beauvoir percepisse la condizione della

⁵² Il concetto di rappresentazione mimetica, insieme a quello di 道德性 *dōtoku-sei* ‘moralità’ e a quello di 独創性 *dokusōsei* ‘originalità’ rappresentavano ancora valori fondamentali agli occhi della critica letteraria giapponese dell’epoca, e del *bundan*; mentre nel campo degli studi letterari Euro-Americani queste nozioni erano state problematizzate. Cfr. SAKAKI Atsuko, “(Re)canonizing Kurahashi Yumiko...”, 1999, p. 156.

⁵³ SAKAKI Atsuko, *The intertextual novel...*, 1986, p. 13. Corsivo mio.

⁵⁴ Julia C. BULLOCK, “From ‘Dutiful Daughters’ to ‘Coeds Ruining the Nation’: Reception of Simone de Beauvoir’s *The Second Sex* in Early Postwar Japan”, *Gender & History*, vol. 30, n. 1, 2018, pp. 271–273.

donna proprio come una situazione innata piuttosto che culturalmente costruita;⁵⁵ si può quindi sostenere che Ikushima non fosse riuscito a cogliere tutte le sfumature della critica femminista di de Beauvoir.

Circa un decennio dopo la pubblicazione di *Dai ni no sei*, nell'agosto del 1960, l'edizione francese di de Beauvoir ispirò Kurahashi Yumiko, all'epoca venticinquenne e alle prese col suo debutto sulla scena letteraria giapponese, a pubblicare sulla rivista *Chūōkōron* 中央公論 (lett. Rivista centrale) un articolo intitolato *Watashi no 'Daisan no sei'* わたしの「第三の性」 (Il mio 'terzo sesso') come personalissima risposta all'opera di Simone de Beauvoir. Attraverso questo saggio Kurahashi tenta di spiegare cosa significhi essere donna, affrontando le stesse tematiche analizzate dalla de Beauvoir nel suo libro: la posizione subalterna rispetto all'uomo, il tema del matrimonio, della maternità e la possibilità di arrivare all'emancipazione, liberandosi dallo stigma di appartenere al secondo sesso. Per Kurahashi, l'appartenenza delle donne alla categoria del secondo sesso era un dato di fatto; come constatato anche da Victoria Vernon nel commentare la situazione socio-politica del Giappone del secondo dopoguerra:

In 1945, after the war, women finally received the vote. (...) Women, it might seem, had been enabled to take an active role in the democratic, progressive, postindustrial nation that Japan had become in the postwar period. The educational policies of the new Japan, however, fail to mirror such sweeping change.⁵⁶

Vernon sottolinea le mancanze del Ministero dell'Educazione giapponese, riguardo alla revisione degli obiettivi per le donne nella società: nel 1971 infatti era stato annunciato un nuovo curriculum che avrebbe dovuto essere attuato nel 1973. Vernon cita alcune clausole:

“General housekeeping becomes compulsory for every girl. The theory and practice of ‘everyday manners’ will be taught to make girls more genteel and to

⁵⁵ Nel suo articolo Bullock riporta il giudizio della scrittrice e critica Takenishi Hiroko, che sosteneva che Ikushima avesse tradotto in giapponese termini appartenenti al lessico esistenzialista senza fornire una spiegazione adeguata del loro significato filosofico e che, in certi punti, Ikushima sembrava aver mal interpretato la caratterizzazione di de Beauvoir della situazione delle donne come “innata”, piuttosto che come costruita, fraintendendo il suo punto di vista. Cfr. Julia C. BULLOCK, “From ‘Dutiful Daughters’ to...”, 2018, pp. 271–285.

⁵⁶ Victoria V. VERNON, *Daughters of the Moon. Wish, Will, and Social Constraint in Fiction by Modern Japanese Women*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 108.

break the ‘trend of argumentativeness.’” To break the trend of argumentativeness? Plus ça change...⁵⁷

Vernon commenta scrivendo che apparentemente una maggiore libertà per le donne sembrava rappresentare una minaccia verso quelli che erano considerati i tradizionali obiettivi femminili.⁵⁸ Secondo Julia Bullock, negli anni sessanta il Giappone aveva subito una forte ripresa dell’ideologia del 良妻賢母 *ryōsaikenbo* ‘buona moglie e brava madre’, nonostante le riforme che avevano tentato di far raggiungere l’eguaglianza fra i sessi durante il periodo di occupazione e che avevano permesso a molte donne di uscire di casa per studiare o entrare nel mondo del lavoro. Il modello di femminilità nato nel periodo prebellico continuò a persistere anche nel dopoguerra, un fattore che contribuì alla crescita economica che interessò il paese dal 1953 al 1973, inculcando nelle donne l’idea che dovessero prendere la piena responsabilità della sfera domestica in modo tale da permettere ai propri mariti di dedicarsi alla ricostruzione dell’economia del paese come forza lavoro.⁵⁹ In questo periodo la crescita industriale portò con sé anche l’ideale della cosiddetta *salaryman family*, una famiglia nucleare archetipa guidata da un uomo stipendiato, sposato, con due figli. Al contrario delle donne delle famiglie contadine, che dopo il matrimonio avrebbero dovuto occuparsi degli affari di famiglia sotto la supervisione delle proprie suocere, le mogli dei *salaryman* avevano la possibilità di gestire autonomamente la propria famiglia ed erano considerate delle 専業主婦 *senyōshufu* ‘casalinghe a tempo pieno’.⁶⁰ Le differenze fra i generi in questo periodo vennero sfruttate per poter ottenere una rapida crescita economica e di conseguenza favorire il progresso del paese. E in effetti, il fatto che la società giapponese dell’epoca accettò e riprodusse i diversi ruoli di genere (che vedevano l’uomo nei panni del lavoratore che mantiene la famiglia e la donna come moglie e madre che doveva occuparsi di tutte le incombenze domestiche) contribuì enormemente all’incremento economico e al potenziamento del paese.⁶¹ Il Giappone dell’epoca viveva nell’ideale di una nazione omogenea fondata sul ceto medio e supportata dal

⁵⁷ Victoria V. VERNON, *ibidem*.

⁵⁸ Victoria V. VERNON, *ibidem*.

⁵⁹ Julia BULLOCK, *The Other Women’s Lib: Gender and Body in Japanese Women’s Fiction*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2010, p. 2.

⁶⁰ Anne E. IMAMURA, *Re-imagining Japanese women*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 2.

⁶¹ Ana Micaela ARAÚJO NOCEDO, “The “good wife and wise mother” pattern: gender differences in today’s Japanese society”, *Crítica Contemporánea. Revista de Teoría Política*, n. 2, 2012, p. 156.

valore tradizionale e squisitamente giapponese della famiglia nucleare, in cui i coniugi si spartivano i compiti e si sacrificavano per il bene della famiglia.⁶² Ma, come commenta Susan Napier, gli scrittori del dopoguerra nelle loro opere osteggiano questa visione di apparente armonia e di prosperità basata sul ceto medio fino a distruggerla e

Intriguingly, some of the most savage and memorable attacks come from female writers of the fantastic whose works describe a world in which the fantasy of the harmonious nuclear family imposed by the Japanese establishment is turned into a nightmarish vision of repression and despair.⁶³

Questa retorica, nella realtà, veniva percepita dalle donne come soffocante e oppressiva perché erano proprio loro quelle che ne risentivano maggiormente. Nonostante alcune donne riuscissero a ottenere ruoli di rilievo nei propri ambiti lavorativi, Kurahashi nel suo saggio sottolinea come in realtà la condizione della donna media fosse comunque legata agli stereotipi di genere e venisse comunque relegata in una posizione subalterna rispetto alla controparte maschile:

Se si considera la condizione in cui si trovano tutte le donne, l'avanzamento di alcune di loro nel campo della politica o la presenza di donne in posti di lavoro specializzati come quelli nel campo della letteratura, dell'arte, dell'educazione o della ricerca rimane comunque un fenomeno limitato, se non addirittura eccezionale. L'esistenza di poche donne politiche o first lady, quelle che si definiscono, all'apparenza, 'donne di talento', non riflette direttamente un miglioramento della posizione sociale della donna media.⁶⁴

Peraltro, negli anni sessanta, la maggior parte delle giovani donne che avevano avuto la possibilità di entrare a far parte del mondo lavorativo ne usciva intorno ai venticinque anni per mettere su famiglia e, nel caso volesse tornare a lavorare, lo avrebbe fatto solamente dopo che i figli sarebbero diventati indipendenti, per non venir meno ai propri doveri di madre.⁶⁵ Secondo Kurahashi, quindi, nonostante le donne avessero la possibilità di accedere al mondo del lavoro e, in rari casi, di emergere nel

⁶² Susan Jolliffe NAPIER, "Woman lost. The dead, damaged, or absent female in postwar fantasy" in NAPIER, Susan Jolliffe, *The fantastic in modern Japanese literature. The subversion of modernity*, London, Routledge, 1996, p. 54.

⁶³ Susan Jolliffe NAPIER, *ibidem*.

⁶⁴ KURAHASHI Yumiko, "Watashi no 'daisan no sei'" ("Il mio 'terzo sesso'") in KURAHASHI Yumiko, *Watashi no naka no kare he* (All'altro dentro di me), Tōkyō, Kōdansha, 1973, p. 30. 政治や特殊な専門的職業、文学、芸術、学問研究などの領域への女の進出は、女性全体のおかれている状況からみればやはり例外的な現象にとどまっている。少数の女性政治家やトップレディの存在、いわゆる《才女》の出現などが、そのまま女性一般の社会的地位の向上をしめすものではない。

⁶⁵ Ana Micaela ARAÚJO NOCEDO, *op. cit.*, p. 164.

proprio campo o addirittura di arrivare all'eccellenza, queste "donne di talento"⁶⁶ non erano riuscite a fare la differenza per le condizioni in cui si trovava la stragrande maggioranza delle donne. Con la crisi petrolifera del 1973 e il conseguente arresto della crescita economica del Giappone, fra le conseguenze socioeconomiche si riscontrò anche un aumento del numero di donne che iniziò a licenziarsi per vivere a carico del marito e per occuparsi a tempo pieno delle faccende domestiche e della cura dei figli,⁶⁷ consolidando la divisione del lavoro fra uomo e donna e rafforzando un sistema socioeconomico in cui la forza lavoro era in predominanza formata dai soli uomini. La posizione pessimista di Kurahashi riguardo alla condizione femminile in Giappone si può dunque considerare legittima.

Sakaki Atsuko nota come la condizione femminile all'interno di una società patriarcale, sia, per l'autrice giapponese simile alla sua concezione di anti-mondo.⁶⁸ Kurahashi stessa all'interno del suo saggio *Watashi no 'daisan no sei'* sostiene che le donne, a causa della loro posizione subalterna, siano intrappolate in un anti-mondo dominato dal segno negativo: "Women are shut in the world of the negative [minus] sign, or the Anti-world in the [actual] world, so to speak".⁶⁹ Proprio a causa di questi motivi, le donne giapponesi cresciute in questo periodo, compresa Kurahashi, sentivano sulla propria coscienza il peso di doversi adeguare a un determinato ruolo di genere: essere biologicamente donne imponeva loro di seguire un modello retorico di femminilità scomoda, che prescriveva loro il ruolo di buona moglie e brava madre, andando così a compromettere tutti gli altri aspetti della loro vita. Kurahashi dimostra, nel suo saggio, di riconoscere il sesso biologico di appartenenza come un'entità diversa da ciò che oggi definiamo genere, sottolineando come la condizione femminile e le aspettative che gli uomini avessero sulle donne dipendessero sia da contingenze biologiche sia da contingenze storiche, approfondendo il lavoro svolto da Simone de Beauvoir. Sakaki Atsuko sottolinea come Kurahashi nelle sue opere tratti il concetto di sé come una sorta di maschera e come questa sua esplorazione dell'identità come *performance*, comprendesse anche l'identità di genere. In questo senso l'opera letteraria di Kurahashi, per Sakaki, sembrerebbe quasi anticipare l'idea della costruzione dell'identità di genere

⁶⁶ KURAHASHI Yumiko, "Watashi no 'daisan...'", 1973, p. 30. 才女

⁶⁷ Ana Micaela ARAÚJO NOCEDO, *op. cit.*, p. 166.

⁶⁸ SAKAKI Atsuko, "(Re)canonizing Kurahashi Yumiko...", 1999, p. 159.

⁶⁹ KURAHASHI Yumiko, "Watashi no 'daisan...'", 1973, p. 26. 女は負の世界に、いわば世界のなかの反世界に閉じ込められている (traduzione di SAKAKI Atsuko, *The intertextual novel...*, 1986, p. 10)

alla base del pensiero di Judith Butler espresso in *Gender Trouble* (Questione di genere).⁷⁰

Dato il contesto storico nel quale l'autrice si forma e inizia a scrivere le sue opere, dunque, risulta imprescindibile ai fini di una comprensione critica della produzione letteraria di Kurahashi una domanda che Julia Bullock pone all'inizio del suo libro *The Other Women's Lib* (L'altro movimento di liberazione delle donne):

In a context where those who inhabited female bodies were required to produce a corresponding range of behaviors coded as “feminine,” what possibilities existed to resist these norms?⁷¹

Come resistere dunque a questo concetto di femminilità percepito come una condizione naturale, normale e astorica che veniva imposta alle donne dalla società giapponese? Kurahashi, dal canto suo, non vuole provare a sovvertire l'ordine delle cose nel mondo reale,⁷² ma cerca di suggerire una risposta diversa: “But rather, the position of women, projecting out into the reverse side of this world, provides them with a splendid viewpoint from which to objectivize the men's world”.⁷³ La posizione subalterna delle donne nella società concede loro un nuovo punto di vista per reificare gli uomini a loro volta. Reificare gli uomini, per Kurahashi, significa reificare il loro mondo e, con esso, l'ordine, la norma, la legge naturale che viene data per scontata in un mondo patriarcale.⁷⁴ In questo senso alle donne è possibile *resistere alle norme*: contestandone la natura, trovando modelli alternativi di femminilità e cercando di criticare i discorsi sulla femminilità che confinano le donne all'interno del nucleo domestico. Ecco allora che scrivere, utilizzare la letteratura come forma di sfogo non è più solo un semplice mestiere o un'attività ricreativa: acquista l'importanza di una funzione vitale.

⁷⁰ SAKAKI Atsuko, “(Re)canonizing Kurahashi Yumiko...”, 1999, p. 166-7.

⁷¹ Julia BULLOCK, *The Other Women's Lib...*, 2010, p. 3.

⁷² È interessante notare come la stessa Kurahashi, all'interno del suo saggio *性と文学 sei to bungaku* (Il genere e la letteratura) dichiara: “Non sono il tipo di persona che prova gioia quando usa le parole per ‘rivoluzionare le coscienze altrui’. Le persone di quel genere per me non sono altro che dei disgustosi perdenti”. わたしは、生きた他人の「意識を変革する」ことに、またそのためにことばを使うことに、真のよろこびを感じる人間ではないのです。こんな人間は最もたちのわるい「なまけもの」にちがいありません。Cfr. KURAHASHI, Yumiko, *Watashi no naka no kare he*, Tōkyō, Kōdansha, 1973, p. 149.

⁷³ KURAHASHI Yumiko, “Watashi no ‘daisan...’”, 1973, p. 30. しかし逆に世界の裏側にはみだしている女の位置は、じつは男の世界を対象化するのに屈強の視点を提供するものでもある (traduzione di SAKAKI, Atsuko, “(Re)canonizing Kurahashi Yumiko...”, 1999, p. 159).

⁷⁴ SAKAKI Atsuko, “(Re)canonizing Kurahashi Yumiko...”, 1999, p. 160.

Kurahashi paragona la letteratura a un secreto, il prodotto di un'attività fisiologica del corpo umano impossibile da controllare: “Per una donna scrivere non è un'attività, bensì è come una secrezione. Le donne, con le loro secrezioni, creano pregevoli opere d'artigianato”.⁷⁵ Scrivere viene considerato come qualcosa di imprescindibile per le donne che vogliono resistere alle imposizioni della società. Un impulso incontrollabile, che si può solo assecondare per dar forma alle proprie opere. All'interno di *Watashi no 'daisan no sei'* Kurahashi sottolinea come la scrittura possa aiutare le donne a sfogarsi: “Le parole usate dalle donne svolgono un duplice ruolo: quello di dare sollievo e di oggettivizzazione del mondo degli uomini. Scrivere è un compito estremamente difficile”.⁷⁶ La letteratura non offre conforto solamente dando la possibilità alle donne di reificare e criticare il mondo maschile, ma anche dando loro la possibilità di protendersi verso il mondo esterno: proiettando sé stesse al di fuori della propria condizione:⁷⁷ “Attraverso la letteratura le donne possono proiettare sé stesse all'esterno”.⁷⁸ Questo è per Kurahashi il 投企 *touki* ‘progetto’ che deve interessare tutte le donne, in particolare quelle che lavorano nel campo della letteratura o dell'arte: producendo opere che le rendano in grado di proiettarsi al di fuori del minuscolo spazio domestico entro il quale sono confinate. Come già affermato precedentemente il progetto di Kurahashi non implica il sovvertire il mondo esterno, bensì la possibilità di immaginare un mondo, o meglio un anti-mondo, in cui le cose vanno in maniera diversa. Questo processo, secondo l'autrice giapponese, può essere messo in atto anche attraverso la riscrittura.

⁷⁵ KURAHASHI Yumiko, “Dokuyaku toshite no bungaku” in KURAHASHI Yumiko, *Watashi no naka no kare he*, Tōkyō, Kōdansha, 1973, p. 301. 女にとって、書くことは《行動》ではなくて分泌作用なのです。女性はことばを分泌してきれいな手芸品をつくりあげます。

⁷⁶ KURAHASHI Yumiko, “Watashi no ‘daisan...’”, 1973, p. 30. 女の使うことばは自己の救済をとおしながら男の世界を対象化するという二重の役割をになう。この作業はきわめて困難である。

⁷⁷ Liu Miu Miu sostiene che Kurahashi reiteri questa idea anche in altri saggi: “Kurahashi afferma ripetutamente all'interno dei suoi saggi l'importanza di scrivere romanzi, per una donna, per realizzare il proprio ego”. Cfr. LIU Miu Miu, “Kurahashi Yumiko “Kurai tabi” ni okeru Bōvowāru no juyō: “Onnazakari” to hikakushite”, *Comparatio Henshū Inkaihen. Kyūshū daigaku daigakuin hikakukai bunkakenkyūka hikaku bunka kenkyūkai*, vol. 19, 2015, p. 43. 倉橋はエッセイの中で、女が自我を実現する上での小説を書くことの重要性について、何度も繰り返して述べている。

⁷⁸ KURAHASHI Yumiko, “Watashi no ‘daisan...’”, 1973, p. 30. 女は文学を通じてみずからを世界に投企する。

RISCRIVERE LE FIABE

Come abbiamo già visto in precedenza, *Otona no tame no zankoku dōwa* è una raccolta che comprende ventisei fiabe, che Kurahashi scrive prendendo ispirazione da fiabe, favole, miti e romanzi appartenenti sia alla tradizione giapponese che a quella europea: fra gli autori cui si ispira infatti ci sono Hans Christian Andersen, i fratelli Grimm, Oscar Wilde, Franz Kafka, Apuleio, Charles Perrault e Lev Tolsoj, ma anche Tanizaki Jun'ichirō e Nakajima Atsushi. Kurahashi rende noto il testo di origine per ogni fiaba nella sua postfazione all'opera, nella quale commenta le possibilità e i limiti della letteratura per bambini facendo riferimento al genere della fiaba e in cui esplicita la sua intenzione creativa:

L'occasione per iniziare a lavorare su questa raccolta di fiabe è stato l'aver avuto voglia di provare a scrivere prendendo in prestito delle frasi da usare come ossa e muscoli per costruire un mondo surreale, crudele e dominato dalla logica, prendendo l'ispirazione da delle vecchie favole.⁷⁹

All'interno della postfazione Kurahashi, spiega, citando le parole dello scrittore inglese Gilbert Keith Chesterton, che gli attuali romanzi psicologici sono noiosi in quanto basati su protagonisti anormali cui accadono cose strane, ma che sono sprovvisti di un 正常の中心 *seijō no chūshin* 'centro della normalità', motivo per cui alla fine l'intero romanzo risulta appiattito.⁸⁰ Alla postfazione di Kurahashi segue un commento a cura di Shimada Masahiko intitolato *Dōwa wo ikiru koto* 童話を生きること (Vivere le fiabe) in cui lo scrittore chiarisce la funzione ricreativa svolta dalle fiabe e sostiene che con la sua opera Kurahashi abbia provato a esplorare le potenzialità latenti del genere.⁸¹

Jessica Tiffin, nel suo libro *Marvelous Geometry* (Geometria meravigliosa) testimonia come il genere delle fiabe sia un genere fortemente soggetto alle riscritture e agli adattamenti: "fairy tale's ability to mutate and recreate itself over time and context is

⁷⁹ KURAHASHI Yumiko, "Atogaki" ("Postfazione"), in KURAHASHI, Yumiko, *Otona no tame no zankoku dōwa*, Tōkyō, Shinchōsha, 1998, pp. 229-230. 一つ古いお伽噺に倣って、論理的で残酷な超現実の世界を必要にして十分な骨と筋肉だけの文章で書いてみよう、という気になったのがこの「童話集」に手をつけたきっかけです。

⁸⁰ KURAHASHI Yumiko, "Atogaki" ("Postfazione"), in KURAHASHI, Yumiko, *Otona no tame no zankoku dōwa*, Tōkyō, Shinchōsha, 1998, p. 229.

⁸¹ SHIMADA Masahiko, "Dōwa wo ikiru koto" ("Vivere le fiabe"), in KURAHASHI, Yumiko, *Otona no tame no zankoku dōwa*, Tōkyō, Shinchōsha, 1998, p. 237.

reflected in the plethora of contemporary fairy-tale fictions”.⁸² Basti solo pensare che quelle che noi oggi riconosciamo come le fiabe tradizionali non sono altro, in realtà, che riscritture di storie più antiche, appartenenti alla tradizione orale e a quella letteraria. La natura di queste fiabe letterarie, come scrive Murai Mayako, è caratterizzata innanzitutto dalla loro “ibridità multipla”:⁸³ sia nel riadattamento di storie passate per crearne di nuove, sia nell’evocazione di vecchi e nuovi temi insieme, sia nella commistione di elementi magici all’interno di una realtà ordinaria.⁸⁴ Secondo Julie Sanders, che cita a sua volta Jack Zipes, le *altre* versioni delle fiabe sono un lavoro di sviluppo e di apertura a nuove possibilità:

these ‘other versions’ open up rather than close down possibility, offering ‘not recuperation but differentiation, not the establishment of a new norm but the questioning of all norms’ (Zipes 1994: 157–8; see also Zipes 1979: 177)⁸⁵

Negli anni sessanta il dibattito femminista iniziò a sottolineare gli effetti sociali e culturali negativi che le fiabe tradizionali avrebbero avuto sulle donne;⁸⁶ secondo Murai Mayako la critica femminista sosteneva (e ancora oggi sostiene) “that these tales tell not the universal truths but the stories of women’s subjugation under patriarchy”.⁸⁷ Ed è proprio a partire da questo concetto che la letteratura si è aperta a una serie di riscritture e adattamenti che vedessero trionfare le donne. Grazie all’ibridità propria del genere, le fiabe e i miti possono essere utilizzati per rappresentare nuove visioni del mondo: non più strumenti semplicemente oppressivi per coadiuvare insegnamenti morali ai bambini, le fiabe letterarie sono usate (e sono state usate) per criticare l’ideologia dominante;⁸⁸ questo è anche l’uso che ne fa Kurahashi.

Sakaki Atsuko riconosce l’autrice giapponese come una scrittrice postmoderna per il suo uso del *pastiche* che denota la sua capacità di riconoscere e di lavorare con l’intertestualità; nozione che solitamente viene associata agli studi di Julia Kristeva, e che Julie Sanders definisce come una pratica che comprende sia il processo di

⁸² Jessica TIFFIN, *Marvelous Geometry*, Detroit, Wayne State UP, 2009, p. 1.

⁸³ MURAI Mayako, *Telling Our Own Stories: Women, Desire, and Narrative in Fairy Tales*, London, Thesis (Ph. D.) University College London, 2001, p. 8.

⁸⁴ MURAI Mayako, *ibidem*.

⁸⁵ Julie SANDERS, *Adaptation and appropriation*, London, Routledge, 2005, p. 84.

⁸⁶ MURAI Mayako, *Telling Our Own Stories...*, 2001, p. 36.

⁸⁷ MURAI Mayako, *Telling Our Own Stories...*, 2001, p. 37.

⁸⁸ MURAI Mayako, *Telling Our Own Stories...*, 2001, p. 45.

adattamento che quello di riappropriazione di un testo.⁸⁹ Prendendo in considerazione gli studi di Sanders, in particolare in riferimento al suo volume *Adaptation and appropriation* (Adattamento e appropriazione), possiamo definire *Otona no tame no zankoku dōwa* come un'opera di adattamento, perché con la sua produzione letteraria Kurahashi cerca di offrire una sorta di commento ai testi che usa come fonte di ispirazione. Per Sanders il commento al testo originale può essere raggiunto attraverso un nuovo punto di vista rispetto a quello del testo originale, aggiungendo una nuova motivazione ipotetica o dando voce ai personaggi silenziati o messi da parte nell'opera di partenza.⁹⁰ Nel caso di *Otona no tame no zankoku dōwa* il commento ai testi cui Kurahashi si ispira per scrivere le sue fiabe viene reso implicito attraverso la sovversione di determinati elementi del testo originale. Nell'illustrare il modo in cui l'autrice giapponese nelle sue opere riesce a sovvertire non solo i testi cui si ispira, ma anche le nozioni del senso comune, Sakaki Atsuko usa il termine "parodist"⁹¹ per riferirsi all'autrice e per rivalutarla in seguito alle accuse di plagio.

I would suggest that the negative view of Kurahashi as a plagiarist needs to be radically reconsidered. Kurahashi is a parodist, and as such does not intend to develop her own 'original style' but concerns herself instead with the elaborate use of rhetoric, and the imaginative manipulation of established compositional forms.⁹²

Nel suo volume *A theory of Adaptation* (Teoria dell'adattamento), l'autrice Linda Hutcheon, nel tratteggiare la sua definizione del concetto di "adattamento", afferma che esso è una forma di ripetizione che però non replica affatto l'opera "originale". Sostiene inoltre che:

There are manifestly many different possible intentions behind the act of adaptation: the urge to consume and erase the memory of the adapted text or to call it into question is as likely as the desire to pay tribute by copying.⁹³

Nel caso di Kurahashi l'idea alla base del suo processo creativo non è quella di cancellare la memoria del testo adattato, bensì l'intenzione di metterlo in discussione, trasformandolo e continuando a sfruttarne lo stile. Nel parlare di adattamento come di

⁸⁹ Julie SANDERS, *Adaptation and appropriation*, London, Routledge, 2005, p. 17. Julie Sanders, citando il volume *Intertextuality* di Graham Allen del 2000, sostiene che l'impulso verso l'intertestualità possa essere considerato un principio fondamentale del postmodernismo.

⁹⁰ Julie SANDERS, *op. cit.*, pp. 18-19. Sanders aggiunge inoltre che l'adattamento di un testo può anche facilmente costituire un tentativo di rendere un testo nuovamente rilevante o più facilmente comprensibile per dei nuovi fruitori.

⁹¹ SAKAKI Atsuko, *The intertextual novel...*, 1986, p. 7.

⁹² SAKAKI Atsuko, *The intertextual novel...*, 1986, p. 7.

⁹³ Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 7.

un processo di trasformazione di un testo, Cristina Bacchilega usa ulteriori termini, fra cui compare anche quello di *re-visione*:

That an adaptation is potentially both activist in its motivations and unpredictable in its effects places it in closer affinity with other forms of rewriting and intertextual dialogue, such as parody, *retelling*, or *re-vision*. And all of these terms and more — including “transformation, *anti-fairy tale*, *postmodern fairy tale*, *fractured fairy tale*, and *re-cycled fairy tale*” (Joosen 2011, 9) and “remake” (Zipes 2012 *passim*) — have been deployed to discuss contemporary adaptations of fairy tales.⁹⁴

La raccolta di fiabe *Otona no tame no zankoku dōwa* può essere quindi certamente letta come opera di adattamento e parodia, ma va anche considerata come un atto di re-visione. Il concetto di re-visione, come definito da Adrienne Rich è l’atto di guardare indietro, vedendo con occhi nuovi, di prendere in considerazione un vecchio testo a partire da una nuova direzione critica: per le donne più che un capitolo della storia culturale è un vero e proprio atto di sopravvivenza.⁹⁵ L’atto di re-visione per Kurahashi però non va letto semplicemente come un modo per mettere in discussione il testo adattato, ma va interpretato come uno sfogo della scrittrice ai danni della realtà e della società a lei contemporanei, un modo per resistere alla femminilità imposta portando gli elementi del testo originale all’interno del suo anti-mondo mantenendone allo stesso tempo lo stile.

All’interno dell’elaborato verranno analizzate le tre fiabe che, confrontate con la versione considerata *canonica* o tradizionale, mostrano al meglio come il processo di riscrittura di Kurahashi si possa considerare un atto di re-visione per il modo in cui l’autrice tratta i personaggi femminili e più in generale il concetto di femminilità, inteso come ruolo di genere.

⁹⁴ Cristina BACCHILEGA, *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder*, Detroit, Wayne State UP, 2013, p. 35. (Corsivo mio).

⁹⁵ Adrienne RICH, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, *College English*, vol. 34, n. 1, 1972, p. 18.

CAPITOLO I

LA SIRENETTA DI HANS CHRISTIAN ANDERSEN

La fiaba *Ningyo no namida* 人魚の涙 (Le lacrime della Sirenetta) di Kurahashi Yumiko è ispirata alla favola *Den lille havfrue* (La Sirenetta) del 1837 dell'autore danese Hans Christian Andersen, come specificato dalla stessa Kurahashi nella postfazione della sua raccolta.⁹⁶ Prima di addentrarsi nell'analisi della riscrittura di Kurahashi, però, è necessario conoscere la fiaba di Andersen e il contesto in cui operò l'autore.

Andersen, figlio di un calzolaio e di una lavandaia, era profondamente imbarazzato dal suo background proletario e desiderava entrare a far parte della classe borghese protestante della Copenhagen del diciannovesimo secolo. A tal proposito Jack Zipes, nel suo libro *Fairy Tales and the Art of Subversion* (Le fiabe e l'arte della sovversione), sostiene che Andersen “grew to insist on notions of natural nobility. Once he became a successful writer, he rarely mingled with the lower classes”.⁹⁷ Il suo successo come scrittore, infatti, ebbe origine anche per la sua capacità di soddisfare l'estetica e gli interessi ideologici della classe dominante dell'epoca, essendo inseriti nei suoi scritti quelli che Zipes definisce “general notions of the Protestant Ethic and essentialist ideas of natural biological order”.⁹⁸ Ad esempio, come sottolineato da Nancy Easterlin, la sirenetta di Andersen non è umana, ma è caratterizzata proprio dal suo desiderio di appartenere al regno degli umani, nonostante per natura appartenga alle profondità del mare.⁹⁹ Le fiabe di Andersen, infatti, si concentrano su personaggi sottomessi o appartenenti ai ceti meno abbienti, che si sforzano di salire di grado all'interno della scala sociale. La loro ascesa dipende dalle loro azioni e dal loro comportamento.¹⁰⁰ Ed è proprio tramite la fiaba che Andersen intende veicolare insegnamenti morali ed educativi: come studiato dallo psicanalista Bruno Bettelheim nel suo volume *The Uses of Enchantment* (Il mondo incantato, 1976) le fiabe possono offrire ai bambini una nuova dimensione su cui proiettare il proprio inconscio e le proprie fantasie, e che quindi possono fungere come suggerimenti simbolici su come affrontare eventuali

⁹⁶ KURAHASHI, Yumiko, *Otona no tame no zankoku dōwa*, Tōkyō, Shinchōsha, 1998, p. 230.

⁹⁷ Jack ZIPES, *Fairy tales and the art of subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, London, Routledge, 2006, p. 82.

⁹⁸ Jack ZIPES, *Fairy tales and...*, 2006, p. 81.

⁹⁹ Nancy EASTERLIN, “Hans Christian Andersen's Fish out of Water”, in *Philosophy and Literature*, vol. 25, n. 2, 2001, p. 262.

¹⁰⁰ Jack ZIPES, *Fairy tales and...*, 2006, p. 95.

circostanze problematiche nella vita di un individuo oltre a essere uno strumento con cui evadere dalla realtà.¹⁰¹

La Sirenetta di Andersen è la storia della più giovane delle sei figlie del re del mare, la quale vive in uno sfarzoso palazzo sul fondale marino, insieme al padre, le sorelle e all'anziana nonna, che passa le giornate a raccontare alle nipoti leggende che riguardano "il mondo degli uomini".¹⁰² Il più grande desiderio della sirenetta è proprio quello di poter emergere in superficie e vedere il mondo degli uomini, un privilegio concesso solo alle sirene che abbiano già compiuto quindici anni. Il giorno del suo quindicesimo compleanno ottiene, finalmente, il permesso di risalire fino alla superficie del mare per osservare il mondo esterno: quando affaccia la testa dall'acqua si accorge della presenza di una grande nave, dalla quale provengono musica e canti: sono infatti in corso i festeggiamenti per il sedicesimo compleanno del giovane principe del regno degli uomini. La stessa sera, finisce per assistere anche a una violenta tempesta, che colpisce proprio la nave del principe: la sirenetta, ormai infatuata, decide di salvarlo dal naufragio e di riportarlo in superficie. Tornata nel suo regno, negli abissi, decide di chiedere alla nonna ulteriori informazioni sugli esseri umani, scoprendo che, nonostante la lunghezza della vita degli uomini sia più breve di quella delle sirene, essi posseggano un'anima immortale, che invece le sirene non hanno. Nonostante la nonna cerchi di convincerla che le sirene siano più felici e stiano meglio degli uomini, la sirenetta decide comunque di andare dalla strega del mare e di barattare la propria bellissima voce per un paio di gambe umane, che le causano dolori fortissimi a ogni passo, pur di entrare a far parte del mondo degli uomini. Il patto con la strega prevede che la sirenetta faccia innamorare di sé il bel principe. Nel caso non ci riuscisse, non potrebbe mai più tornare nel regno delle sirene con la propria famiglia: morirebbe, diventando schiuma del mare. Una volta approdata in superficie, la sirenetta con il suo paio di gambe nuove viene trovata sulla spiaggia proprio dallo stesso principe, con il quale non riesce a comunicare poiché muta. La sirenetta viene comunque portata a palazzo reale e trattata come una nobile: riceve costosi abiti di seta e viene riverita

¹⁰¹ In particolare, secondo Bettelheim le fiabe sono delineate in maniera semplice e contengono al loro interno una netta divisione dicotomica fra bene e male. Secondo lo psicanalista il bambino è in grado di distinguere fra personaggi buoni e cattivi all'interno della fiaba e quindi il miglior deterrente per scoraggiare i bambini a comportarsi male è proprio quello di mostrare personaggi "cattivi" che vengono puniti per il loro comportamento. Cfr. Bruno BETTELHEIM, *The uses of enchantment*, New York, Vintage Books, 1989, pp. 6-19.

