



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

La donna nel giallo femminile in Giappone.

La rappresentazione e il ruolo della donna nei romanzi di

Togawa, Nonami e Kirino.

Relatrice

Dott.ssa Caterina Mazza

Correlatore

Prof. Pierantonio Zanotti

Laureanda

Nicole Peron

Matricola 853002

Anno Accademico

2018 / 2019

要旨

この論文では日本の女性推理小説における女性の役割と描写が分析されている。明治時代に外国から導入されたミステリーは、ずっと非常に生産的な文学上のジャンルだった。最初には「探偵小説」と呼ばれているが、第二次世界大戦後から「推理小説」と呼ばれ始めた。明治時代から昭和初期にかけて、ミステリーの先駆者である黒岩涙香（1862年 - 1920年）や江戸川乱歩（1894年 - 1965年）など、多くの重要な作家が登場した。しかし、20世紀前半の女性探偵作家は男性作家より、決定的に少なかった。

まず、「女性文学」の意味について考えてみたいと思う。20年代に、日本語では「女流文学」という単語が使われていた。しかし、日本語でもイタリア語でも「男性文学」という単語は全く使われていない。90年代の初めに、フェミニストの上野千鶴子、江種満子と漆田和代は「男流文学」という評論を出版し、多くの批判を提起した。「女流文学」という言葉は日常生活について話す必要があり、上品であり、抒情的なスタイルを明確にしていた。「女流文学」は20世紀前半の女性出産を非常に制限した。特に探偵小説には女性作家にとって、執筆の自由をたいへん制限していた。その理由では、大倉てる子（1886年 - 1960年）、松本恵子（1891年 - 1976年）と一条栄子（1903年 - 1977年）以外に他のミステリーの女性作家がいなかった。

次に、第二次世界大戦から女性作家は推理小説にも生産的になってきた。また、70年代後半から本当のミステリー女性作家ブームがあり、ますますこのジャンルでは女性作家が増えていく。この分析のために、選んだ小説は戸川昌子の「獵人日記」、乃南アサの「凍える牙」と桐野夏生の「リアルワールド」である。この作家を選んだ理由は、異なる時代に属している作家だからである。

戸川昌子は1933年東京市に生まれた。1962年に処女作の「大いなる幻影」は江戸川乱歩賞を受賞した。同じ年には「獵人日記」という小説を出版し、1963年に直木三十五賞候補となった。戦後の一番代表的な推理女性作家であり、作品が外国語で翻訳された60年代の唯一の女性推理作家だった。また、フェミニストのアイコンであり、

ミステリーでは女性登場人物に重要性を強調する最初の作家の一人だった。

乃南アサは1960年東京都に生まれた。本名は矢沢朝子である。1988年の「幸福な朝食」で作家デビューし、日本サスペンス大賞を受賞した。「暗鬼」というスリラーの小説や「凍える牙」という推理小説などの作品のおかげで有名になった。1996年の「凍える牙」は直木三十五賞を受賞し、女刑事の音道貴子のシリーズが始まった。乃南は20世紀後半の女性ミステリー文学のブームの最も代表的な作家の一人である。

桐野夏生は1951年金沢市に生まれた。本名は橋岡まり子である。桐野は外国における一番の有名な日本人の推理女性作家である。推理作品は、「顔に降りかかる雨」、「天使に見捨てられた夜」、「アウト」、「グロテスク」、「リアルワールド」など多数の小説がある。桐野は、江戸川乱歩賞や日本推理作家協会賞などの大切な賞を受賞した。2004年に、「アウト」の英語の翻訳はアメリカのエドガー賞最優秀作品賞に最終候補まで残った。そのような重要な文学賞にノミネートされたことは、桐野が最初の日本人作家である。桐野の作品の主要な特徴は犯罪よりも登場人物の心理をさらに掘り下げることである。

この論文では女性作家による推理小説の女性登場人物役割のや描写などを分析するつもりである。このような分析は「ガイノクリティシズム」と呼ばれている。この単語は1979年の「フェミニズム詩学に向けて」という評論では、フェミニスト批評家のエレイン・ショウォールターによって造語された。一般的にフェミニスト批評は男性作家が書いた作品で女性のステレオタイプと差別について議論する。だが、「ガイノクリティシズム」というのはフェミニスト批評と違い、女性作家が書いた小説では女性の描写を勉強するということである。

戸川の「獵人日記」では殺人犯と犠牲者として女性の役割を、乃南の「凍える牙」では刑事として女性の役割を、そして、桐野の「リアルワールド」では共犯者として女性の役割を分析する。しかし、登場人物の役割だけではなく、小説が設定されている社会状態にける女性の描写も考慮される。例えば、「獵人日記」では戦後から女性解放について議論されている。また、「凍える牙」では職場の女性状態について話す。それから、「リアルワールド」では、テーマは母性や、女性の両性愛や性的解放などがある。

本論文から考慮されている小説は異なる時代に属し、議論したテーマがいろいろあるにもかかわらず、全三冊は社会における専業主婦としての女性の伝統的な役割を討論していることがわかる。

だから、文学のおかげで男女同権主義を得るように闘争や、日本で時間が経つにしたがって女性の状態が変わったことが見られる。そこで以下では、ずっと過少評価されていた日本のミステリー女性作家の作品を掘り下げたいと思う。

INDICE

Introduzione	1
La storia del genere mystery in Giappone.....	1
Il concetto di <i>joryūbungaku</i>	4
La letteratura mystery femminile in Giappone.....	5
La rappresentazione della donna nel genere mystery in Giappone.....	8
Togawa Masako	12
<i>Ryōjin nikki</i>	13
Il ruolo della donna tra vittima e <i>femme fatale</i>	14
Il gaze maschile in <i>Ryōjin nikki</i>	21
Nonami Asa	26
<i>Kogoeru kiba</i>	28
Il ruolo della donna come detective.....	29
Le donne e il lavoro.....	34
I cambiamenti della famiglia.....	37
Kirino Natsuo	41
<i>Riaru wārudo</i>	44
Il ruolo della donna come complice.....	45
Le ragazze vittime della società.....	50
La figura della madre e il matricidio.....	55
Il gaze femminile in <i>Riaru wārudo</i>	59
Conclusioni	65
Bibliografia	69

INTRODUZIONE

La storia del genere mystery in Giappone.