¹⁰² Hans Christian ANDERSEN, *Fiabe*, trad. di Alda Manghi Castagnoli e Marcella Rinaldi, Torino, Einaudi, 1970, p. 86.

come la ragazza più bella del castello. Il principe decide di tenerla con sé per sempre, le fa preparare un letto fuori dalla sua stanza e da quel momento in poi la porta con sé ovunque egli vada. Col passare del tempo si affeziona sempre di più, ma non sapendo che era stata lei, la notte della festa, a salvarlo dall'annegamento decide di sposare la principessa di un regno vicino, che considera erroneamente la sua salvatrice. La sirenetta, col cuore spezzato, partecipa alla cerimonia di matrimonio e poi accompagna i novelli sposi a bordo della nave sulla quale sarebbero avvenuti i festeggiamenti nuziali, sapendo che all'alba "il primo raggio di sole l'avrebbe uccisa".¹⁰³ Le sorelle della sirenetta, però, riescono a stipulare un secondo patto con la strega del mare: le regalano i loro capelli in cambio di un coltello con cui la sirenetta dovrebbe uccidere il principe, proprio durante la prima notte di nozze. Se fosse riuscita a farlo avrebbe ottenuto la concessione di tornare nel regno delle sirene. La sirenetta però getta in mare il coltello e poi si tuffa a sua volta fra le onde, trasformandosi in schiuma e raggiungendo le cosiddette "figlie dell'aria",¹⁰⁴ creature che possono conquistare un'anima immortale solo compiendo buone azioni per la durata di trecento anni. La sirenetta ha infatti desiderato talmente tanto poter ottenere un'anima immortale per partecipare alla felicità eterna degli uomini, da aver ottenuto dal Signore la possibilità di conquistarla.¹⁰⁵

È interessante notare, come sottolineato anche da Nancy Easterlin, che Andersen decide di inquadrare la vicenda durante un'importante fase della vita della sua protagonista:

in her development, from child to maiden, and while she is morally good and innocent, her initiation into adulthood is marked by thoughtfulness and suffering, as she becomes progressively aware of the depths of her desires and the difficulty of fulfilling them.¹⁰⁶

È proprio durante questa fase cruciale della crescita della protagonista, che si può vedere come quest'ultima rispecchi gli ideali di Andersen: la sirenetta è un personaggio che decide di rinunciare alle sue nobili origini, come principessa del regno del mare, per entrare a far parte del regno degli uomini, quasi come atto di sottomissione a un potere più grande, quello di Dio, che le garantirebbe la vita eterna dopo la morte. La sirenetta abbraccia questa promessa e nonostante la sua *fede* venga messa alla prova,

¹⁰³ Hans Christian ANDERSEN, *op. cit.*, p. 99.

¹⁰⁴ Hans Christian ANDERSEN, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰⁵ Hans Christian ANDERSEN, *op. cit.*, p. 101.

¹⁰⁶ Nancy EASTERLIN, *op. cit.*, p. 262.

quando le viene presentata la possibilità di ritornare nel regno del mare con le sue sorelle, non cede e decide di sacrificarsi, pur non sapendo se al suo sacrificio sarebbe stata corrisposta un'adeguata ricompensa. Tuttavia, nonostante il personaggio della sirenetta operi alcune scelte fondamentali all'interno della storia, mantiene comunque le caratteristiche tipiche di molte altre figure all'interno delle fiabe di Andersen, fra le quali la scelta di un protagonista o eroe in una posizione subalterna in cerca di riscatto,¹⁰⁷ proprio come riconosciuto da Zipes, che sottolinea anche la possibilità di leggere nelle fiabe dell'autore danese anche un sottotesto quasi misogino:

Andersen was prompt to submit his heroes to high authorities like God and to demean female characters, even though his heroes might worship them. There are clear submissive and misogynistic tones in many of his tales. Women must be put in their place, and all places are ordained either by royalty or by divine powers.¹⁰⁸

La vicenda si conclude con il riscatto morale della protagonista, a dare rilievo all'idea che sia possibile raggiungere la salvezza dopo la morte tramite le proprie azioni virtuose durante il corso della vita e, quasi a voler sottolinearne l'intento pedagogico della propria fiaba, Andersen termina il racconto inserendo un'esplicita esortazione ai bambini, che al momento della fruizione dell'opera potrebbero non cogliere il sottotesto religioso della vicenda, a comportarsi bene:

La piccola sirena alzò le braccia bianche verso il sole del buon Dio, (...) si allontanò con le figlie dell'aria su una nuvola rosa che navigava nel cielo.

- Fra trecento anni saliremo al regno di Dio!

- Anche prima, forse, ci arriveremo! – sussurrò una. – Senza essere viste noi penetriamo nelle case degli uomini dove ci sono i bambini, e ogni volta che vediamo un bambino che fa esultare di gioia i suoi genitori, il buon Dio abbrevia il tempo della nostra prova. Il bambino non sa che noi siamo nella casa, se in quell'attimo gli sorridiamo, ci verrà tolto uno dei trecento anni; se però troviamo un bambino cattivo, dobbiamo piangere dolorosamente, e ogni lacrima aggiunge un giorno al tempo della prova!¹⁰⁹

¹⁰⁷ Jack ZIPES, *Fairy tales and...*, 2006, p. 94.

¹⁰⁸ Jack ZIPES, *ibidem*.

¹⁰⁹ Hans Christian ANDERSEN, *op. cit.*, p. 101.

LE LACRIME DELLA SIRENETTA

La riscrittura di Kurahashi Yumiko risulta particolarmente interessante perché capovolge la prospettiva di Andersen, presentando una sirenetta invertita, ovvero che non possiede più il torso da fanciulla e la coda di pesce, bensì l'esatto contrario; un'immagine che ricorda il quadro *L'invention collective* (L'invenzione collettiva) del 1934 di René Magritte.¹¹⁰ Grazie a questo meccanismo la sua riscrittura rientra in quella che Lucy Fraser definisce *parodia*, citando la definizione che ne dà Linda Hutcheon nel saggio *A Theory of Parody* (Teoria della parodia) ovvero quella di “imitation characterized by ironic inversion”.¹¹¹

I personaggi principali citati nella fiaba di Andersen sono presenti nella riscrittura di Kurahashi: la sirenetta è la minore delle sei figlie del re del mare e vive sul fondo dell'oceano insieme a suo padre e alla nonna. La fiaba inizia in modo simile a quella di Andersen, tuttavia, al contrario dell'autore danese, Kurahashi concentra in un'unica frase la descrizione del regno del mare, semplicemente dichiarando che si trova sul fondo del profondo oceano, e passa direttamente alla presentazione del personaggio della sirenetta:

A long time ago, at the bottom of the deepest ocean, lived a sea-king who had six beautiful daughters. Of all the king's daughters the youngest was by far the most beautiful. Her eyes were as clear and blue as the deepest sea, and she was covered from her head to her chest with the most lustrous and exquisitely well-formed scales. She was quite unlike her older sisters, for not only could you see her navel, which is unusual for mermaids, but it was thought that no human girl could possibly match her long and shapely legs.¹¹²

¹¹⁰ Secondo Marc Sebastian-Jones e Tateya Koichi, Kurahashi si è ispirata a dei quadri per molte sue storie; a esempio *Furawā abusutorakushon* フラワー・アブストラクション (Flower abstraction) basato sul quadro omonimo di Georgia O'Keefe. Cfr. Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from “Cruel Fairy Tales for Adults”, *Marvels & Tales*, vol. 22, n. 1, 2008, pp. 171-182.

¹¹¹ Lucy FRASER, *The Pleasures of Metamorphosis. Japanese and English Fairy Tale Transformations of “The Little Mermaid”*, Detroit, Wayne State UP, 2017, p. 96.

¹¹² KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 10. 昔、深い海の底に人魚の王様が住んでいました。人魚の王様には六人の姫がありました。みな綺麗な人魚たちでしたが、わけでも末の姫はひときわ美しい人魚で、目は深い海の色そのままの深い青に澄み、胸から頭にかけて鱗の形も一枚一枚見事に整い、妖しいほどの光沢を放っていました。その上姉たちとは違って、人魚には珍しくお臍が見え、その下に伸びる脚も長くて恰好がよいので、どんな人間の娘も敵うまいと思われるほどでした” (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, p. 173).

La descrizione si concentra unicamente sull'aspetto fisico della sirenetta: una scelta stilistica che Kurahashi giustifica nella sua postfazione, affermando che nelle fiabe non è necessario descrivere la psicologia dei personaggi o la loro natura,¹¹³ e ha un tono fortemente ironico: la più giovane delle principesse è considerata la più bella fra le sei, nonostante al contrario delle sorelle abbia il torso ricoperto di scaglie lucenti e abbia l'ombelico e le gambe da essere umano.

Ningyo no namida prosegue con una narrazione che sembrerebbe quasi ricalcare quella di Andersen: la sirenetta adora passare il tempo con le sue sorelle ad ascoltare le storie della nonna riguardo al mondo degli uomini. Similmente a ciò che accade nella fiaba di Andersen, la nonna dice alle nipoti che quando compiranno diciotto anni avranno la possibilità di salire in superficie e guardare gli uomini e le loro barche: “‘As soon as you are eighteen,’ she would say, ‘you will have my permission to rise to the surface, and then you will be able to watch ships and humans’”.¹¹⁴ Tuttavia, al contrario delle sorelle che aspettano il diciottesimo compleanno per risalire, la sirenetta è troppo curiosa e vuole a tutti i costi vedere il mondo in superficie, per cui nonostante abbia appena compiuto solo diciassette anni, nella riscrittura di Kurahashi, la sirenetta decide comunque di nuotare verso la superficie per andare a vedere il mondo degli uomini.

A questo proposito risulta particolarmente intrigante una riflessione sul ruolo dello sguardo all'interno di questa fiaba di Kurahashi. All'interno della produzione dell'autrice, lo sguardo¹¹⁵ ha un ruolo interessante: per esempio, è molto stimolante al riguardo la lettura di *Nagai Yumeji* a cura di Daniela Moro in cui viene proprio analizzato come “lo sguardo oppressivo della società”,¹¹⁶ uno sguardo che nel racconto di Kurahashi viene incarnato dalla moglie e la figlia del protagonista, Keisaku.

Questo tema viene affrontato dalla stessa Kurahashi nel suo articolo *Watashi no 'daisan no sei'* in cui sostiene:

¹¹³ KURAHASHI Yumiko, “Atogaki” (“Postfazione”), in KURAHASHI, Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 229

¹¹⁴ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 10. 「お前たちが十八になったら、海の上に浮かんで船や人間を見るのを許して上げますよ」とお祖母様は言いました (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, pp. 173-4).

¹¹⁵ Daniela MORO, “Il teatro, la maschera e lo sguardo...”, 2016, p. 128. Sguardo, in questo caso, viene utilizzato come il termine inglese *gaze*, che rappresenta un concetto ripreso dagli studi di Laura Mulvey nell'ambito dei *film studies*. Cfr. Laura MULVEY, “Visual pleasure and narrative cinema”, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford UP, 1999, pp. 833-844.

¹¹⁶ Daniela MORO, *ibidem*.

La donna, come ha notato de Beauvoir, appartiene alla categoria dell' 'Altro'. La donna è l' *Altro* costruito come gesso dallo sguardo dell' uomo; la donna come un oggetto per l' uomo che ha deciso di determinarla così.¹¹⁷

Kurahashi si riferisce alla donna come a un elemento appartenente alla categoria di *altro*, termine che Simone de Beauvoir definisce all' interno dell' introduzione de *Il secondo sesso*, sostenendo che la donna

si determina e si differenzia in relazione all' uomo, non l' uomo in relazione a lei; è l' inessenziale di fronte all' essenziale. Egli è il Soggetto, l' Assoluto: lei è l' Altro.¹¹⁸

Kurahashi, nel suo saggio, cita proprio lo まなざし *manazashi* 'sguardo'¹¹⁹ come strumento dell' uomo per rendere altro la donna; un modo che l' uomo ha per riconoscersi come soggetto, citando de Beauvoir, identificando nella donna la categoria dell' altro, ovvero l' oggetto su cui ricade l' azione dello sguardo. L' autrice si trova d' accordo con la visione della pensatrice francese, che sostiene che le donne occupino una posizione subalterna rispetto a quella degli uomini, posizione che da entrambe le autrici viene chiamata *secondo sesso*. Se Kurahashi, da una parte, abbraccia la visione di Simone de Beauvoir, dall' altra però arriva a una soluzione differente rispetto a quella della filosofa francese: una sorta di rifiuto della posizione di secondo sesso, andando a occupare quella di *terzo sesso*, categoria cui fa riferimento Kurahashi nel titolo del suo saggio. L' autrice utilizza nel titolo la parola 性 *sei* che può essere tradotta sia come 'sesso' che come 'genere' o 'natura'.¹²⁰ Sebbene il titolo dell' articolo ammicchi a *Il secondo sesso* di de Beauvoir e quindi sia stato tradotto in italiano come *Il mio 'terzo sesso'*, in realtà le idee espresse da Kurahashi nel suo *essay* riguardano maggiormente il concetto di genere.¹²¹ All' interno dell' elaborato manterrò l' utilizzo della traduzione

¹¹⁷ KURAHASHI Yumiko, "Watashi no 'daisan...'", 1973, p. 26. 女は、ボーヴォワールが指摘しているように、《他者》という範疇に属する。男の世界からのまなざしと加工によって石膏のようにかためられ形作られた他者、男によってこうであるときめられた客体としての性、それが女である (corsivo mio).

¹¹⁸ Simone DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 16.

¹¹⁹ KURAHASHI Yumiko, *ibidem*.

¹²⁰ Come annotato da Julia Bullock, storicamente l' ortografia giapponese non presentava distinzioni fra il sesso biologico e il genere, inteso come costruzione culturale. Tuttavia negli ultimi decenni, con l' introduzione dei *women's studies* si è adottata la convenzione di utilizzare il *gairaigo* 'prestito linguistic' ジェンダー *jendā* 'gender' dall' inglese. Cfr. Julia BULLOCK, "From 'Dutiful Daughters' to...", 2018, p. 285.

¹²¹ Per Butler, il termine "genere" compare in ambito femminista a metà degli anni sessanta, quando Gayle Rubin elaborò la coppia "sex/gender", per distinguere una dimensione biologica

Il mio 'terzo sesso' per semplicità, tuttavia bisogna tener presente che Kurahashi parla di questo terzo sesso come di un 立場 *tachiba* 'posizione'¹²² dalla quale le donne possono "spostarsi"¹²³. Una visione che ricorda l'idea di performatività di genere sostenuta da Judith Butler.¹²⁴ Butler, nel suo saggio *Gender Trouble* del 1990, sostiene che esista una restrizione o una sorta di configurazione di potere che costruisce il rapporto fra soggetto e l'altro, fra primo e secondo sesso, la relazione binaria fra uomini e donne.¹²⁵ Butler sostiene che riconoscere un binarismo maschile/femminile all'interno del concetto di genere ne impoverisca il campo semantico, rafforzando la naturalizzazione di tale binarismo.¹²⁶ La riscrittura de *La sirenetta* di Kurahashi, secondo Faye Yuan Kleeman, recupera il prototipo della fiaba e cerca di ricattare la magia in essa contenuta, reinventando la storia, portando alla luce una visione sul genere e sulla sessualità che differisce molto da quella presentata nella fiaba tradizionale, sollevando domande riguardo al significato che viene dato ai termini femminilità e mascolinità.¹²⁷

All'interno di *Ningyo no namida*, il *male gaze* 'sguardo maschile' ricopre un ruolo molto importante per lo sviluppo della vicenda. L'espressione *male gaze*, coniata da Laura Mulvey nell'ambito degli studi di cinematografia, indica la reificazione di una donna, da parte di un uomo. Mulvey, riprendendo la teoria psicoanalitica di Freud, sostiene che una delle maggiori fonti di piacere per l'uomo sia l'atto del guardare e che all'interno di un mondo diviso da uno squilibrio fra i due sessi, lo stesso atto del provare piacere attraverso lo sguardo sia diviso fra attivo/maschile e passivo/femminile.¹²⁸ Secondo John Berger, nel suo saggio *Ways of seeing* (Questione di sguardi), la presenza sociale di una donna è diversa da quella di un uomo: quella di un uomo dipende dalla forza e dal potere che può esercitare su un'altra persona (che

e una dimensione culturale della sessualità. Cfr. Olivia GUARALDO "Introduzione" in BUTLER, Judith *Fare e disfare il genere*, Milano, Mimesis, 2014, p. 12.

¹²² KURAHASHI Yumiko, "Watashi no 'daisan...'", 1973, p. 30.

¹²³ KURAHASHI Yumiko, *ibidem*. 移行していくこと.

¹²⁴ Anche Sasaki Atsuko sostiene che in certe sue opere Kurahashi abbia idee che assomigliano a quelle espresse da Judith Butler in *Gender Trouble*. Cfr. SAKAKI Atsuko, *The intertextual novel...*, 1986, p. 22.

¹²⁵ Judith BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 1990, p. viii.

¹²⁶ Judith BUTLER, *Fare e disfare il genere*, Milano, Mimesis, 2014, p. 86.

¹²⁷ Faye Yuan KLEEMAN, "Sexual politics and sexual poetics in Kurahashi Yumiko's Cruel Fairy Tales for Adults", *Literary Studies East and West*, vol. 12, 1996, p. 154.

¹²⁸ Laura MULVEY, "Visual pleasure and narrative cinema", *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford UP, 1999, p. 837.

quindi subisce come oggetto); la presenza sociale di una donna, invece, esprime il proprio atteggiamento, definisce ciò che può o che non può essere fatto su di lei; nascere donna significa nascere all'interno di uno spazio ristretto: una donna deve continuare a esaminare tutto ciò che fa e come appare agli occhi degli altri, in particolare come appare agli occhi degli uomini, poiché ciò è di cruciale importanza per il suo successo.¹²⁹

All'interno di *Ningyo no namida* l'autrice sostiene che se un essere umano posa lo sguardo su una sirena, infatti, diventerà vittima di una catastrofe:

as misfortune is sure to befall anyone who catches sight of a mermaid, she was warned in the presence of her sisters not to be seen by humans.¹³⁰

Ciò risulta ancora più interessante se si considera la prospettiva della scrittrice Matsumoto Yūko che sostiene che per Andersen l'oceano (nonché il regno delle sirene) rappresenti la femminilità, contrapposta alla mascolinità della terra, ovvero il regno degli uomini, il cui rappresentante è proprio il principe.¹³¹ Lo sguardo dell'uomo (principe) sulla donna (sirenetta) non è più solo un modo per ottenere piacere; lo sguardo che Kurahashi cita all'interno di *Watashi no 'daisan no sei'* non rappresenta solamente un modo che l'uomo ha per reiterare la posizione subalterna delle donne, ma diventa anche una pericolosa arma a doppio taglio.

La sirenetta di Kurahashi, è troppo curiosa e decide di avvicinarsi alla nave per guardare al suo interno: “She swam close enough to the ship to be able to see a great number of elegantly dressed people through the cabin windows”.¹³² Nel guardare gli umani all'interno della nave, lo sguardo della sirenetta si posa proprio sul principe, di

¹²⁹ John BERGER, *Ways of seeing*, London, Penguin Books Ltd., 1972, pp. 45-47.

¹³⁰ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 11. 人魚のお祖母様はみんなの前でこの姫にくれぐれも人間に見られないようにと注意しました。人魚を見た人間の身にはかならず禍いがふりかかるからだというのでした (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, p. 174).

¹³¹ In particolare Matsumoto Yūko articola le sue idee all'interno dell'opera *Romantikkuna tabi he – Amerikahen* ロマンチックな旅へーアメリカ編 (Un viaggio romantico – volume sull'America, 1997) in cui l'autrice parla dei suoi viaggi negli Stati Uniti d'America, in Danimarca, Francia e in Vietnam. Nella sezione dedicata alla Danimarca l'autrice dà una sua interpretazione de *La sirenetta* di Andersen. Cfr. Lucy FRASER, *The Pleasures of Metamorphosis*, Detroit, Wayne State UP, 2017, pp. 99-10.

¹³² KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 12. 人魚姫は船に泳ぎ寄って、船室の窓から中をのぞいてみました。美しく着飾った人たちが大勢見えます (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, p. 174).

cui (come la sirenetta di Andersen prima di lei) subito si infatua, alla vista dei suoi capelli dorati e dei suoi occhi blu, color del mare. Quest'infatuazione però costerà caro all'*entourage* del bel principe: la sirenetta infatti è talmente rapita dalla visione che ha di fronte da dimenticarsi completamente del suo corpo di sirena e della raccomandazione che le aveva fatto la nonna:

The little mermaid could not take her eyes off the handsome prince. (...) Forgetting that she was a mermaid, the princess pressed her head against the cabin window. At that very moment she caught the prince's eye. He shouted, the music stopped, and his guests turned as one and stared in her direction.¹³³

Il principe incrocia lo sguardo con la sirenetta: il *male gaze* in questo caso è simile a ciò che ci propone Laura Mulvey, perché la reazione del principe è quella di gridare per far fermare la musica e far concentrare l'attenzione dei suoi ospiti sulla creatura che li sta guardando. A quel punto, la sirenetta è stata vista e accade ciò che le era stato predetto: una tempesta si abbatte sulla nave, facendola inevitabilmente affondare. Lo sguardo del principe sulla sirenetta viene ricambiato: la sirenetta si rivede nello sguardo del principe che sbigottito urla e chiede di far fermare la festa. È in quell'istante che la sirenetta prende coscienza delle conseguenze legate all'aver *mostrato* (seppur involontariamente) il proprio corpo: “the little mermaid realized that by ignoring her grandmother's warning, she had caused this terrible misfortune, and now there was nothing that she could do about it”.¹³⁴

IL CORPO RIBALTATO

È proprio il corpo della sirenetta che rappresenta il fulcro per l'analisi di questa riscrittura: un corpo volutamente e sfacciatamente femminile che però, rispetto a quello della sirenetta di Andersen, rappresenta un doppio animale: la parte del corpo umana è

¹³³ KURAHASHI Yumiko, *ibidem*. 人魚姫は我を忘れて王子様に見入りました。(中略) 人魚の身であることも忘れ、窓に顔を押しつけるようにして船室の中をのぞきこみました。その時、王子様と目があつたのです。王子様は何やら叫び、音楽は止まり、人々は凍りついた顔で一斉にこちらを見ました (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, pp. 174-5).

¹³⁴ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 13. 人魚姫はお祖母様の戒めを破って自分の魚の顔を人間に見られたために禍いがやってきたのだと悟りましたが、もうどうすることもできません (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, p. 175).

infatti quella inferiore, legata alla sessualità e agli istinti animali, mentre quella superiore, quella che dovrebbe rappresentare l'intellettualità e i sentimenti è quella del pesce, quasi come se Kurahashi volesse reiterare l'animalità della sua sirenetta. Non a caso, quando la sirenetta rimane da sola con il principe dopo averlo salvato dall'annegamento, quella che l'autrice chiama la "voce dell'istinto"¹³⁵ guida i comportamenti della sirenetta, che accorgendosi della nudità del principe, nonostante sia svenuto, intraprende un rapporto sessuale con lui:

Suddenly, she noticed a tower of flesh rising rigid and acicular above his belly
Instinct told her to put the supplementary thing into the part of her body that
felt a lack. It was a perfect fit¹³⁶

e l'autrice tratteggia l'atto con toni piuttosto asciutti e con termini neutri, in modo laconico, proprio come se stesse descrivendo la scena di un documentario sul mondo animale. L'animalità della sirenetta di Kurahashi, secondo Lucy Fraser, è sottolineata inoltre dall'idea che la sua sirenetta, al contrario di quella di Andersen, sia dotata di un'anima fin dall'inizio del racconto (la qual cosa la farebbe rientrare nella categoria umana), tuttavia è proprio perché la sirenetta già possiede un'anima (e quindi potenziale accesso alla vita eterna dopo la morte) che ella non desidera il principe per entrare a far parte del regno umano e ottenere l'immortalità della vita dopo la morte, bensì per scopi dettati dall'attrazione, in particolare sessuale, rientrando così nella categoria animale.¹³⁷

A questo punto della vicenda la sirenetta torna sul fondo dell'oceano e va a visitare la strega del mare, alla quale chiede di avere il torso e la testa di una ragazza umana, invece della parte superiore del corpo da pesce. Aggiunge inoltre che farebbe o darebbe qualsiasi cosa in cambio dell'esaudimento del suo desiderio. Al contrario della strega del mare nella fiaba di Andersen, che le chiede di rinunciare alla propria voce, la strega di Kurahashi esige proprio l'anima immortale della sirenetta: "The witch nodded and,

¹³⁵ KURAHASHI Yumiko, *ibidem*. 本能の声.

¹³⁶ KURAHASHI Yumiko, *ibidem*. 王子様のおなかの下に硬く尖った肉の塔が立っていました。人魚姫は本能の声にそそのかされて、その余分なものを自分の体の足りないところに収めてみました。それは大層ぴったりと合いました (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, "Two Tales from...", 2008, p. 175).

¹³⁷ Lucy FRASER, *The pleasures of...*, 2017, p. 109.

with a strange smile, demanded the mermaid's immortal soul".¹³⁸ La sirenetta acconsente alla richiesta della strega, che in cambio le dà una pozione magica per farla diventare umana. Similmente alla favola di Andersen la strega le spiega che dopo aver bevuto la pozione la sirenetta sarà mortale come gli esseri umani e che se il principe si dovesse innamorare di un'altra donna più di quanto non ami lei, ritornerebbe una sirenetta e morirebbe trasformandosi nella spuma del mare. Se invece il principe si innamorasse di lei e la amasse più della sua stessa vita, la sirenetta riuscirebbe a riacquistare la sua anima immortale. Dopo essere diventata umana, la sirenetta nuota fino alla superficie e arriva fino alla spiaggia sulla quale, non molto tempo prima, aveva lasciato il principe che aveva salvato dal naufragio ed è proprio il principe a trovarla e a riconoscerla come la ragazza che lo aveva messo in salvo. Riconoscente e abbagliato dalla bellezza della sirenetta, il principe decide di portarla con sé a palazzo e di farla vivere a corte: "As soon as the prince got the little mermaid back to the palace he dressed her in the finest clothes and installed her in his bedroom".¹³⁹

A questo punto, al contrario della sirenetta di Andersen che non riusciva a comunicare verbalmente col principe, per la sirenetta di Kurahashi il problema è un altro: è in grado, fisicamente, di comunicare sia con il principe che con gli altri uomini e donne della corte, tuttavia non è in grado di padroneggiare l'arte della conversazione e non si sente a suo agio con gli sfarzosi abiti che le ha regalato il compagno; di conseguenza inizia a passare la maggior parte del suo tempo da sola con lui:

she was quite unused to dancing and wearing beautiful gowns, and polite conversation with the crowds who thronged to the palace made her feel awkward. And so it seemed quite natural that she should spend more time lying naked in the arms of the prince than she did wearing the gorgeous dresses that she had until so recently longed to wear.¹⁴⁰

¹³⁸ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 14. 魔女は不気味な笑いを浮かべてうなずくと、それでは人魚の不死の魂をもらうことにしようと言いました (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, "Two Tales from...", 2008, p. 175).

¹³⁹ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 16. 王子様は人魚姫を連れて宮殿に帰ると、早速きらびやかな着物を着せ、同じ寝室で人魚姫と暮らすようになりました (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, "Two Tales from...", 2008, p. 176).

¹⁴⁰ KURAHASHI Yumiko, *ibidem*. 着飾った大勢の人の集まる宮殿で踊ったり談笑したりすることは得意ではなく、そこで自然、憧れていたきらびやかな着物を身にまとうよりも、人魚の時のままの裸で王子様と抱き合っていることが多かったのです (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, "Two Tales from...", 2008, p. 176).

Quello di cui la sirenetta non si rende conto è che il suo comportamento non si confà alla vita di corte, ma soprattutto non si confà al ruolo che le piacerebbe interpretare: quello di moglie del principe. L'intero palazzo reale è d'accordo: la sirenetta è una bellissima ragazza e sicuramente piace molto al principe, ma non è da considerarsi come sua possibile moglie. Come per la fiaba di Andersen, si arriva anche nella riscrittura di Kurahashi, a un momento in cui al principe viene presentata un'altra principessa, come sua possibile fidanzata ufficiale. Tuttavia, nella fiaba di Andersen il principe ha un ruolo più attivo, rispetto a questa situazione: non sapendo che è stata la sirenetta a salvargli la vita, cerca di trovare la sua salvatrice per sposarla; nella fiaba di Kurahashi, invece, il principe accetta passivamente la sentenza dei cortigiani che dichiara la sirenetta come inadatta al futuro ruolo di regina, convincendosi di non volerla sposare; ma non è sicuro di come gestire la situazione:

The prince owed his life to the girl who had been introduced at court as "the fisherman's daughter," but the idea of actually marrying her had never entered his head; equally, he had no intention of removing her from the palace even when the time came to take a wife.¹⁴¹

La sirenetta rimane quindi in una situazione di stallo fino a quando a palazzo non arriva la nuova candidata a futura moglie del principe; a quel punto realizza che ormai per lei è troppo tardi e che è destinata a ritornare alla sua forma originale: "the little mermaid realized that her time as a human would soon be over".¹⁴² La sirenetta stessa, infatti, è consapevole di non appartenere al regno umano, bensì a quello animale.

Disperata per il rifiuto del principe, come nella favola originaria una volta salita sulla nave su cui si tengono i festeggiamenti del matrimonio si tuffa in mare e recupera la sua vera forma. La soluzione della sirenetta di Kurahashi, però, non è quella di aspettare l'intervento divino, piuttosto quello di divenire artefice del proprio destino; la sirenetta, infatti, probabilmente gelosa della felicità dei due sposini novelli, si avvicina ancora una volta alla carena della nave per osservarne le stanze interne:

¹⁴¹ KURAHASHI Yumiko, *ibidem*. 王子様はもともと命の恩人である「漁師の娘」（ということに人魚姫はなっていたのです）と結婚する気はありませんでしたが、妃を迎えたからといって追い出すつもりもありませんでした (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, "Two Tales from...", 2008, p. 176).

¹⁴² KURAHASHI Yumiko, *ibidem*. 人魚姫は自分が人間でいられるのもあと僅かしかないことを知りました” (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, "Two Tales from...", 2008, p. 176).

In the evening of the wedding, the little mermaid returned to the sea, and as she swam in the moonlight, scales began to appear on her back and chest, and then, just as the witch had foretold, her head returned to its former piscine shape. At that very moment, the ship carrying the bride and groom sailed into view, and the little mermaid once more heard gay and festive music coming from on board. She peeped through the cabin window, and again misfortune befell the ship, which broke up in a dreadful storm and sank without trace.¹⁴³

Kurahashi ritorna al tema dello sguardo, ma con una prospettiva diversa: in questo caso non è più lo sguardo verso l'oggetto della propria infatuazione o della propria curiosità, bensì uno sguardo il cui scopo è quello di essere vista di rimando: la sirenetta guarda ancora una volta all'interno della nave con la speranza di essere guardata di nuovo dal principe perché auspica di attirare sulla nave, e di conseguenza su tutti i suoi passeggeri, una sventura. Nella prima metà della riscrittura di Kurahashi, infatti, la prima volta che la sirenetta posa il suo sguardo sul principe, lo fa senza rendersi conto delle possibili conseguenze nel caso il principe la vedesse: “forgetting that she was a mermaid, the princess pressed her head against the cabin window”,¹⁴⁴ la stessa Kurahashi sottolinea la cosa dicendo che la sirenetta dimentica le proprie sembianze umane, di conseguenza si può ipotizzare che abbia scordato anche l'ammonizione della nonna riguardo alle possibili sventure che avrebbero colpito gli esseri umani che l'avessero vista. La sirenetta dopo quell'episodio è costretta a fare i conti con le conseguenze della propria disattenzione. Nella seconda metà della fiaba, anche se Kurahashi non lo afferma chiaramente, è possibile ipotizzare che la sirenetta causi di proposito la sventura, per aver la possibilità di portare il corpo del principe alla strega del male: l'autrice giapponese scrive:

Ma in quel momento arrivò la nave dei due novelli sposi, da cui la sirenetta sentì provenire una musica festosa. Come la volta precedente, la sirenetta

¹⁴³ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 16. 婚礼の晩、人魚姫は自分から海には行っていきました。月の光を浴びて泳いでいくうちに、魔女が言った通り、胸にも背中にも鱗が生え、頭は元どおりに魚の頭に戻りました。ところが、そこへ賑やかな音楽と花嫁花婿たちを乗せた船がやってきました。人魚姫はいつかのように船室をのぞきました。するとそのあとはいつかと同じような禍いが起こり、船は嵐の中で砕けて沈んでしまいました (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, p. 176).

¹⁴⁴ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 13. 人魚の身であることも忘れ、窓に顔を押しつけるようにして船室の中をのぞきこみました (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, pp. 174-5).

guardò la nave. Pertanto, come l'altra volta, la stessa sventura si abbatté sulla nave che si ruppe e affondò in una tempesta¹⁴⁵

Kurahashi omette di scrivere di nuovo “forgetting that she was a mermaid”,¹⁴⁶ perché la sirenetta in questo caso è consapevole di aver riacquisito il suo corpo originale. È quindi possibile intendere questo suo sguardo come un'azione volontaria e consapevole, di cui la sirenetta *vuole* la conseguenza. Come teorizzato da Lucy Fraser: “the mermaid again takes initiative to achieve her desire. She *deliberately* shows her ugly mermaid body to humans”.¹⁴⁷

Lo sguardo della sirenetta ha l'effetto sperato: la nave subisce un naufragio a causa di una tempesta che arriva poco dopo. Anche questa volta la sirenetta nuota subito verso il principe per recuperare il suo corpo privo di coscienza. Questa volta, però, invece di portarlo in superficie, lo trascina sul fondo dell'oceano; più precisamente verso la dimora della strega del mare. La sirenetta, consapevole di dover morire di lì a breve, chiede alla strega del mare di unire la parte inferiore del suo corpo alla parte superiore del corpo del principe, per poter così vivere insieme a lui per il resto della sua vita umana. In cambio, concederebbe alla strega del mare la parte superiore del proprio corpo e la parte inferiore di quello del principe: “‘Please join us together,’ said the little mermaid, ‘then we'll be able to live as one until the day we die. I'll give you the remaining halves of our bodies’”.¹⁴⁸

La strega accetta l'accordo e lega insieme i due corpi:

¹⁴⁵ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 16. ところが、そこへ賑やかな音楽と花嫁花婿たちを乗せた船がやってきました。人魚姫はいつかのように船室をのぞきました。するとそのあとにはいつかと同じような禍いが起こり、船は嵐の中で砕けて沈んでしまいました。

¹⁴⁶ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 13. 人魚の身であることも忘れ (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, pp. 174).

¹⁴⁷ Lucy FRASER, *The pleasures of...*, 2017, p. 111. (Corsivo mio).

¹⁴⁸ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 17. 「この王子様と私を一つの体にして、死ぬまで一緒に暮らせるようにしてくださいまし。残った半分ずつの体は差し上げますわ」 (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, p. 177).

The witch considered this quite a bargain. After all, the lower half of the prince's body the manly part, was as magnificent as it was desirable. And so she fused the upper half of the prince with the lower - human - half of the mermaid.¹⁴⁹

Abbiamo quindi la creazione di un nuovo corpo ermafrodita che viene descritto da Lucy Fraser come un corpo ibrido (le gambe della sirena e il torso del principe), composto dalle parti di un “unusual hybrid”¹⁵⁰ (la sirena al contrario).

Il principe, con il suo nuovo corpo mostruoso, riesce a tornare in superficie e, acclamato dai suoi sudditi, riprende a governare sul suo regno, portandolo a un periodo di pace e ricchezza. Tuttavia, Kurahashi prosegue con la narrazione scrivendo che il principe “non si sposò mai più”.¹⁵¹ Ci sono due possibili spiegazioni per giustificare questa scelta: a livello fisico il suo corpo ermafrodita probabilmente sarebbe stato vittima di pettegolezzi e di scherno da parte della sua corte, risulta quindi prevedibile la sua scelta di non sposarsi per non dover condividere con nessuno il suo segreto; la seconda motivazione, che in realtà coesiste con la prima, riguarda l’anima della sirenetta: unendo i due corpi, infatti, la strega del mare ne crea uno nuovo in cui però convivono le anime di entrambi. Lasciando comunque loro la possibilità di comunicare: “The lower half of the prince's body, the mermaid's half, still had its own soul, and the two souls continued to communicate”.¹⁵²

Un altro elemento che rende molto interessante questa riscrittura è l’idea che la perdita della voce che caratterizza la sirenetta di Andersen nella fase della sua crescita, nella fiaba di Kurahashi non arrivi neanche alla fine della narrazione, quando, tecnicamente, ormai lei e il principe sono diventati una cosa sola; un unico corpo mostruoso abitato da due anime. Nel caso di Kurahashi non è la mancanza di voce o l’impossibilità di stabilire una comunicazione efficace a *condannare* la sirenetta, bensì la sua incapacità ad adattarsi alle norme e alle convenzioni sociali del mondo umano. Nel finale, la comunicazione fra le due anime viene superata, però, ancora una volta dall’istinto

¹⁴⁹ KURAHASHI Yumiko, *ibidem*. 魔女はそれなら悪い取引でもないと思いました。王子様の立派な男らしい下半身は魔女としても欲しいものでした。そこで、魔女は王子様の上半身に人魚姫の、人間の女と同じ形をした下半身をつなぎ合わせました (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, p. 177).

¹⁵⁰ Lucy FRASER, *The pleasures of...*, 2017, p. 14.

¹⁵¹ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 17. 一生お妃を迎えようとはしませんでした。

¹⁵² KURAHASHI Yumiko, *ibidem*. 王子様の体の下半身は人魚姫のもので、魂も別々で、つながった体の中で魂同士話をすることができました (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, p. 177).

animale: il principe soddisfa le richieste della sirenetta “confortando la sua parte più femminile”.¹⁵³ L’ironia sta nel fatto che la sirenetta, però, non possa contraccambiare, rendendo anche questa forma di comunicazione animale inevitabilmente impari a discapito del principe, la parte maschile: “However, while the prince could satisfy the little mermaid's demands by comforting the most feminine part of her body, there was nothing that she could do for him in return”.¹⁵⁴ Il risultato sono le lacrime della sirenetta, ovvero le lacrime cui si riferisce il titolo, che altro non sono che delle perle che si accumulano sul letto del principe sera dopo sera: “Whenever that part was comforted by the prince, it shed tears, which, in sadness or delight, immediately hardened into pearls, and it is pearls, they say, that continually flood the prince's bed”.¹⁵⁵

Sostengo l’idea che il corpo ribaltato della sirenetta possa essere interpretato come la rappresentazione del terzo sesso, auspicato da Kurahashi in *Watashi no 'daisan no sei'*. L’idea di terzo sesso non è un’idea originale di Kurahashi: Simone de Beauvoir usò la stessa espressione nel suo saggio *Il secondo sesso* del 1949, spiegando che le donne fra i quarantacinque e i cinquant’anni attraversano un altro momento di crisi, quando iniziano a manifestarsi i fenomeni legati alla menopausa, fra i quali annovera depressione, vampate di calore, ipertensione, nervosismo e perdita dell’istinto sessuale causati dal rallentamento dell’attività ovarica e ormonale. De Beauvoir aggiunge inoltre che durante il climaterio alle donne può capitare di ingrassare o di assumere un aspetto virile, a causa dei cambiamenti nell’assetto ormonale. In questo periodo, che è opposto a quello della pubertà, secondo de Beauvoir la donna

è liberata dalle schiavitù della femmina; non è paragonabile a un eunuco perché la sua vitalità è intatta; ciononostante non è più preda di forze che la travolgono: coincide con sé stessa. Si è detto talvolta che le donne attempate costituiscono «un terzo sesso»; difatti, esse non sono maschi ma non sono più femmine; e

¹⁵³ KURAHASHI Yumiko, *ibidem*. 王子様はその手を使って人魚姫の一番女らしいところを慰めることはできました (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, p. 177).

¹⁵⁴ KURAHASHI Yumiko, *ibidem*. ただ、人魚姫の要求があると王子様はその手を使って人魚姫の一番女らしいところを慰めることはできましたが、人魚姫には王子様にお返しするすべがありませんでした (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, p. 177).

¹⁵⁵ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, pp. 17-18. 人魚姫のその部分は王子様の手で慰められると、喜びのしるしか悲しみのしるしか、涙をこぼし、涙はすぐに固まって真珠になりました。王子様の寝台にはいつも真珠が溢れていたということです (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, p. 177).

spesso questa autonomia fisiologica si manifesta con una salute, un equilibrio, un vigore che prima non possedevano.¹⁵⁶

Se in Simone de Beauvoir il terzo sesso rappresenta una fase della vita della donna in cui, pur mantenendo gli attributi fisici biologici, questa perde la capacità riproduttiva e di conseguenza non è più vista come una donna *completa* agli occhi della società, l'idea di terzo sesso di Kurahashi è invece un concetto totalmente sconnesso dal periodo della menopausa; l'autrice giapponese infatti ne parla come di una posizione che le donne possono (e dovrebbero assumere). Per Kurahashi il terzo sesso simboleggia un rifiuto della divisione binaria fra i generi basata semplicemente sulla diversità fra gli organi sessuali:

But a woman's existence cannot be confined to the womb, can it? That human beings in their existence are sexual is not a consequence of differences in their bodily structure centering on the sexual organs. People are not sexual because they have pre-existing [physical] sexual differences; quite the contrary.¹⁵⁷

Come analizzato da Liu Miu Miu, Kurahashi supera la visione principalmente legata alla biologia di Simone de Beauvoir, connettendo la sua idea di liberazione della donna ai concetti di maternità e di matrimonio.¹⁵⁸ Secondo Julia Bullock, Kurahashi mette in primo piano la distinzione esistente fra *destino biologico* e la costruzione culturale di genere, proprio per sfidare il senso comune del Giappone dell'epoca, che dava per scontati i ruoli di genere, legati al sesso biologico dell'individuo.¹⁵⁹ In particolare, Liu Miu Miu si rifà alla definizione di terzo sesso che Kurahashi dà sul giornale dell'università Hōsei:

D'altra parte, Kurahashi descrive il “terzo sesso” come segue: (...) ‘Insisto fortemente sul fatto che la liberazione della donna, la sua libertà come essere

¹⁵⁶ Simone DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 57.

¹⁵⁷ KURAHASHI Yumiko, “Watashi no ‘daisan...’”, 1973, pp.26-27. しかし《女であること》を子宮のなかに押し込めるわけにはいかないだろう。人間がその存在において性的であるということは、性器を中心とする身体構造の差異に附帯する事実ではない。人間はあらかじめ性別をもっているから性的なのではなく、むしろ逆であろう (traduzione di Faye Yuan, KLEEMAN, “Sexual politics and sexual...”, 1996, p. 152).

¹⁵⁸ LIU Miu Miu, “Kurahashi Yumiko ni okeru Bōvowāru “Dai ni no sei” no juyō. “Watashi no ‘dai san no sei’” wo chūshin ni”, *Kyudai Nichibun*, vol. 24, 2014, p. 72.

¹⁵⁹ Julia BULLOCK, “From ‘Dutiful Daughters’ to...”, 2018, pp. 278-279.

umano, sia possibile attraverso il lavoro creativo, sfuggendo così al secondo sesso, all'essere donna solo in quanto moglie o in quanto madre',¹⁶⁰

Come sostiene Faye Yuan Kleeman, Kurahashi crea la sua personalissima categoria di terzo sesso per superare la divisione problematica in primo e secondo sesso, ovvero su categorie culturali basate su una divisione biologica.¹⁶¹ Kurahashi perora la sua causa scrivendo:

Le donne devono creare per sé stesse un 'terzo sesso, per così dire. Dopo aver accettato di essere reificate come tali dagli uomini, le donne devono costruirsi qualcos'altro. Perciò, senza rifiutare la loro posizione di secondo sesso e senza scontrarsi contro al primo, intendo dire che, pur appartenendo alla categoria del secondo sesso, piuttosto si spostino in quella del terzo'¹⁶²

e questa sua *scappatoia* fra la visione binaria dei due sessi si può infatti ritrovare anche nella raccolta *Otona no tame no zankoku dōwa*.¹⁶³

All'inizio della narrazione di Kurahashi, il corpo della sirenetta rappresenta una sorta di *anti-corpo*: è un corpo ribaltato, diverso da quello delle sue sorelle; che per Faye Yuan Kleeman rappresenta nulla più di un oggetto sessuale, spogliato del suo intelletto e della sua spiritualità (ovvero la testa umana).¹⁶⁴ Questo anti-corpo rientra nell'idea di anti-mondo che Kurahashi analizza nel suo saggio *Shōsetsu no meiro to hiteisei*. Nel saggio, che rappresenta un punto cardine nella sua produzione letteraria, spiega approfonditamente in cosa consiste questo anti-mondo: è ciò che le permette di minare i concetti di base che strutturano la realtà, in particolare l'idea stessa di 事実 *jijitsu* 'realtà' di cui l'autrice riconosce la natura artificiale; di conseguenza è anche ciò che le permette di criticare la produzione letteraria del diciannovesimo e del ventesimo

¹⁶⁰ LIU Miu Miu, "Kurahashi Yumiko ni okeru Bōvowāru "Dai ni no sei"...", 2014, p. 72. 一方、倉橋が述べる「第三の性」は以下のようなものである。(中略)女性が妻であり母であるしかないという第二の性から脱出して、人間つまり自由そのもととしてのその可能性を創造的な仕事に解放することを主張したものでした。

¹⁶¹ Faye Yuan KLEEMAN, "Sexual politics and sexual...", 1996, p. 152.

¹⁶² KURAHASHI Yumiko, "Watashi no 'daisan...", 1973, p. 30. 女はみずからをいわば第三の性につくりかえるのだ。女は男によって女として客体化されたことをひきうけたうえでしかもみずからを別のものにつくること。だから、これは、女が第二の性という立場を拒否して第一の性と抗争することではなく、むしろ第二の性としての立場を利用しながら第三の立場に移行していくことを意味する。

¹⁶³ Un'ipotesi già precedentemente elaborata da Faye Yuan Kleeman. Cfr. Faye Yuan KLEEMAN, "Sexual politics and sexual...", 1996, p. 153.

¹⁶⁴ Faye Yuan KLEEMAN, "Sexual politics and sexual...", 1996, p. 155.

secolo,¹⁶⁵ in particolare lo 自然主義 *shizenshugi* ‘naturalismo’¹⁶⁶ e la forma letteraria dello *shishōsetsu*.¹⁶⁷ L’ideale di scrittura di Kurahashi, scrive l’autrice Victoria Vernon, “is that it should refuse any relationship whatsoever with the world of facts”.¹⁶⁸ Laddove il mondo dei fatti rappresenta la realtà in cui viviamo. Secondo Vernon, in questo senso le opere di Kurahashi sono volutamente e deliberatamente provocatorie, molto impersonali e modernistiche; paragonandola alla produzione di Abe Kōbō e a quella di Ōe Kenzaburō, Vernon sostiene inoltre che fra le caratteristiche della narrativa di Kurahashi ci sia quella di negare i valori della società contemporanea, in particolare concentrando la sua narrativa su elementi come il sesso, la violenza, l’alienazione e l’antirealismo:¹⁶⁹

like Abe’s and Ōe’s, Kurahashi’s works cannot be said to appeal to those admirers of Japanese literature who prize such traditional values as delicate sensitivity and allusive language¹⁷⁰

Benché durante la narrazione il corpo ribaltato della sirenetta venga reso completamente umano, attraverso la trasformazione operata dalla strega del mare, anche il corpo umano, all’apparenza *normale*, della sirenetta è in realtà fin dal primo momento un corpo innaturale e sterile: nella fiaba di Kurahashi, infatti, la sirenetta e il principe consumano numerosi rapporti sessuali senza che la sirenetta rimanga incinta; ed è un corpo nuovo e innaturale, nel quale la sirenetta fatica a riconoscersi se non nei momenti di intimità in cui può dare di nuovo sfogo alla sua natura più animalesca,

¹⁶⁵ Anna DYMARZ, *The Space of the Body in the "Anti-World": A Study of Kurahashi Yumiko's Early Writing*, Alberta, Alberta UP, 2005, pp. 15-17.

¹⁶⁶ La corrente letteraria dello *shizenshugi* prende il suo nome dalla corrente del naturalismo francese. Nonostante la chiara ispirazione, lo *shizenshugi* non è assolutamente da considerarsi come una copia del movimento francese poiché possiede caratteristiche proprie. Il movimento può essere diviso in circa due fasi: la prima nota come 前期自然主義 *zenkishizenshugi* ‘naturalismo del primo periodo’ che prevede una forma di naturalismo ispirata all’autore Émile Zola, detta anche ズライズム *zoraizumu* ‘zolaismo’ e caratterizzata da una forma di critica sociale; la seconda nota come 後期自然主義 *kōkishizenshugi* ‘naturalismo del secondo periodo’, che contraddistinta da una narrazione più intimistica. Cfr. Luisa BIENATI; Paola SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 49-52.

¹⁶⁷ Anna DYMARZ, *The Space of the Body in the "Anti-World": A Study of Kurahashi Yumiko's Early Writing*, Alberta, Alberta UP, 2005, pp. 15-17.

¹⁶⁸ Victoria V. VERNON, *Daughters of the Moon. Wish, Will, and Social Constraint in Fiction by Modern Japanese Women*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 115.

¹⁶⁹ Victoria V. VERNON, *Daughters of the Moon...*, 1988, p. 109.

¹⁷⁰ Victoria V. VERNON, *Daughters of the Moon...*, 1988, p. 110.

ritornando in un certo senso alla condizione di mero oggetto sessuale o di animale nonostante la testa umana, come si evince dal già citato passaggio:

she was quite unused to dancing and wearing beautiful gowns, and polite conversation with the crowds who thronged to the palace made her feel awkward. And so it seemed quite natural that she should spend more time lying naked in the arms of the prince than she did wearing the gorgeous dresses that she had until so recently longed to wear¹⁷¹

È una situazione instabile, una condizione che non può perdurare e che richiede un ritorno alle origini o una nuova trasformazione. E la trasformazione finale del corpo, che marca anche il momento della risoluzione dell'intreccio narrativo, in cui il torso del principe e le gambe della sirenetta vengono fusi insieme, rappresenta l'anti-corpo per eccellenza: è un corpo ambivalente, ibrido, umano ma che sfida la divisione binaria fra i generi. Come affermato da Faye Yuan Kleeman:

Here the narrative seems to circle back to the mind/body binarism with the male body, designated as, literally, the “head” of the state while the female body mans (no pun intended) the pleasure center. The clearly divided public and private spheres echo the gender-bound constructions of male/female relations commonly viewed as both biologically determined and socially given throughout human history. Kurahashi draws together the polarized constructions of gender, forcing them to negotiate with each other within the confines of the body. The material body is transformed into a semiotic system imbued with meaning and double meaning.¹⁷²

Kleeman sostiene che nel finale della fiaba di Kurahashi la narrazione sembra tornare alla divisione binaria di corpo e mente, con la parte maschile a ricoprire il ruolo di testa e quella femminile designata a rappresentare invece la parte dedicata al piacere; in una divisione che rispecchia anche la divisione fra sfera pubblica (dedicata al potere) e sfera privata (legata al piacere) che fanno da eco alle idee di maschile e di femminile viste come concetti biologicamente naturali e socialmente determinati. Kleeman sottolinea poi che Kurahashi opera però una scelta ben precisa: ovvero quella di far scontrare queste due costruzioni di genere entro i confini di uno stesso corpo, rendendolo un sistema semiotico impregnato di significato e di doppio significato.

¹⁷¹ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998. 着飾った大勢の人の集まる宮殿で踊ったり談笑したりすることは得意ではなく、そこで自然、憧れていたきらびやかな着物を身にまとうよりも、人魚の時のままの裸で王子様と抱き合っていることが多かったのです (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, p. 176).

¹⁷² Faye Yuan KLEEMAN, “Sexual politics and sexual...”, 1996, p. 156.

Kleeman continua nella sua analisi sostenendo che nonostante entrambe le parti riescano a comunicare, entrambi i sessi patiscano in egual modo limitazioni, obliterando le distinzioni fra “privilegiato”¹⁷³ e “senza privilegi”¹⁷⁴ e appianando così le differenze sessuali.¹⁷⁵ Si può quindi affermare che Kurahashi decida di legare insieme le due parti (maschile e femminile) non tanto per far scontrare primo e secondo sesso, quanto per arrivare a un superamento di entrambe le categorie, superamento dato da un corpo che a livello biologico ha delle caratteristiche per cui potrebbe rientrare contemporaneamente in entrambe e che proprio per questo non può far parte di nessuna delle due, vanificando così la convinzione che sia la biologia la base della divisione fra i due generi. Il principe continua a regnare nonostante il suo corpo ibrido, quasi *menomato* da quella che Kurahashi aveva definito “il punto del corpo in cui mancava qualcosa”:¹⁷⁶ lo spazio vuoto in mezzo alle gambe della sirenetta.

Questo corpo ibrido, dal momento che si ritrova a rappresentare entrambi i sessi livellandone le distinzioni, rientra quindi nell’idea di Kurahashi di terzo sesso, o meglio, di *terzo genere*. Secondo Marc Sebastian-Jones e Tateya Koichi, sebbene il corpo androgino alla fine della narrazione potrebbe essere interpretato come un’allusione al *Simposio* di Platone, in cui Aristofane suggerisce che inizialmente esistessero tre generi (maschile, femminile e una combinazione dei primi due), in realtà il combinare generi e il mettere in questione la loro divisione binaria è in realtà un tema ricorrente nell’opera di Kurahashi.¹⁷⁷ Nel finale di *Ningyo no namida* sia il principe (che rappresenta il sesso maschile) che la sirenetta (che rappresenta il sesso femminile) si trovano a dover esperire una situazione che non privilegia nessuno dei due, perché entrambi si trovano costretti a venire a patti con i limiti del loro nuovo, unico corpo.

This world has the sign of sex. Just as we forget that the numbers we deal with in our daily life have a positive [plus] sign, so we forget the sexual sign, the male sign, which exists in this world. Women are shut in the world of the negative [minus] sign, or the Anti-world in the [actual] world, so to speak. In

¹⁷³ Faye Yuan KLEEMAN, *ibidem*.

¹⁷⁴ Faye Yuan KLEEMAN, *ibidem*.

¹⁷⁵ Faye Yuan KLEEMAN, *ibidem*.

¹⁷⁶ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 13. 体の足りないところ.

¹⁷⁷ Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, p. 172.

short, this [actual] world belongs to men. (...) As Beauvoir points out women belong to the category of «the Other»¹⁷⁸

Kurahashi spiega, in termini aritmetici, la teoria di de Beauvoir: in un mondo dominato dai simboli matematici gli uomini rappresentano i numeri positivi mentre le donne rappresentano i numeri negativi. Come affermato da Julia Bullock noi ci dimentichiamo che gli uomini rappresentino i numeri positivi, perché lo diamo per scontato, mentre le donne sono segnate dal simbolo negativo e ricavano il loro significato solo attraverso il contrasto con gli uomini.¹⁷⁹ In questo senso le donne, in termini beauvoiriani, sono subordinate agli uomini, incastrate in una relazione soggetto/oggetto, nella quale queste ultime rappresentano la seconda categoria, definita anche come una forma di alterità. Per Kurahashi la posizione subordinata della donna non deriva semplicemente da una condizione biologica bensì dal significato culturale che viene attribuito al concetto di femminilità. Julia Bullock asserisce che Kurahashi descriva il significato culturale legato a questa idea di femminilità in termini che riecheggiano “the difficult choices young Japanese women faced in the early 1960s in attempting to balance tradition with ambition”.¹⁸⁰

Per Kurahashi il terzo sesso è quindi una nuova categoria che rappresenta un nuovo modello di genere applicabile alla narrativa, per superare, almeno in via teorica, le distinzioni di genere che attribuiscono alle donne una posizione subordinata rispetto a quella degli uomini e per mettere in luce le infinite contraddizioni legate alle categorie di femminile e maschile, come categorie naturali dapprima biologicamente e, in seguito, storicamente determinate. Il corpo ibrido della sirenetta può essere visto come una metafora di Kurahashi che preconizza una nuova concezione di genere. Un auspicio che viene reiterato anche dalla morale che Kurahashi attribuisce alla propria fiaba:

¹⁷⁸ KURAHASHI Yumiko, “Watashi no ‘daisan...’”, 1973, p. 26. この世界には「性の符号」がある。人々は、日常とりあつかう数字が正の符号を持つことを忘れてるように、世界がもって要るはずの性の符号、男性の符号を忘れてる。だがこの性の符号を問題にするのは女の方であって男の方ではない。女は負の世界に、いわば世界のなかの反世界に閉じ込められているのだから。つまり、世界は男のものだ。（中略）女は、ボーヴォワールが指摘しているように、《他者》をいう範疇に属する (traduzione di SAKAKI Atsuko, *The intertextual novel...*, 1986, p. 10).

¹⁷⁹ Julia BULLOCK, “From ‘Dutiful Daughters’ to...”, 2018, p. 279.

¹⁸⁰ Julia BULLOCK, *ibidem*.

“Moral: The nether parts are not for loving”¹⁸¹ ovvero “le persone non si innamorano della parte inferiore del corpo”: una morale che si può interpretare come un appello di Kurahashi a non considerare il sesso biologico di qualcuno come l’elemento più importante alla base di quella persona.

¹⁸¹ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 18. 教訓 人は下半身には恋しないものです (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, “Two Tales from...”, 2008, p. 177).

CAPITOLO II

BIANCANEVE DI JACOB E WILHELM GRIMM

Se fino agli anni settanta si pensava che i fratelli Jacob e Wilhelm Grimm generalmente raccogliessero spunti per le proprie *Kindermärchen* ‘fiabe per bambini’¹⁸² dalla tradizione folkloristica orale dei ceti più bassi, come ribadito da Jack Zipes, in realtà i Grimm traevano ispirazione dalle favole della tradizione orale europea (in particolare germanica) della piccola borghesia e del ceto medio. I due, poi, rifinivano ulteriormente la *borghesizzazione* delle fiabe, modificando e adattando i personaggi e i loro comportamenti per stabilire un legame con i valori e le aspirazioni propri di quel gruppo sociale: per i bambini laboriosità e competizione per incrementare la ricchezza, per le bambine invece passività e spirito di sacrificio domestico. Come nel caso di Andersen, anche per i fratelli Grimm le fiabe avevano la possibilità di educare i più piccoli ai valori della borghesia, pur essendo principalmente uno strumento di intrattenimento. Le fiabe della raccolta, per riuscire ad adeguarsi ai canoni borghesi e alla fruizione da parte dei più piccoli, soprattutto a partire dal 1819 subirono diversi processi di modifica e limatura, in particolare secondo Jack Zipes le modifiche maggiori vennero operate da Wilhelm, il quale cercava di accontentare i gusti di un pubblico che stava diventando via via sempre più *Biedermeier* ‘vicino ai valori e alla morale Vittoriana’, fino ad arrivare all’edizione del 1857, quella tutt’ora pubblicata.¹⁸³

La fiaba *Schneewittchen* (Biancaneve) dei fratelli Grimm deriva da una lunga tradizione folkloristica il cui *leitmotiv* è quello della gelosia di una donna verso un’altra donna più giovane, e del suo tentativo di vendicarsi. Secondo Cristina Bacchilega la storia rientra nella corrente di racconti che seguono il filone narrativo dell’eroina innocente che viene perseguitata, i cui temi principali sono il processo di crescita femminile, in particolare la fase di sviluppo fra l’infanzia e l’età adulta, e l’invidia tra donne.¹⁸⁴ Esistono testimonianze dell’esistenza di questo genere di fiabe, spesso tramandate oralmente, sia nelle zone dell’Europa settentrionale (in cui spesso la protagonista ha un nome la cui radice è correlata alla neve) e occidentale, ma anche in alcune zone del

¹⁸² Questo termine tedesco è anche il titolo della raccolta di fiabe dei fratelli Grimm.

¹⁸³ Jack ZIPES, *Fairy tales and...*, 2006, pp. 60-63.

¹⁸⁴ Cristina BACCHILEGA, *Postmodern Fairy Tales*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997, p. 32.

Medio Oriente.¹⁸⁵ La versione su cui si basa Kurahashi per la sua riscrittura, come testimoniato dalla sua postfazione, è proprio quella dei fratelli Grimm,¹⁸⁶ il cui fulcro narrativo, come evidenziato da Sandra Gilbert e Susan Gubar nel saggio *The Madwoman in the Attic* (La donna pazza nell'attico), è il conflitto fra la protagonista, Biancaneve, e la sua matrigna.¹⁸⁷

La storia inizia durante l'inverno, con una regina che cuce di fronte a una finestra con gli infissi di legno di ebano, mentre fuori nevicava. Cuce e guarda il panorama, fino a quando non si punge inavvertitamente un dito con l'ago: sulla neve cadono tre gocce di sangue e in quel momento la regina, ispirata dall'immagine, esprime il desiderio di avere una figlia bianca come la neve, rossa come il sangue e nera come l'ebano. La bambina, ovvero Biancaneve, nascerà poco dopo, ma durante il parto la regina morirà, costringendo il re a risposarsi poco dopo. La matrigna di Biancaneve viene descritta come una donna splendida, ma “superba e prepotente”¹⁸⁸ che “non tollerava ci fosse un'altra più bella di lei”.¹⁸⁹ La nuova regina possiede uno specchio magico nel quale rimirarsi e al quale chiedere chi sia la donna più bella del regno. Prima del settimo compleanno di Biancaneve, ogni volta che la regina interpella lo specchio, quest'ultimo le risponde puntualmente che è proprio lei, la matrigna, a essere la più bella fra tutte. Tuttavia, crescendo, Biancaneve diventa sempre più attraente, al punto da risultare “ancora più bella della regina”, se non addirittura “mille volte più bella” come testimoniato dallo specchio.¹⁹⁰ Lo specchio magico è un elemento importantissimo ai fini dell'analisi di questa fiaba, non a caso tende a ricorrere in tutte le sue varianti.¹⁹¹

¹⁸⁵ Graham Anderson cita ad esempio una fiaba moderna legata alle zone di Israele e dell'Egitto, in cui l'eroina passa avventure simili a quelle della fiaba dei fratelli Grimm, il cui nome è “Pomegranate” (Melagrana). Graham ANDERSON, *Fairytales in the Ancient World*, London, Routledge, 2000, pp. 43-45.

¹⁸⁶ KURAHASHI Yumiko, “Atogaki” (“Postfazione”), in KURAHASHI, Yumiko, *Otona no tame no zankoku dōwa*, Tōkyō, Shinchōsha, 1998, p. 230.

¹⁸⁷ Sandra GILBERT; Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale UP, 2000, p. 36.

¹⁸⁸ Jacob GRIMM, Wilhelm GRIMM, *Fiabe*, trad. di Elena Franchetti, Milano, Rizzoli, 2017. p. 222.

¹⁸⁹ Jacob GRIMM, Wilhelm GRIMM, *ibidem*.

¹⁹⁰ Jacob GRIMM, Wilhelm GRIMM, *op. cit.*, p. 223.

¹⁹¹ In alcuni rari casi, secondo Graham Anderson, al posto dello specchio la regina consulta un altro informatore, spesso un uomo nelle vesti di consigliere di corte. Cfr. Graham ANDERSON, *op. cit.*, pp. 44-45. Un chiaro esempio di quanto dichiarato da Anderson può essere quello di una versione tedesca, citata da Ronald G. Murphy, in cui la regina si rivolge a un cagnolino, chiamato *Spiegel* (che, non a caso, significa ‘specchio’ in tedesco) per sapere chi sia la più bella nel regno. (Cfr. Ronald G. MURPHY, *Owl, the Raven and the Dove*, Oxford, Oxford UP, 2002, pp. 135-136).

La risposta dello specchio alimenta esponenzialmente l'invidia della matrigna nei confronti di Biancaneve:

Da quel momento in poi appena vedeva Biancaneve le si rivoltava il cuore in petto, tanto la odiava. Cresciute come le male erbe che si fanno sempre più alte, invidia e superbia non le davano pace né giorno né notte.¹⁹²

La matrigna decide quindi di chiamare a corte un cacciatore e di affidargli il compito di portare la figliastra nel bosco, ucciderla e portarle come prova il fegato e i polmoni. Dapprima il cacciatore sembra obbedire, ma una volta giunto nel bosco, quando Biancaneve lo implora di non ucciderla, cede alle sue suppliche e al suo posto ammazza un cinghiale, al quale toglie fegato e polmoni da portare alla regina. Una volta ottenuti, la regina li fa cucinare dal cuoco di corte e li mangia, convinta di aver mangiato il fegato e i polmoni della figliastra.¹⁹³ Nell'interpretazione data da Bruno Bettelheim, questo gesto di cannibalismo è ricollegabile ad alcune credenze primitive che sostengono che una persona possa acquisire i poteri o le caratteristiche della persona o dell'animale che mangia e che quindi sia chiaro che la regina abbia cercato di incorporare in sé la bellezza di Biancaneve.¹⁹⁴

La bambina, rimasta da sola in mezzo al bosco, inizia a vagare fino a quando non arriva sera e non raggiunge una casetta, nella quale decide di entrare. Una volta al sicuro all'interno della piccola dimora, decide di riposarsi su uno dei sette lettini che trova. Mentre lei dorme rientrano i padroni di casa: sono sette nani che lavorano tutto il giorno in una miniera per estrarre oro e altri minerali, e, quando scoprono Biancaneve assopita dentro a uno dei loro lettini, decidono di lasciarla dormire in pace.

Il mattino seguente Biancaneve si presenta e conosce ciascuno dei nani, i quali, dopo aver ascoltato la sua triste storia, le offrono vitto e alloggio, chiedendo in cambio che la ragazza sbrighi per loro le faccende domestiche:

I nani le dissero: «Se vuoi farci da mangiare, rifare i letti, lavare, cucire e far la calza, e se sbrigherai tutte le faccende come si deve e terrai tutto pulito, puoi

¹⁹² Jacob GRIMM, Wilhelm GRIMM, *op. cit.*, p. 223.

¹⁹³ Jacob GRIMM, Wilhelm GRIMM, *op. cit.*, p. 224.

¹⁹⁴ Bruno BETTELHEIM, *The uses of enchantment*, New York, Vintage Books, 1989, p. 207. Gilbert e Gubar sostengono che la regina, mangiando invece gli organi del cinghiale selvatico, abbia ingerito un animale che rappresenta la sua rabbia "bestiale". Cfr. Sandra GILBERT; Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale UP, 2000, p. 39.

restare con noi e noi non ti faremo mancare nulla». «Sì» disse Biancaneve «sarò felice di restare qui.» Restò dunque coi nani e badava alla casa.¹⁹⁵

Se nell'edizione del 1810 i nani chiedono a Biancaneve semplicemente di cucinare per loro, in quella del 1812 la richiesta diventa molto più specifica e articolata e include una lunga serie di incombenze. Questi, secondo Zipes, sono i compiti che venivano implicitamente considerati un obbligo consueto per una ragazza borghese. Queste mansioni pratiche, viste anche come doveri morali, servivano per giustificare una divisione del lavoro e una separazione dei sessi: nel caso della donna, il ruolo era confinato all'interno delle quattro mura domestiche.¹⁹⁶ Luciana Cardi spiega che, fra le favole dei Grimm, *Biancaneve* è quella che maggiormente enfatizza le differenze fra i ruoli destinati ai due generi perché l'eroina verrà aiutata dai nani soltanto nel caso in cui lei sappia adempiere ai suoi compiti di donna borghese, mentre loro vanno a lavorare.¹⁹⁷

Biancaneve accetta l'offerta e, siccome durante il giorno la ragazza sarebbe rimasta in casa da sola, i nani la mettono in guardia ipotizzando che probabilmente la matrigna presto avrebbe scoperto che lei era ancora viva e che avrebbe cercato di completare la sua malvagia opera. I nani quindi le raccomandano di non far entrare in casa nessuno.

La regina, intanto, convinta di aver eliminato la sua rivale e di averne mangiato le interiora, si mette di fronte allo specchio e gli pone la domanda di rito, ricevendo una risposta inaspettata:

«Signora regina, splendetevi come una stella,
ma oltre i monti lontani,
nella casina dei nani,
Biancaneve è mille volte più bella.»¹⁹⁸

La regina, costernata e furiosa, capisce che il cacciatore l'ha ingannata e decide di tingersi il viso, travestirsi da vecchia merciaia e di raggiungere la casa dei sette nani. Una volta arrivata al nuovo domicilio della figliastra, bussava alla porta e riesce a convincere Biancaneve a comprare un laccio di seta variopinta. Biancaneve, ingenuamente, non ubbidisce alle raccomandazioni, apre la porta e si lascia infilare il laccio nel corpetto. La matrigna lo stringe talmente forte da far mancare il respiro alla

¹⁹⁵ Jacob GRIMM, Wilhelm GRIMM, *op. cit.*, p. 226.

¹⁹⁶ Jack ZIPES, *Fairy tales and...*, 2006, p. 66.

¹⁹⁷ Luciana CARDI, ““A Fool Will Never Be Happy”...”, 2013, p. 198.

¹⁹⁸ Jacob GRIMM, Wilhelm GRIMM, *op. cit.*, p. 227.

ragazza, la quale cade a terra come morta. Quando i nani tornano a casa tagliano il laccio e la rianimano. L'inganno e l'aggressione si ripetono una seconda volta, con la matrigna che si traveste nuovamente e vende a Biancaneve un pettine avvelenato e i nani che una volta tornati a casa riescono a salvarla togliendoglielo dai capelli. Sandra Gilbert e Susan Gubar sostengono che la matrigna per i suoi complotti utilizza in modo parodico o *avvelenato* due oggetti tipicamente legati alla femminilità, rinforzando involontariamente l'idea che le arti femminili "uccidano",¹⁹⁹ ma allo stesso tempo rendano Biancaneve un oggetto inanimato dalla bellezza eterna, ovvero ciò che l'estetica patriarcale vorrebbe per le donne: una donna docile e passiva.²⁰⁰

La regina torna alla casa dei nani per la terza e ultima volta, nelle vesti di una contadina e offre in dono a Biancaneve una mela avvelenata. Biancaneve, anche in questa occasione imprudente e credulona, accetta il frutto, lo addenta e subito cade a terra morta. Quando i nani tornano a casa, questa volta, nonostante provino a tagliarle i lacci del corpetto, pettinarle i capelli e lavarla con acqua e vino non riescono a risvegliarla: Biancaneve rimane esanime.

I nani, inconsolabili, la piangono per *tre* giorni dopodiché decidono di seppellirla, ma dal momento che era ancora talmente bella da sembrare viva, costruiscono per lei una bara trasparente, di vetro, in modo che fosse visibile da tutti i lati, sui quali scrivono a grandi lettere dorate il suo nome precisando anche l'appellativo di principessa. Poi depongono il corpo nella teca e lo portano all'aperto, sulla montagna, rimanendo a vegliarla. Anche alcuni animali arrivano a piangere Biancaneve: prima una civetta, poi un corvo e infine una colomba. Ai primi due tentativi di uccisione della protagonista ne segue un terzo, rendendo chiaramente distinguibile in questa fiaba un *pattern* che Jessica Tiffin pone come elemento costituente della meravigliosa geometria che caratterizza le fiabe: "the patterns of fairy tale are instantly recognizable and familiar: things come in threes".²⁰¹ Il numero tre rientra nell'"incidence of repetition"²⁰² che Jessica Tiffin sostiene essere parte fondante del pattern delle fiabe: non a caso tre sono gli elementi che ispirano la regina nel momento in cui desidera una figlia (la neve, il

¹⁹⁹ Sandra GILBERT; Susan GUBAR, *op. cit.*, p. 40.

²⁰⁰ Sandra GILBERT; Susan GUBAR, *ibidem*.

²⁰¹ Jessica TIFFIN, *Marvelous Geometry*, Detroit, Wayne State UP, 2009, p. 9.