Il genere mystery arrivò in Giappone verso la fine del XIX secolo in pieno periodo Meiji, riscuotendo fin da subito un notevole successo; un successo destinato a durare nel tempo, dal momento che si possono contare numerosi prodotti letterari ascrivibili al genere da quel momento a oggi. All'epoca il romanzo giallo veniva comunemente definito *tantei shōsetsu* ("romanzo di investigazione"), termine che venne poi sostituito a partire dal secondo dopoguerra con *suiri shōsetsu* ("romanzo di deduzione"), tutt'ora in uso.

Il mystery in Giappone è un genere di importazione occidentale¹; alcune ricerche, tuttavia, individuerebbero dei presupposti per il romanzo mystery in opere della letteratura classica dell'epoca Tokugawa, come nelle storie di spettri e fantasmi della raccolta *Ugetsu monogatari* 雨月物語 (Racconti di pioggia e di luna, 1768) di Ueda Akinari (1734 – 1809)². Sempre durante lo stesso periodo si diffusero in Giappone i cosiddetti *saiban shōsetsu* ("racconti giudiziari"), genere derivante da un antico testo cinese tradotto in giapponese con *Tōin hiji* 棠蔭比事 (Casi paralleli all'ombra del pero, 1211), una raccolta di casi giudiziari risolti da famosi magistrati arrivata in Giappone nel 1649, senza contare che già diversi anni prima avevano fatto la loro comparsa i *seidan*, i "discorsi sui casi legali".³

I *saiban shōsetsu* e gli stessi *seidan* erano generi imitativi di racconti del crimine cinese, ma il *tantei shōsetsu* che si sviluppò dall'epoca Meiji in poi era fortemente influenzato dalle *detective novel* americane e inglesi. Edgar Allan Poe e Conan Doyle furono i primi autori mystery le cui storie vennero tradotte in Giappone, sul giornale *Yomiuri shinbun* a partire dal 1887.⁴ I racconti mystery occidentali godettero immediatamente di grande ammirazione da parte dei lettori giapponesi, ma da lì a poco sarebbero comparsi anche le prime produzioni letterarie autoctone.

¹ Luisa BIENATI, Paola SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Marsilio, Venezia, 2009, pp. 146-147.

² Maria Teresa ORSI, "Gli antecedenti del racconto poliziesco in Giappone e l'innesto del mystery occidentale", *Il Giappone*, vol. 16, 1976, p. 66.

³ *Idem* pp. 66-67.

⁴ BIENATI, SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese...*, p. 148.

Similmente a *I delitti della Rue Morgue* di Poe per la letteratura occidentale, *Muzan* 無惨 (Senza pietà, 1889) di Kuroiwa Ruikō (1862 – 1920) è considerato il primo racconto giallo giapponese.

La trama si apre con il ritrovamento del corpo di un uomo annegato e la narrazione che segue si concentra sulla risoluzione del caso da parte degli ispettori Tanimada e Ōtomo. *Muzan*, così come le altre opere mystery che comparvero nello stesso periodo, non introduceva elementi originali rispetto ai romanzi gialli inglesi e americani, imitando i racconti di Poe. Anzi fu proprio lo scrittore statunitense ad essere preso, almeno inizialmente, come modello per le prime produzioni, che solitamente presentavano una trama lineare, con un detective protagonista alle prese con le indagini su un mistero e la sua conseguente risoluzione.⁵

Gli anni Venti, durante il periodo Taishō, furono anni particolarmente produttivi per la *crime fiction* in Giappone, grazie anche alla nascita della rivista *Shinseinen* (Nuova gioventù), che dal 1920 cominciò a pubblicare a puntate racconti di scrittori emergenti. Tra questi vi era anche Hirai Tarō (1894 – 1965), più noto con lo pseudonimo di Edogawa Ranpo,⁶ che nel 1923 pubblicò sulla rivista il racconto *Nisen dōka* 二銭銅貨 (La moneta da due sen) e che lo portò a diventare uno dei pionieri del *tantei shōsetsu*. Non è un caso che il genere mystery si sviluppi soprattutto nell'era Taishō: la *detective fiction* in Occidente nacque come un genere strettamente legato all'urbanizzazione, ai suoi cambiamenti e alle ansie derivanti da essi;⁷ il Giappone inizialmente riprese anche questo aspetto nelle sue produzioni imitative, ma negli anni Venti i mutamenti dello scenario urbano furono un ottimo incentivo per la scrittura di racconti mystery. Leggendo le storie di Ranpo, ma non solo, è possibile percepire la crisi identitaria che la popolazione stava affrontando per il processo di occidentalizzazione in atto già dall'epoca Meiji e il sentimento di nostalgia del passato.

La letteratura mystery degli anni Venti e Trenta è spesso accompagnata dal termine *ero-guro-nansensu* ("erotico-grottesco-nonsense"). Si tratta di una corrente artistica che toccò diversi ambiti della cultura di massa; nell'ambito letterario si caratterizza oltre che per il gusto dell'erotico e del grottesco, anche per la ricerca dell'anomalo, del bizzarro, del ridicolo⁸ e con la presenza di travestimenti e corpi deformati. Il premio Nobel Kawabata Yasunari (1899-1972) fu uno dei maggiori esponenti dell'*ero-guro-nansensu*, ma nell'ambito del *mystery*, anche in questo caso, Ranpo ne fu

⁵ BIENATI, SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese...*, p. 147.

⁶ Edogawa Ranpo (letteralmente "a zozzo per il fiume Edo") fu scelto dallo scrittore in quanto ricorda la traslitterazione giapponese di Edgar Allan Poe, "*Edogā Aran Pō*". Questo testimonia quanto i racconti di Poe abbiano influenzato le produzioni giapponesi dell'epoca.

⁷ BIENATI, SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese...*, p. 147.

⁸ In giapponese questo aspetto viene definito *ryōki* (letteralmente "ricerca dell'anormale").

uno dei massimi rappresentanti, di cui si può notare maggiormente nel racconto *Imomushi* 芋虫 (Il bruco, 1929), storia di un soldato rimasto gravemente mutilato in seguito alla guerra russo-giapponese. Lo stile *ero-guro-nansensu*, tuttavia, non definiva unicamente un piacere verso l'eros e lo strambo, ma nascondeva anche una critica sociale; attraverso l'arte si aveva la possibilità di ribellarsi verso le rigide norme morali ed estetiche, permettendo ai fruitori di romanzi di fantasticare al di fuori di esse.⁹ Proprio perché era uno stile considerato contrario al buon senso, la censura si fece più aggressiva e furono molte le opere bannate dallo stato, provocando un rallentamento nella produzione del mystery.

La scena della *crime fiction* negli anni Sessanta è invece dominata da Matsumoto Seichō (1909-1992); Matsumoto viene frequentemente indicato come colui che diede un nuovo colore al romanzo giallo giapponese, tanto che i critici hanno suddiviso la storia del mystery giapponese in periodo "pre-Seichō" e "post-Seichō".¹⁰ Per via di uno stile più realistico e di un profilo psicologico dei personaggi più dettagliato, Matsumoto è riconosciuto come il fondatore della *shakaiha*, ovvero della "scuola sociale". Si potrebbe dire che la corrente predominante nel "pre-Seichō" fosse la *honkakuha*, la "scuola ortodossa", secondo la quale veniva data più importanza alle dinamiche del delitto e ai metodi per risolverlo, nel "post-Seichō" la *shakaiha* dà più importanza ai personaggi e ai motivi che li spingono a commettere il crimine.

Nei romanzi di Matsumoto le vicende ruotano attorno alla classe media e alla classe operaia e mediante i delitti commessi dai personaggi si nascondono delle critiche verso la corruzione delle istituzioni e della burocrazia.¹¹ Il suo primo romanzo mystery *Ten to sen* 点と線 (Tōkyō Express, 1958) può essere considerata l'opera capostipite della *shakaiha*; la narrazione lascia poco spazio ai colpi di scena, il colpevole è intuibile già dalla prime pagine, ma è ben percepibile la denuncia sociale contro la disonestà delle alte cariche ministeriali.

Per finire, gli anni Ottanta e Novanta furono quelli che segnarono il cosiddetto *boom* del romanzo mystery femminile, periodo che fa riferimento a un repentino aumento di produzioni letterarie da parte di donne, molte delle quali continuano ancora oggi a imporsi sullo scenario del mystery giapponese, quali Miyabe Miyuki (1960-) e Kirino Natsuo (1951-).

⁹ Jeffrey ANGLES, "Seeking the strange: 'Ryōki' and the Navigation of Normality in Interwar Japan", *Monumenta Nipponica*, vol. 53, no. 1, primavera 2008, p. 102.

¹⁰ Michael S. TANGEMAN, *The Early Fiction of Matsumoto Seichō: Detective Fiction as Social Critique*, The Ohio State University, 2002, p. 6.

¹¹ *Idem* p. 4.

Il concetto di joryūbungaku.

Parlando di letteratura femminile, per prima cosa è opportuno soffermarsi sulla definizione di “femminile”; in Giappone, a partire dall’epoca Meiji, vi erano principalmente due termini per riferirsi alle scrittrici, ovvero *keishū sakka* e *joryū sakka*, usati intercambiabilmente.

I primi decenni del XX sec. videro emergere numerose nuove autrici; ciò andava di pari passo con il massiccio spostamento di abitanti dalle campagne alle città e di conseguenza molte tra le nuove aspiranti scrittrici non appartenevano a un ceto sociale alto. Le riviste, da questo punto di vista, giocarono un ruolo centrale per far conoscere più opere della letteratura femminile; la rivista di ispirazione femminista *Seitō* (Bluestocking) di Hiratsuka Raichō (1886-1971), nacque negli anni Dieci proprio con l’intento di far riscoprire alle donne le loro potenzialità da scrittrici. Ciò nonostante era ancora ben radicata l’idea che le donne non potessero dedicarsi completamente alla scrittura, che al massimo poteva rappresentare un passatempo nella routine della vita domestica ed era piuttosto comune che esse decidessero di abbandonare la letteratura dopo il matrimonio.¹²

A partire dagli anni Venti, periodo nel quale vi fu un vero e proprio *boom* di nuove scrittrici anche senza aver ricevuto un’alta educazione, cominciò a consolidarsi il termine *joryūbungaku* (“letteratura di stile femminile”), che andò a sostituire *keishū*.¹³ Tale espressione, tuttavia, non indicava le autrici donne nella loro collettività, ma bensì, secondo alcuni critici, finì per identificare uno specifico stile letterario, caratterizzato da un liricismo sentimentale e impressionistico, non intellettuale e concentrato sulla narrazione della vita quotidiana.¹⁴

Joan E. Ericson scrive che per i critici dell’epoca fu complicato categorizzare la letteratura femminile, essa non aveva una tradizione unitaria o una scuola che potesse in qualche modo definirla, e pertanto tutte le autrici del momento vennero stigmatizzate come *joryūbungaku*, senza tener conto delle diversità che potevano esserci tra una e l’altra.¹⁵ Nel corso del secolo i gruppi femministi, percependone la connotazione sessista, chiesero di sostituire il termine *joryū* con *josei*, così da togliere l’implicazione di uno specifico stile e il termine oggi non viene più utilizzato.¹⁶

¹² Rebecca L. COPELAND, “The Meiji Woman Writer”, ‘Amidst a Forest of Beards’”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 57, no. 2, 1997, p. 403.

¹³ *Joryū* cominciò a essere maggiormente utilizzato a partire dagli anni Venti, quando vi fu il *boom* di scrittrici anche di bassa estrazione; tuttavia, i critici letterari continuavano a usare retroattivamente *keishū* per indicare scrittrici dell’epoca precedente. Questo aspetto suggerisce che *keishū* non indicava solo le scrittrici in quanto donne, ma che prendesse in considerazione altre caratteristiche, come la classe sociale. COPELAND, “The Meiji Women...”, p. 384.

¹⁴ Joan E. ERICSON, *The Women’s Hand: Gender and Theory in Japanese Women’s Writing*, Paul Gordon Schalow, Janet A. Walker editors, Stanford UP, Stanford, California, 1996, pp. 74-75.

¹⁵ *Idem* p. 92.

¹⁶ *Idem* p. 75.

La letteratura mystery femminile in Giappone.