²⁰² Jessica TIFFIN, *ibidem*. Tiffin sostiene che questa "incidenza di ripetizione" sia parte fondante e fondamentale del cosiddetto *pattern* delle fiabe, insieme alla definizione del protagonista (di solito fra tre fratelli uno è quello eroico e coraggioso, mentre gli altri due sono stupidi o codardi; fra tre sorelle una spicca perché più bella delle altre due) e all'utilizzo di artefatti magici come espedienti narrativi.

sangue, l'ebano) e tre sono i sotterfugi adottati dalla matrigna per uccidere Biancaneve (i lacci del corsetto, il pettine, la mela avvelenata).²⁰³

Il corpo di Biancaneve rimane a lungo nella bara, senza imputridirsi o decomporsi, e sembra proprio che la ragazza non sia morta, ma stia solo dormendo. Il caso vuole che un giorno passi da quei pascoli di montagna un principe, che vedendo la bella Biancaneve se ne innamora. Il principe chiede ai nani di poter avere la bara in regalo perché sente di non poter più vivere senza Biancaneve.²⁰⁴ Come evidenziato da Gilbert e Gubar in questo punto della narrazione Biancaneve, distesa all'interno della sua bara di vetro, è un oggetto in esposizione, un oggetto da desiderare. Lo stesso principe parlando con i nani si riferisce alle sue spoglie proprio come a un *bene da possedere*.²⁰⁵

«Allora regalatemela; io non posso più vivere senza Biancaneve. La rispetterò e onorerò *come ciò che ho di più caro*»²⁰⁶

Sentendo queste parole i nani hanno compassione di lui e gli cedono la bara. I servi del principe se la caricano sulle spalle, ma dopo qualche passo uno di loro inciampa in un arbusto e lo scossone provoca lo spostamento del boccone avvelenato dalla gola di Biancaneve. Subito la ragazza si sveglia e chiede al principe dove si trovi; il principe le racconta tutto quello che era accaduto e poi dichiara di amarla e le chiede di sposarlo. Biancaneve accetta l'offerta di matrimonio immediatamente e vengono organizzate in pompa magna le nozze. Alla festa viene invitata anche la matrigna di Biancaneve, che accetta perché ancora tormentata dall'idea di poter vedere la figliastra. La fiaba si chiude con la matrigna che viene punita per il suo comportamento: durante la festa le vengono fatte indossare delle scarpe di ferro arroventate. Una volta infilate, viene costretta a ballare fino a quando non cade a terra morta.²⁰⁷ Le scarpette, secondo Gilbert e Gubar sono l'ennesima immagine legata alla femminilità proprio come i lacci del corsetto e il pettine²⁰⁸ e rappresentano per la matrigna la punizione per la sua condotta: l'essersi comportata da cattiva madre. La narrazione si conclude proprio con la morte della matrigna, senza specificare quale sia il futuro riservato a Biancaneve dopo il matrimonio con il principe. Gilbert e Gubar sostengono che probabilmente, dopo il suo

²⁰³ Jessica TIFFIN, *ibidem*.

²⁰⁴ Jacob GRIMM, Wilhelm GRIMM, *op. cit.*, p. 233.

²⁰⁵ Sandra GILBERT; Susan GUBAR, *op. cit.*, p. 41.

²⁰⁶ Jacob GRIMM, Wilhelm GRIMM, *op. cit.*, p. 233. (Corsivo mio).

²⁰⁷ Jacob GRIMM, Wilhelm GRIMM, *op. cit.*, p. 234.

²⁰⁸ Sandra GILBERT; Susan GUBAR, *op. cit.*, p. 42.

periodo di formazione nella foresta insieme ai nani, Biancaneve finirà come la sua madre biologica a cucire davanti alla finestra: probabilmente sposando il principe avrà scambiato la sua prigione di vetro (la bara) con una nuova prigione di vetro: un ciclo inesorabile per lei, essendo una donna.²⁰⁹

Secondo l'interpretazione di Bettelheim, di chiara ispirazione freudiana, quindi, il fulcro della narrazione è la competizione fra Biancaneve e la matrigna per la figura del re, il padre, in quello che è un conflitto edipico lasciato alla nostra immaginazione.²¹⁰ Per l'interpretazione di Sandra Gilbert e Susan Gubar invece il conflitto è fra due stereotipi imposti alle donne dalla società patriarcale: quello di donna-angelo (la cui epitome è Biancaneve) e quello di donna-mostro (rappresentato dalla matrigna), intrappolate in una dinamica che non vedrà nessuna delle due vincitrice: se la regina viene punita per il suo comportamento, Biancaneve alla fine della fiaba scambia “la sua bara di vetro per un'altra bara”.²¹¹ Vi è inoltre una terza interpretazione: quella fornitaci da Shuli Barzilai, che vede *Biancaneve* come una storia incentrata sul rapporto conflittuale madri/figlie e che descrive le difficoltà inerenti a questo legame. La parte iniziale del racconto, quella in cui la regina dichiara di desiderare una figlia bianca come la neve, rossa come il sangue e nera come l'ebano, rappresenta l'aspetto creativo e immaginativo della maternità. Nella narrazione, tuttavia, poco dopo la regina muore, lasciando il suo posto a una *matrigna cattiva*: secondo Barzilai questa parte della fiaba può essere letta metaforicamente come la regina che lascia la prima fase di maternità ed entra in una seconda fase, meno rosea e più problematica, in cui inizia a provare sentimenti di rabbia e di invidia nei confronti della figlia, quando Biancaneve compie sette anni. Barzilai vede la bellezza come un tema strettamente legato alla crescita e all'invecchiamento: mette quindi al centro del conflitto un'ansia da separazione da parte della regina, che ordina l'allontanamento della ragazza (in un tentativo di recuperare controllo su di lei) e poi cerca di renderla un oggetto passivo e immobile utilizzando prodotti avvelenati (il laccio, il pettine e la mela) che non solo sono legati al mondo della femminilità, ma anche a quello delle cure materne (vestire, pettinare e preparare da mangiare per il proprio bambino). Per Shuli Barzilai, *Biancaneve* è la storia di una madre che non riesce a crescere, che non offre alcun tipo di risoluzione

²⁰⁹ Sandra GILBERT; Susan GUBAR, *op. cit.*, p. 42.

²¹⁰ Bruno BETTELHEIM, *The uses of enchantment*, New York, Vintage Books, 1989, pp. 202-207.

²¹¹ Sandra GILBERT; Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale UP, 2000, pp. 36-39.

alla fine della trama, se non una chiusura quasi ciclica che potrebbe suggerire che anche Biancaneve, dopo il matrimonio col principe, potrebbe diventare a sua volta mamma e potrebbe trovarsi a rivivere le stesse esperienze della propria madre.²¹² Se per l'interpretazione freudiana data da Bettelheim il conflitto principale è quello di una madre e di una figlia per le attenzioni del padre e per Sandra Gilbert e Susan Gubar il conflitto fra le due donne non dipenda dai rapporti di parentela, bensì dagli stereotipi di ruolo imposti alle donne dalla società patriarcale, Shuli Barzilai prende spunto da entrambe le interpretazioni per elaborarne una propria in cui il conflitto principale è interno al personaggio della matrigna: una donna incapace di vivere serenamente la propria maternità. Ritengo che l'interpretazione di Gilbert e Gubar sia quella che più si avvicina all'idea della riscrittura di Kurahashi.

UNO SCIOCCO NON PUÒ ESSERE FELICE

Si è visto come la fiaba dei fratelli Grimm sia soggetta a diverse e molteplici interpretazioni. Come scritto da Cristina Bacchilega nel suo saggio *Postmodern Fairy Tales*:

Postmodern re-visions of "Snow White" acknowledge the power that such a metaphor has had. Rather than simply renewing and updating that power, however, they name and question its ideological nature. If the fairy tale symbolically seeks to represent some unquestionable natural state of being, postmodern fairy tales seek to expose this state's generic and gendered "lie" or artifice. Assuming that a frame always selects, shapes, (dis)places, limits, and (de)centers the image in the mirror, postmodern retellings focus precisely on this frame to unmake the mimetic fiction. These retellings make the implicit link between narrative and gender (re)production in "Snow White" apparent, and narrative and psychological claims to truth can be questioned.²¹³

La re-visione²¹⁴ parodica *Shirayukihime* 白雪姫 (Biancaneve) di Kurahashi, pur mantenendo molti elementi della fiaba originale ne sovverte e ne ribalta altri, fino a rimetterne in discussione non solo la struttura, ma anche le interpretazioni. Come

²¹² Shuli BARZILAI, "Reading "Snow White": The mother's story", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol 15, n. 3, 1990, pp. 522-528.

²¹³ Cristina BACCHILEGA, *Postmodern Fairy Tales*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997, p. 39.

²¹⁴ Termine inteso nell'accezione che ne dà Adrienne Rich nel suo saggio "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision": revisione è l'atto di "guardare indietro" e di vedere un testo con occhi nuovi, a partire da una nuova direzione critica. (Cfr. Adrienne RICH, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", *College English*, vol. 34, n. 1, 1972, p. 18).

affermato da Letizia Guarini, riscrivere una fiaba o un mito, per Kurahashi, rappresenta un modo per usurpare la struttura narrativa convenzionale e sovvertire la visione della divisione fra i generi per come viene prescritta all'interno di queste storie ben conosciute.²¹⁵

L'inizio della fiaba di Kurahashi assomiglia a quella dei fratelli Grimm, nonostante l'autrice giapponese elimini la parte in cui la regina cuce di fronte alla finestra ed esprime il desiderio di avere una bambina:

C'era una volta una regina, che diede alla luce una bambina. La neonata aveva la pelle candida come la neve, le labbra rosse come il sangue, la chioma e gli occhi corvini, ed era di straordinaria bellezza. Perciò le fu dato il nome di Biancaneve.²¹⁶

La narrazione procede in maniera simile all'originale: pochi anni dopo la nascita di Biancaneve la madre muore. Prima del suo trapasso consegna alla figlia una fiala contenente un unguento magico, suggerendole di spalmarselo addosso nel caso si trovasse in pericolo, raccomandandole di fare attenzione alle persone intorno a sé e di non fidarsi dei malintenzionati. Come nella storia dei fratelli Grimm, anche nella fiaba di Kurahashi il re si risposa poco dopo con una donna bellissima ma altezzosa:

Ben presto il re prese in moglie una giovane regina. Era una donna talmente bella da attirare gli sguardi di tutti, ma era molto superba e fu turbata dal momento in cui vide Biancaneve, bella come un angelo.²¹⁷

La nuova regina si dimostra fin da subito gelosa nei confronti della figliastra e decide di consultare uno specchio magico, per sapere chi sia la più bella del regno:

“Specchio, specchio delle mie brame, chi è la più bella del reame?” “O mia regina, sei tu la più bella”, rispose lo specchio. “È la verità? Anche Biancaneve

²¹⁵ Letizia GUARINI, “Walking through Texts...”, 2016, p. 65.

²¹⁶ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 31. 昔、ある国のお妃に女の子が生まれました。肌は雪のように白く、唇は血のように赤く、髪と瞳は真っ黒で、並み外れて美しい赤ん坊でした。そこで女の子は白雪姫と名づけられました (traduzione di Luciana CARDI, “Fiabe e miti occidentali rielaborati...”, 2007, p.112).

²¹⁷ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, pp. 31-2. 王様はまもなく若いお妃を迎えました。これがまた目を見張るほど美しい方でしたけれども、大層気位が高く、白雪姫がまるで天使の人形のように美しいのを見た時から心は穏やかではありませんでした (traduzione di Luciana CARDI, “Fiabe e miti occidentali rielaborati...”, 2007, p.113).

è bella.” “È vero, ma Biancaneve è ancora una bambina, e non può essere paragonata alla regina”.²¹⁸

Se nella fiaba dei Grimm è lo specchio, per primo, a instillare il dubbio nella regina, nel caso di Kurahashi la regina è già convinta per proprio conto che Biancaneve possa rappresentare una rivale e continua ossessivamente a consultare lo specchio, sperando di ottenere sempre la stessa risposta, di ottenere conferma della sua superiorità rispetto a Biancaneve. Nella revisione di Kurahashi la regina ha già interiorizzato lo sguardo²¹⁹ dello specchio, che rappresenta per lei il *male gaze* e le ricorda che sta invecchiando e che è in competizione con la sua figliastra. Tuttavia, nella prima parte della fiaba lo specchio le restituisce un'immagine diversa da quella che si aspetterebbe la matrigna: Biancaneve è ancora troppo giovane e non può essere considerata propriamente bella: ancora non può competere per le attenzioni maschili e non è soggetta alla reificazione da parte degli uomini. Il riconoscersi come alterità rispetto a un soggetto può avvenire solo attraverso la mediazione di un altro individuo, ma il processo di reificazione subito dalle donne non riguarda la fase dell'infanzia.²²⁰ Nella fase della crescita, con lo sviluppo della propria sessualità, le donne iniziano a essere riconosciute come tali e pertanto reificate dai maschi: le contingenze storiche che pongono le donne in una posizione subalterna a quella degli uomini sono accompagnate da contingenze biologiche. Come direbbe Simone de Beauvoir: “Donna non si nasce, lo si diventa”²²¹

²¹⁸ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 32. 「鏡や、教えておくれ。誰がこの国で一番綺麗なの」すると鏡は答えました。「女王様、一番綺麗なのは女王様です」「本当ですか。あの白雪姫も綺麗でしょう」「ですが、白雪姫はまだ子供です。女王様とは比較になりません」 (traduzione di Luciana CARDI, “Fiabe e miti occidentali rielaborati...”, 2007, p.113).

²¹⁹ Anche in questo caso, parlando di “sguardo” mi riferisco allo studio di Laura Mulvey, nell'ambito dei *film studies*, citato da Daniela Moro nel suo articolo “Il teatro, la maschera e lo sguardo nell'opera di Kurahashi Yumiko: *Nagai yumeji* (1968)”. Mulvey, nel suo secondo studio del 1981, rettifica la sua concezione di *gaze*, sostenendo che a prescindere dal sesso biologico di chi compie l'azione dello sguardo, si tratti comunque di un'azione che abbia un senso di dominazione e abbia un effetto “mascolinizzante” sull'oggetto dello sguardo. (Cfr. Daniela MORO, “Il teatro, la maschera e lo sguardo...”, 2016, p. 128).

²²⁰ A tal proposito De Beauvoir scrive: “In quanto creatura che esiste in sé, il bambino non arriverebbe mai a cogliersi come differenziazione sessuale”. De Beauvoir cita inoltre gli studi di Jacques Lacan all'interno del suo saggio *Complexes familiaux dans la formation de l'individu* (I complessi familiari nella formazione dell'individuo), secondo il quale l'infante inizia ad afferrare la propria identità nella fase dello svezzamento, più precisamente nel momento in cui è in grado di vedersi allo specchio e cogliere il proprio riflesso. Simone DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, Milano, il Saggiatore, 2012, pp. 325-326.

²²¹ Simone DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 325.

e come aggiunge Kurahashi: “Sono gli uomini a rendere le donne tali”,²²² è l’incontro con qualcosa di diverso dal sé che fa riconoscere alla donna il proprio status di secondo sesso, come una forma di alterità.

Nell’arco di pochi anni Biancaneve cresce, il suo corpo cambia: matura perdendo le caratteristiche legate all’infanzia e sviluppando quelle di una donna adulta (“il suo seno fiori”²²³), iniziando a manifestare i tratti legati alla seduzione e alla sessualità. Di conseguenza, anche la risposta dello specchio alle domande della regina cambia, dapprima in maniera più lieve “Biancaneve è soltanto un pochino più bella di te”²²⁴ per poi arrivare a una versione decisamente più spietata: “O mia regina, tu sei bella, ma Biancaneve è mille volte più bella di te”.²²⁵

La matrigna, furiosa a causa della gelosia, chiama un guardaboschi (che svolge la stessa funzione del cacciatore nella fiaba dei fratelli Grimm) e gli ordina di condurre Biancaneve nella foresta, di ucciderla e di portarle come prova il suo cuore e il suo fegato. Il guardaboschi non esegue alla lettera gli ordini: accompagna la ragazza nella foresta, ma a quel punto la narrazione cambia rispetto a quella dei Grimm:

In lacrime, Biancaneve lo implorò di risparmiarle la vita, dicendo che avrebbe fatto qualsiasi cosa lui le avesse chiesto. Senza alcun ritegno il guardaboschi spogliò nuda Biancaneve, si divertì con lei e, dopo averne ottenuto i favori, le strinse le mani intorno al collo per ucciderla. Per caso in quel momento sopraggiunse correndo un cucciolo di cinghiale. Il guardaboschi cambiò idea, uccise il cucciolo di cinghiale e fece ritorno a palazzo, portando con sé il cuore e il fegato dell’animale. Non appena li vide, la regina li gettò in pasto ai cani.²²⁶

²²² KURAHASHI Yumiko, “Watashi no ‘daisan...”, 1973, p. 27. 女は男の世界によって女にくられる。

²²³ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 32. 胸もふくらんで (traduzione di Luciana CARDI, “Fiabe e miti occidentali rielaborati...”, 2007, p.113).

²²⁴ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 32. ほんのわずかばかり白雪姫の方が美しい (traduzione di Luciana CARDI, “Fiabe e miti occidentali rielaborati...”, 2007, p.113).

²²⁵ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 33. 女王様は美しい。でも白雪姫は千倍も美しい (traduzione di Luciana CARDI, “Fiabe e miti occidentali rielaborati...”, 2007, p.113).

²²⁶ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 33. 白雪姫はなんでも言うことを聞くからと泣いて命乞いをしました。森番はそこで遠慮なく白雪姫を裸にして弄び、思いを遂げてから首をしめて殺そうとしました。そこへ偶然猪の仔が去り出てきました。森番は気が変わってこの猪の仔を殺し、心臓と肝臓を持って帰りました。お妃はそれを見るなり犬に投げ与えてしまいました (traduzione di Luciana CARDI, “Fiabe e miti occidentali rielaborati...”, 2007, p.113).

Al contrario di quanto accade nella fiaba originale, il guardaboschi non risparmia la vita a Biancaneve perché commosso dalla sua bellezza e dalla sua giovane età (proprio gli attributi che la matrigna invidia alla figliastra) bensì perché per una pura coincidenza passa di lì un cucciolo di cinghiale, che diventerà la vittima scelta per soddisfare gli ordini della regina. Rispetto alla fiaba dei Grimm, inoltre Kurahashi aggiunge in maniera cinica che il guardaboschi prima di cambiare idea si intrattiene con la ragazza, trattandola come un mero oggetto sessuale.

Quando questi torna al castello e consegna alla matrigna il cuore e il fegato del cucciolo di cinghiale, lei li getta in pasto ai cani. Se nella fiaba dei fratelli Grimm la regina mangia avidamente gli organi che crede siano quelle della sua figliastra, in un bizzarro tentativo di ottenere la sua giovinezza e la sua bellezza, nella fiaba di Kurahashi la regina rifiuta completamente l'immedesimazione con la ragazza, negandole valore, gettando quel che pensava fossero i suoi organi in pasto ai cani, con un gesto di disprezzo.

Dopo aver vagato da sola nel profondo della foresta, Biancaneve si imbatte in una strana casetta: come la protagonista della fiaba dei Grimm vi si addentra e finisce per addormentarsi su uno dei letti al suo interno. Al risveglio incontra i sette nani, i proprietari della casa:

Dopo aver ascoltato da Biancaneve la storia di come la matrigna avesse tentato di ucciderla, i nani le dissero che sarebbe potuta rimanere a casa loro, purché fosse stata brava a cucinare, fare il bucato e lavorare a maglia. Tuttavia Biancaneve non aveva mai imparato a svolgere nessuno di questi lavori domestici. Non avendo altra scelta, decise di rimanere ospite in quella casa tenendo compagnia ai nani durante la notte.²²⁷

I nani le chiedono di occuparsi delle faccende domestiche, tuttavia essendo Biancaneve una principessa, si trova costretta ad ammettere di non aver mai imparato a sbrigare faccende come cucinare, fare il bucato o cucire. Come sottolineato da Luciana Cardi, se questa rappresenta una scena cardine nell'interpretazione della fiaba dei fratelli Grimm, perché enfatizza la divisione dei compiti e la separazione dei sessi nella società,

²²⁷ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, pp. 33-4. 白雪姫から継母に殺されそうになった話を聞くと、小人たちは、料理や洗濯、編み物などが上手にできるなら家においてやってもいいと言いました。でも白雪姫はそんな仕事を何一つ習ったことはありません。仕方がないので小人たちの夜の伽をしてこの家で厄介になることにしました (traduzione di Luciana CARDI, "Fiabe e miti occidentali rielaborati...", 2007. p.114).

nella versione di Kurahashi il ribaltamento ironico prevede che Biancaneve, per mantenere il suo ruolo di donna obbediente, debba trovare un altro tipo di accordo per rimanere nella casa dei sette nani: l'accordo cui giungono prevede che Biancaneve tenga loro compagnia durante la notte. La ragazza, inoltre, accetta il suo nuovo ruolo senza farsi domande e pare pienamente soddisfatta di questa divisione dei compiti. Prima di uscire per andare a lavorare, i nani le raccomandano di stare attenta perché la matrigna potrebbe cercare vendetta, tuttavia la protagonista della fiaba di Kurahashi è tanto bella quanto poco intelligente e, proprio per questo, come nella versione dei fratelli Grimm, riesce a farsi ingannare per ben tre volte.²²⁸ Tuttavia se nella fiaba dei fratelli Grimm la matrigna cerca di uccidere la figliastra, nella versione di Kurahashi si limita a volerla rendere brutta.

La prima volta si finge una commerciante di cosmetici e le vende un rossetto che le fa gonfiare le labbra che “diventano brutte come quelle di un cammello”,²²⁹ i nani intervengono facendole lavare il viso in una fonte nella foresta. La seconda volta le vende della lingerie avvelenata, che le fa marcire la pelle del corpo, ma i nani riescono a farla tornare come prima lavandole la cute con un infuso di erbe medicinali. La terza e ultima volta la matrigna si traveste da contadina e regala a Biancaneve una mela avvelenata: non appena la ragazza la addenta avverte un forte dolore alla gola e la sua pelle candida diventa dello stesso colore del fango. In quel momento la matrigna rivela la sua identità e, soddisfatta, commenta:

Con una risata beffarda, disse a Biancaneve: “Tu non sei affatto intelligente. Stavolta potrai usare qualsiasi medicamento, potrai lavarti con qualsiasi acqua, ma non ti servirà a nulla”.²³⁰

Luciana Cardi afferma che, reiterando il pattern narrativo della fiaba dei fratelli Grimm, Kurahashi mette ancora più enfasi sull'ideale di bellezza per cui la regina e Biancaneve competono.²³¹ Inoltre, anche in questo caso gli oggetti associati alle congiure della matrigna sono oggetti legati al mondo femminile; Kurahashi parodia l'idea di

²²⁸ Luciana CARDI, ““A Fool Will Never Be Happy”...”, 2013, pp. 198-199.

²²⁹ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 34. 唇は腫れあがって醜い駱駝のような口になってしまいました (traduzione di Luciana CARDI, “Fiabe e miti occidentali rielaborati...”, 2007, p.114).

²³⁰ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 36. 百姓女は正体をあらわしてお妃の顔になり、嗤って言いました。「お前はちっとも賢くなりませんね。今度こそはどんな水で洗ってもどんな薬をつけても駄目ですよ」 (traduzione di Luciana CARDI, “Fiabe e miti occidentali rielaborati...”, 2007, p.115).

²³¹ Luciana CARDI, ““A Fool Will Never Be Happy”...”, 2013, p. 200.

femminilità, mostrando una protagonista la cui innocenza viene trasformata in vera e propria stupidità.²³² Sono gli stessi nani a rinfacciare a Biancaneve la sua mancanza di arguzia, durante il vano tentativo di riportarla alla bellezza originale:

I nani sospiravano e riversavano su Biancaneve i loro lamenti: “E pensare che ti avevamo fatto tutte quelle raccomandazioni! Se tu fossi intelligente almeno la metà di quanto sei bella, tutto questo non sarebbe accaduto!”²³³

Anche nella versione di Kurahashi un principe per caso passa nelle vicinanze della casetta dei nani e, dopo aver sentito le disavventure di Biancaneve, preso dalla compassione decide di far riacquistare alla ragazza le sue sembianze originali e di vendicarla. Tuttavia Kurahashi ribalta completamente la prospettiva della narrazione: se nella fiaba originale la matrigna rappresentava un cattivo esempio, una donna che andava punita; nella versione parodica della fiaba le cose vanno diversamente:

Al suo arrivo lo accolse la regina, la donna più elegante e raffinata che avesse mai visto. Fin dal primo sguardo, il principe rimase incantato dinanzi alla bellezza della regina e, man mano che ascoltava i suoi discorsi arguti, finì per convincersi che le sfortunate circostanze di Biancaneve, per la quale aveva provato tanta compassione, fossero piuttosto stupide.²³⁴

Il principe infatti, una volta arrivato al castello viene accolto dalla matrigna, che lo ammalia da subito con la sua eleganza e la sua capacità dialettica: raccontando la sua storia la regina finisce per convincere il principe che tutto sommato le sfortunate vicende di Biancaneve fossero solo una causa della sua insipienza. Kurahashi così sovverte la rappresentazione della regina come donna-mostro: la matrigna è talmente intelligente e affascinante che il principe finisce per convincersi che sia lei la *vera* Biancaneve.²³⁵ Come affermato da Luciana Cardi, l’immagine della matrigna e della

²³² Luciana CARDI, ““A Fool Will Never Be Happy”...”, 2013, p. 200.

²³³ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 36. 小人たちは溜息をついて、「あんなに注意しておいたのに」とか、「お前さんがその器量のせめて半分も利口だったらこんなことにはならなかったのに」とか愚痴をこぼしあいました (traduzione di Luciana CARDI, “Fiabe e miti occidentali rielaborati...”, 2007, p.115).

²³⁴ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 36. お城に着くと、見たこともないほど優雅で気品の高いお妃が現れて王子を歓待してくれました。王子は一目見るなりお妃の美しさに呆然として、その機智に溢れた話を聞けば聞くほど、あれほど同情した白雪姫の不幸な身の上が何だかひどくばかばかしく思えてきました (traduzione di Luciana CARDI, “Fiabe e miti occidentali rielaborati...”, 2007, p.115).

²³⁵ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 36. それにあの泥の色をした白雪姫を見たあとでは王妃の方が本物の白雪姫に見えてくるのでした。 “Per di più, dopo aver visto

figliastro nella testa del principe sono apparentemente intercambiabili, rendendo chiaro al lettore che in un certo senso rappresentano la stessa donna o le due facce di una stessa donna, entrambe *intrappolate* dentro alla cornice dello specchio magico, che rappresenta il *male gaze*.²³⁶

La narrazione procede con il principe che, ormai innamoratosi della regina, uccide il re e la sposa. Durante la prima notte di nozze la regina decide, però, di distruggere lo specchio magico:

Quella notte, prima di accostarsi al talamo nuziale, la regina tirò fuori il consueto specchio magico. Poi all'improvviso, senza dire nulla, lo mandò in frantumi scagliandolo contro una parete. "Cosa ti è preso?", chiese il nuovo re. Ella, sorridendo dolcemente, rispose: "Mi sono liberata da un demone che per molto tempo mi ha posseduta".²³⁷

Infine Biancaneve si ricorda dell'unguento magico che le aveva regalato la madre e, nel tentativo di far ritornare la sua pelle alla sua carnagione originale, se lo spalma addosso. Tuttavia l'unguento non è efficace come promesso: la pelle di Biancaneve diventa di un colore nerastro. Nonostante l'ennesima sfortuna, in realtà la fiaba si conclude con una svolta finale:

Tuttavia non si può certo dire che la vita della fanciulla fu poi così sfortunata. Infatti Biancaneve lavorò sodo in casa dei nani, partorì tanti figli e tutti vissero felici e contenti.²³⁸

Malgrado l'apparente lieto fine, Kurahashi conclude la fiaba con una morale cinica: "Morale: gli sciocchi non raggiungono la felicità."²³⁹ Luciana Cardì sostiene che

Biancaneve con la pelle color fango, al principe sembrava che la vera Biancaneve fosse la regina" (traduzione di Luciana CARDI, "Fiabe e miti occidentali rielaborati...", 2007, p.115).

²³⁶ Luciana CARDI, "A Fool Will Never Be Happy"..., 2013, p. 201.

²³⁷ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 37. その夜、新婚のところに入る前に、王妃は例の鏡を取り出しました。そして物も言わず、いきなり壁にぶっつけて割ってしまいました。「どうしたのですか」と新しい王様が訪ねた時、王妃はにっこり笑って、「長い間私に憑いていた悪霊を片付けたのです」と答えました (traduzione di Luciana CARDI, "Fiabe e miti occidentali rielaborati...", 2007, p.116).

²³⁸ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 37. でも、白雪姫の人生はそれほど不幸だったとも言えません。白雪姫は森の小人たちの家でよく働いて沢山の子どもを生み、みんなと仲良く暮らしたということです (traduzione di Luciana CARDI, "Fiabe e miti occidentali rielaborati...", 2007, p.116).

²³⁹ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 37. 教訓 愚かな人間が幸福になることはありません (traduzione di Luciana CARDI, "Fiabe e miti occidentali rielaborati...", 2007, p.116).

questa chiusa rispecchi la visione di Kurahashi sul ricompensare i buoni e punire i cattivi nelle fiabe con scopo didattico: secondo l'autrice, per gli adulti non esistono comportamenti *giusti* o *sbagliati* e non ci si può appellare a una giustizia poetica, bensì è solo possibile tracciare una distinzione fra appropriato e inappropriato o fra intelligente e stupido.²⁴⁰ Non a caso, la stessa Kurahashi, all'interno del saggio *Shōsetsu no meiro to hiteisei*, sostiene esplicitamente di volersi allontanare, con la sua scrittura, da quelle opere che considera alla stregua di un prodotto da banco, opere che vendono al lettore una facile lezione morale.²⁴¹ Tuttavia, per Kurahashi è impossibile inserire una morale che non sia mordace, come conclusione delle riscritture di questa raccolta. L'autrice giapponese, ispirata dalle parole dello scrittore inglese Gilbert Keith Chesterton, scrive all'interno della sua postfazione che tutte le fiabe seguono le leggi della logica:

Prendendo in prestito le parole di Chesterton, sono proprio le fiabe ad adattarsi perfettamente alla logica, non sono sogni a occhi aperti; per questo motivo, se comparati alle fiabe tutti gli altri generi sembrano fantasiosi. L'opinione di Chesterton è corretta, il mondo delle fiabe ha delle leggi ben precise ed è dominato dalla logica.²⁴²

Secondo Kurahashi il mondo delle fiabe è un “mondo crudele”²⁴³ proprio a causa di questa logica precisa riassunta dal principio del 自業自得 *jigōjitoku* ‘ottenere ciò che si merita’ ovvero ‘subire le conseguenze della propria condotta’. Seguendo questa linea di pensiero, le riscritture di Kurahashi non possono che essere crudeli e, seguendo la logica surreale ma spietata delle fiabe, l'autrice non può fare a meno di inserire alla fine di ogni fiaba una morale ironica come proprio personalissimo commentario. Si potrebbe interpretare l'uso della sagace ironia di Kurahashi come un tentativo di rendere ulteriormente grottesco il proprio lavoro di riscrittura: se per Bruno Bettelheim le fiabe possono diventare uno strumento per coadiuvare insegnamenti educativi e

²⁴⁰ A questo proposito Cardì cita un saggio di Kurahashi intitolato *Kanzen Chōaku* 勧善懲悪 (Ricompensare il bene e punire il male). Luciana CARDI, ““A Fool Will Never Be Happy”...”, 2013, p. 201.

²⁴¹ KURAHASHI Yumiko, “Shōsetsu no meiro...”, 1973, pp. 287-8.

²⁴² KURAHASHI Yumiko, “Atogaki” (“Postfazione”), in KURAHASHI, Yumiko, *Otona no tame no zankoku dōwa*, Tōkyō, Shinchōsha, 1998, p. 229. チェスタトンの言葉を借りるなら、お伽噺こそ完全に理屈に合ったもので、空想ではない、それにお伽噺に比べれば、ほかの一切のものこそ空想的である、ということになります。これは正しい意見で、お伽噺の世界にはきちんとした法律があり、論理があります。

²⁴³ KURAHASHI Yumiko, “Atogaki” (“Postfazione”), in KURAHASHI, Yumiko, *Otona no tame no zankoku dōwa*, Tōkyō, Shinchōsha, 1998, p. 229. 残酷な世界。

morali;²⁴⁴ per Kurahashi, che vuole distruggere come un cancro i generi considerati ortodossi con la sua scrittura,²⁴⁵ la morale non può che rappresentare uno strumento per parodiare ulteriormente il genere.

IL RIFLESSO NELLO SPECCHIO

Sia nella fiaba dei fratelli Grimm che in quella di Kurahashi uno dei temi centrali è sicuramente quello della bellezza: uno studio di Lory Baker-Sperry e Liz Grauerholz ha dimostrato che nelle fiabe dei fratelli Grimm c'è una frequentissima menzione dell'aspetto fisico dei personaggi e che, in particolare, aggettivi legati alla bellezza vengono utilizzati di più nel caso di rappresentazioni di personaggi femminili, piuttosto che maschili e che, per quanto riguarda i soli personaggi femminili, c'è un maggiore riferimento alla bellezza per i personaggi giovani piuttosto che per quelli più vecchi. Inoltre, i risultati delle loro ricerche suggeriscono che, fra tutte le *Kinder- und Hausmärchen* (Le fiabe del focolare, 1857) dei Grimm, le due fiabe più riprodotte (in revisioni, parodie, adattamenti cinematografici e televisivi) ovvero *Cenerentola* e *Biancaneve* sono proprio quelle che maggiormente promuovono l'ideale di avvenenza femminile. Le autrici sostengono inoltre che, nonostante spesso la bellezza dei personaggi possa rappresentare un punto di forza e venga in qualche modo ricompensata nelle fiabe dei due autori (come nel caso di Biancaneve che viene graziata dal cacciatore proprio perché è una graziosa fanciulla, la cui bellezza lo commuove), nella maggior parte dei casi questo ideale viene in realtà associato all'idea di pericolo (sempre nel caso di Biancaneve è proprio la sua bellezza che motiva l'invidia e la rabbia della matrigna, che decide di ucciderla per non avere rivali). Secondo lo studio condotto dalle due autrici sulla raccolta *Kinder- und Hausmärchen*, risulta che il concetto di bellezza rappresenti un pericolo per le donne nell'89% dei casi rappresentati dalle favole analizzate.²⁴⁶ Come asserito in precedenza, la fiaba di *Biancaneve* è un chiarissimo esempio di come la bellezza rappresenti, per la protagonista, non solo un

²⁴⁴ Bruno BETTELHEIM, *The uses of enchantment*, New York, Vintage Books, 1989, pp. 6-19.

²⁴⁵ KURAHASHI Yumiko, "Shōsetsu no meiro...", 1973, p. 285.

²⁴⁶ Lori BAKER-SPERRY; Liz GRAUERHOLZ, "The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales", *Gender and Society*, vol. 17, n. 5, 2003, pp. 711-726.

grande dono, ma anche una grave minaccia. Ritengo che questo aspetto, seppur trattato in maniera diversa, sia presente anche nella re-visione di Kurahashi.

Sia all'interno della fiaba dei fratelli Grimm, che all'interno della riscrittura di Kurahashi l'ideale di bellezza si concretizza nell'immagine dello specchio. Quest'ultimo ricorda l'elemento del vetro, che nella fiaba dei Grimm viene declinato in altri due oggetti simbolo di prigionia per la donna: la finestra e la bara di cristallo. Il vetro della finestra può essere considerato la rappresentazione della prigionia della madre di Biancaneve all'interno delle mura domestiche, mentre la bara di cristallo allude alla riduzione di Biancaneve a un oggetto immobile e passivo.

Lo specchio, però, rispetto a questi due oggetti di vetro possiede una caratteristica ulteriore che lo differenzia: la capacità di riflettere ciò che gli si pone davanti, facoltà che in questa fiaba viene amplificata, perché in entrambi i racconti lo specchio *emette dei giudizi* su ciò che riflette, rendendolo a sua volta soggetto di uno sguardo verso le donne protagoniste. Per la fiaba dei fratelli Grimm sono state avanzate diverse ipotesi sulla vera identità della voce dello specchio (principalmente divise in due filoni principali: coloro che sostengono appartenga al re e di conseguenza a una rappresentazione del patriarcato e del *male gaze*, come Bettelheim, Gubar e Gilbert; e coloro che affermano che invece appartenga alla stessa matrigna o alla figlia, come Barzilai) e ciò è possibile anche per la riscrittura di Kurahashi. Personalmente, ritengo che la voce dello specchio in questo caso appartenga proprio alla figura della matrigna: è la stessa Kurahashi a suggerirlo nel momento in cui, dopo che la regina deve giustificare davanti al nuovo marito perché abbia rotto lo specchio, le mette in bocca questa risposta: “Mi sono liberata da un demone che per molto tempo mi ha posseduta”,²⁴⁷ la regina parla dello specchio come di un demone che l'ha dominata, un demone la cui voce era già *nella sua testa*. Come propongono Gilbert e Gubar: “the woman has internalized the King's rules: his voice now resides in her own mirror, her own mind”,²⁴⁸ laddove la voce del re rappresenta la voce del patriarcato.