Il fatto che le opere scritte da donne dovessero soddisfare le caratteristiche del *joryūbugaku*, limitò non di molto la libertà di scrittura per le donne dell'epoca. La letteratura mystery giapponese tra il finire del XIX sec. e la prima metà del XX sec. era appannaggio quasi esclusivo di autori uomini, la presenza di scrittrici era assai scarsa. Una delle prime donne ad aver prodotto opere nel genere mystery, e probabilmente la più nota, fu Ōkura Teruko (1886 – 1960), pseudonimo di Mozume Yoshiko, autrice della raccolta *Odoru kagee* 踊る影絵 (Ombre danzanti, 1935), nonché, come scrive Hiratsuka Raichō nella sua biografia, una delle poche donne dell'epoca a far parte di un *bundan*, un circolo letterario, tenuto tra l'altro da Natsume Sōseiki (1867-1916).¹⁷ Matsumoto Keiko (1891 – 1976), autrice del romanzo *Kawahagi gokumon* 皮剥獄門 (Cancelli scortecciati, 1923) sotto lo pseudonimo di Nakano Keisuke, è considerata un'altra importante scrittrice del genere negli anni Venti, insieme a Ichijō Eiko (1903 – 1977), la quale pubblicò nel 1925 sulla rivista *Eiga to tantei* (Film e investigazioni), il racconto *Oka no ie* 丘の家 (La casa in collina). Quest'ultima, però, smise di pubblicare in seguito al matrimonio,¹⁸ il che fa capire come fosse una pratica comune abbandonare la carriera una volta contratto il matrimonio. La stessa Ōkura, che tra le tre aveva certamente più influenza in quanto in contatto con personalità influenti della letteratura quali Hiratsuka Raichō e Natsume Sōseki, tornò a scrivere solo in seguito al divorzio.

Per quanto non si rilevino autrici di *crime fiction* nel periodo Meiji e nonostante l'esigua presenza nell'epoca Taishō, sembrerebbe che i romanzi gialli fossero molto popolari tra le lettrici, soprattutto negli Ottanta e Novanta dell'Ottocento.¹⁹ A testimoniarlo furono gli stessi pionieri del genere come Ranpo e Oguri Mushitarō (1901-1946) che raccontarono di aver conosciuto i *tantei shōsetsu* proprio grazie alle loro madri.²⁰ La limitata produzione di opere mystery da parte di donne è da attribuirsi con molte probabilità in primo luogo alle difficoltà che esse avevano nel trovare l'appoggio di giornali ed editori per la pubblicazione dei propri racconti e, in secondo luogo, al fatto che sarebbe risultato immorale, secondo il giudizio dell'epoca e specialmente negli anni dell'*ero-guro-nansensu*, scrivere storie così esplicite, ben lontane dai dettami del *joryūbungaku*.

¹⁷ HIRATSUKA Raichō, *In the Beginning, Woman Was the Sun: The Autobiography of a Japanese Feminist*, trad. inglese di Craig Teruko, Columbia UP, New York, 2006, p. 147.

¹⁸ Sari KAWANA, "The Price of the Pulp: Women, Detective Fiction, and the Profession of Writing in Inter-war Japan", *Japan Forum*, vol. 16, no. 2, July 2004, p. 222.

¹⁹ *Idem* p. 209.

²⁰ *Idem* p. 210.

Per avere dei nomi di spicco nella letteratura mystery si dovrà attendere fino agli anni Sessanta, prima con la figura di Niki Etsuko (1928 - 1986) e in seguito con quella di Togawa Masako (1933 – 2016); queste due scrittrici furono le prime a vincere il famoso premio Edogawa Ranpo. Togawa, in particolare, fu probabilmente la prima autrice mystery nelle cui opere si può ritrovare una critica sociale riguardante la posizione della donna del tempo, come in *Ōinaru Gen'ei* 大いなる幻影 (Grandi illusioni, 1962). Quest'opera d'esordio tratta da vicino la vita negli appartamenti abitati da donne rimaste nubili che si erano dimostrate dunque non in grado di aderire alle norme sociali che imponevano alle donne di sposarsi in giovane età. Durante quegli stessi anni il mondo della letteratura giapponese entrò in una fase di crisi; infatti, la critica letteraria era investita dalla sensazione che la *junbungaku* fosse sempre più distante dal pubblico, sostenuta dal fatto che diversi scrittori provenienti dalla periferia vennero insigniti del premio Akutagawa.²¹ Questo portò a un massiccio aumento di aspiranti scrittori non appartenenti a una classe sociale alta, molti dei quali anche donne. A partire dalla fine degli anni Ottanta si assistette a un vero e proprio *boom* di autrici nel genere mystery, che Amanda C. Seaman ha suddiviso in tre ondate.²²

La prima ondata è guidata da Takamura Kaoru (1953 -) e Miyabe Miyuki, le quali riscosero con le loro opere un successo sia di pubblico che di critica, tant'è che i media le definirono rispettivamente la "regina" e la "principessa" del mystery.²³ Takamura si contraddistinse per una narrazione lenta ma dettagliata, più incentrata sui processi psicologici dei suoi personaggi.²⁴ La sua produzione letteraria nel genere mystery, tuttavia, non fu particolarmente ricca; fece il suo debutto con il romanzo *Ōgon o daite tobe* 黄金を抱いて翔べ (Prendi l'oro e scappa, 1990) con il quale vinse il premio Nihon Suii Sasupensu, ma si ritirò dal mondo della *detective fiction* nel 1997. Miyabe cominciò la sua carriera letteraria nel 1986, ma fu solo dopo la pubblicazione del romanzo *Kasha* 火車 (Il carro di fuoco, 1992) che attirò l'attenzione dei lettori e non solo; è quest'opera in particolare che segna l'inizio del *boom* della *detective fiction* scritta da donne.²⁵ In *Kasha* il protagonista è il

²¹ Amanda C. SEAMAN, *Bodies of Evidence: Women, Society, and Detective Fiction in 1990s Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2004, p. 11.

²² Le tre ondate del *boom* della mystery fiction scritta da donne, a cui si farà riferimento anche in seguito, sono state individuate da Amanda C. Seaman. Per ulteriori approfondimenti si veda SEAMAN, *Bodies of Evidence: Women, Society, and Detective Fiction in 1990s Japan*, op. cit.

²³ SEAMAN, *Bodies of Evidence...* p. 14.

²⁴ Sachiko SCHIERBECK, Marlene R. EDELSTEIN, *Japanese Women Novelists in the 20th Century: 104 Biographies, 1900-1993*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 1994, pp. 338-339.

²⁵ Paola SCROLAVEZZA, "Silhouettes in black: l'ombra del giallo nella scrittura femminile del Giappone contemporaneo", in Gianluca Coci (a cura di), *Japan pop: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Aracne, Roma, 2013, p. 190.

detective Honma Shunsuke, che trovandosi momentaneamente infermo, decide di aiutare il nipote a ritrovare la fidanzata Sekine Shōko, sparita improvvisamente nel nulla. Honma, dopo varie investigazioni, scopre che la donna in realtà non era la vera Shōko, ma si trattava di Shinjō Kyōko, che ne aveva rubato l'identità dopo averla uccisa. Miyabe proviene da una famiglia della classe operaia di Tōkyō e tale aspetto sembra avere influenzato non poco lo stile delle sue opere, caratterizzate da una rappresentazione fedele e dettagliata dall'ambiente urbano circostante e delle persone che vi abitano.²⁶ Parlando di Miyabe, Noriko Chino scrive che:

[...] her lack of a post-secondary university education led her to not place too much value on serious and foreign literature in the original. In short, Miyabe was free of perceptions about literature. She has little interest in the self-obsession and introspection that mark many of the works of the modern Japanese literary canon. Instead, she seems free to attempt experiments in mixing genres of popular fiction in entirely ways²⁷

Le opere di scrittrici della seconda ondata vedono l'introduzione del personaggio della donna come detective;²⁸ da questo punto di vista, Nonami Asa (1960 -) fu la più rappresentativa di questa *second wave*. Nel suo romanzo *Kogoeru kiba* 凍える牙 (Gelide zanne, 1996), presenta la figura della detective Otomichi Takako, chiamata a indagare in un misterioso incendio avvenuto in un *family restaurant*, un personaggio, come si discuterà anche in seguito, a cui Seaman riconosce una particolare importanza nel panorama della *detective fiction* giapponese.²⁹

Infine, la terza ondata vide il debutto di autrici quali Shibata Yoshiki (1959 -) e la più conosciuta Kirino Natsuo. Shibata è nota principalmente per la serie di romanzi incentrati sul personaggio della poliziotta Murakami Riko, di cui il primo è *Riko – Megami no eien* RIKO -女神の永遠 (Riko – dea dell'eternità, 1995). Kirino intraprese la carriera di scrittrice negli anni Ottanta ma è nel corso degli anni Novanta, e in particolare dopo l'uscita di *Auto* アウト (Out, 1997) che conquistò la fama a livello mondiale e si tratta indubbiamente della scrittrice giapponese più conosciuta all'estero nel genere *noir*. Proponendo uno stile di scrittura tipico dell'*hard-boiled*, Kirino dipinge nei suoi racconti una realtà cruda, violenta e grottesca con una sessualità spesso estrema e un'approfondita caratterizzazione dei personaggi che comprensibilmente hanno attirato immediatamente l'attenzione dei media.

²⁶ Noriko CHINO, *Miyabe Miyuki's Place in Development of Japanese Mystery Fiction*, The Ohio State University, 2008, p. 81.

²⁷ *Idem* pp. 81-82.

²⁸ SEAMAN, *Bodies of Evidence...*, p. 17.

²⁹ *Idem* p. 58.

La letteratura mystery femminile in Giappone, dunque, si sviluppò essenzialmente nel giro di quindici anni, ma è anche vero che da allora continua a essere prodotta e letta con costante attenzione del pubblico. La scrittrice che più si è imposta nella scena del giallo negli anni Duemila è stata Minato Kanae (1973 -). Tra i romanzi più noti di Minato troviamo *Kokuhaku* 告白 (Confessione, 2008), opera di debutto con al centro una donna disposta a tutto per far luce sulla morte della figlia; o ancora *Shokuzai* 贖罪 (Espiazione, 2009), thriller psicologico che ruota attorno alle storie di cinque donne testimoni da bambine dell'omicidio di una loro amica. Toccando temi delicati quali l'abuso su minori, Minato propone una visione della realtà brutale che ricorda a tratti lo stile di Kirino, anche se meno grottesca, con la quale condivide anche il fatto di soffermarsi maggiormente sugli effetti che un omicidio provoca sulle vite dei protagonisti che non sul delitto in sé.

La rappresentazione della donna nel genere mystery in Giappone.

Una delle prime rappresentazioni della donna che possiamo trovare nella letteratura mystery giapponese è la *dokufu*, la "donna velenosa". In *Muzan*, prima opera mystery giapponese, il colpevole è incarnato proprio da un personaggio femminile, Okon, responsabile dell'uccisione del marito. Nei primi anni Meiji, le opere che includevano il personaggio della *dokufu*, erano dette anche *dokufu mono*, ovvero racconti di donne malvage; tale rappresentazione può essere equiparata alla *femme fatale* occidentale, una «donna apparentemente non più vittima della società o dell'amore ma autrice e istigatrice di crimini». ³⁰ Anche notizie della cronaca nera come quella di Takahashi Oden (1850 – 1879) ³¹ contribuirono a sdoganare l'immagine della *poison woman* in vari ambiti nella cultura di massa, dal *kabuki* al cinema, e che ricorrerà a lungo nella letteratura mystery. ³²

Nella letteratura mystery degli anni Venti e Trenta, invece, il ruolo della donna si alterna tra quello della vittima e della carnefice, ma l'aspetto più interessante sta nella raffigurazione dei personaggi femminili. Nel primo dopoguerra, con la modernizzazione dello scenario cittadino, anche la percezione sociale della donna mutò. Già dagli anni Dieci cominciarono a formarsi i primi movimenti femministi volti a mettere in discussione il ruolo tradizionale della donna e a chiedere

³⁰ ORSI, "Gli antecedenti del...", p. 71.

³¹ Donna della malavita giustiziata per l'omicidio di un uomo. È entrata nell'immaginario comune come la "*dokufu* Takahashi Oden".

³² MARRAN, *Poison Women: Figuring Female Transgression in Modern Japanese Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007, p.36.

nuovi diritti;³³ tematiche concernenti la vita quotidiana delle donne, quali il controllo delle nascite o la rivisitazione del ruolo della casalinga, cominciarono a entrare anche nella letteratura e a interessare gli scrittori uomini, come ad esempio Edogawa Ranpo, che ne parlò nel breve racconto *Dokusō* 毒草 (Erba velenosa, 1927). Negli anni Venti fece il suo debutto nella società la *moga*, abbreviazione di *modan gāru* (“modern girl”). Le *moga* erano donne che si vestivano e si truccavano all’occidentale, indipendenti, spesso non sposate, ma che comunque intrecciavano più relazioni sentimentali e sessuali; in poche parole si proponevano come l’opposto della *ryōsai kenbo* (“buona moglie e madre saggia”), che per decenni era stato lo slogan dell’immagine femminile proposto dallo stato.