Nella fiaba di Kurahashi la bellezza di Biancaneve dapprima la rende oggetto dell'invidia e della rabbia della matrigna, più tardi oggetto di stupro da parte del

²⁴⁷ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 37. 長い間私に憑いていた悪霊を片付けたのです (traduzione di Luciana CARDI, “Fiabe e miti occidentali rielaborati...”, 2007, p.116).

²⁴⁸ Sandra GILBERT; Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale UP, 2000, p. 38.

guardacaccia e infine la sua immagine diventa completamente sovrapponibile a quella della matrigna, agli occhi del principe. Lo sguardo del principe nei riguardi di Biancaneve prima e della regina poi, è un chiaro simbolo di quello che Kurahashi definisce “lo sguardo degli uomini”,²⁴⁹ ovvero lo sguardo che l’uomo rivolge alla donna, lo stesso sguardo con cui – inevitabilmente – la reifica. Uno sguardo che, per Kurahashi, è in grado di mettere le donne in una posizione subalterna rispetto agli uomini, in quello che l’autrice chiama “mondo dominato dal segno negativo”.²⁵⁰ Luciana Cardi sottolinea il fatto che sia proprio il *male gaze* a rendere interscambiabili le due donne, agli occhi del principe, ma che la differenza fra le due stia proprio nell’atteggiamento rispetto a questo sguardo che le controlla: mentre Biancaneve è considerata stupida, perché inconsapevole, la regina è reputata intelligente, perché capace di riconoscere le dinamiche di potere di questo sguardo su di sé.²⁵¹

Kurahashi, in quanto donna, è ben consapevole di questo genere di dinamiche legate allo sguardo. Come afferma Julia Bullock, nel suo saggio *The Other Women’s Lib*:

The experience of women in modern Japan speaks eloquently to the role of visual surveillance in policing behavior, as well as to the gendered effects of such scopic disciplinary mechanisms.²⁵²

Bullock dedica un intero capitolo del suo saggio allo sguardo maschile come meccanismo disciplinare, in particolare analizzando come questa dinamica si possa ritrovare nei lavori di fiction di tre autrici giapponesi: Kōno Taeko, Takahashi Takako

²⁴⁹ KURAHASHI Yumiko, “Watashi no ‘daisan...”, 1973, p. 26. “男の世界からのまなざし”.

²⁵⁰ KURAHASHI Yumiko, *ibidem.*, 負の世界.

²⁵¹ Luciana CARDI, ““A Fool Will Never Be Happy”...”, 2013, p. 201.

²⁵² Julia BULLOCK, *The Other Women’s Lib: Gender and Body in Japanese Women’s Fiction*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2010, p. 55. Bullock cita come esempio la situazione durante la Guerra del Pacifico, quando i cittadini giapponesi erano tenuti a dimostrare la propria lealtà all’imperatore e alla nazione: mentre gli uomini potevano dimostrare il proprio fervore nazionalistico arruolandosi e combattendo, per le donne la situazione era diversa. Non potendo partecipare direttamente alla guerra ci si aspettava da loro che mostrassero la propria solidarietà alla causa giapponese rigettando per esempio vestiti, acconciature e calzature di foggia occidentale e che al contrario indossassero indumenti tradizionali giapponesi, come per esempio il kimono. Queste restrizioni a livello estetico vennero poi rinforzate da un controllo da parte di ispettori dell’esercito, che pattugliavano le strade per punire le donne che non presentavano un aspetto conforme a quello auspicato dallo stato. L’intervento dello stato nella vita quotidiana delle donne continuò anche nel periodo del dopoguerra, sebbene con un obiettivo diverso: quello di ripresa e crescita economica. In questo caso Julia Bullock cita gli studi di Sheldon Garon, che nel suo libro *Molding Japanese Minds: The State in Everyday Life* spiega che in quel periodo le donne erano tenute a partecipare al processo di ricostruzione attraverso campagne di *persuasione morale*, che richiedevano una capillare gestione di ogni aspetto della propria vita.

e infine, la stessa Kurahashi Yumiko. Per Bullock, all'interno del romanzo *Kurai tabi* di Kurahashi è possibile riconoscere una dinamica dello sguardo maschile che viene interiorizzato dalla stessa protagonista e la costringe a confrontare e a riconoscere la propria femminilità e quindi sottostare a questa identità di genere. In particolare Bullock cita un passaggio del romanzo in cui la protagonista *Anata*, è costretta da un gruppo di ragazzi a spogliarsi per farsi sottomettere al loro sguardo, curioso e allo stesso tempo derisorio; un episodio che la stessa Kurahashi paragona a uno stupro. Da quel momento, segnato anche dall'arrivo del primo menarca, *Anata* si ritrova costretta ad accettare la nuova identità femminile, un ruolo che le viene imposto innanzitutto dalla società (rappresentata dai ragazzi), ma anche dai processi biologici legati al suo corpo (le mestruazioni). Kurahashi sottolinea la natura costruita dei ruoli di genere scrivendo che per *Anata* le prime mestruazioni sono il simbolo dello stupro da parte di una società che l'ha condannata alla femminilità.²⁵³ Il meccanismo disciplinare operato dallo sguardo che possiamo trovare in *Shirayukihime* è per certi versi molto simile: la crescita di Biancaneve e il suo sviluppo biologico vengono marcati dallo sguardo dello specchio. Il *male gaze* rappresentato dallo specchio è anche interiorizzato dalla stessa regina, che una volta riconosciuta la maturazione sessuale della figliastra la allontana e la condanna a morte per mano del guardaboschi. Anche nel caso di *Shirayukihime* vale ciò che afferma Berger: “*men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at*”.²⁵⁴

Lo sguardo in *Shirayukihime* crea le stesse due figure, che si scontrano creando il conflitto centrale della storia, teorizzate da Susan Gubar e Sandra Gilbert per la fiaba dei Grimm: in entrambe le versioni la matrigna rappresenta la donna mostro, mentre Biancaneve rappresenta la donna angelo, caratterizzata dal suo carattere docile, sottomesso e a tratti infantile;²⁵⁵ la Biancaneve di Kurahashi, come quella dei fratelli Grimm, infatti, sembra non progettare una vita per sé stessa, ma pare essere sempre alla *mercé* dei *pattern* delle fiabe, ad aspettare aiuto da parte di un uomo, o che le accada qualcosa²⁵⁶ e potrebbe essere vista come rappresentazione dell'immagine della donna angelo. Tuttavia Gilbert e Gubar, all'interno del loro saggio *The Madwoman in*

²⁵³ Julia BULLOCK, *The Other Woman's Lib...*, 2010, pp. 70-1.

²⁵⁴ John BERGER, *Ways of seeing*, London, Penguin Books Ltd., 1972, p. 47. Corsivo dell'autore.

²⁵⁵ Sandra GILBERT; Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale UP, 2000, p. 39.

²⁵⁶ Elizabeth WANNING HARRIES, “The Mirror Broken: Women's Autobiography and Fairy Tales”, *Marvels & Tales*, vol. 14, n. 1, 2000, p. 123.

the Attic, citano Virginia Woolf, che sostiene che per poter scrivere le donne devono uccidere l'angelo del focolare, intendendo che per poter produrre arte liberamente le donne devono liberarsi dagli ideali estetici a loro imposti dagli uomini; in particolare quello di angelo e quello di mostro. Le due autrici affermano che queste immagini di donna sono così pervasive in tutta la letteratura prodotta dagli uomini da aver *contagiato* anche la letteratura femminile, al punto che poche donne sono riuscite a “uccidere” in maniera definitiva queste figure.²⁵⁷

Si potrebbe dire che Kurahashi cerchi proprio di uccidere queste due rappresentazioni femminili. Nella sua revisione si ha un importante cambio di paradigma: Biancaneve non è più un'eroina positiva o un modello da seguire, al contrario rappresenta un esempio negativo, costretto ad accontentarsi di un lieto fine diverso da quello sperato. Mantiene alcune delle caratteristiche della donna angelo (il carattere che tende alla sottomissione e all'ingenuità e l'attitudine passiva), ma non viene più presentata come la scelta più auspicabile per il principe. Al contrario, quest'ultimo preferisce a lei quella che dovrebbe essere la donna diavolo, che nella revisione di Kurahashi ritorna più umana (quando scopre che la figliastra è ancora viva ed è ancora più bella, non tenta di ammazzarla con le proprie mani, ma si limita a tentare di renderla più brutta per neutralizzare la minaccia che rappresenta per lei) e viene presentata come un personaggio talmente intelligente da attirare le attenzioni del principe. Questo perché per Kurahashi “uno sciocco non può essere felice”²⁵⁸ e la stupidità di Biancaneve in qualche modo va punita. La bellezza non è più la cosa più importante per una giovane ragazza. Biancaneve perde la competizione fra lei e la matrigna perché a causa della sua stupidità non riesce a salvaguardare la propria bellezza. Infatti, nonostante la matrigna sia a sua volta vittima del proprio essere donna, intrappolata in un ruolo che non sente proprio, riesce grazie alla sua scaltrezza a liberarsi e ad affrancarsi da quello che dovrebbe essere il suo *ruolo*: la matrigna, alla fine, non solo giunge a liberarsi di Biancaneve (che va a vivere coi nani, fondando un nucleo familiare a sé stante), ma ottiene anche di riuscire a convolare a nozze col bel principe di cui si era innamorata, dopo aver fatto uccidere il re con cui era sposata:

Una notte, i due si dichiararono reciproco amore sul balcone del castello. La regina, fissando il principe con occhi lucenti e ammaliati, disse che c'era un'azione che lui doveva assolutamente intraprendere per portare a compimento il loro amore. Doveva spedire all'altro mondo il re, ormai del tutto rimbambito

²⁵⁷ Sandra GILBERT; Susan GUBAR, *op. cit.*, p. 17.

²⁵⁸ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, p. 37.

dalla vecchiaia. Il principe acconsentì. Quando tutto fu compiuto, la regina e il principe poterono felicemente celebrare le nozze”.²⁵⁹

La matrigna rappresenta, al contrario di Biancaneve, un personaggio femminile attivo, che sfrutta le proprie doti (bellezza e arguzia) per ottenere ciò che vuole e migliorare la propria condizione di vita. Una volta raggiunti i propri obiettivi, inoltre, rifiuta lo sguardo dello specchio e decide di distruggerlo per non doverlo più ascoltare ed esserne più influenzata:

la regina tirò fuori il consueto specchio magico. Poi all'improvviso, senza dire nulla, lo mandò in frantumi scagliandolo contro una parete. “Cosa ti è preso?”, chiese il nuovo re. Ella, sorridendo dolcemente, rispose: “Mi sono liberata da un demone che per molto tempo mi ha posseduta”.²⁶⁰

È così che Kurahashi ci mostra come il personaggio della matrigna *rifiuta* il proprio ruolo, ovvero la propria posizione di secondo sesso. E con il suo lieto fine, l'autrice giapponese prova a mostrare come, perlomeno nell'ambito della letteratura, esista un'alternativa per le donne.

²⁵⁹ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, p. 36. ある夜、二人はお城のバルコニーでお互いに恋を打ち明けました。王妃はその妖しく輝く目で王子をじっと見つめて、二人の恋の成就のために是非ともやってもらいたいことがある、と言いました。それはすっかり毫碌している王様をひと思いにあの世に送る仕事でした。王子は勿論二つ返事で引き受けました。事が成って、王妃と王子はめでたく婚礼の宴に臨ことができました (traduzione di Luciana CARDI, “Fiabe e miti occidentali rielaborati...”, 2007, p.116).

²⁶⁰ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 37. その夜、新婚のところに入る前に、王妃は例の鏡を取り出しました。そして物も言わず、いきなり壁にぶっつけて割ってしまいました。「どうしたのですか」と新しい王様が訪ねた時、王妃はにっこり笑って、「長い間私に憑いていた悪霊を片付けたのです」と答えました (traduzione di Luciana CARDI, “Fiabe e miti occidentali rielaborati...”, 2007, p.116).

CAPITOLO III

CUPIDO, PSICHE E BARBABLÙ

Per *Aru koi no monogatari* ある恋の物語 (Una storia d'amore) Kurahashi Yumiko si ispira a due storie il cui tema è quello del matrimonio: come lei stessa dichiara nella sua postfazione a *Otona no tame no zankoku dōwa* le fonti per questa riscrittura sono: “la mitologia greca e ‘Barbablù’, da una raccolta di fiabe di Perrault”.²⁶¹

Leggendo la fiaba di Kurahashi ci si rende conto che l’indicazione “mitologia greca”²⁶² si riferisce al mito greco di Eros e Psiche. Il mito venne ripreso dalla tradizione folkloristica orale greca da Apuleio,²⁶³ la cui versione è la prima documentata in letteratura. Apuleio inserì il mito all’interno della sua opera *Metamorphoses* (Le metamorfosi, II secolo d.C.), conosciuta anche con il titolo di *Asinus aureus* (L’asino d’oro).²⁶⁴ L’opera parla di un giovane, chiamato Lucio, che intraprende un viaggio per la Tessaglia, una regione a nord della Grecia. Durante il suo viaggio si abbandona a una vita decadente insieme a una servetta di nome Fotis, che gli regala un unguento magico che dovrebbe permettergli di trasformarsi in un uccello. Tuttavia, quando Lucio si spalma addosso l’unguento, si trasforma in un asino, pur mantenendo la sua mente umana, ma perdendo la facoltà di parlare e di poter quindi giustificare la sua situazione. Lucio viene rapito da una banda di ladri, i quali lo trascinano in una lunga serie di avventure e gli permettono di sentire storie di tutti i tipi: fra queste c’è anche la storia di Amore e Psiche.²⁶⁵ La versione del mito di Eros e Psiche di Apuleio deriva da una

²⁶¹ KURAHASHI Yumiko, “Atogaki” (“Postfazione”), in KURAHASHI, Yumiko, *Otona no tame no zankoku dōwa*, Tōkyō, Shinchōsha, 1998, p. 231. ギリシャ神話・ペロー童話集「青髭」.

²⁶² KURAHASHI Yumiko, *ibidem*. ギリシャ神話.

²⁶³ Bruno BETTELHEIM, *The uses of enchantment*, New York, Vintage Books, 1989, p. 279-282.

²⁶⁴ Ward HOOKER, “Apuleius’s Cupid and Psyche as a Platonic Myth”, *The Bucknell Review*, vol. 5, n. 3, 1955, p. 24.

²⁶⁵ Jack ZIPES (a cura di), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, “Oxford Companions”, New York, Oxford UP, 2000, p. 45. È interessante notare, come sottolinea Edwards nota che la fiaba di Amore e Psiche sembra riepilogare le avventure vissute da Lucio, che per riconquistare la propria forma umana diventa un iniziato del culto di Isis e superare prove simili a quelli di Psiche. Cfr. M. J. EDWARDS, “The Tale of Cupid and Psyche”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol. 94, 1992, p. 78. A questo proposito, inoltre, Edwards rimanda a un articolo di S. Lancel. Cfr. S. LANCEL, “Curiositas et préoccupations spirituelles chez Apulée”, *Revue de l’histoire des religions*, n.160, 1961, pp. 25-46.

leggenda popolare appartenente alla mitologia greca, cui l'autore aggiunse elementi della cultura romana.²⁶⁶

Questo mito, proprio all'interno de *L'asino d'oro* riapparve in epoca medievale, si propagò per tutto il territorio europeo e con il tempo ispirò una serie di fiabe europee “whose plots arise from a narrative requirement that characterizes modern but not medieval stories; namely, that a beautiful woman accept and love an ugly husband”,²⁶⁷ fra le quali si ricordano *Barbe Bleue* (Barbablù, 1697) di Charles Perrault, contenuto nella raccolta *Histoires ou contes du temps passé* (Storie o racconti dei tempi passati, 1697)²⁶⁸ e *La Belle et la Bête* (La bella e la bestia) scritta da Jeanne-Marie Leprince de Beaumont per la sua *Magasin des enfants* (La rivista delle ragazze) nel 1757.²⁶⁹ A riprova di ciò, anche Bruno Bettelheim, all'interno di *The Uses of Enchantment* sostiene che la fiaba di Amore e Psiche abbia molti elementi in comune con le storie del ciclo dello sposo-animale: la stessa Psiche, infatti, viene persuasa dalle proprie sorelle a credere di aver sposato un mostro ripugnante.²⁷⁰

Le due storie cui Kurahashi si ispira per la stesura di *Aru koi no monogatari* possono, in effetti, apparire molto simili: in entrambe la protagonista femminile si ritrova sposata a un mostro; tuttavia, mentre nella favola di Amore e Psiche la fanciulla scoprirà poi che il mostruoso marito in realtà altri non è che Cupido, il bellissimo dio dell'Amore; per la protagonista femminile di *Barbablù* la natura mostruosa del marito viene confermata all'interno della fiaba. Entrambe le storie hanno in comune il tema della curiosità, che rappresenta un elemento fondamentale ai fini della trama.²⁷¹

Nella favola Psiche viene presentata come una giovane principessa, la più giovane di tre sorelle, dalla bellezza così straordinaria e fuori dal comune che la gente inizia a venerarla, proprio come avrebbero fatto con Venere, la dea della bellezza e della

²⁶⁶ James R. G. WRIGHT, “Folk-Tale and Literary Technique in Cupid and Psyche”, *The Classical Quarterly*, vol. 21, n. 1, 1971, p. 282.

²⁶⁷ Jack ZIPES (a cura di), *The Oxford Companion to...*, 2000, p. 45.

²⁶⁸ Jack ZIPES (a cura di), *The Oxford Companion to...*, 2000, p. 54.

²⁶⁹ Jack ZIPES (a cura di), *The Oxford Companion to...*, 2000, p. 47.

²⁷⁰ Bruno BETTELHEIM, *The uses of enchantment*, New York, Vintage Books, 1989, p. 280. Il mito, peraltro, all'interno de *L'asino d'oro* viene presentato con una forma e uno stile che ricordano proprio quelli delle fiabe. Cfr. Louis Claude PURSER, *The story of Cupid and Psyche as related by Apuleius*, London, George Bell & Sons, 1910, p. xiv.

²⁷¹ I pericoli legati alla curiosità sono anche uno dei temi principali de *Le metamorfosi* di Apuleio. James MORWOOD, “Cupid grows up”, *Greece & Rome*, vol. 57, n. 1, 2010, p. 110.

fertilità, equivalente della dea greca Afrodite. Venere è irritata per l'adorazione rivolta alla fanciulla e determinata a non voler dividere con lei la sua gloria:

“Invano dunque quel pastore la cui giustizia e lealtà fu approvata dallo stesso sommo Giove, mi scelse a preferenze di dee tanto grandi per la mia singolare bellezza? Ma non durerà a lungo nella sua felicità costei, chiunque essa sia, che si sta godendo gli onori a me dovuti! Ci penserò io a fare in modo che debba pentirsi perfino della sua illecita bellezza”²⁷²

Venere decide quindi di vendicarsi di Psiche mandando il figlio Cupido, l'equivalente di Eros, il dio dell'amore e del desiderio sessuale, sulla terra e facendola innamorare di

un uomo che sia il più vile di tutta la terra, un uomo che il destino abbia condannato alla povertà, al disprezzo di tutti, alla galera, e che sia tanto abietto che non si possa trovare in tutto il mondo un miserabile come lui²⁷³

Nel frattempo Psiche è consapevole della sua bellezza straordinaria, ma non riesce a trarre da essa alcun beneficio: infatti nonostante tutti la ammirassero e la lodassero, nessun uomo aveva mai chiesto la sua mano, mentre le sorelle maggiori “erano state richieste da principi di sangue reale e si erano felicemente sposate”.²⁷⁴ Il padre di Psiche va quindi a interrogare l'oracolo del dio di Mileto per scoprire le sorti della figlia. Come risposta l'oracolo proferisce le seguenti parole:

Sopra un'alta montagna lascia, o re, la fanciulla ornata per le nozze di abiti funerei. Non aspettarti un genero nato da stirpe mortale, ma un crudele, un feroce, un *mostro viperino*, che volando con le ali nel cielo dà il tormento a tutti e con ferro e con fuoco distrugge ogni cosa, che perfino Giove teme, di cui gli dei hanno il terrore e anche i fiumi infernali e le tenebre dello Stige.²⁷⁵

I familiari della fanciulla, quindi, la preparano per le nozze funebri, al termine delle quali Psiche si trasferisce all'interno di un palazzo magnifico, finemente arredato e decorato, dagli alti soffitti intagliati e dalle pareti di argento cesellato. Calata la sera, Psiche si abbandona al sonno, ma nel cuore della notte lo sposo misterioso, invisibile ai suoi occhi, consuma la prima notte di nozze e prima dell'alba lascia di nuovo il palazzo.

²⁷² APULEIO, *La favola di Amore e Psiche*, traduzione e cura di Alessandro Bertini, Firenze, Barbès Editore, 2012, pp. 15-16.

²⁷³ APULEIO, *op. cit.*, p. 17.

²⁷⁴ APULEIO, *op. cit.*, p. 18.

²⁷⁵ APULEIO, *op. cit.*, p. 19. Corsivo mio.

Questa cosa si ripeté molte volte. E, come vuole la natura, questa novità ripetuta in una consuetudine assidua finì col procurarle un grande piacere, e il suono della voce sconosciuta riempiva di felicità la sua solitudine.²⁷⁶

Una sera lo sposo si rivolge a Psiche, ammonendola di evitare di incontrare le sue sorelle e i suoi genitori. Inizialmente la ragazza acconsente di buon grado, ma ben presto inizia a sentirsi sola, reclusa nel palazzo. La giovane inizia quindi a pregare e a supplicare il marito, chiedendogli di poter vedere le sorelle. Lo sposo cede alla richiesta della moglie, concedendole di vederle, ma spaventandola, esortandola a non ascoltare le insinuazioni delle sorelle, che probabilmente le avrebbero consigliato di cercare di scoprire la sua identità. Lo sposo aggiunge, inoltre, che se lei avesse scoperto chi fosse, a causa di una “tale sacrilega curiosità”,²⁷⁷ Psiche avrebbe dovuto rinunciare per sempre a lui. La ragazza accetta le sue condizioni e invita le sorelle a palazzo. Dopo la visita, le sorelle, divorate dall’invidia, decidono di congiurare contro la ragazza, che nel frattempo ha scoperto di essere incinta. Le due sorelle decidono quindi di fingersi preoccupate per le sorti di Psiche e cercano di persuaderla che il suo misterioso sposo altro non sia in realtà che un serpente mostruoso e che l’unico modo per salvarsi sia quello di aspettare che la belva si addormenti per ucciderla nel sonno. Nonostante le numerose ammonizioni del marito, Psiche si convince che ciò che hanno detto le sorelle sia vero e così, la notte seguente, dopo che lo sposo si è addormentato, accende una lucerna e brandisce un rasoio, pronta a tagliare la gola del mostro che giace al suo fianco.

Ma quando la lampada fece apparire ai suoi occhi lo sposo segreto, vide la belva più mite e la più dolce di tutte, Amore, il bellissimo dio, bellissimo anche nel sonno, alla cui vista perfino la lampada si rallegrò illuminando di luce splendente la lama dell’arma sacrilega.²⁷⁸

La ragazza, inoltre, vede ai piedi del letto le armi del dio e, spinta dalla curiosità, toccando una delle frecce si ferisce, venendo subito presa dall’amore. In quel momento, però, la lucerna fa schizzare una goccia di olio bollente proprio sulla spalla destra del dio, che furente scopre che Psiche aveva tradito la parola data. Così se ne vola via, sostenendo che la sua fuga altro non fosse che la punizione adeguata per la sua disobbedienza.

²⁷⁶ APULEIO, *op. cit.*, p. 30.

²⁷⁷ APULEIO, *op. cit.*, p. 32.

²⁷⁸ APULEIO, *op. cit.*, p. 56.

Nel frattempo Venere viene a sapere del matrimonio fra amore e Psiche:

Allora Venere si infuriò e cominciò a gridare: “Come? Se è vero che ama Psiche, la mia rivale in bellezza, quella che vorrebbe emulare la mia fama, allora quel mio rampollo mi ha preso per una ruffiana e pensa che gli ho fatto vedere quella ragazza perché se la facesse con lei!”.²⁷⁹

Per la rabbia, la dea cerca Psiche e dopo averla fatta torturare dalle proprie ancelle, Angoscia e Tristezza, la obbliga a sottoporsi a quattro diverse prove: la prima prova consiste nel separare una grossa catasta di semi in diversi mucchietti, in base al tipo di seme; la seconda prova consiste nel procurarsi la lana del vello dorato di alcune pecore; la terza è quella di riempire un’urna con l’acqua di una sorgente di alta montagna; la quarta e ultima prova consiste nello scendere negli inferi, per farsi dare da Proserpina un po’ della sua bellezza.

Psiche affronta tutte e quattro le prove con rassegnazione, convinta di non poter riuscire a superarle, ma fortunatamente durante la prima prova accorre in suo aiuto una colonia di formiche; durante la seconda prova riceve i consigli da una canna; durante la terza prova un’aquila recupera per lei l’acqua dalla sorgente. Durante la quarta prova Psiche “si accorse di essere arrivata all’estremo della sfortuna, e capì che la si mandava apertamente alla morte”,²⁸⁰ inizialmente decide di gettarsi da una torre per togliersi la vita, come via più facile per arrivare all’inferno, ma proprio quando stava per buttarsi la torre iniziò a parlare, dissuadendola dall’idea di lasciarsi sopraffare e suicidarsi e dandole istruzioni precise su come recuperare il vasetto di bellezza da Proserpina. Psiche segue le istruzioni alla lettera e riesce così a recuperare il prezioso vasetto, tuttavia

sebbene avesse fretta di portare a termine il suo compito, fu presa da una *temeraria curiosità*.

“Come potrei”, disse, “essere così sciocca da portare la divina bellezza senza servirmene neppure un po’, magari per rendermi più bella agli occhi del mio amante?”.

E così dicendo aprì il vasetto.²⁸¹

Al suo interno, però, non c’era la bellezza di Proserpina, ma solo un sonno infernale proveniente dallo Stige, che fa cadere Psiche in un sonno profondo simile alla morte.

²⁷⁹ APULEIO, *op. cit.*, p. 69.

²⁸⁰ APULEIO, *op. cit.*, p. 99.

²⁸¹ APULEIO, *op. cit.*, p. 104. Corsivo mio.

Nel frattempo Amore, ormai guarito dalla ferita, non potendo sopportare la lontananza da Psiche decide di andare a cercarla. Una volta trovata, la ridesta pungendola con una delle sue frecce e la rimprovera per la curiosità che ancora una volta l'aveva messa nei guai. Appena risvegliata Psiche raggiunge Venere e le consegna il dono di Proserpina. La dea, sotto ordine di Giove si trova costretta ad accettare il matrimonio fra Cupido e Psiche, la quale viene resa immortale.

Così Psiche divenne sposa di Amore secondo le prescrizioni del rito, e quando il tempo per il parto fu terminato nacque loro una figlia che noi chiamiamo Voluttà.²⁸²

Nel corso dei secoli il mito di Amore e Psiche è stato interpretato da numerosi studiosi, sia in relazione alla cornice narrativa all'interno del quale è stato inserito da Apuleio, sia come storia autonoma, indipendente dal suo contesto letterario.²⁸³ La prima interpretazione allegorica del mito documentata è quella dello scrittore del quinto secolo d.C. Fulgenzio, la cui interpretazione cristiana intendeva dimostrare come la storia fosse un'allegoria per la riconciliazione dell'anima (Psiche) con Dio.²⁸⁴

Gli psicologi del profondo credono che le storie simboliche dei miti possano rivelare le più profonde dimensioni dell'inconscio umano; per questo il mito di Cupido e Psiche è stato analizzato da molti psicoanalisti e studiosi in chiave psicologica. James Gollnick riconosce che questo genere di interpretazioni possa appartenere a due filoni principali: quello di stampo freudiano o quello di stampo junghiano.²⁸⁵

L'interpretazione più famosa per il filone freudiano è quella dello psicanalista Bruno Bettelheim, il quale considera questo mito principalmente come una storia che riguarda lo sviluppo della coscienza e le difficoltà nel maturare la propria sessualità. Bettelheim considera Psiche una metafora della coscienza umana, le sfide di Venere come le difficoltà di riuscire a combinare sessualità e giudizio, Cupido come la personificazione della sessualità in ogni suo aspetto e, infine, l'ansia di Psiche rispetto al matrimonio con un mostro sconosciuto come un'espressione delle ansie di una giovane fanciulla

²⁸² APULEIO, *op. cit.*, p. 110.

²⁸³ James GOLLNICK, *Religious Dreamworld of Apuleius' Metamorphoses: Recovering a Forgotten Hermeneutic*, Waterloo, Wilfrid Laurier UP, 1991, p. 81.

²⁸⁴ James GOLLNICK, *ibidem*.

²⁸⁵ All'interno del suo volume *Religious Dreamworld of Apuleius' Metamorphoses: Recovering a Forgotten Hermeneutic*, Gollnick paragona questo genere di lavoro al processo di interpretazione dei sogni per associazioni simboliche. Cfr. James GOLLNICK, *op. cit.*, Wilfrid Laurier UP, 1991, p. 83.

senza esperienze.²⁸⁶ Bettelheim, inoltre, ritiene che la predizione che Psiche sarà portata via da un orribile mostro serpentiforme esprime a livello visivo le angosce della ragazza.²⁸⁷

Per il filone junghiano, invece, l'analisi più importante è quella dello psicologo Erich Neumann. Neumann vede la storia come una rappresentazione mitica dello sviluppo psicologico femminile.²⁸⁸ Per Neumann Psiche rappresenta la coscienza della donna, il cui sviluppo è la sua differenziazione da un'originale unità inconscia. Questo inconscio originale, all'interno del mito, è rappresentato dalla figura di Afrodite, che simboleggia anche la maternità. Cupido, sotto certi aspetti, rappresenta un'estensione dell'archetipo della madre, dal momento che è suo figlio ed è legato a lei per tutta la storia; inoltre il suo personaggio rappresenta anche la possibilità di amare.²⁸⁹ Neumann, come la maggior parte degli interpreti junghiani, presta grandissima attenzione alle sfide di Psiche: i semi da smistare rappresentano la fertilità, mentre le formiche che l'aiutano rappresentano i "poteri ctoni associati al sistema nervoso autonomo";²⁹⁰ le pericolose pecore e gli arieti della seconda prova rappresentano invece il potere mascolino distruttivo, mentre la canna rappresenta la saggezza femminile; durante la terza prova Psiche rappresenta un recipiente per l'individuazione, che può dare forma all'energia in costante movimento, simboleggiata dall'acqua. Neumann sostiene che i primi tre compiti di Psiche contribuiscano alla crescita della sua coscienza, attraverso il confronto con gli aspetti maschili negativi legati: la promiscuità maschile (i semi), la forza distruttiva (gli arieti) e la mascolinità incontenibile (l'acqua).²⁹¹ L'interpretazione di Neumann, nota Phyllis B. Katz,

proposes a unique and special significance for the myth, especially in its stress on the development of an intellectual awakening in the female which causes her to recognize that *the true essence of her femininity lies in close interdependence with the male.*²⁹²

²⁸⁶ James GOLLNICK, *op. cit.*, p. 85.

²⁸⁷ Bruno BETTELHEIM, *The uses of enchantment*, New York, Vintage Books, 1989, p. 280.

²⁸⁸ James GOLLNICK, *op. cit.*, p. 91.

²⁸⁹ James GOLLNICK, *ibidem*.

²⁹⁰ James GOLLNICK, *ibidem*.

²⁹¹ Gollnick sostiene che l'uso che Neumann fa dei termini maschile e femminile nella sua analisi sia problematico, in quanto è in realtà difficile definire/determinare qualità psicologiche come legate esclusivamente a un solo genere. Cfr. James GOLLNICK, *op. cit.*, Wilfrid Laurier UP, 1991, p. 92.

²⁹² Phyllis B. KATZ, "The myth of Psyche: a definition of the nature of the feminine?", *Arethusa*, vol. 9, n. 1, 1976, p. 111. Corsivo mio.

Katz, tuttavia, aggiunge che l'interpretazione di Neumann si basa solamente su dei criteri soggettivi, sottolineando che in effetti all'interno del mito Psiche non viene ritratta finché sta riflettendo sulla propria femminilità e su come si rapporti con la propria controparte maschile.²⁹³ Tuttavia, riconosce Katz, adottando l'approccio strutturalista ispirato agli studi di Claude Lévi-Strauss permette di vedere questo mito come la rappresentazione di una forma conflittuale fra maschile e femminile, la cui risoluzione si trova in due diverse forme di matrimonio: il matrimonio funebre, come risoluzione negativa temporanea e il vero matrimonio, come risoluzione positiva a concludere il mito.²⁹⁴ Katz inoltre sottolinea come la femminilità vada in conflitto con l'archetipo della "grande madre",²⁹⁵ attraverso la rivalità che si viene a creare fra Psiche e Venere.²⁹⁶ Questo conflitto, secondo Neumann avviene nel momento in cui l'inconscio femminile inizia a svilupparsi verso e oltre il maschile. Tuttavia, se per Neumann il mito di Psiche chiaramente rappresenta la lotta di un'ideologia patriarcale contro il dominio dell'archetipo della grande madre, Katz sostiene invece che il tema centrale della narrazione sia il rito di passaggio: per Katz il mito non mostra come Psiche trascenda la femminilità attraverso l'amore maschile, bensì come la femminilità si prepari al matrimonio, una preparazione che nel mito viene rappresentata dalle prove fisiche e psicologiche cui Psiche viene sottoposta da Venere.²⁹⁷

Femminilità e matrimonio sono due elementi importanti anche nella seconda fonte di ispirazione di Kurahashi: la fiaba di *Barbe Bleue* di Charles Perrault. Il rapporto fra maschile e femminile all'interno di questa favola viene sottolineato da Stephen Benson,

²⁹³ Un'altra critica mossa al lavoro di Neumann è stata proposta da Barbara Weir Huber, che sostiene che in realtà il mito sembri esemplificare meglio l'esperienza maschile rispetto a quella femminile, nonostante la protagonista sia una ragazza: nonostante la narrazione si concentri sulle azioni di Psiche, secondo Weir il centro del mito sarebbe in realtà proprio il personaggio di Eros. Cfr. Barbara Weir HUBER, *Transforming Psyche*, McGill-Queen's UP, 1999, pp. 105-106.

²⁹⁴ Quello che Katz, nel suo articolo, chiama *marriage of death* 'matrimonio della morte' è il matrimonio funebre con cui Psiche sposa il mostro (ovvero Cupido, che non può rivelare la propria identità per non far infuriare la madre), mentre con l'espressione *true marriage* 'vero matrimonio' si riferisce al matrimonio con cui si conclude la vicenda, quando Psiche viene riconosciuta come legittima moglie del dio e viene resa immortale. Phyllis B. KATZ, "The myth of Psyche: a definition of the nature of the feminine?", *Arethus*, vol. 9, n. 1, 1976, pp. 111-115.

²⁹⁵ "Aphrodite to Neumann stands for the matriarchal archetype of the Great Mother; Psyche for the human psychic force who transcends the sensual love which Aphrodite represents". Cfr. Phyllis B. KATZ, *op. cit.*, p. 117.

²⁹⁶ Phyllis B. KATZ, *ibidem*.