Come spiegato precedentemente, la letteratura nell’epoca Taishō era interessata dal fenomeno dell’*ero-guro-nansensu* e come si può ben intuire, la parte erotica riguardava specialmente il corpo femminile. La figura della donna nella letteratura del periodo interbellico viene fortemente sessualizzata, erotizzata, rappresentata come colei che ammalia e seduce il protagonista. Shizuko in *Injū* 陰獣 (La belva nell’ombra, 1928) di Ranpo è forse il caso più noto nella letteratura mystery di *dokufu* che uccide il marito, si avvicina al detective Samukawa e inizia con lui una relazione sessuale morbosa e sadica, sempre dettagliatamente raccontata dall’autore.

Sari Kawana fa notare come l’immagine del corpo femminile cominciò ad essere fortemente sessualizzata proprio in un periodo in cui le donne rivendicavano a gran voce in propri diritti e ottenevano dei risultati in campo politico ed economico.³⁴ Lo stesso Kawana, per rispondere a ciò, sostiene che:

For *moga*, being cast as an actress in the play of modern life was enjoyable, but when consumerism forced everyone, included the *moga*, to equate the female body with commodity, there was no way she could buy the power to command her own image without costing herself an arm and a leg.³⁵

La *moga*, per quanto incarnasse il modello della donna moderna e indipendente, era comunque un’immagine consumista. Se da un lato era molto popolare nella cultura di massa, dall’altro era criticata dai gruppi marxisti e conservativi che la definivano “edonistica” e “decadente”; inoltre, la femminista socialista Yamakawa Kikue (1890 – 1980) sostenne di provare

³³ Elyssa FAISON, “Women’s Rights as Proletarian Rights: Yamanakawa Kikue, Suffrage, and the ‘Dawn of Liberation’”, in Julia C. Bullock, Ayano Kano, James Welker (a cura di), *Rethinking Japanese Feminisms*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2018, p. 16.

³⁴ Sari KAWANA, *Murder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008, pp. 73-74.

³⁵ *Idem* p. 81.

delusione nel vedere giovani lavoratrici nelle fabbriche che invece di parlare di politica, pensavano di più ai cosmetici e alle riviste di moda.³⁶ Anche il fatto di essere troppo sessualizzata fu oggetto di critiche. La *moga*, dunque, è stata una figura controversa e non recepita da tutti allo stesso modo, ma che al medesimo tempo diede un nuovo volto alla rappresentazione della donna nell'arte, offrendo un'immagine libera, indipendente e non costretta a un'esistenza sottomessa fra le mura di casa. Con l'avvicinarsi della guerra, tuttavia, la figura della *moga* venne ben presto accantonata per riprendere quello tradizionale della *ryōsai kenbo*.

Fino agli anni Sessanta, la donna è sempre stata rappresentata e descritta nella letteratura *mystery* attraverso uno sguardo maschile, un aspetto dovuto principalmente alla limitata presenza di scrittrici di questo genere nella prima metà del XX secolo. È vero che negli anni Venti e Trenta vi furono delle donne, quali Ōkura Teruko, Matsumoto Keiko e Ichijō Eiko, che produssero romanzi o racconti *mystery*, ma all'interno di questi non proponevano personaggi femminili che potessero sviare al classico dualismo di vittima o assassina. Le opere da esse pubblicate, infatti, non sembravano dare una prospettiva femminile alla narrazione, né erano mosse da intenti femministi (come invece accadde in altri generi), non parlavano di donne né di problemi di genere e anzi avevano per lo più come protagonisti dei personaggi maschili.³⁷ Ciò potrebbe essere dovuto alle rigide regole stilistiche alle quali le donne dovevano sottostare, o al fatto che se avessero tentato di affrontare tematiche più sociali potevano rischiare di non vedere pubblicate le proprie opere, ma Kawana sostiene che tale decisione possa risiedere nella volontà di non essere etichettate solo come "scrittrici femminili".³⁸ Considerando poi che negli anni Trenta la censura si fece più aggressiva e che venne imposta la sospensione della pubblicazione di opere di scrittori affermati quali Edogawa Ranpo, è probabile che il tentativo di una donna di parlare di tematiche d'attualità fosse ancora più difficile.

All'inizio degli anni Sessanta, Togawa Masako fu la prima a dare una svolta e un approfondimento nella rappresentazione di personaggi nella letteratura *mystery* al femminile. In *Ōnairu gen'ei* quasi tutti i personaggi sono donne e la presenza maschile è limitata solo a qualche comparsa. Il romanzo esplora l'ambiente degli appartamenti abitati da donne sole, senza più la possibilità di trovare marito per via dell'età e per tale motivo in qualche modo emarginate dalla società. Togawa si affermò come scrittrice negli anni Sessanta e Settanta, ovvero nel periodo del

³⁶ Barbara MOLONY, *Gender in Modern East Asian: An Integrated History*, Westview Press, Boulder, Co., 2016, p. 237.

³⁷ KAWANA, "The Price of...", pp. 214-215.

³⁸ *Idem* p. 215.

Women's Lib, uno dei movimenti femministi che ebbero più impatto nella società giapponese ed essendo la stessa Togawa famosa in patria anche per le sue lotte in difesa di diritti delle donne, anche la sua letteratura divenne lo specchio dei cambiamenti sociali in atto. Nonostante con Togawa si cominciasse a dare più spessore alla caratterizzazione di personaggi femminili, i ruoli che essi ricoprivano rimanevano, tuttavia, ancora quelli di vittima e colpevole. Per superare il dualismo tra vittima e aguzzina si dovranno attendere gli anni Novanta con le *detective fiction* di Nonami Asa e Shibata Yoshiki, nelle quali le donne ricoprono il ruolo di detective, nonché di protagonista. Un'immagine certamente presa da romanzi occidentali, ma che finalmente riesce a dare una raffigurazione della donna attiva, che lotta il crimine e non ne è vittima. Nelle atmosfere thriller di Kirino Natsuo, invece, la donna può ricoprire il ruolo di vittima o di carnefice ma anche di complice; è questo il caso del già citato *Auto*, nel quale quattro donne colleghe di lavoro decidono di aiutare con una di esse nella sparizione del cadavere del marito, ma anche di *Riaru wārudo* リアルワールド (Real World, 2003), storia di quattro amiche che decidono di collaborare con un assassino.