²⁹⁷ Phyllis B. KATZ, *op. cit.*, pp. 117-118.

che si propone di analizzare diverse riscritture e adattamenti. Secondo Benson, *Barbablù*

revolves around gender relations, and that the two protagonists cannot help but function metonymically given the paucity of narrative and psychological detail that would serve to individualize the couple.²⁹⁸

Barbablù è la storia di un nobile aristocratico che sposa una ragazza, il cui desiderio di vivere nella ricchezza e nell'opulenza supera i suoi sentimenti di repulsione per la sua barba blu. Un mese dopo il matrimonio l'uomo dichiara di voler intraprendere un viaggio di sei settimane, lasciando alla moglie le chiavi di tutte le porte della sua magione, compresa quella di un piccolo gabinetto, proibendole però di entrare in quella stanza. Rimasta da sola a casa la giovane invita un gruppo di amiche, per mostrare loro tutte le ricchezze della sua nuova dimora. La ragazza però è ossessionata dall'idea di aprire la porta del gabinetto, per scoprire che cosa è contenuto in quella stanza:

*Tanto la punse la curiosità, che senza badare alla sconvenienza di piantare in asso la brigata, infilò una scaletta segreta, e con tanta furia discese che due o tre volte fu per rompersi il collo. Arrivata all'uscio del gabinetto, si fermò un poco, pensando alla proibizione del marito e al pericolo della disobbedienza; ma la tentazione era così forte che non seppe resistere: prese la chiavettina e aprì tremando la porta del gabinetto.*²⁹⁹

All'interno del gabinetto la donna scorge con orrore i corpi di molte donne morte e attaccate lungo le pareti. Sono le mogli che l'uomo aveva sposato e in seguito ucciso brutalmente.³⁰⁰ Quando *Barbablù* ritorna a casa, scopre che la moglie ha trasgredito il suo divieto e decide di ucciderla. La ragazza viene tratta in salvo dai propri fratelli, che uccidono *Barbablù*. Poi la giovane eredita il patrimonio del marito assassino e si risposa con un "uomo molto per bene, il quale le fece dimenticare il brutto tempo passato in compagnia di *Barbablù*".³⁰¹

Come sostenuto precedentemente, la fiaba di Perrault ha molti punti in comune con il mito di amore e Psiche: ad esempio la figura di *Barbablù*, commenta Ute Heidmann, parrebbe essere l'incarnazione dell'uomo mostruoso e abietto che Venere vorrebbe far

²⁹⁸ Stephen BENSON, "'History's Bearer': The Afterlife of 'Bluebeard'", *Marvels & Tales*, vol. 14, n. 2, 2000, p. 254.

²⁹⁹ Charles PERRAULT, *I racconti delle fate*, trad. di Federico Verdinois, Napoli, Società Editrice Partenopea, 1910, p. 25. Corsivo mio.

³⁰⁰ Charles PERRAULT, *op. cit.*, pp. 25-26.

³⁰¹ Charles PERRAULT, *op. cit.*, p. 28.

sposare a Psiche.³⁰² In entrambe le storie la protagonista femminile, subito dopo il matrimonio va a vivere nel palazzo del marito e può godere delle sue ricchezze, ma è tormentata dall'idea di non conoscere *veramente* il consorte.

Tuttavia, il vero fulcro centrale e tema comune di entrambe le storie non è la figura del marito mostruoso, bensì è la curiosità delle protagoniste nei confronti delle loro controparti maschili. In tutte e due le storie, infatti, la curiosità riveste un ruolo fondamentale per lo sviluppo della trama: la *vera* identità del marito verrà scoperta dalle protagoniste solo grazie alla loro sete di conoscenza. È la curiosità di Psiche che le permette di scoprire che suo marito altri non è che il dio dell'amore Cupido e che darà il via allo scontro con Venere ed è quella della protagonista di Barbablù che le permetterà di scoprire la verità su suo marito, momento drammatico che rappresenta l'apice della trama della fiaba. La curiosità di Psiche, inoltre, la porterà a fallire l'ultima prova, quasi uccidendola, ma facendole riconquistare l'amore di Cupido.³⁰³ Leggendo la morale che Perrault attribuì alla sua fiaba, inoltre, risulta chiaro il punto di vista dell'autore: *Barbablù* altro non è che una fiaba riguardante i mali della curiosità femminile,³⁰⁴ una teoria approvata anche da Hermasson che definisce la moglie di Barbablù come una rappresentazione archetipa della curiosità femminile, paragonandola sia a figure bibliche che a personaggi della mitologia greca, fra cui la stessa Psiche:

Traditionally, she disobeys because she cannot contain her curiosity. She is a fairy tale representation of the archetype of female transgressive curiosity, which has expression in the Western canon through Greek mythology (Psyche, Pandora) and the Bible (Eve, Lot's wife, Judith of Holofernes).³⁰⁵

³⁰² Ute HEIDMANN, "Comment faire un conte moderne avec un conte ancien ? Perrault en dialogue avec Apulée et La Fontaine", *Littérature*, vol. 1, n. 153, 2009, p. 27.

³⁰³ Sebbene Ward Hooker sostenga che più che di *curiositas* 'curiosità' nel caso della quarta prova sostenuta da Psiche, ciò che la spinge ad aprire il vasetto contenente il segreto di bellezza di Persefone, contravvenendo alle istruzioni che le erano state date, il motore principale fosse la *vanitas* 'vanità': Psiche, infatti, apre il vasetto perché vuole scoprire qual è il segreto della bellezza divina per potersene appropriare. Cfr. Ward HOOKER, "Apuleius's Cupid and Psyche as a platonic myth", *The Bucknell review*, vol. 5, n. 3, 1955, p. 34.

³⁰⁴ Jack ZIPES (a cura di), *The Oxford Companion to...*, 2000, p. 56. La prima morale che Perrault allega alla propria fiaba è: "Per attraente che sia, spesso la curiosità costa caro. Ogni giorno se n'hanno degli esempi. È, con buona pace delle donne, un piacere da nulla, che si dilegua non appena soddisfatto." Cfr. Charles PERRAULT, *I racconti delle fate*, trad. di Federico Verdinois, Napoli, Società Editrice Partenopea, 1910, p. 28.

³⁰⁵ Casie E. HERMANSSON, *Bluebeard: A Reader's Guide to the English Tradition*, Jackson, University of Mississippi Press, 2009, p. 29.

Una seconda chiave di lettura, offerta da Cristina Bacchilega, vede la fiaba di *Barbablù* e quelle con trame simili come storie di iniziazione, in cui la protagonista si trova a doversi confrontare con la morte, riuscendo a cavarsela con successo grazie al suo coraggio o alla sua intelligenza o ai forti legami che ha con il resto della comunità.³⁰⁶ L'interpretazione di Bacchilega, dunque, considera la curiosità un elemento che, insieme al coraggio, permette la crescita della protagonista. Questa versione è confermata anche per il mito narrato da Apuleio in un articolo di Claudia Mizzotti, in cui viene sottolineato come Vladimir Propp e Mircea Eliade abbiano individuato l'origine della fiaba di Amore e Psiche nei riti di iniziazione, cui gli adolescenti venivano sottoposti nel momento di passaggio all'età adulta: i ragazzi venivano allontanati dalla comunità e sottoposti a una serie di prove e in caso di superamento delle stesse sarebbero stati riaccolti nella comunità.³⁰⁷

A questo proposito, utilizzando l'approccio strutturalista, Phyllis Katz riconosce negli elementi che compongono il *pattern* di Amore e Psiche il tema del "trial or testing of the female"³⁰⁸ che avviene attraverso il conflitto con la controparte maschile o i suoi agenti, in preparazione del matrimonio. Nel caso del mito di Amore e Psiche ciò avviene dopo quello che Katz considera "false marriage",³⁰⁹ attraverso le prove di Venere (che rappresenta un agente per conto di Amore), in preparazione a quello che Katz definisce il vero e proprio matrimonio, quando Psiche entra a far parte del regno degli dei. Il risultato della risoluzione di questo conflitto è l'integrazione con la controparte maschile, attraverso il matrimonio.³¹⁰

UNA STORIA D'AMORE

L'irriverente fiaba di Kurahashi si apre in maniera molto simile al mito narrato da Apuleio: un re e sua moglie hanno tre bellissime figlie, la sorella minore, Psiche, è la

³⁰⁶ Cristina BACCHILEGA, *Postmodern Fairy Tales*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997, p. 110.

³⁰⁷ Claudia MIZZOTTI, "Amore e Psiche e la stratificazione di interpretazioni e riscritture: un percorso alla scoperta della complessità della letteratura", *Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti*, 2013, p. 3.

³⁰⁸ Phyllis B. KATZ, "The myth of Psyche: a definition of the nature of the feminine?", *Arethusa*, vol. 9, n. 1, 1976, p. 113.

³⁰⁹ Phyllis B. KATZ, *op. cit.*, p. 113.

³¹⁰ Phyllis B. KATZ, *op. cit.*, pp. 113-114.

più bella delle tre e la sua bellezza viene considerata da tutta la città alla pari con quella della dea Venere, al punto che i sudditi iniziano a venerare lei, al posto della dea:

Tutte e tre erano davvero splendide, ma poiché fra le tre la figlia minore, Psiche, era talmente affascinante da far imbarazzare la dea della bellezza Afrodite: la gente accorreva a palazzo per idolatrare la sua bellezza, mentre il tempio della dea rimaneva completamente vuoto. La dea della bellezza era arrabbiata a causa di questo affronto e aveva deciso di punire Psiche, la cui bellezza umana superava quella divina.³¹¹

Come nella versione di Apuleio, Afrodite lo considera un affronto e, per l'invidia, decide di affidare a Eros l'incarico di far innamorare Psiche dell'uomo più brutto e abietto della città; tuttavia il figlio della dea, alla vista della ragazza, la trova talmente bella da rimanere incantato e da pungersi per sbaglio con la stessa freccia con la quale avrebbe dovuto colpire la ragazza, innamorandosi follemente di lei.

Lo stesso Eros, che scagliando le sue frecce aveva fatto innamorare sia dei che gli uomini, ancora non sapeva bene cosa fosse l'amore, ma iniziò a dubitare del suo status divino quando ne divenne prigioniero e iniziò a provare un dolce dolore al petto, misto a imbarazzo e piacere, ansia e speranza allo stesso tempo e una sensazione come di inadeguatezza.³¹²

Nel frattempo i genitori di Psiche, disperati perché non riuscivano a trovare un marito per la figlia minore, vanno al tempio del dio Apollo per ricevere un oracolo, ma la risposta non è quella sperata: "L'oracolo era spaventoso: Psiche avrebbe dovuto vestirsi a lutto perché doveva sposare un uomo mostruoso chiamato Barbablù".³¹³

Psiche accetta con dignità il responso dell'oracolo, nonostante la fama del suo futuro marito, Barbablù:

³¹¹ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 158. 三人とも大層美しい娘でしたが、わけても末娘のプシューケーは美の女神のアプロディーテーも顔負けと思われるほどの美女でしたから、人々は宮殿に押しかけてプシューケーの美しさを称え、女神の神殿の方はすっかりさびれてしまう有様でした。美の女神はこの侮辱に怒り、人間の分際で神を凌ぐほど美しいプシューケーを懲らしめてやろうと思ひ立ちました。

³¹² KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 159. これまでさんざん人や神々に矢を放って恋を撒き散らしてきたエロース御本人は、まだ恋がどんなものであるかを知らなかったのですが、自分がその虜になってみると、胸の甘美な痛み、恥ずかしさと喜び、不安と希望が一緒になって、身の置きどころもない思いで、自分が神々の一人であることも疑われるほどでした。

³¹³ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 159. 信託は恐ろしいものでした。それによると、プシューケーには喪服をまといせて青髭の怪物に嫁がせなければならないというのでした。

Barbablù era uno dei misteriosi regnanti che viveva in un vecchio castello sulla cima di una montagna, si era sparsa la voce che fino a quel momento qualunque ragazza lo avesse sposato si era poi separata da lui e nessuno sapeva dove fossero queste mogli che lo avevano lasciato o che le avesse uccise tagliando loro la gola³¹⁴

Subito dopo il matrimonio Psiche si trasferisce nel palazzo di Barbablù. Al contrario di ciò che avviene nel mito narrato da Apuleio, in cui la protagonista col passare del tempo si convince di aver sposato un mostro, nella riscrittura di Kurahashi la ragazza si accorge fin dal principio che dietro l'aspetto terribile Barbablù potrebbe non esserci il mostro che tutti temono:

La sera, Barbablù comparve e portò Psiche nella sua lussuosa camera da letto. Guardando il novello sposo, vide sulla sua faccia una spaventosa barba blu, e della peluria blu a riccioli sul petto e sulla schiena, che lo faceva sembrare la statua bronzea di un mostro. Ma Psiche, per qualche motivo, non pensava che Barbablù fosse un mostro spaventoso. Nonostante la spaventosa barba blu e la durezza della sua voce, in fondo ai suoi occhi riusciva a vedere un velo di timidezza e anche nel suo atteggiamento aveva percepito gli indizi di un raggio³¹⁵

Subito dopo il trasferimento Barbablù intima alla ragazza di non provare ad accendere la luce durante la notte per provare a vedere il suo vero volto, minacciandola di ucciderla, nel caso contravvenisse ai suoi ordini: “Qualunque cosa accada non dovrai mai provare a vedere il mio vero aspetto, se lo facessi perderesti la vita”.³¹⁶ Nonostante l'aspetto minaccioso, Barbablù si comporta in maniera molto tenera con la ragazza: notte dopo notte, i due condividono lo stesso letto, ma non arrivano mai a consumare le nozze. Psiche si convince ulteriormente che dietro alla spaventosa faccia di Barbablù si nasconda un essere gentile. Una sera decide finalmente di provare a svelare la sua vera identità, scoprendo così di aver sposato Eros, il dio dell'amore:

³¹⁴ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 160. 青髭というのは山の上の古いお城に住む謎の王族の一人で、これまでに何人もの娘と結婚しては離縁していましたが、その離縁された妻は皆行方知れずになっているとか、妻たちは皆喉を掻き切られて殺されたとか、恐ろしい噂が広まっていた。

³¹⁵ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 161. 夜になると青髭は現れて、プシューケーを豪華な寝室に連れていきました。この花婿は見るも恐ろしげな青髭が顔中に生え、胸にも背中にも青い剛毛が渦巻いていて、まるで青銅の怪人といったところでした。でもプシューケーにはなぜかこの青髭がそれほど恐ろしい怪物だとは思えませんでした。それは青髭の物凄さや声の荒々しさにもかかわらず、その目の奥にふとおずおずした色が見え、態度にも虚勢を張っている気配が感じられたからでした。

³¹⁶ KURAHASHI Yumiko, *ibidem*. 「どんなことがあっても私の本当の姿を見ようとしてはいけない。もしもそんなことをしたらお前は命を失うことになる」。

Anche se il suo era solo un sospetto, alla fine una sera Psiche decise che non avrebbe potuto fare a meno di vedere il vero aspetto di Barbablù. Quindi decise di accendere una luce. Nel letto dormiva placidamente il giovane Eros, con un volto innocente³¹⁷

Nella riscrittura di Kurahashi, però, Psiche non si innamora perduto del dio. Al contrario, una volta capito perché il marito non abbia mai tentato di consumare il matrimonio rimane delusa:

Tuttavia, Eros era ancora un bambino. Psiche capì perché non fosse stato in grado di consumare il matrimonio, leggermente delusa, per dispetto, con una mano tirò il segno della purezza di Eros, facendolo svegliare³¹⁸

Una volta sveglio, il dio confessa di aver sposato Psiche con l'inganno perché profondamente innamorato di lei e per non farsi scoprire dalla madre. Poco dopo nella stanza arriva anche Afrodite, che avendo sentito le ragioni del figlio, concede a Psiche di poter rimanere con lui se avesse superato alcune prove. Eros, felicissimo, si propone di aiutarla a superarle, ma Psiche rimane convinta di non voler sposare il dio bambino e volendosi liberare dalla intricata situazione decide di usare le armi del dio per salvarsi: con le sue frecce colpisce sia Eros che Afrodite, che subito si innamorano e si dimenticano della presenza di Psiche.

Ma in verità Psiche non aveva alcuna voglia di sposare quel ragazzino ingenuo. Presi le ali, l'arco e le frecce che aveva nascosto e un'idea le balenò in testa: fingendo per un attimo di barcollare, rapidamente trafisse il sedere di Eros e quello di Afrodite con una freccia. L'effetto fu straordinario: madre e figlio iniziarono subito a comportarsi come due amanti e ignorando Psiche tornarono insieme sulla montagna dell'Olimpo³¹⁹

³¹⁷ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 162. 不審は募るばかりで、とうとうある夜、プシューケーはこうなったら青髭の正体を見ないわけにはいかないと決心しました。そして明かりを見つけました。同じ寝台に丸くなって寝ていたのはあどけない顔をした美少年のエロースでした。”

³¹⁸ KURAHASHI Yumiko, *ibidem*. “しかしエロースはまだ子供でした。夫婦の契りができなかった訳を知ったプシューケーが軽い失望と悪戯心からエロースの純潔のしるしを引っ張ったのでエロースは目を覚めました。

³¹⁹ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, pp. 164-165. しかし本当のところ、プシューケーにはこの無邪気な少年と結婚する気はありませんでした。隠してあった翼と弓矢をとってきた時、プシューケーの頭にとっさにある考えが浮かび、よろめいたふりをしながらプシューケーはすばやくエロースのお尻とアプロディーテーのお尻を矢で刺しました。その効果は絶大なものでした。母親と息子はたちまち仲睦まじい恋人同士になって、プシューケーなど眼中になく、オリュンポスの山に帰ってききました。

A conclusione della sua irriverente riscrittura Kurahashi racconta che sul Monte Olimpo tutti gli dei sono irritati dal comportamento di Eros e Afrodite, che si comportano come due amanti. Gli dei dell'Olimpo, per evitare scandali, decidono insieme a Zeus di ammettere Psiche sulla montagna dell'Olimpo e di mantenere il matrimonio fra lei ed Eros come pro forma, solo per salvare le apparenze. Prima di salire sul monte Olimpo Psiche brucia l'arco e le frecce di Eros, per cui secondo Kurahashi da quel momento in poi non sono più esistite storie di dei che vengono infastiditi dagli scherzi di Eros e delle sue frecce.³²⁰

UN NUOVO ARCHETIPO

Come scrive Julie Sanders in *Adaptation and Appropriation*: “mythical literature depends upon, incites even, perpetual acts of reinterpretation in new contexts, a process that embodies the very idea of appropriation”.³²¹ A riprova di ciò, il mito di Eros e Psiche costituisce un ottimo esempio: avendo subito un processo di adattamento a partire dalla tradizione orale, per arrivare alla versione letteraria di Apuleio cui si ispira Kurahashi. Per citare Julie Sanders: il mito viene continuamente evocato, alterato e rilavorato attraverso le culture e attraverso le generazioni.³²² *Aru koi no monogatari* di Kurahashi rappresenta un esempio di metamorfosi del mito di Eros e Psiche, che l'autrice arricchisce ulteriormente aggiungendo alcuni elementi dalla fiaba *Barbablù* di Perrault.

La scrittrice giapponese inizia a interessarsi alla mitologia greca durante il suo soggiorno negli Stati Uniti nel 1966, durante il quale spende la maggior parte del suo tempo a leggere opere di teatro *Nō* e di miti greci.³²³ Il risultato di questo suo interesse è la produzione di una serie di opere la cui ispirazione è proprio la mitologia greca. Fra questi c'è il romanzo *Amanonkoku ōkanki* del 1968, che contiene elementi tratti dal mito delle amazzoni, e la raccolta *Hanhigeki* del 1971, in cui viene fatta esplicitamente allusione alle tragedie di Euripide, Sofocle ed Eschilo.³²⁴ L'interesse di Kurahashi per la mitologia greca traspare anche in *Otona no tame no zankoku dōwa*, in cui oltre a *Aru koi no monogatari* sono presenti altre riscritture di miti come quello di Pandora e quello

³²⁰ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 165.

³²¹ Julie SANDERS, *Adaptation and Appropriation*, London, Routledge, 2005, p. 63.

³²² Julie SANDERS, *op. cit.*, p. 63.

³²³ Faye Yuan KLEEMAN, *The uses of myth...*, 1991, p. 303.

³²⁴ Luciana CARDI, “Challenging the traditional notion...”, 2002, p. 168.

delle Gorgoni.³²⁵ Secondo Luciana Cardi Kurahashi sfrutta il repertorio mitologico per creare un nuovo universo (o per meglio dire, un anti-mondo) narrativo dai toni surreali. Le sue anti-tragedie e le sue riscritture dei miti fanno parte di una sorta di esperimento: sfruttare il surrealismo per scavare la superficie del mondo e arrivare all'anti-mondo.³²⁶ Non stupisce che Kurahashi abbia inserito delle riscritture mitologiche all'interno di una raccolta di riscritture di fiabe, dal momento che i due generi hanno molti elementi in comune, come ad esempio quello dei riti di passaggio e la possibilità di essere interpretati da diversi punti di vista, come quello psicologico o psicanalitico o quello antropologico o strutturalista.³²⁷

Secondo Faye Yuan Kleeman l'interesse di Kurahashi per l'uso della mitologia greca come fonte di ispirazione non si trova né nell'effettivo materiale mitologico, né nell'interpretazione dei miti, bensì prettamente nello stile narrativo e nella metodologia della narrazione. Quello che Kleeman cerca di spiegare è che Kurahashi non usa il mito per trovarvi un significato più profondo, bensì lo utilizza per rivelare le incoerenze che si trovano all'interno di una visione del mondo convenzionale.³²⁸ Kleeman conclude sostenendo che Kurahashi non ha alcun attaccamento personale ai miti che usa e non crede che possano esprimere idee di significato duraturo, li considera solo come delle forme narrative che possano adattarsi ai suoi scopi letterari.³²⁹

La riscrittura del mito di Kurahashi ha lo scopo di sovvertirlo. Come commenta Faye Yuan Kleeman:

[Kurahashi's subversive intentions] are evident in her characters, whose actions are not heroic and whose personalities are less than admirable. They are the

³²⁵ Luciana CARDI, *ibidem*. Le due fiabe sono rispettivamente *Pandōrā no Tsubo* パンドーラーの壺 (Il vaso di Pandora) e *Gorugōn no kubi* ゴルゴーン的首 (Il collo delle Gorgoni).

³²⁶ Luciana CARDI, "Edipo nelle opere di Murakami Haruki e Kurahashi Yumiko", in MASTRANGELO, Matilde; MILASI, Luca; ROMAGNOLI, Stefano (a cura di), *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*,

³²⁷ Julie SANDERS, *op. cit.*, p. 82.

³²⁸ Kleeman a tal proposito cita un articolo di Kurahashi del 1970 intitolato *Girisha higeki to Pazorīni no 'Apuron no jigoku'* ギリシャ悲劇とパゾリーニの「アプロンの地獄」 (La tragedia Greca e l'Edipo Re' di Pasolini) in cui l'autrice spiega che secondo lei uno scrittore può utilizzare il materiale della mitologia greca in due modi: il primo è offrendo la propria interpretazione del mito, mentre il secondo è quello di prendere in prestito la sua trama. Kleeman commenta l'articolo dicendo che nella sua raccolta *Hanhigeki* Kurahashi utilizza il mito nel secondo modo, sfruttandoli come dei mezzi per narrare le proprie storie. Cfr. Faye Yuan KLEEMAN, *The uses of myth...*, 1991, p. 344.

³²⁹ Faye Yuan KLEEMAN, *The uses of myth...*, 1991, p. 353.

products of behavior founded on impulse, animal instinct, and the unruly unconscious.³³⁰

La riscrittura di Kurahashi inizia ricalcando fedelmente l'incipit del mito narrato da Apuleio: Psiche è la più giovane fra tre sorelle, figlia di un re di un regno sconosciuto, talmente bella che i sudditi del suo regno smettono di andare al tempio di Afrodite, per adorare lei al suo posto. Afrodite manda suo figlio Eros per punirla, ma quest'ultimo finisce per innamorarsi di lei. Se per le interpretazioni del mito Psiche, Eros e Venere sono delle figure simboliche che possono rappresentare modelli di femminilità, mascolinità o figure archetipe dalle caratteristiche ben delineate, nella riscrittura di Kurahashi i personaggi diventano più ambigui e meno definiti.³³¹ Inizialmente anche nella re-visione di Kurahashi Psiche rappresenta un modello di femminilità il cui ruolo è quello di una donna all'interno di una società patriarcale: un ruolo passivo in cui ciò che le compete è essere guardata e caratterizzata dalla propria "to-be-looked-at-ness".³³² In questa prima fase Psiche è caratterizzata solo dalla propria bellezza, viene guardata e ammirata dai propri sudditi e da Venere prima e, in seguito, anche da Eros, come nella fiaba di Apuleio.

La riscrittura di Kurahashi però si differenzia dalla versione apuleiana nel momento in cui parla della protagonista: Kurahashi non entra nel merito della psicologia di Psiche, mentre Apuleio la descrive come una ragazza che soffre di solitudine a causa della sua bellezza, della quale è ben conscia, e che invece di compiacersene se ne rammarica.³³³

Frattanto Psiche non ricavava alcun frutto da quella sua bellezza straordinaria di cui era ben consapevole. Era guardata da tutti, tutti ne tessevano le lodi, ma non c'era nessuno, né re né figlio di re, e neanche un uomo qualsiasi, che si presentasse a chiedere la sua mano. Tutti ammiravano la sua divina bellezza, ma la ammiravano come si ammira una statua splendidamente scolpita.³³⁴

Aru koi monogatari prosegue sempre seguendo il *pattern* tracciato da Apuleio: le sorelle di Psiche si sposano con i principi di due regni limitrofi, ma Kurahashi non

³³⁰ Faye Yuan KLEEMAN, *The uses of myth...*, 1991, p. 330.

³³¹ Faye Yuan KLEEMAN, *The uses of myth...*, 1991, p. 318.

³³² Il termine, coniato da Laura Mulvey, indica la qualità di una donna di "essere guardata". Laura MULVEY, "Visual pleasure and narrative cinema", *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford UP, 1999, p. 837.

³³³ Secondo l'interpretazione di James Morwood la tristezza di Psiche deriva dal fatto che la ragazza si sente *privata* di quella che considera un rito di passaggio per passare all'età adulta. Cfr. James MORWOOD, "Cupid grows...", 2010, p. 108.

³³⁴ APULEIO, *op. cit.*, p. 18.

investiga i sentimenti che la protagonista prova al riguardo, mostrandola come una figura femminile distaccata e rafforzata, rispetto alla controparte apuleiana:

Le sue sorelle maggiori, la cui modesta bellezza non era diventata oggetto di tante chiacchiere, erano state richieste da principi di sangue reale e si erano felicemente sposate, ma Psiche era rimasta a casa, vergine e sola, e non faceva altro che piangere nella sua desolata solitudine. Sofferente nel corpo, ferita nell'anima, odiava quella sua bellezza che piaceva tanto a tutti.³³⁵

Se nel caso di Apuleio è Psiche a tormentarsi perché non riesce a trovare marito, per Kurahashi la situazione è diversa; nella versione di Kurahashi, infatti, sono il re e la regina a essere preoccupati per la figlia cui non riescono a trovare marito:

Le sorelle maggiori si erano sposate con due principi di due regni limitrofi ed erano andate a vivere nella dimora dei rispettivi mariti. Tuttavia il re e la regina erano molto preoccupati poiché Psiche, che era di gran lunga la più bella fra le loro figlie, fino a quel momento non aveva mai ricevuto una proposta di matrimonio. Decisero dunque di mandare qualcuno al tempio di Apollo per consultare l'oracolo.³³⁶

L'archetipo femminile che rappresenta il personaggio di Psiche tratteggiato da Kurahashi, sviluppa un nuovo atteggiamento anche rispetto all'idea di matrimonio, un tema che Kurahashi considerava strettamente connesso al significato culturale legato al concetto di femminilità. Quando nel 1960 venne pubblicato il suo articolo *Watashi no 'daisan no sei'* sulla rivista *Chūōkōron* accanto al titolo presentato nell'indice della rivista era comparso il seguente occhiello: “Le donne scelgono di appartenere al secondo sesso sposandosi. Io, invece, scelgo per me stessa di vivere appartenendo al ‘terzo sesso’”.³³⁷ Liu Miu Miu commenta sostenendo che per Kurahashi ci sia una chiara correlazione fra il matrimonio e la condizione subalterna della donna nella società.³³⁸

Come già affermato precedentemente, Kurahashi si ispira a Simone de Beauvoir per il suo articolo, la quale nel secondo volume de *Il secondo sesso* parla di matrimonio come di qualcosa che imprigiona la donna fra le mura domestiche:

³³⁵ APULEIO, *ibidem*.

³³⁶ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 159. そのうちに姉二人は隣国の王子に輿入れして行きました。ところが一番美しいプシューケーにはいつまでも縁談がないので王様とお妃は心配になり、アポロンの神殿に人をやって信託を伺わせました”

³³⁷ LIU Miu Miu, “Kurahashi Yumiko ni okeru Bōvowāru “Dai ni no sei”...”, 2014, p. 71. 女は結婚によって第二の性を選択する。だが私は主体的に生きる「第三の性」を選択する。

³³⁸ LIU Miu Miu, *ibidem*.

L'uomo non s'interessa gran che della casa perché ha accesso all'universo intero e perché può affermare sé stesso nei suoi progetti. Mentre la donna è chiusa nella comunità coniugale: si tratta per lei di trasformare questa prigionia in un regno. Il suo atteggiamento di fronte al suo focolare è informato alla stessa dialettica che definisce la sua condizione in generale: prende facendosi preda, si libera abdicando; rinunciando al mondo vuol conquistare un mondo.³³⁹

La saggista francese rincara la dose, nel volume successivo della sua opera:

Se l'uomo è di una scrupolosa buona volontà, amanti e sposi raggiungono, in una generosità senza pretese, una perfetta uguaglianza. (...) Ma è quasi sempre la donna che fa le spese dell'armonia domestica. All'uomo sembra naturale che sia lei a occuparsi della casa, ad aver cura dei figli ed educarli. Anche la donna pensa che, sposandosi, si è assunta degli obblighi da cui la sua vita personale non la dispensa; non vuole che il marito sia privato dei vantaggi che avrebbe trovato unendosi a una «vera donna»: vuol essere elegante, brava massaia, madre devota, come sono le spose secondo la tradizione. È un compito che diventa facilmente opprimente. Ella lo assume sia per rispetto per il suo compagno sia per fedeltà a sé stessa: perché, come abbiamo visto, vuole che si compia interamente il suo destino di donna.³⁴⁰

Kurahashi sostiene una posizione simile a quella di de Beauvoir, spiegando che il matrimonio per le donne può essere visto come una forma di contratto impari fra uomo e donna:

Ad ogni modo, la struttura attraverso la quale le donne formalmente prendere parte al mondo degli uomini, di conseguenza la formalità di cui necessita una donna per essere considerata completa, è il convenzionale matrimonio. (...) Le zitelle sono viste solamente come delle persone incomplete o disabili, cui manca la parte «femminile». E questo è il motivo per cui quasi tutte le donne si sposano. Il comportamento delle persone e il matrimonio, in termini di economia di scambio, prende la forma di un libero contratto che si basa sul consenso di entrambi i sessi. Tuttavia, di fatto, il contenuto di questo contratto fra uomo e donna non potrà mai essere una relazione fra pari.³⁴¹

Julia Bullock sottolinea inoltre come nel suo articolo Kurahashi prenda di mira il matrimonio criticando anche la nozione di 適齢期 *teikireiki* 'età da matrimonio' che interessava solamente le donne, per cui una donna che non riusciva a sposarsi entro i

³³⁹ Simone de BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 517.

³⁴⁰ Simone de BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 797.

³⁴¹ KURAHASHI Yumiko, "Watashi no 'daisan...'", 1973, p. 27. ところで、女が男の世界に正式に所属し、したがって一人前の女とみなされるための形式は、通常結婚である。(中略) オールドミスは多くの場合《女》が欠如している分だけ不足した人間、不具の人間と見なされるものだ。そこでほとんどすべての女は結婚する。商品経済的な人間の行動様式は結婚にも両性の合意にもとづく自由な契約という外形を与えた。しかしじつはこの契約の中身はけっして男女一対一の主体としての結びつきではありえない。

venticinque anni veniva considerata una *Christmas cake* (una ‘torta di natale’, con l’implicazione che fosse impossibile da vendere dopo il venticinque dicembre) laddove invece gli uomini potevano permettersi di rimanere scapoli ed essere invidiati.³⁴² Il matrimonio, per Kurahashi, è alla base di una ingiusta divisione del lavoro basata sul genere:

Questa cosa spesso viene spiegata in termini di diversi ruoli fra uomo e donna, sarebbe a dire una sorta di divisione dei compiti. Tuttavia, questa ripartizione dei compiti non si basa su un contratto equilibrato. Sposarsi, partorire dei figli, costruire una famiglia e finire per dissolversi all’interno della stessa... Tutto ciò non è altro che altri modi che ha la donna per entrare a far parte del mondo degli uomini.³⁴³

Aru koi no monogatari, procede con Psiche che accetta il responso dell’oracolo e si ritrova a dover consolare i genitori riguardo al suo matrimonio con Barbablù. Inizialmente, infatti, la protagonista accetta di buon grado il matrimonio: “Disse che aveva intenzione di accettare con gioia il proprio destino”,³⁴⁴ al contrario della Psiche di Apuleio che vive il responso dell’oracolo come una condanna a morte, disperandosi: “Psiche, in lacrime, venne accompagnata non al corteo di nozze ma al suo funerale”.³⁴⁵ La riscrittura di Kurahashi procede con Psiche che va a vivere nel palazzo di Barbablù, riceve l’ammonizione a non cercare di scoprire la sua vera identità e tutte le sere condivide con lui il talamo nuziale, senza tuttavia consumare le nozze, fino a quando una notte decide di contravvenire agli ordini del marito per smascherare il volto che si cela dietro la spaventosa barba blu: è in quel momento che Psiche si rende conto di aver in realtà sposato Eros, il dio dell’amore. Se inizialmente l’archetipo femminile di Kurahashi accetta di buon grado di sposarsi, con l’evoluzione della trama, in seguito alla scoperta dell’identità di suo marito, la ragazza cambia idea sul matrimonio: “Ma in verità Psiche non aveva alcuna voglia di sposare quel ragazzino ingenuo”³⁴⁶ al

³⁴² Julia BULLOCK, “From ‘Dutiful Daughters’ to...”, 2018, p. 279.

³⁴³ KURAHASHI Yumiko, “Watashi no ‘daisan...”, 1973, p. 28. このことはしばしば男女の異なった役割、いわば男女間の分業というふうに説明されている。しかしこれは合理的な契約にもとづく分業のようなものではない。結婚し、子供を生み家庭をつくりその中に自分を溶解してしまうこと、これは女が男の世界に所属するための形式以外のなにものでもない。

³⁴⁴ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 160. 自分は喜んでその運命に従うつもりだと言いました。

³⁴⁵ APULEIO, *op. cit.*, p. 20.

³⁴⁶ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 164. しかし本当のところ、プシューケーにはこの無邪気な少年と結婚する気はありませんでした。

contrario della protagonista della fiaba apuleiana che, dopo aver disvelato la vera identità del marito, vuole confermare la sua crescita e la sua femminilità attraverso il rito di passaggio del matrimonio, rendendo ufficiale la sua unione col dio. Se nelle versioni di Apuleio e di Perrault la curiosità era considerata un tratto negativo, una trasgressione cui sarebbe seguita una punizione, per Kurahashi non è più considerata negativamente poiché la sete di conoscenza della ragazza la porta a riconsiderare la propria condizione: nella riscrittura di Kurahashi, quando Psiche scopre la vera identità del marito, finge di ricambiare l'infatuazione del dio, sperando che Afrodite si dichiari contraria alle nozze:

‘Mi ami? Mi vuoi sposare?’. Nonostante Psiche pensasse di non poterlo sposare, sorridendo dolcemente gli disse: ‘Certo. Ma tua madre e gli altri dei ci daranno il loro consenso?’³⁴⁷

La ragazza si ritrova suo malgrado in una posizione scomoda, quando, contro ogni previsione, la dea Afrodite concede loro il permesso di sposarsi. In cerca di una via d'uscita dalla imbarazzante situazione prende l'arco e le frecce di Eros, e colpisce sia il dio che la madre dello stesso, facendoli innamorare l'uno dell'altra. Kurahashi introduce il tema dell'incesto, che spesso viene sfruttato come espediente narrativo che l'autrice utilizza per sfidare le norme e le convenzioni sociali.³⁴⁸ L'autrice accosta la nozione di incesto alla sessualità in un suo saggio del 1966 intitolato *Insesuto ni tsuite* インセストについて (Riguardo all'incesto) in cui sostiene che anche in una società avanzata in cui l'ignoranza viene vissuta come un peccato, ignorare una cosa del genere potrebbe essere vista come una grande virtù³⁴⁹ e in cui commenta il fatto che la nozione di incesto viene percepita come qualcosa di negativo, quasi come un tumore, poiché considerato un comportamento antisociale e contrario alle norme della società.³⁵⁰ L'autrice definisce l'incesto come un 悪 *aku* ‘male’ che fa degradare l'umanità da

³⁴⁷ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 163. 「ぼくを愛して、ぼくと結婚して欲しいんだ」結婚できるはずがないのに、と思いましたが、プシューケーはにっこり笑って答えました。「いいわ。でもお母様やほかの神様たちは賛成して下さるかしら」.

³⁴⁸ A tal proposito Sakaki Atsuko scrive: “Kurahashi challenges the norm of binary divisions of gender by the motif of masturbation, demarcation between life and death by necrophilia, anthropocentricity by the theme of bestiality, heterosexuality by homo- and bi sexuality, exogamy by incest, and monogamy by polyandry”. Cfr. SAKAKI Atsuko, *The intertextual novel...*, 1986, p. 14.

³⁴⁹ KURAHASHI Yumiko, “Insesuto ni tsuite”, in KURAHASHI Yumiko, *Watashi no naka no kare he*, Tōkyō, Kōdansha, 1973, p. 254.

³⁵⁰ KURAHASHI Yumiko, “Insesuto ni...”, 1973, p. 255.

società a uno stato brado animalesco.³⁵¹ Kurahashi vede come una sfida inserire questo argomento controverso nelle sue opere: “Mi piace inserire l’incesto nei miei romanzi perché mi sento attratta dal compito di santificare questo concetto”.³⁵² L’uso di temi grotteschi fa parte dello stile dell’autrice giapponese che, nel momento in cui scrive, “demands to be totally free of the restraints of the prevailing morality and values, even at the expense of being called ‘amoral’ or ‘immoral’”.³⁵³ Nel caso di *Aru koi no monogatari* l’autrice non approfondisce il tema, ma lo introduce come meccanismo narrativo per destabilizzare il lettore sovvertendo ciò che era il senso comune culturale del Giappone dell’epoca. In questo modo Kurahashi non solo deforma in maniera grottesca la relazione fra madre e figlio, ma arriva a ridicolizzarli.

Il piano di Psiche funziona alla perfezione: una volta innamorati Afrodite e Eros, iniziano a comportarsi come una coppia e, ignorandola, tornano insieme sul monte Olimpo. Gli altri dei, però, non vedono di buon occhio la situazione e temono che la relazione fra madre e figlio possa gettare cattiva luce sull’intero Olimpo, decidono quindi insieme di chiamare Psiche sul monte Olimpo e offrirle un posto in mezzo a loro, a patto che accetti di ufficializzare il matrimonio con Eros per salvaguardare almeno le apparenze.

Verso la fine dell’opera, dunque, potrebbe sembrarci che l’eroina di Kurahashi subisca una sorta di regressione: se inizialmente ci aveva presentato una rappresentazione femminile forte, in grado di scegliere per sé e che decideva non solo di rifiutare di sposarsi, ma soprattutto di rifiutare le nozze con un dio, alla fine dell’opera Kurahashi toglie la voce al suo personaggio, che pare accettare l’offerta degli dei senza proferir parola: “Venne deciso di far sposare Eros e Psiche come *pro forma*, quindi Psiche venne invitata sul Monte Olimpo a raggiungere e unirsi agli altri dei”.³⁵⁴ Si potrebbe interpretare la scelta di Kurahashi di far accettare a Psiche un matrimonio non desiderato come un passo indietro per la protagonista della storia. La stessa Kurahashi aveva sottolineato, all’interno di *Watashi no ‘daisan no sei’* come le donne risultassero

³⁵¹ KURAHASHI Yumiko, *ibidem*.

³⁵² KURAHASHI Yumiko, *ibidem*. わたしが近親相姦を小説に書くのは、これをいかにして聖化するか、という課題に魅力を感じるからなのです。

³⁵³ Faye Yuan KLEEMAN, *The uses of myth...*, 1991, p. 308.

³⁵⁴ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 165. 形の上だけでもエロースをプシューケーと結婚させておこうということになり、そこでプシューケーはオリュンポスの山に招かれて神々の仲間に加えられたということです。

in una posizione subalterna rispetto agli uomini proprio perché in un certo senso *costrette* a scegliere di sposarsi, vedendo il matrimonio come una forma di protezione dal punto di vista economico o di impiego sul lungo termine:

Ma fintantoché accetta la forma ufficiale del matrimonio, la donna sarà sufficientemente protetta. Quindi si potrebbe pensare che le donne finiscano con il considerare il matrimonio come una sorta di lavoro a tempo pieno, e che, potendo, sceglieranno la condizione più vantaggiosa e che acquisiranno la “forza” che consiste nel godere il più possibile del potere economico del marito, sfruttandolo all’interno di quel buco che è il focolare domestico. Vista dall’esterno la situazione assomiglia quasi alla pesca del cormorano. Questo è il motivo per cui gli uomini sembrano delle api che con zelo continuano a lavorare per moglie e figli³⁵⁵

Tuttavia, si può interpretare la scelta di Kurahashi di accettare il matrimonio in cambio dell’immortalità e dell’entrare a far parte dell’Olimpo come una mossa calcolata e furba: ricevere lo status divino semplicemente accettando un matrimonio di facciata che non andrebbe a intaccare la sua libertà (dal momento che Eros è talmente innamorato della madre da non notare nemmeno la sua presenza). Se si sceglie di valutare così la scelta di Psiche, ecco allora che nel finale della fiaba l’eroina di Kurahashi non rinuncia alla propria indipendenza scegliendo il matrimonio, ma semplicemente si adatta alle condizioni più vantaggiose per mantenere la propria libertà.

La fiaba di Kurahashi si conclude con Psiche che si libera delle armi del dio Eros, bruciandole:

Pare che Psiche, poco prima di salire sul Monte Olimpo, abbia finito per bruciare l’arco e le frecce. Per questo motivo da quel momento in poi non si sono più udite storie di dei che soffrivano di pene d’amore a causa degli scherzi di Eros³⁵⁶

In questo modo la protagonista elimina i poteri del proprio consorte, rendendolo quindi più simile a lei. Questo gesto può anche essere visto come una dimostrazione di forza

³⁵⁵ KURAHASHI Yumiko, “Watashi no ‘daisan...”, 1973, p. 29. だが結婚という公的な形式を受け入れるかぎり、女はむしろ強力に保護されている。だから女の方でも、結婚を一種の完全就職とみなし、できるだけ有利な条件のものを選び、家庭という穴の中にしっかりと男をくわえこんでその経済力をぎりぎりまで享受しようとする《強さ》を身につけてきたように思われる。これは外見上あの鶉飼に似ている。男は妻子のためにあくせく動きつづける動き蜂というわけだ。

³⁵⁶ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 165. プシューケーが持っていた弓と矢は、オリュンポスの山に上る前に焼き捨ててしまったようです。だからその後エロースの悪戯で神々が恋の病に悩まされたという話は聞かれません。

da parte dell'eroina di Kurahashi, che al contrario di quella di Apuleio prende in mano la situazione e agisce per migliorare la propria condizione, rifiutando ciò che non vuole o negoziando per ottenere il meglio da un accordo.

Kurahashi dà quindi più potere al personaggio di Psiche, rendendola proattiva. Nel commentare gli effetti delle fiabe post-moderne Cristina Bacchilega commenta le implicazioni che hanno queste *re-visioni*:

The cumulative performative effect of their re-visions is itself double: empowering female protagonists as well as readers/viewers, while interrogating the fairy tale's naturalizing of gender dynamics.³⁵⁷

Con *Aru koi no monogatari* Kurahashi, tratteggia un personaggio femminile che agisce energicamente piuttosto che subire passivamente gli eventi, non più un personaggio apuleiano che si presenta come archetipo di una femminilità apatica e rinunciataria, ma un personaggio a trecentosessanta gradi che lotta per migliorare le proprie condizioni.

³⁵⁷ Cristina BACCHILEGA, *Postmodern Fairy Tales*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997, p. 113.

CONCLUSIONI

All'interno dell'elaborato si è visto come Kurahashi, nelle sue re-visioni, abbia trattato il tema della femminilità.

Nella prima fiaba trattata, *Ningyo no namida*, è stato analizzato come l'autrice attraverso la creazione di un corpo ibrido, che comprendeva la parte superiore del corpo del principe e la parte inferiore del corpo della sirenetta ribaltata, sia riuscita a creare un corpo che rappresentasse il concetto di terzo sesso. Questo terzo sesso, secondo Kurahashi, è una categoria concettuale simile all'idea di performatività di genere di Judith Butler, che va a eliminare le differenze fra maschile e femminile, andando a minimizzare l'importanza del sesso biologico dell'individuo. Il corpo ermafrodito di *Ningyo no namida*, infatti, pur possedendo di nascosto attributi sessuali femminili viene visto e trattato dagli altri personaggi come corpo appartenente a un uomo e va a ricoprire la posizione di maggior rilievo nel regno: nondimeno, non può più essere considerato un *uomo* non tanto per la mancanza di attributi sessuali maschili, quanto per il fatto di rappresentare l'*involucro* di due anime, una maschile e una femminile, fuse insieme alle rispettive membra. Kurahashi è esplicita su questo punto: le due anime continuano a comunicare.³⁵⁸ Più sfumata è l'allusione al fatto che sia proprio questa fusione dei due sessi a rendere il principe un buon governante, in grado di donare al proprio regno un periodo di pace e prosperità; tuttavia, ciò dimostrerebbe come il principio maschile possa trovare una propria completezza solo in complementarità con il principio femminile: non sopraffacendolo, non rigettandolo, né costringendolo a un'ipocrita *comunione* matrimoniale, ma fondendosi concretamente con esso, come le realtà organiche della sirenetta e dell'amato. Sulla base dell'analisi condotta da Faye Yuan Kleeman, si può quindi affermare che la riscrittura di Kurahashi porti alla luce una visione sulla sessualità e sul genere ben diversa da quella che era stata proposta da Andersen ne *La sirenetta*. Se per Andersen la sirenetta è un personaggio in una posizione subalterna che si rimette a un potere più grande di lei e la fiaba ha un chiaro intento pedagogico, per Kurahashi è un'occasione per criticare le categorie culturali di primo e secondo sesso, ingiustamente basate sulla divisione biologica fra uomini e

³⁵⁸ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 17. "The lower half of the prince's body, the mermaid's half, still had its own soul, and the two souls continued to communicate" 王子様の体の下半身は人魚姫のもので、魂も別々で、つながった体の中で魂同士話をする事ができました (traduzione di Marc SEBASTIAN-JONES e TATEYA Koichi, "Two Tales from...", 2008, p. 177).

donne: non a caso Kleeman sostiene che l'autrice giapponese decida di far scontrare all'interno dello stesso corpo una serie di opposizioni binarie mente/corpo e pubblico/privato legate rispettivamente alle categorie di genere maschile e femminile. Il nuovo corpo della sirenetta, all'interno dell'anti-mondo della narrativa di Kurahashi, può essere quindi definito come una sorta di anti-corpo, che trascende la mera materialità delle categorie sessuali alla ricerca di un'unità *altra*, un'utopica fusione che permetta una comunicazione tra i due generi storicamente negata dalla sopraffazione del principio maschile.

In *Shirayukihime*, la seconda fiaba trattata all'interno dell'elaborato, a partire dagli studi di Sandra Gilbert e Susan Gubar che esaminano il conflitto fra il personaggio di Biancaneve e quello della matrigna all'interno della fiaba dei fratelli Grimm, si arriva ad analizzare il conflitto fra questi due personaggi all'interno della re-visione di Kurahashi. In entrambe le fiabe è il *male gaze*, concetto teorizzato da Laura Mulvey nell'ambito dei *film studies* che indica lo sguardo dell'uomo o del patriarcato sulla donna, a creare il conflitto fra i due personaggi. In entrambe le fiabe lo sguardo maschile, simbolizzato dallo specchio magico cui si rivolge la matrigna, si posa sul personaggio di Biancaneve solo dopo la sua crescita: la bellezza della ragazza è subordinata al suo sviluppo e alla maturazione dei tratti legati alla sessualità.

Gilbert e Gubar, nel loro saggio, sostengono che la voce dello specchio, ovvero la voce proveniente dal mondo maschile, venga in realtà interiorizzata dalla matrigna, e che quindi per le due autrici il *male gaze* risieda "in her own mirror, her own mind".³⁵⁹ Nella re-visione parodica di Kurahashi, invece, la voce dello specchio appartiene all'oggetto vero e proprio e la matrigna, in un atto di ribellione, decide di liberarsene spaccandolo. Così facendo, si libera della voce inconscia come di un oggetto esterno: è un atto distruttivo e liberatorio al tempo stesso, un atto che richiede una necessaria dose di violenza per segnare una netta cesura con la vita precedente. In nessuna delle due versioni della fiaba ci viene detto da dove venga lo specchio, se sia stato acquistato dalla matrigna o se fosse da sempre di sua proprietà, pesante eredità di un passato estraneo. La regina ne accetta la presenza ossessiva e l'autorità, così come si accetta un costrutto mentale che si dà per acquisito, per *naturalmente* giusto. È necessario uno *shock* per farle percepire la natura estranea dello specchio: l'incontro con un uomo – il

³⁵⁹ Sandra GILBERT; Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale UP, 2000, p. 38.

principe – che dimostra di comprendere e di apprezzare le sue qualità meno apparenti (la raffinatezza, l’arguzia), rigettando l’importanza solitamente data a elementi esteriori, come la bellezza, che avrebbero visto vincente la *stupida* Biancaneve. Se continuasse a contrapporsi alla figliastra in una rivalità fomentata dall’acquisizione di una scala valoriale *maschile*, che vede al vertice la qualità – se tale può essere considerata – della bellezza, non sarebbe in grado di costruire un sano rapporto di coppia con il principe: da qui lo strappo, il rifiuto non dell’uomo, in una sana complementarietà, ma di tutte quelle imposizioni egemoniche maschili che costringono inconsciamente la donna in posizione subordinata. La regina distrugge il *male gaze* deformante, per mostrarsi nella propria dimensione più *autentica* allo sguardo dell’amato.

Kurahashi, inoltre, all’interno della sua re-visione parodica decostruisce le immagini di donna angelo e di donna mostro, due ideali estetici che secondo Virginia Woolf gli uomini impongono alle donne. Gilbert e Gubar citano Virginia Woolf che sostiene che per poter produrre arte le donne devono uccidere il cosiddetto “angelo del focolare”.³⁶⁰ L’autrice giapponese riesce in questo intento e conferisce ai suoi personaggi maggiore tridimensionalità e spessore, rispetto a quelli descritti dai fratelli Grimm: la Biancaneve di Kurahashi Yumiko, pur essendo molto bella è caratterizzata da una forte stupidità che la rende meno attraente della matrigna agli occhi del principe, la matrigna, d’altro canto, pur essendo meno attraente di Biancaneve riesce a sedurre il principe grazie alla sua scaltrezza. I due personaggi, che differiscono molto dalla Biancaneve docile e bella e dalla matrigna malvagia dei fratelli Grimm, agli occhi del principe (che può essere visto come un’altra rappresentazione del mondo maschile e, per estensione, del patriarcato) diventano sovrapponibili al punto tale che egli stesso si convince che la matrigna dovrebbe essere la ‘vera’ Biancaneve.³⁶¹ Kurahashi riesce quindi a sfruttare lo strumento della parodia per decostruire i due stereotipi, inserendo nella sua revisione due personaggi che li sfidano.

All’interno di *Aru koi no monogatari*, si è visto invece come Kurahashi abbia preso due diverse storie: il mito greco di Eros e Psiche rielaborato da Apuleio e la fiaba di *Barbablù* di Charles Perrault, i cui elementi in comune sono la presenza di un presunto marito-mostro e il tema della curiosità associata all’idea di un desiderio di conoscenza

³⁶⁰ Sandra GILBERT; Susan GUBAR, *op. cit.*, p. 17.

³⁶¹ KURAHASHI Yumiko, *Otona no tame...*, 1998, p. 36.

fine a sé stesso e dannoso. Le protagoniste delle due fiabe ri-viste da Kurahashi, infatti, hanno in comune il desiderio di conoscere la vera identità del proprio coniuge: nel caso di Psiche accertarsi dell'aspetto mostruoso dello sposo, mentre nel caso di *Barbablù* la protagonista vuole scoprire cosa le nasconda il marito. In *Aru koi monogatari* la curiosità smette di assumere una connotazione negativa e diventa invece il motore che mette in azione un processo di emancipazione della protagonista: nella re-visione di Kurahashi, che segue principalmente la trama del mito Apuleiano e si limita ad aggiungere alcuni elementi dalla storia di *Barbablù*, la protagonista mossa dalla propria curiosità e dalla sicurezza che dietro all'aspetto mostruoso del marito si celi in realtà un volto gentile, decide di osservare il suo volto di notte, finché è addormentato. È così che Psiche scopre di non aver sposato il crudele Barbablù, bensì il giovane dio dell'amore Eros. Se secondo le interpretazioni di psicanalisti di stampo freudiano e junghiano come Bruno Bettelheim, Erich Neumann e Phyllis Katz, la figura di Psiche può essere vista come un archetipo della femminilità (sebbene per ogni interprete la femminilità simboleggiata da Psiche all'interno del mito compia un percorso diverso durante lo svolgimento della storia), si può vedere il personaggio di Kurahashi come la rappresentazione di un personaggio femminile che scelga l'emancipazione: inizialmente decidendo di scoprire l'identità del coniuge, una volta scoperta rimanendone delusa e decidendo di non accontentarsi scegliendo di non volerlo come partner e, alla fine della fiaba, accettando un matrimonio *pro forma* per poter godere dello status divino e l'accettazione fra gli altri dei dell'Olimpo. Il percorso di Psiche, nella storia di Kurahashi è lineare: la protagonista parte da una situazione di relativa subalternità, in cui accetta con dignità il responso dell'oracolo di Apollo che afferma che dovrà sposare il mostruoso Barbablù e finisce con la decisione di andare a vivere nell'Olimpo e di ottenere divinità e vita eterna, raggiungendo così una posizione di privilegio. La re-visione di Kurahashi mette in luce una protagonista attiva e intraprendente, che senza un tocco di curiosità iniziale non avrebbe potuto raggiungere il riscatto cui arriva al finale della storia.

Linda Hutcheon precisa, all'interno del capitolo dedicato alla parodia nel suo volume *The politics of Postmodernism* (Le idee politiche legate al postmodernismo) che la ripresa parodica dell'arte passata non deve essere considerata nostalgica, bensì critica.³⁶² Nel caso di Kurahashi sembra impossibile anche solo pensare il contrario. Il

³⁶² Linda HUTCHEON, "The Politics of Parody" in HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 2002, p. 89.

titolo della raccolta *Fiabe crudeli per adulti* sembra quasi voler mettere in guardia il lettore. Le riscritture di fiabe e quelle dei miti dell'autrice giapponese sono irriverenti e fortemente ironiche; le morali che allega alla fine di ogni fiaba invece di insegnare al lettore la differenza fra bene e male o giusto e sbagliato sembra quasi servano solo a prenderlo in giro ulteriormente. La crudeltà nelle fiabe di Kurahashi sta nel sarcasmo caustico con cui l'autrice ribalta e parodia le situazioni delle fiabe originali: la sirenetta con il torso di pesce e le gambe umane che potrebbe riuscire a parlare e guadagnarsi un posto a corte, ma preferisce passare il suo tempo nella stanza da letto del principe; Biancaneve è bella, ma stupida e incapace nelle faccende domestiche e per rimanere nella casa dei nani accetta di far loro compagnia di notte; Psiche scopre di non essere la moglie di un assassino, ma del dio dell'amore, che però è un bambino e non è in grado di consumare la prima notte di nozze. I temi sono crudeli perché vanno a toccare tematiche *da adulti* con estrema sfrontatezza, senza risparmiare nessuno, e tutte le scene delle fiabe tradizionali vengono distorte in maniera grottesca e ridicola. Ma nel modo in cui Kurahashi parodia sfacciatamente le fiabe si può anche leggere una critica che non vale solo per il contesto originale di provenienza di queste fiabe, ma anche per quello in cui l'autrice opera.

Secondo il *bundan* una donna non deve cercare di sforzarsi di scrivere *come un uomo*, ma al contrario dovrebbe scavare nella propria interiorità per estrarre ciò che meglio rappresenta la propria innata 女らしさ *onnarashisa* 'femminilità'.³⁶³ La caratterizzazione di questa *onnarashisa*, un attributo intrinseco di tutte le donne, era stato adeguato a, ed esacerbato da, i costumi e le restrizioni sociali.³⁶⁴ Come commenta Rebecca Copeland, da parte dei critici e del *bundan* non si sentiva il bisogno di un tentativo di definizione concreta di questa caratteristica.³⁶⁵ La retorica voleva che le donne corrispondessero a un ideale di femminilità, di cui dovevano essere dotate solo in virtù del loro sesso biologico. La loro *onnarashisa* intrinseca andava coltivata tramite gli ideali della gentilezza (il primo e più importante tratto per una donna), della modestia, dell'altruismo e della devozione alla casa e alla famiglia. Questi tratti

³⁶³ Rebecca L. COPELAND, "'Womanliness' and the Woman Writer", in Rebecca Copeland (a cura di), *Women critiqued. Translated essays on Japanese women's writing*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, p. 24.

³⁶⁴ Rebecca L. COPELAND, "'Womanliness' and...", 2006, p. 4.

³⁶⁵ Rebecca L. COPELAND, *ibidem*.

caratteriali avrebbero dovuto rendere le donne più predisposte all'emotività e alla sensibilità per la bellezza.³⁶⁶ Per questo motivo la maggior parte degli studiosi e scrittori giapponesi si aspettava che le cosiddette 女流作家 *joryū sakka* ovvero 'le donne scrittrici' producessero opere in cui fosse possibile cogliere "il vero cuore delle donne".³⁶⁷ Per ottenere questo effetto era necessario che le scrittrici si impegnassero ad aderire il più possibile alla retorica della *onnarashisa*:³⁶⁸ la maggior parte delle scrittrici che aveva ottenuto l'approvazione del *bundan*, ci era riuscita scrivendo opere in cui trattavano le proprie esperienze personali, in particolar modo evidenziando il carattere emotivo delle vicende.³⁶⁹

Questo processo non avviene solamente all'interno della società giapponese: come sostiene Anna Dymarz:

The necessity for establishing and promoting a woman's literary canon in any tradition is now addressed by a well entrenched systematic practice. In fact, the ideological motivations behind this work of canon formation have been explicit and openly celebrated. The formation of these canons has largely been driven by a desire to unearth texts that could define a specifically female voice.³⁷⁰

In Giappone questa situazione si sviluppò a partire dagli anni ottanta dell'Ottocento; ci si aspettava che le donne scrittrici aderissero a un ideale praticamente impossibile: quello di riuscire a sviluppare la propria voce creativa, ma allo stesso tempo di rimanere fedeli a quella che era considerata la propria innata femminilità.³⁷¹ Una situazione che non sarebbe cambiata per quasi più di un secolo.

Le autrici giapponesi dell'epoca si trovavano quindi in un vicolo cieco: da una parte avrebbero dovuto attenersi al tipo di scrittura suggerita dal *bundan*, con l'eventualità di non essere prese sul serio e di rischiare di vedere le proprie opere classificate dai critici in termini di 奥様芸 *okusama gei* 'arte da casalinghe' e niente di più che una

³⁶⁶ Rebecca L. COPELAND, "'Womanliness' and...", 2006, p. 5.

³⁶⁷ Rebecca L. COPELAND, *ibidem*.

³⁶⁸ In un saggio del 1921 Yosano Akiko definisce la femminilità, per come veniva concepita nel Giappone dell'epoca, come la qualità di una donna di rimanere al proprio posto e comportarsi come "una docile bambola". YOSANO Akiko, "What is 'Womanliness?'" in Rebecca Copeland (a cura di), *Women critiqued. Translated essays on Japanese women's writing*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, p. 42.

³⁶⁹ SAKAKI Atsuko, "Introduction", in KURAHASHI, Yumiko; SAKAKI, Atsuko, *The Woman with the Flying Head and Other Stories (Japanese Women Writers in Translation)*, London, Routledge, 1997, p. xiv.

³⁷⁰ Anna DYMARZ, *The Space of the Body in the "Anti-World": A Study of Kurahashi Yumiko's Early Writing*, Alberta, Alberta UP, 2005, p. 7.

³⁷¹ Rebecca L. COPELAND, "'Womanliness' and...", 2006, p. 23.

semplice aggiunta a quella che era la ben più considerata produzione maschile;³⁷² d'altro canto avevano la possibilità di azzardarsi a tentare una via più sperimentalista, sfidando i propri limiti e scrivendo ciò che desideravano, rischiando però di comporre opere che i critici, per loro stessa ammissione, non si sarebbero neanche curati di leggere.³⁷³

Julia Bullock articola la differenza fra le due produzioni all'interno del suo volume *The Other Woman's Lib*:

In the realm of literature, however, women had long been confined to the separate sphere of “women's-style literature,” which was seen as inherently inferior to the dominant masculine discourse. This ideological categorization of men's and women's literature was supported by a set of binary oppositions that aligned the feminine with “popular,” “autobiographical,” and intellectually and artistically inferior, as opposed to mainstream (that is, malestream) literature, which was purely artistic, confessional, and intellectually superior. While the fascination with confessional literature had generally fallen out of fashion by the 1960s, the qualitative distinction between “feminine” and “masculine” spheres remained.³⁷⁴

Bullock osserva inoltre che la maggior parte delle autrici che debuttarono intorno agli anni sessanta, erano consapevoli di questa divisione fra 作家 *sakka* ‘scrittore’³⁷⁵ e *joryū sakka*³⁷⁶ o 女の作家 *onna no sakka* ‘scrittrice’³⁷⁷ e che cercarono esplicitamente di

³⁷² Questa definizione venne data da alcuni critici della rivista *Shinchō* in un articolo dedicato a una tavola rotonda del 1908, il cui tema era “la donna scrittrice”. Rebecca L. COPELAND, “‘Womanliness’ and...”, 2006, p. 23.

³⁷³ Rebecca L. COPELAND, *ibidem*. Sakaki sostiene che anche Abe Kōbō, la cui produzione era per certi versi molto simile a quella di Kurahashi, non era immune alle critiche da parte del *bundan* a causa delle sue opere dai toni metafisici. Tuttavia, rispetto a Kurahashi (che era una donna), il trattamento riservato a Abe Kōbō era stato molto più tollerante. Cfr. SAKAKI Atsuko, “Introduction”, in KURAHASHI, Yumiko; SAKAKI, Atsuko, *The Woman with the Flying Head and Other Stories (Japanese Women Writers in Translation)*, London, Routledge, 1997, p. xiv.

³⁷⁴ Julia BULLOCK, *The Other Woman's Lib...*, 2010, p. 165.

³⁷⁵ La parola *sakka* in giapponese è di genere neutro e non connota per forza un autore maschio. Tuttavia, come osservato da Hasegawa Izumi nel 1976, il fatto stesso che fossero state coniate le espressioni *joryū sakka* e *joryū bungaku* per indicare le autrici donne e la letteratura femminile, dimostrava che in Giappone le parole *sakka* e *bungaku* implicitamente fossero usate per riferirsi solamente agli autori di sesso maschile e alla letteratura prodotta da essi. Cfr. Rebecca L. COPELAND, “‘Womanliness’ and...”, 2006, p. 3.

³⁷⁶ Il semplice utilizzo della parola 女流 *joryū* ‘stile femminile’, secondo Tomioka Taeko trasmette inevitabilmente le convenzioni sociali legate alle questioni di genere. Cfr. TOMIOKA Taeko, “Women's Language and the National Language”, trad. di Joan E. Ericson e Yoshiko Nagaoka, in COPELAND, Rebecca (a cura di), *Women critiqued. Translated essays on Japanese women's writing*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, p. 135.

³⁷⁷ Secondo Tomioka Taeko, la parola 女 *onna* ‘donna’ in Giappone viene spesso usata in termine dispregiativo o discriminatorio, per cui le due espressioni *onna no sakka* e *joryū sakka* hanno due connotazioni diverse, pur essendo entrambe problematiche. Cfr. TOMIOKA Taeko, “Women's Language...”, 2006, p. 139.

inserirsi all'interno del discorso maschile, per eliminare questa distinzione.³⁷⁸ Per queste autrici la stessa esistenza di un concetto come quello di *letteratura femminile* rappresentava una categoria restrittiva, imposta su di loro ideologicamente e ingiustamente, insieme a una serie di concezioni su come e su cosa le donne *dovessero scrivere*.³⁷⁹ Le donne giapponesi, commenta Sakaki, rispetto agli uomini erano ancora più limitate: ci si aspettava che scrivessero *in maniera naturale*, ovvero dando sfogo ai propri sentimenti piuttosto che articolando i propri pensieri.³⁸⁰ Per ribellarsi a questa categoria di letteratura femminile, una possibilità era quella di utilizzare uno stile concettualizzato come *maschile*.³⁸¹ È proprio il caso di Kurahashi che non si presta a rimanere al proprio posto e scrivere opere *da donne*, ma decidere di testare i propri limiti e quelli dei propri lettori non solo attraverso l'uso del *pastiche* e dell'intertestualità, ma anche scrivendo opere dai temi controversi e grotteschi e scrivendo, inoltre, numerosi saggi critici sulla letteratura in cui sfidava apertamente il *bundan*.³⁸²

Per Julia Bullock esiste un *fil rouge* che collega le opere di Kurahashi Yumiko e di altre autrici sue contemporanee (come Kōno Taeko e Takahashi Takako), che con le loro opere sfidarono apertamente le concezioni del *bundan*, a quella che rappresentò negli anni settanta la cosiddetta seconda ondata di femminismo in Giappone ovvero il *women's lib movement* 'movimento per la liberazione delle donne':

In this sense, then, both women writers of fiction in the 1960s and the feminist activists of the 1970s may be seen as motivated by a similar project—to challenge the ideologies of gender that form a crucial structuring mechanism of modern industrial Japanese society.³⁸³

Scrittrici e attiviste avrebbero in comune la volontà di andare conto le prescrizioni di una società maschilista, che imponeva loro di stare al proprio posto, affibbiandogli un ruolo di genere ben preciso:

³⁷⁸ Julia BULLOCK, *The Other Woman's Lib...*, 2010, p. 165.

³⁷⁹ Julia BULLOCK, *The Other Woman's Lib...*, 2010, p. 165.

³⁸⁰ SAKAKI Atsuko, "Introduction", in KURAHASHI, Yumiko; SAKAKI, Atsuko, *The Woman with the Flying Head and Other Stories (Japanese Women Writers in Translation)*, London, Routledge, 1997, p. xiv.

³⁸¹ Julia BULLOCK, *The Other Woman's Lib...*, 2010, p. 165.

³⁸² La maggior parte di questi saggi è contenuta nella raccolta *Watashi no naka no kare he* わたしのなかの彼へ (All'altro dentro di me, 1970). SAKAKI Atsuko, "Introduction", in KURAHASHI, Yumiko; SAKAKI, Atsuko, *The Woman with the Flying Head and Other Stories (Japanese Women Writers in Translation)*, London, Routledge, 1997, p. xiv.

³⁸³ Julia BULLOCK, *The Other Woman's Lib...*, 2010, p. 156.

Women writers of literature during the 1960s took on the difficult task of challenging gender roles that had come to seem natural and inevitable and were furthermore enforced by disciplinary mechanisms that penetrated all levels of Japanese society. The women's liberation activists of the 1970s may therefore be said to have picked up where these writers of literature left off.³⁸⁴

Negli anni settanta l'attività delle donne nell'ambito della letteratura si era consolidata grazie ad autrici che esordirono negli anni sessanta come Ōba Minako, Kanai Mieko, Setouchi Harumi, Kōno Taeko e la stessa Kurahashi e il numero consistente di scrittrici, insieme al livello delle loro opere, risvegliarono l'interesse della critica;³⁸⁵ tuttavia si iniziò a rivedere la categoria di *joryū sakka* solo nella seconda metà degli anni ottanta in risposta a una serie di critiche femministe e in parte come risultato di “a less-well-perceived, somewhat prior shift in the social dynamics of authorship that undermined the gendered conventions of the Japanese literary establishment”.³⁸⁶ Julia Bullock sostiene, citando Michel Foucault, che non esiste una resistenza in posizione di estraneità rispetto al potere, perché per il pensatore francese esso è onnipotente; Bullock sostiene quindi che le autrici che esordirono negli anni sessanta provavano sulla loro pelle le dinamiche di potere connesse al genere non solo nell'ambito della letteratura, ma anche nella vita di tutti i giorni. Per queste donne, la modalità di resistenza ideale non poteva che essere proprio all'interno delle stesse strutture che le confinavano all'interno di una femminilità codificata: la stessa letteratura.³⁸⁷ La letteratura veniva vista quindi come uno strumento per sfidare l'imposizione sociale legata al sesso di appartenenza i meccanismi disciplinari che permeavano l'intera società giapponese attraverso cui questi ruoli di genere venivano fatti valere.³⁸⁸ Secondo Bullock, le donne appartenenti ai movimenti di liberazione femminile, con l'emergere della seconda ondata di femminismo in Giappone negli anni settanta, stavano in un certo senso *continuando* l'opera iniziata da queste autrici, cercando di aprire il campo delle espressioni dell'identità femminile per includere una maggiore accettazione della sessualità femminile e mettendo in dubbio le assunzioni tradizionali che riguardavano la

³⁸⁴ Julia BULLOCK, *The Other Woman's Lib...*, 2010, p. 166.

³⁸⁵ OKUNO Takeo, “Is Fiction Inherently the Realm of Women?”, trad. di Barbara Hartley, in COPELAND, Rebecca (a cura di), *Women critiqued. Translated essays on Japanese women's writing*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, p. 67.

³⁸⁶ Joan E. ERICSON, “The resisting woman writer”, in COPELAND, Rebecca (a cura di), *Women critiqued. Translated essays on Japanese women's writing*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, p. 114.

³⁸⁷ Julia BULLOCK, *The Other Woman's Lib...*, 2010, p. 153. Bullock rimanda al volume *Sorvegliare e punire* di Michel Foucault, in particolare al capitolo I della terza parte: *I corpi docili*. Cfr. Julia BULLOCK, *The Other Woman's Lib...*, 2010, p. 182.

³⁸⁸ Julia BULLOCK, *The Other Woman's Lib...*, 2010, p. 166.

naturalità delle divisioni dei ruoli basate sul genere.³⁸⁹ Il modo in cui Kurahashi scrive le proprie re-visioni implica l'utilizzo di strategie parodiche postmoderne per come lo concepisce Linda Hutcheon: per puntare un dito verso la storia e verso il potere storico delle rappresentazioni culturali, contestualizzandole in maniera ironica in modo da decostruirle.³⁹⁰ Per fare ciò Kurahashi riscrive sia opere provenienti dal contesto giapponese³⁹¹ sia da quello occidentale, per dimostrare quanto la posizione della donna sia subalterna rispetto a quella dell'uomo in ogni cultura e civiltà.³⁹²

Le re-visioni di Kurahashi si inseriscono, quindi, all'interno di un contesto sociale complesso, ma la stessa posizione dell'autrice nei confronti di questa situazione è altrettanto complicata. Da un lato, l'opera di Kurahashi (come quella delle sue colleghe degli anni sessanta) con la sua carica ironico-grottesca e la sua crudeltà, è un attacco alle aspettative del *bundan*, che dalle *joryu sakka* si attendeva nient'altro che una delicata attenzione alle sfumature dei sentimenti e della sfera femminile. Questa strenua opposizione all'orizzonte di attesa dell'egemonia critico-letteraria a prevalenza (se non a totalità) maschile³⁹³ può essere interpretata come una sorta di avanguardia all'attacco all'egemonia patriarcale su più vasta scala, portato avanti dai *women's lib movement* degli anni settanta, che rappresentavano la seconda ondata di femminismo in Giappone e che si erano concentrati proprio sulla divisione fra sesso biologico e "ruolo",³⁹⁴ che quindi sfidavano le ideologie di genere che erano la base fondante della moderna società industriale giapponese.³⁹⁵

³⁸⁹ Julia BULLOCK, *ibidem*.