Nell'ambito della critica letteraria, il processo mediante il quale si analizza la rappresentazione della donna all'interno di testi scritti da donne, è conosciuto come "ginocritica". Il termine ginocritica venne coniato dalla critica americana Elaine Showalter, all'interno del suo saggio "Toward a Feminist Poetics" del 1979. A differenza della critica femminista che mira ad analizzare come le donne sono state rappresentate attraverso autori uomini, la ginocritica approfondisce, invece, come i personaggi femminili vengono rappresentati attraverso le donne stesse.³⁹ Showalter sostiene che «if we study stereotypes of women, the sexism of male critics and the limited roles women play in literary history, we are not learning what women have felt and experienced, but only what men have thought women should be».⁴⁰ Attraverso il processo di ginocritica, andrò quindi ad analizzare la rappresentazione dei personaggi femminili raccontati attraverso una prospettiva femminile. Nel mio elaborato andrò spesso ad utilizzare il termine "mystery femminile"; con questo termine, tuttavia, non intendo attribuire alla letteratura scritta da donne un particolare stile solo per il fatto di essere prodotte da donne, come avveniva nel caso del *joryūbungaku*. Con "mystery femminile" intendo essenzialmente due aspetti: romanzi scritti da donne e romanzi che parlano di certe tematiche inerenti alla realtà femminile attraverso, per l'appunto, un punto di vista femminile.

³⁹ Sarah GAMBLE (a cura di), *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, 2001, p. 200.

⁴⁰ Elaine SHOWALTER, "Toward a Feminist Poetics". Citato in GAMBLE, *The Routledge Companion...*, p. 200.

TOGAWA MASAKO

Per quanto vi siano state delle scrittrici che hanno prodotto opere di genere mystery nella prima metà del XX sec., nei romanzi che esse scrissero non introducevano personaggi femminili di spessore., né approfondivano particolari tematiche riguardanti le donne. A partire dalla fine degli anni Cinquanta, però, cominciarono a fare la loro comparsa sulla scena della letteratura mystery, scrittrici che, invece, propongono i personaggi femminili in un ruolo centrale nella trama, tanto che si potrebbe dire che alcune di esse fossero mosse da intenti femministi o che comunque attraverso i loro personaggi femminili mirano a fare un'analisi e una critica sociale. Niki Etsuko fu colei che spianò la strada alle altre autrici di romanzi gialli, nonché la prima donna a vincere il premio Edogawa Ranpo nel 1957 grazie al romanzo *Neko ha shitteita* 猫は知っていた (Il gatto sapeva, 1957).

Tra le scrittrici emerse negli anni Sessanta, Togawa Masako fu indubbiamente la più nota nonché l'unica autrice di questo arco temporale le cui opere vennero tradotte anche all'estero. Togawa nacque nel 1933 nel quartiere di Aoyama a Tōkyō; a causa della morte del padre e del fratello, crebbe con la madre in un appartamento abitato da sole donne, aspetto che ispirò la scrittura del suo primo libro. Sebbene al di fuori del Giappone sia prevalentemente nota come scrittrice, Togawa in patria in realtà è stata un'artista a tutto tondo. Appena ventenne debuttò come *chansonnière* in un nightclub della città, attività che le permise di iniziare la carriera come cantante a cui si aggiunsero in seguito per qualche anno anche delle esperienze come attrice. Si tratta, inoltre, di uno dei primi volti dello spettacolo che dichiarò la propria bisessualità, diventando un'icona per la comunità LGBT.

Il debutto nel mondo della letteratura avvenne con la pubblicazione del romanzo *Ōinaru gen'ei* nel 1962, grazie al quale vinse il prestigioso premio Edogawa Ranpo e attirò l'attenzione sia del pubblico giapponese sia di quello straniero, tanto che il *Times Literary Supplement* la definì la «P.D. James del Giappone». ⁴¹ In *Ōinaru gen'ei*, opera in cui quasi tutti i personaggi sono femminili, Togawa esplora la vita di quattro donne mature che vivono in un condominio abitato da donne nubili, senza alcuna speranza di poter costruire una famiglia per via dell'età. Proprio per questa loro condizione, vivono uno stato di emarginazione sociale, rappresentato dal fatto stesso di essere

⁴¹ "The Multifaceted Masako Togawa" 23 novembre 2017 <https://www.pushkinpress.com/the-multifaceted-masako-togawa/> (ultimo accesso 4 novembre 2019).

rilegate in un appartamento. Nel romanzo viene data un'importanza minoritaria ai delitti o alla risoluzione del caso; la narrazione invece preferisce soffermarsi sui pensieri e sulle frustrazioni dei personaggi principali, dando poco valore al reato in sé. Togawa esordì come scrittrice negli stessi anni di Matsumoto e dunque della *shakaiha*; in *Ōinaru gen'ei* è percepibile la critica verso una società che escludeva chi non riusciva a conformarsi alle regole sociali imposte, che prevedevano, nel caso delle donne, quello di diventare mogli e casalinghe, abbandonando le proprie aspirazioni.

L'anno successivo replicò il successo della prima opera, grazie al romanzo *Ryōjin nikki* 獵人日記 (Il diario del cacciatore, 1963), che venne nominato per il premio Naoki Sanjūgo. Contrariamente a *Ōinaru gen'ei*, in questo secondo romanzo la narrazione segue una linea più tradizionale, presentando una successione di omicidi, un colpevole da scoprire e una scia di indizi da seguire per ricostruire l'accaduto. Un'altra grande differenza rispetto all'opera di debutto è che in *Ryōjin nikki*, i personaggi principali sono uomini e per quanto via sia una consistente presenza di figure femminili, queste ricoprono un ruolo secondario nella trama.

Ryōjin nikki

Ryōjin nikki si apre con il suicidio di una giovane ragazza, Obana Keiko, rimasta incinta in seguito a un'avventura con un affascinante uomo appena incontrato in un lounge bar. La sorella della donna, Tsuneko, viene dunque chiamata dalla polizia, che le comunica che la ragazza aveva deciso di togliersi la vita in quanto sopraffatta dalla vergogna di aspettare un bambino fuori dal matrimonio; in preda alla disperazione, Tsuneko promette a se stessa che si vendicherà dell'uomo che ha sedotto la sorella minore. È curioso notare come in questo breve prologo l'autrice abbia inserito degli elementi autobiografici, come ad esempio il fatto che la ragazza suicida fosse una dattilografa, professione che la stessa Togawa aveva esercitato prima di entrare nel mondo dello spettacolo. Inoltre, lo scenario del lounge bar, ricorrente nella trama, è un ulteriore rimando ai suoi esordi come cantante. Come nel primo romanzo, *Ōinaru gen'ei*, Togawa anche in *Ryōjin nikki* ha accennato nella trama a vicende personali.