³⁹⁰ Linda HUTCHEON, "The Politics of Parody" in HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 2002, p. 89.

³⁹¹ Come affermato in precedenza, all'interno di *Otona no tame no zankoku dōwa*, si trovano anche le re-visioni parodiche di leggende giapponesi come, ad esempio, quella di 一寸法師 *Issunbōshi* (*Issunbōshi*), all'interno della quale un ragazzo alto non più di un pollice chiamato *Issunbōshi* (il cui nome significa, letteralmente, 'un pollice') grazie al suo coraggio diventa il difensore della figlia di un uomo potente e, giorno dopo giorno, finisce per innamorarsene. Per difendere la ragazza un giorno si trova a dover combattere contro un orco e, una volta vinta la battaglia, *Issunbōshi* riesce a crescere e diventare alto come un uomo normale e a sposare la ragazza. Nella sua parodia, Kurahashi aggiunge però un ulteriore elemento: *Issunbōshi* non è cresciuto in maniera proporzionata e i suoi genitali sono rimasti quelli di un uomo alto poco più di un pollice.

³⁹² A riprova di ciò si può considerare il fatto che per esempio, in *Watashi no 'dai san no sei'* l'autrice faccia mai riferimento alla società giapponese dell'epoca, ma ascriva la condizione femminile a qualcosa di universale. Cfr. KURAHASHI Yumiko, "Watashi no 'daisan...'", 1973, pp. 26-31.

³⁹³ Come decreta Kleeman, Kurahashi scrive "from the reactive subject position of being a female rather than a reactive position of being "the other sex" in the dominant patriarchal discourse". Cfr. Faye Yuan KLEEMAN, "A Defiant Muse...", 2002, p. 92.

³⁹⁴ Julia BULLOCK, *The Other Woman's Lib...*, 2010, p. 156.

³⁹⁵ Cfr. Julia BULLOCK, *ibidem*.

Se da una parte, quindi, viene spontaneo percepire le riscritture di Kurahashi quasi come una possibile risposta femminista contro l'egemonia del *bundan* da parte dell'autrice giapponese, come suggerito da Julia Bullock; dall'altra bisogna tener conto di ciò che l'autrice stessa dichiarò in *Shōsetsu no meiro to hiteisei*: che le sue opere non avevano alcun intento politico:

Disdegno con tutto il cuore i cosiddetti “romanzi di propaganda”, quelli in cui l'autore cerca di affascinare i lettori presentando un problema “attuale”, dando un giudizio al riguardo e una soluzione e, se non ve n'è una, descrivendo quanto sia difficile, se non addirittura impossibile, trovare un'effettiva soluzione.³⁹⁶

E come riporta Luciana Cardì, Kurahashi non si considerava parte dei movimenti femministi, ma al contrario se ne discostava totalmente.³⁹⁷ Risulta difficile provare a contestualizzare ed etichettare la produzione di Kurahashi e definire semplicemente le sue riscritture delle fiabe come post-moderne o femministe.³⁹⁸ È tuttavia innegabile la presenza, all'interno delle re-visioni di *Otona no tame no zankoku dōwa* di elementi legati al femminismo di seconda ondata, quali la ricerca di un'uguaglianza sul piano culturale fra uomo e donna e una maggiore consapevolezza per quanto concerne le ideologie di genere: come più volte sottolineato nell'arco della trattazione, a un'attenta lettura è difficile affermare che, nei racconti, le donne rivestano un ruolo di subalternità *tout court* rispetto agli uomini. Al contrario, si può notare come, in diversi casi, siano proprio i personaggi maschili a trovarsi in una posizione subordinata: in *Ningyo no namida*, a fronte di una sirena pronta a rinunciare alla propria anima immortale pur di ottenere ciò che persegue, il principe risulta un individuo inerte, non solo incapace di ribellarsi al volere della corte, contraria alle nozze tra lui e la protagonista, ma talmente succube degli eventi da rischiare per due volte l'annegamento, e ritrovarsi infine con la metà inferiore femminile, privato del piacere sessuale, solo per non aver saputo scegliere; in *Shirayukihime*, il principe, partito impulsivamente per vendicare l'onore di Biancaneve, resta talmente ammaliato dalla figura della matrigna da innamorarsene e reputare *stupide* le circostanze alla base della sua missione; in *Aru koi no monogatari*, il dio Eros, un ragazzino impotente, schiacciato tra le personalità dominanti della madre

³⁹⁶ KURAHASHI Yumiko, “Shōsetsu no meiro...”, 1973, p. 288. 作家が《アクチュアルな》問題をたて、批判し、解決し、ないしは解決の困難や不可能をしめすことによって、読者にアピールしようとする小説、すなわち《プロパガンダ小説》をわたしは心から軽蔑するものです。

³⁹⁷ Luciana CARDI, ““A Fool Will Never Be Happy”...”, 2013, p. 196.

³⁹⁸ Luciana CARDI, ““A Fool Will Never Be Happy”...”, 2013, p. 194.

e dell'amata, diviene vittima delle sue stesse armi e protagonista di un incesto scandaloso.

Al contrario, i personaggi femminili sono spesso volitivi, intenzionati a determinare con le proprie forze il destino: la sirenetta non solo cede la propria anima immortale per inseguire un sogno d'amore, ma provoca volutamente un naufragio per desiderio di vendetta; inoltre, non manca mai di ottenere il proprio piacere fisico con il principe, sia in forma di donna, sia nella fusione con esso. La matrigna di Biancaneve rifiuta l'identificazione con la figliastra, con quel mero oggetto di bellezza, e sfrutta le proprie doti per perseguire i propri obbiettivi: ha la meglio sul *male gaze* del principe, conquistandone l'amore al punto da spingerlo a un omicidio, non solo grazie a qualità esteriori, ma soprattutto con la forza della propria personalità; la stessa che le consente di distruggere lo specchio, e con esso ogni retaggio subconscio di patriarcato. Psiche non solo soddisfa la propria curiosità senza remore di sorta, ma è in grado di forzare due dei a un atto d'incesto pur di sfuggire a un matrimonio indesiderato; sfrutta poi la situazione a proprio vantaggio, accettando sì un matrimonio *pro forma*, ma ottenendone in cambio l'immortalità nell'Olimpo degli dei e, in definitiva, la propria libertà. A fronte di questi dati, si può quasi ribaltare la già citata affermazione di Berger, che vorrebbe le donne vittime di una interiorizzazione dello sguardo maschile e quindi delle regole della società patriarcale nelle fiabe di Kurahashi, "*women act and men appear*".

Tuttavia, come si è detto, più che lo scontro diretto, i personaggi femminili cercano una sorta di *complementarietà paritaria* nell'egemonia patriarcale in cui si trovano ad agire: la sirenetta si fonde fisicamente con il principe, in un anti-corpo che supera tanto i privilegi dati dalla posizione sociale, quanto la divisione polarizzata in sessi teorizzata da Simone de Beauvoir; la matrigna rigetta un subconscio dalla scala valoriale maschile per costruire una relazione alla pari con il proprio partner; Psiche accetta dei compromessi, ma solo per essere elevata alla condizione degli altri dei.

Per contrastare la retorica del *bundan*, basata esclusivamente su categorie biologico-sessuali, sarebbe erroneo rispondere rigettando *in toto* l'altro sesso e i suoi rappresentanti. Pertanto, per Kurahashi, è il terzo sesso a permettere di superare – almeno in letteratura – le distinzioni di genere che confinano le donne in una posizione subalterna rispetto agli uomini; non una forma di matriarcato, che finirebbe per

replicare le diseguaglianze di genere, seppure a ruoli inversi, mantenendo inalterate le strutture di potere che sottendono a tale diseguaglianza.³⁹⁹

Kurahashi vuole scrivere opere che siano come un cancro, che divora e distrugge la produzione artistica a lei antecedente,⁴⁰⁰ ma senza una particolare valenza politica.

Secondo Luciana Cardì

Kurahashi does not approach fairy tales out of an interest in movements such as postmodernism or gender studies. Instead, her retelling of fairy tales is a part of her methodological experiment to break away from the conventional narrative form of Japanese fiction.⁴⁰¹

Ed effettivamente, leggendo le ventisei fiabe di *Otona no tame no zankoku dōwa*, la re-visione della femminilità non è il tema preponderante delle riscritture di Kurahashi.⁴⁰²

Al massimo quello che può essere considerato il vero tema al centro della raccolta di Kurahashi è l'anti-mondo: il *riscrivere* le opere come sfida aperta contro l'ortodossia e la ricerca di uno stile di scrittura che fosse quanto più possibile lontano da quello concepito come stile femminile. Tuttavia, è possibile constatare come invece, nelle riscritture di fiabe in cui c'è una protagonista femminile e in cui l'incontro con la controparte maschile gioca un ruolo importante ai fini della vicenda, Kurahashi decida di operare una sorta di re-visione critica, modificando il carattere della protagonista o alterando le condizioni di base della fiaba originale come volesse mostrare una forma di *femminilità* alternativa.

³⁹⁹ Come testimoniato all'interno di *Amanonkoku no Ōkanki*, che viene classificata come un'opera femminista di satira anti-femminista, in cui la società matriarcale del paese di Amanon viene rappresentata come una forma di matriarcato in cui le donne finiscono per ricoprire gli stessi ruoli degli uomini all'interno della società patriarcale e finiscono anche per ripetere le stesse forme di abuso e di oppressione. Cfr. Mary KNIGHTON, "Kurahashi Yumiko's *Amanonkoku Ōkanki* and Gender Politics in Japan", *Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies*, vol. 8, 2008, pp. 301-327.

⁴⁰⁰ KURAHASHI Yumiko, "Shōsetsu no meiro...", 1973, p. 285. *そこでわたしの小説は、オーソドックスな、古いタイプの小説に対して、それに寄生し、それを喰いあらし、それを破壊する《癌》のようなものとなります。*

⁴⁰¹ Luciana CARDI, "A Fool Will Never Be Happy"...", 2013, p. 195.

⁴⁰² In particolar modo nel caso di fiabe come *Mahō no mame no ki* 魔法の豆の木 (L'albero dei fagioli magici), ispirata al racconto popolare inglese *Jack and the Beanstalk* (Jack e la pianta di fagioli), la storia di un ragazzo che arrampicandosi su una pianta nata da dei fagioli magici trova il castello di un gigante e riesce ad appropriarsi delle sue ricchezze. In casi come questo, in cui la fiaba originale dà pochi spunti per poter riflettere sul tema della femminilità o dei rapporti fra uomini e donne (l'unico personaggio femminile con cui Jack interagisce nel corso della storia è la madre, che ha un ruolo marginale rispetto alla vicenda), per la riscrittura di Kurahashi non si può propriamente parlare di re-visione, ma semplicemente di parodia.

È difficile ritenere Kurahashi un'autrice femminista politicamente impegnata, nonostante alcuni studiosi (fra cui Bullock)⁴⁰³ provino ad assegnarle questa etichetta per via delle opinioni dell'autrice in merito alla condizione di subordinazione della donna in Giappone. Il rifiuto di una letteratura *didattica* o *politicizzata*, lo stile anti-realista, il concetto di *anti-mondo*, la centralità data a temi – quale l'incesto in *Aru koi no monogatari* – per propria natura *anti-sociali*: tutto, nell'opera dell'autrice, concorre a un rigetto di qualsiasi facile definizione, sia di stampo politico che di stampo letterario. Postulare che Kurahashi sia un'autrice *femminista* senza problematizzare tale affermazione sarebbe ingabbiare la sua opera in uno schema aprioristico. Kurahashi, come autrice, proprio come i personaggi che delinea all'interno delle proprie riscritture e dei propri racconti non può e non vuole essere etichettata in alcun modo e “trespass the borderlines between opposing categories”.⁴⁰⁴ Impossibile da immobilizzare in una categoria come quella di *joryūsakka*, per come veniva concepito dal *bundan*. Semplicemente la sua predilezione per il *pastiche*, la sua consapevolezza, in quanto donna, delle iniquità nei rapporti fra i due sessi, e le sue convinzioni riguardo al sesso biologico come qualcosa di distinto rispetto al ruolo che occupa l'individuo nella società la avvicinano all'atto di re-visione teorizzato da Adrienne Rich, che Kurahashi vive come qualcosa di naturale, simile alla secrezione involontaria di una ghiandola del corpo umano: “Per una donna scrivere non è un'attività, bensì è come una secrezione. Le donne, con le loro secrezioni, creano pregevoli opere d'artigianato”.⁴⁰⁵

⁴⁰³ Cfr. Julia C. BULLOCK, “From ‘Dutiful Daughters’ to...”, 2018, pp. 271–285.

⁴⁰⁴ SAKAKI Atsuko, “(Re)canonizing Kurahashi Yumiko...”, 1999, p. 165.

⁴⁰⁵ KURAHASHI Yumiko, “Dokuyaku toshite no bungaku” in KURAHASHI Yumiko, *Watashi no naka no kare he*, Tōkyō, Kōdansha, 1973, p. 301. 女にとって、書くことは《行動》ではなくて分泌作用なのです。女性はことばを分泌してきれいな手芸品をつくりあげます。

BIBLIOGRAFIA

KURAHASHI YUMIKO

- KURAHASHI, Yumiko, “Dokuyaku toshite no bungaku” (“La letteratura come veleno”) in KURAHASHI, Yumiko, *Watashi no naka no kare he* (All’altro dentro di me), Tōkyō, Kōdansha, 1973, pp. 229-304
倉橋由美子編、「毒薬としての文学」、『わたしのなかのかれへ』、東京都、講談社、1973年、pp. 229-304
- KURAHASHI, Yumiko, “Insesuto ni tsuite” (“Riguardo all’incesto”) in KURAHASHI, Yumiko, *Watashi no naka no kare he* (All’altro dentro di me), Tōkyō, Kōdansha, 1973, pp. 254-256
倉橋由美子編、「インセストについて」、『わたしのなかのかれへ』、東京都、講談社、1973年、pp. 254-256
- KURAHASHI, Yumiko, *Otona no tamenō zankoku dōwa* (Fiabe crudeli per adulti), Tōkyō, Shinchōsha, 1998
倉橋由美子、『大人のための残酷童話』、東京都、新潮社、2008年
- KURAHASHI, Yumiko, “Sei to bungaku” (“Il genere e la letteratura”) in KURAHASHI, Yumiko, *Watashi no naka no kare he* (All’altro dentro di me), Tōkyō, Kōdansha, 1973, pp. 149-150
倉橋由美子編、「性と文学」、『わたしのなかのかれへ』、東京都、講談社、1973年、pp. 149-150
- KURAHASHI, Yumiko, “Shōsetsu no meiro to hiteisei” (“Il labirinto e la negatività del romanzo”) in KURAHASHI, Yumiko, *Watashi no naka no kare he* (All’altro dentro di me), Tōkyō, Kōdansha, 1973, pp. 285-296
倉橋由美子編、「小説の迷路と否定性」、『わたしのなかのかれへ』、東京都、講談社、1973年、pp. 285-296
- KURAHASHI, Yumiko; SAKAKI, Atsuko, *The Woman with the Flying Head and Other Stories (Japanese Women Writers in Translation)*, London, Routledge, 1997

- KURAHASHI, Yumiko, “Watashi no bungaku to sei-ji” (“La mia letteratura e la politica”) in KURAHASHI, Yumiko, *Watashi no naka no kare he* (All’altro dentro di me), Tōkyō, Kōdansha, 1973, pp. 41-43
倉橋由美子編、「私の文学と政治」、『わたしのなかのかれへ』、東京都、講談社、1973年、pp. 41-43
- KURAHASHI, Yumiko, “Watashi no ‘daisan no sei’” (“Il mio ‘terzo sesso’”) in KURAHASHI, Yumiko, *Watashi no naka no kare he* (All’altro dentro di me), Tōkyō, Kōdansha, 1973, pp. 26-31
倉橋由美子編、「私の『第三の性』」、『わたしのなかのかれへ』、東京都、講談社、1973年、pp. 26-31

ALTRI AUTORI

- ANDERSEN, Hans Christian, *Fiabe* [Eventyr], trad. di Alda Manghi Castagnoli e Marcella Rinaldi, Torino, Einaudi, 1970.
- ANDERSON, Graham, *Fairy tale in the Ancient World*, London, Routledge, 2000
- AOYAMA, Tomoko, “The love that poisons: Japanese parody and the new literacy”, *Japan Forum*, vol. 6, n. 1, 1994, pp. 35-46
- APULEIO, La favola di Amore e Psiche, traduzione e cura di Alessandro Bertini, Firenze, Barbès Editore, 2012
- ARAÚJO NOCEDO, Ana Micaela, “The “good wife and wise mother” pattern: gender differences in today’s Japanese society”, *Crítica Contemporánea. Revista de Teoría Política*, n. 2, 2012, pp. 156-169
- BACCHILEGA, Cristina, *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder*, Detroit, Wayne State UP, 2013
- BACCHILEGA, Cristina, *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997
- BAKER-SPERRY, Lori; GRAUERHOLZ, Liz, “The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales”, *Gender and Society*, vol. 17, n. 5, 2003, pp. 711-726
- BARZILAI, Shumi, “Reading “Snow White”: The mother’s story”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol 15, n. 3, 1990, pp. 515-534
- BEAUVOIR, Simone de, *Il secondo sesso* [Le deuxième sexe], trad. di Alda Arduini, Milano, il Saggiatore, 2012 (ed. or. *Le deuxième sexe*, 1949)

- BENSON, Stephen, ““History’s Bearer”: The Afterlife of “Bluebeard””, *Marvels & Tales*, vol. 14, n. 2, 2000, pp. 244-267
- BERGER, John, *Ways of seeing*, London, Penguin Books Ltd., 1972
- BETTELHEIM, Bruno, *The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales*, New York, Vintage Books, 1989
- BIENATI, Luisa; SCROLAVEZZA, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009
- BULLOCK, Julia C., *The Other Women’s Lib: Gender and Body in Japanese Women’s Fiction*, Honolulu, University of Hawai‘i Press, 2010
- BULLOCK, Julia C., “From ‘Dutiful Daughters’ to ‘Coeds Ruining the Nation’: Reception of Simone de Beauvoir’s *The Second Sex* in Early Postwar Japan”, *Gender & History*, vol. 30, n. 1, 2018, pp. 271–285
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 1990
- CARDI, Luciana, ““A Fool Will Never Be Happy”: Kurahashi Yumiko's Retelling of “Snow White””, *Marvels & Tales*, vol. 27, n. 2, 2013, pp. 194-204
- CARDI, Luciana, “Challenging the traditional notion of Japanese novel: greek myth in Kurahashi Yumiko’s *Amanonkoku Ōkanki*”, *Cogito Multidisciplinary Journal*, vol. 4, n. 1, 2002, pp. 168-178
- CARDI, Luciana, “Edipo nelle opere di Murakami Haruki e Kurahashi Yumiko”, in MASTRANGELO, Matilde; MILASI, Luca; ROMAGNOLI, Stefano (a cura di), *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, “Collana di Studi Giapponesi”, Roma, Aracne Editrice, 2014, pp. 419-442.
- CARDI, Luciana, “Fiabe e miti occidentali rielaborati da Kurahashi Yumiko”, *Atti XXXI Convegno Aistugia*, 2007, pp. 103-117
- COPELAND, Rebecca, ““Womanliness’ and the Woman Writer”, in COPELAND, Rebecca (a cura di), *Women critiqued. Translated essays on Japanese women’s writing*, Honolulu, University of Hawai‘i Press, 2006, pp. 21-27
- DAY, Michael, *Children of the anti-world: confrontations between children and adults in the fiction of Kurahashi Yumiko*, Los Angeles, University of Southern California Press, 2009
- DONATH, Diana, “Fantastisch-fiktives Frauenland: Kurahashi Yumikos provokative Sozialsatire *Die Reise nach Amanon* im Kontext ihres Gesamtwerks” (“Un’ utopia femminile fittizia: la provocatoria satira sociale di Kurahashi

- Yumiko. Studio di *Viaggio nel paese di Amanon* nel contesto sociale della sua opera integrale”), *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens E.V.*, vol. 181-182, 2007, pp. 229-236
- DYMARZ, Anna, *The Space of the Body in the "Anti-World": A Study of Kurahashi Yumiko's Early Writing*, MA Thesis University of Alberta, Edmonton, Alberta UP, 2005
 - EASTERLIN, Nancy, “Hans Christian Andersen’s Fish out of Water”, *Philosophy and Literature*, vol. 25, n. 2, 2001, pp. 251-277
 - EDWARDS, M. J., “The Tale of Cupid and Psyche”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol. 94, 1992, pp. 77-94
 - ERICSON, Joan E., “The resisting woman writer”, in COPELAND, Rebecca (a cura di), *Women critiqued. Translated essays on Japanese women’s writing*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2006, pp. 114-118
 - FRASER, Lucy, *The Pleasures of Metamorphosis. Japanese and English Fairy Tale Transformations of The Little Mermaid*, Detroit, Wayne State UP, 2017
 - GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale UP, 2000
 - GOLLNICK, Kames, *Religious Dreamworld of Apuleius' Metamorphoses: Recovering a Forgotten Hermeneutic*, Waterloo, Wilfrid Laurier UP, 1991
 - GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm, *Fiabe [Kinder- und Hausmärchen]*, trad. di Elena Franchetti, Milano, Rizzoli, 2017
 - GUARALDO, Olivia, “Introduzione” in BUTLER, Judith, *Fare e disfare il genere [Undoing gender]*, trad. di Federico Zappino, Milano, Mimesis, 2014 (ed. or. *Undoing gender*, 2004)
 - GUARINI, Letizia, “Walking through Texts: The Father-Daughter Plot in Kurahashi Yumiko’s Fiction”, *Sungkyun Journal of East Asian Studies*, vol.16, n.1, 2016, pp. 53-70
 - HERMANSSON, Casie E., *Bluebeard. A Reader's Guide to the English Tradition*, Jackson, University of Mississippi Press, 2009
 - HEIDMANN, Ute, “Comment faire un conte moderne avec un conte ancien ? Perrault en dialogue avec Apulée et La Fontaine”, *Littérature*, vol. 1, n. 153, 2009, pp. 19-35
 - HOOKER, Ward, “Apuleius’s Cupid and Psyche as a Platonic Myth”, *The Bucknell Review*, vol. 5, n. 3, 1955, pp. 24-38

- HUBER, Barbara Weir, *Transforming Psyche*, Montreal, McGill-Queen's UP, 1999
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006
- HUTCHEON, Linda, "The Politics of Parody" in HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 2002, pp. 89-113.
- IIZAWA, Fumio, "Kurahashi Yumiko Meijidaigaku tokubetsu kōrōshō – Sono jidai to kore kara" ("Kurahashi Yumiko e il suo premio alla carriera all'Università Meiji – da quel momento in poi"), *Meijidaigaku toshokan kiyō*, vol. 11, 2007, pp. 132-142
飯澤文夫、「倉橋由美子明治大学特別功労賞—その次第とこれから」、明治大学図書館紀要、第11巻、2007年、pp. 132-142
- IMAMURA, Anne E. (a cura di), *Re-imagining Japanese women*, Berkeley, University of California Press, 1996
- JINNO, Toshifumi, "Seishinteki ōzoku ni tsuite – Kurahashi Yumiko no shokisakuhin to Kataya Risa" ("A proposito della regalità spirituale – Le prime opere di Kurahashi Yumiko e Kataya Risa"), *Bungei Kenkyū*, vol. 102, 2007, pp. 39-61
陣野俊史、「精神的王族について—倉橋由美子の初期作品と綿矢りさ」、文芸研究、第102巻、2007年、pp. 39-61
- KATZ, Phyllis B., "The myth of psyche: a definition of the nature of the feminine?", *Arethusa*, vol. 9, n. 1, 1976, pp. 111-118
- KLEEMAN, Faye Yuan, "A Defiant Muse: Reading and Situating Kurahashi Yumiko's Narrative Subjectivity" in KURIBAYASHI, Tomoko; TERASAWA, Mizuho, *The Outsider Within. Ten Essays on Modern Japanese Writers*, Lanham, Lanham UP, 2002
- KLEEMAN, Faye Yuan, "Sexual politics and sexual poetics in Kurahashi Yumiko's Cruel Fairy Tales for Adults", *Literary Studies East and West*, vol. 12, 1996, pp. 150-158
- KLEEMAN, Faye Yuan, *The uses of myth in modern Japanese literature: Nakagami Kenji, Ōe Kenzaburō and Kurahashi Yumiko*, Berkeley, Thesis (Ph. D.), University of California, 1991
- KNIGHTON, Mary, "Kurahashi Yumiko's *Amanonkoku Ōkanki* and Gender Politics in Japan", *Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies*,

- vol. 8, 2008, pp. 301-327.
- LIU, Miu Miu, “Kurahashi Yumiko “Kurai tabi” ni okeru Bōvowāru no juyō: “Onnazakari” to hikakushite” (“Influence of Simone de Beauvoir on Yumiko Kurahashi: A Comparison of ‘La Force de l'age’ and ‘Dark Journey’”), *Comparatio Henshuu Iinkaihen. Kyūshū daigaku daigakuin hikakukai bunkakenkyūka hikaku bunka kenkyūkai*, vol. 19, 2015, pp. 35-46
劉苗苗、「倉橋由美子「暗い旅」におけるボーヴォワールの受容: 『女ざかり』と比較して」、*Comparatio* 編集委員会編・九州大学大学院比較社会文化研究科比較文化研究会、第19巻、2015年、pp. 35-46
 - LIU, Miu Miu, “Kurahashi Yumiko ni okeru Bōvowāru “Dai ni no sei” no juyō. “Watashi no ‘dai san no sei’” wo chūshin ni” (“L’influenza de ‘Il secondo sesso’ di Simone de Beauvoir all’interno de ‘Il mio terzo sesso’ di Kurahashi Yumiko”), *Kyudai Nichibun*, vol. 24, 2014, pp. 65-76
劉苗苗、「倉橋由美子におけるボーヴォワール『第二の性』の受容—「私の“第三の性”」を中心に—」、*九大日文*、第24巻、2014年、pp. 65-76
 - MIZZOTTI, Claudia, “Amore e Psiche e la stratificazione di interpretazioni e riscritture: un percorso alla scoperta della complessità della letteratura”, *Atti del XVII congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti*, 2013, pp. 1-10.
 - MORO, Daniela, “Il teatro, la maschera e lo sguardo nell’opera di Kurahashi Yumiko: *Nagai yumeji* (1968)” in MIGLIORE, Maria Chiara; MANIERI, Antonio; ROMAGNOLI, Stefano (a cura di), *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, “Collana di Studi Giapponesi”, Roma, Aracne Editrice, 2014, pp. 127- 146
 - MORWOOD, James, “Cupid grows up”, *Greece & Rome*, vol. 57, n. 1, 2010, pp. 107-116
 - MULVEY, Laura, “Visual pleasure and narrative cinema”, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford UP, 1999, pp. 833-844
 - MURAI, Mayako, *Telling Our Own Stories: Women, Desire, and Narrative in Fairy Tales*, London, Thesis (Ph. D.) University College London, 2001
 - MURPHY, G. Ronald, *The Owl, The Raven, and the Dove: The Religious Meaning of the Grimms' Magic Fairy Tales*, New York, Oxford UP, 2002
 - NAPIER, Susan Jolliffe, “Woman lost. The dead, damaged, or absent female in postwar fantasy” in NAPIER, Susan Jolliffe, *The fantastic in modern Japanese literature. The subversion of modernity*, London, Routledge, 1996

- OGA, Itō, “Kurahashi Yumiko-ron: hansekai he no kouka” (“Dissertazione su Kurahashi Yumiko: discesa nell’anti-mondo”), *Hōsei daigaku nihon bungakushiyō*, vol. 29, 1983, pp- 62-74
小鹿糸、「倉橋由美子論：反世界への降下」、法政大学日本文學誌要、第 29 卷、1983 年、pp- 62-74
- OGURA, Hitoshi, “Kurahashi Yumiko-ron: “youjō” kara “rōjin” he” (“Dissertazione su Kurahashi Yumiko: da ‘strega’ a ‘anziana’”), *Aichi shukutoku tanki daigaku kokubungaku-kai*, vol. 38, 1997, pp. 1-19
小倉斉、「倉橋由美子論：《妖女》から《老人》へ」、愛知淑徳短期大学国文学会、第 38 卷、1997 年、pp. 1-19
- OKUNO, Takeo, “Is Fiction Inherently the Realm of Women?”, trad di Barbara Hartley, in COPELAND, Rebecca (a cura di), *Women critiqued. Translated essays on Japanese women’s writing*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2006, pp. 66-72
- PERRAULT, Charles, *I racconti delle fate*, trad. di Federico Verdinois, Napoli, Società Editrice Partenopea, 1910
- PURSER, Louis Claude, *The story of Cupid and Psyche as related by Apuleius*, London, George Bell & Sons, 1910
- RICH, Adrienne, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, *College English*, vol. 34, n. 1, 1972, pp. 18-30
- SAKAKI, Atsuko, “Kurahashi Yumiko’s Negotiations with the Fathers”, in COPELAND, Rebecca; RAMIREZ-CHRISTENSEN, Esperanza, *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2001, pp. 292-325
- SAKAKI, Atsuko, *The intertextual novel and the interrelational self: Kurahashi Yumiko, a Japanese postmodernist*, Tōkyō, University of Tōkyō, 1986
- SAKAKI, Atsuko, “(Re)canonizing Kurahashi Yumiko: toward alternative perspectives for ‘Modern’ ‘Japanese’ ‘Literature’” in SNYDER, Stephen; GABRIEL, Philip, *Ōe and beyond: fiction in contemporary Japan*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 1999, pp. 153-176.
- SANDERS, Julie, *Adaptation and appropriation*, London, Routledge, 2005
- SHIMAOKA, Akira, “Kurahashi Yumiko no ‘suikyō’” (“L’eccentricità di Kurahashi Yumiko”), *Bungei Kenkyū*, vol.102, 2007, pp. 5-14

嶋岡晨、「倉橋由美子の〈酔郷〉」、文芸研究、第102巻、2007年、pp. 5-14

- TIFFIN, Jessica, *Marvelous Geometry: Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale*, Detroit, Wayne State UP, 2009
- TOMIOKA, Taeko, “Women’s Language and the National Language”, trad. di Joan E. Ericson e Yoshiko Nagaoka, in COPELAND, Rebecca (a cura di), *Women critiqued. Translated essays on Japanese women’s writing*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2006, pp. 135-145
- VERNON, Victoria V., *Daughters of the Moon. Wish, Will, and Social Constraint in Fiction by Modern Japanese Women*, Berkeley, University of California Press, 1988
- WANNING HARRIES, Elizabeth, “The Mirror Broken: Women’s Autobiography and Fairy Tales”, *Marvels and Tales*, vol. 14, n. 1, 2000, pp. 122-135
- WERNITZ-SUGIMOTO, Monika, “Kurahashi Yumiko: Meisterin von Sein und Schein” (“Kurahashi Yumiko: Maestra di Essere e Luce”), *Asiatische Studien: Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft*, vol. 61, 2007, pp. 403-423
- WRIGHT, James R. G., “Folk-Tale and Literary Technique in Cupid and Psyche”, *The Classical Quarterly*, vol. 21, n. 1, 1971, pp. 273-284
- YAMAMOTO, Fumiko, “Kurahashi Yumiko: A Dream of the Present? A Bridge to the Past?”, *Modern Asian Studies*, vol. 18, n. 1, 1984, pp. 137-152
- YOSHIMEKI, Haruhiko, “Shōsetsuka no bōken, hihyōka no monogatari: Kurahashi Yumiko to Etō Jun no mozōhin ronsō” (“The Analysis of Adventures of Novelist and Fable of the Critic”), *Journal of Yasuda Women's University*, vol. 43, 2015, pp. 321-330

吉目木晴彦、「小説家の冒険、批評家の物語：倉橋由美子と江藤淳の模造品論争」、安田女子大学、第43巻、2015年、pp. 321-330

- YOSANO, Akiko, “What is “Womanliness”?”, trad. di Laurel Rasplica Rodd, in COPELAND, Rebecca (a cura di), *Women critiqued. Translated essays on Japanese women’s writing*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2006, pp. 40-46
- ZIPES, Jack, *Fairy tales and the art of subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, London, Routledge, 2006

- ZIPES, Jack (a cura di), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, “Oxford Companions”, New York, Oxford UP, 2000.

GLOSSARIO

KANJI	TRASCRIZIONE	SIGNIFICATO
悪	<i>aku</i>	‘male’
アマゾン	<i>amazon</i>	‘amazzone’
あなた	<i>anata</i>	‘tu’
文壇	<i>bundan</i>	‘ <i>establishment</i> letterario’
中心	<i>chūshin</i>	‘centro’
独創性	<i>dōkusōsei</i>	‘originalità’
道徳性	<i>dōtokusei</i>	‘moralità’
童話集	<i>dōwashū</i>	‘raccolta di fiabe’
負	<i>fu</i>	‘negativo’ o ‘segno negativo’
古いタイプ	<i>furui taipu</i>	‘di un tempo’
癌	<i>gan</i>	‘cancro’
ギリシャ神話	<i>girisha dōwa</i>	‘mitologia greca’
反リアリズム	<i>hanriarizumu</i>	‘anti-realismo’
反世界	<i>hansekai</i>	‘anti-mondo’
反小説	<i>hanshōsetsu</i>	‘anti-romanzo’
ひき写した	<i>hikiutsushita</i>	‘ricalcato’
本能	<i>honnō</i>	‘istinto’
ジェンダー	<i>jendā</i>	‘genere’

自業自得	<i>jigōjitoku</i>	‘subire le conseguenze delle proprie azioni’
事実	<i>jijitsu</i>	‘realtà’
女流	<i>joryū</i>	‘stile femminile’
女流作家	<i>joryusakkaū</i>	‘scrittrici in stile femminile’
体	<i>karada</i>	‘corpo’
声	<i>koe</i>	‘voce’
後期	<i>kōki</i>	‘secondo periodo’ o ‘periodo successivo’
空間	<i>kūkan</i>	‘spazio’
まなざし	<i>manazashi</i>	‘sguardo’
無	<i>mu</i>	‘nulla’
凹型	<i>ōgata</i>	‘concavità’
王国	<i>ōkoku</i>	‘regno’
奥様芸	<i>okusamagei</i>	‘arte da casalinghe’
女	<i>onna</i>	‘donna’
女の作家	<i>onna no sakka</i>	‘scrittrice’
女らしさ	<i>onnarashisa</i>	‘femminilità’
オーソドックスな	<i>ōsodokkusuna</i>	‘ortodosso’
男	<i>otoko</i>	‘uomo’
ペロー	<i>Perō</i>	‘Perrault’
論争	<i>ronsō</i>	‘dibattito’

良妻賢母	<i>ryōsaikenbo</i>	‘buona moglie e brava madre’
才女	<i>saijo</i>	‘donna di talento’
作家	<i>sakka</i>	‘scrittore’
性	<i>sei</i>	‘sesso’, ‘genere’, ‘natura’
正常	<i>seijō</i>	‘normalità’
世界	<i>sekai</i>	‘mondo’ o ‘realtà’
世界ではない世界	<i>sekai dehanai sekai</i>	‘mondo che non è il mondo’
専業主婦	<i>sengyōshufu</i>	‘casalinghe a tempo pieno’
写実性	<i>shajitsusei</i>	‘rappresentazione mimetica’
私小説	<i>shishōsetsu</i>	‘romanzo dell'io’
自然主義	<i>shizenshugi</i>	‘naturalismo’
創造的	<i>sozōteki</i>	‘immaginato’
炭焼き等	<i>sumiyakitō</i>	‘carbonari’
立場	<i>tachiba</i>	‘posizione’
足りない	<i>tarinai</i>	‘mancante’
適齡期	<i>teikireiki</i>	‘età da matrimonio’
ところ	<i>tokoro</i>	‘luogo’ o ‘punto’
投企	<i>touki</i>	‘progetto’
私	<i>watashi o watakushi</i>	‘io’
残酷な	<i>zankokuna</i>	‘crucele’

前期

zenki

‘primo periodo’ o ‘periodo precedente’

ゾライズム

zoraizumu

‘zolaismo’