Qualche capitolo dopo, viene introdotto il protagonista della storia Honda Ichirō, un ingegnere, ricco e di bella presenza, che per lavoro è costretto a vivere durante la settimana lontano dalla moglie Taneko. L'uomo, nei giorni in cui è fuori casa, ama passare le notti da un bar all'altro a dare la "caccia" a delle potenziali "vittime", ovvero donne con cui avere dei rapporti occasionali ed è chiaro a questo punto che egli non è altro che lo sconosciuto con cui aveva fatto la conoscenza la

ragazza suicida del prologo. Inoltre, Honda ha l'abitudine di annotare i tanti incontri avuti con varie donne in un diario personale che lui chiama il "diario del cacciatore", da cui deriva il titolo del romanzo. Le partner occasionali di Honda vengono trovate assassinate una dopo l'altra e tutti gli indizi sembrano portare proprio all'uomo; l'avvocato Hajime Shinji, convinto dell'innocenza dell'imputato, decide allora di prendere in mano la sua difesa, cercando degli indizi che possano scagionarlo. Sul finale del romanzo egli scopre che l'intera faccenda era stata architettata dalla moglie di Honda, Taneko, servendosi dell'aiuto di Tsuneko, con l'intenzione di vendicarsi del marito.

Il ruolo della donna tra vittima e femme fatale.

He led him to a table where there sat a female customer wearing dark glasses and a wide-brimmed hat. [...] He studied his client's face carefully, noting the large mole on the side of her nose.⁴²

La donna nel ruolo della carnefice fece la sua apparizione alla fine dell'Ottocento, incarnando i panni della *femme fatale* destinata ad entrare nell'immaginario comune rappresentata dalle dive del cinema americano dagli anni Venti e a seguire. Anche nella frase sopra citata, presa dal prologo di *Ryōjin nikki*, la descrizione della *femme fatale* ricorda nell'aspetto quella delle *poison woman* dei film americani. Il personaggio della donna come colpevole di un delitto è da sempre una figura controversa; essa nasceva nella letteratura nasceva in origine come pretesto per far evadere la donna dalle rigide regole del sistema patriarcale e per sfuggire alla solita rappresentazione della donna casalinga. Negli anni Sessanta e Settanta delle rivoluzioni femministe, il personaggio della *femme fatale*, però, venne messo in discussione in quanto si trattava di una rappresentazione sessualizzata della donna e rimaneva pur sempre una figura nata dalla fantasia maschile. La scrittrice Hélène Cixous in un saggio del 1976 in cui esortava le donne a riprendere in mano il proprio ruolo nella scrittura, accenna alla donna pericolosa come creazione dell'uomo in un passaggio:

Men say that there are two unrepresentable things: death and the feminine sex. That's because they need femininity to be associated with death; it's the jitters that gives them a hard-on! They need to be afraid of us.⁴³

Come visto prima, anche nella letteratura giapponese è presente la figura della *dokufu*, la donna velenosa, derivante dalle storie di fantasmi, ma che con il tempo ha assunto un significato

⁴² TOGAWA Masako, *The Lady Killer [Ryōjin nikki]*, trad. inglese di Simon Grove, Dodd, Mead & Co., New York, 1986, p. 16.

⁴³ Hélène CIXOUS, "The Laugh of Medusa", *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976, p. 885.

equivalente alla *femme fatale* occidentale. Sebbene Togawa Masako sia tra le prime scrittrici mystery a inserire dei personaggi femminili più approfonditi, i ruoli che questi ricoprono sono principalmente quelli di vittima o di colpevole. Tra i romanzi più noti dell'autrice, *Ryōjin nikki* è certamente quello in cui questo dualismo è più marcato. Taneko è un classico esempio di *dokufu*, di donna velenosa che uccide per vendetta, ma il suo personaggio non coincide necessariamente con quello dello *femme fatale*, figura che è sì presente nella trama, ma che rappresenta un personaggio costruito, che si divide tra Tsuneko e Taneko. Come detto in precedenza, la *poison woman* è un personaggio che ha dominato la scena della letteratura mystery fin dagli esordi e che trovò il suo apice nell'epoca Taishō, dove era spesso incarnato dalla figura della *moga*. Tale rappresentazione della donna, tuttavia, farà la sua ricomparsa nella letteratura del dopo-guerra in un'altra versione, diversa dalla libera e provocatoria *moga* dell'*ero-guro-nansensu*. Nei racconti del dopoguerra la figura della *poison woman* cominciò infatti ad essere associata anche alla donna di casa e non più solo alla *moga*.⁴⁴ Se quest'ultima infatti era quasi sempre contraddistinta da una sessualità esplicita e talvolta violenta, le *femme fatale* del periodo post-bellico sono rappresentate come «algide figure di donna, apparentemente prive di sentimenti, al limite della follia o della perversione, tutte sembrano indossare una maschera destinata a sgretolarsi nel finale [...]».⁴⁵ Definizione che rispecchia alla perfezione Taneko, che agisce sempre meticolosamente nell'ombra, non si lascia trasportare dalla passione, ma appare fredda e calcolatrice; anzi nella vita la donna non riesce a vivere la propria sessualità per via di un problema psicologico dovuto alla perdita di un bambino.

In passato la criminalità femminile è stata spesso associata al desiderio sessuale; a partire dall'inizio del Novecento, in Occidente si iniziò ad analizzare la figura della donna delinquente in termini scientifici. Negli anni Trenta, il criminologo giapponese Nozoe Atsuyoshi pubblicò uno studio nel quale spiegava come la donna criminale fosse vittima dei suoi stessi istinti e di come questi la portassero a manifestare sentimenti di odio, gelosia, vendetta e rabbia molto più feroci rispetto a quelli maschili, aggiungendo, inoltre, che un crimine femminile era sempre guidato da pulsioni sessuali, mentre alla base di un crimine maschile vi siano motivi intellettuali.⁴⁶ Parole che al giorno d'oggi risultano totalmente inattendibili, ma che non si allontanavano molto dalle idee di certi studiosi europei del periodo, quali ad esempio Cesare Lombroso (1835-1909) e P.J. Möbius (1853-1907).

⁴⁴ MARRAN, *Poison women...*, p. 137.

⁴⁵ SCROLAVEZZA, "*Silhouettes in black...*", p. 192.

⁴⁶ MARRAN, *Poison Women...*, pp. 118-119.

In *Ryōjin nikki*, è evidente che Taneko soffre per la sua condizione e che provi un'accecante gelosia nei confronti delle amanti del marito, ma dichiara che non furono queste le ragioni che la portarono a vendicarsi dell'uomo e anzi pare infastidita dal fatto che il suo psichiatra possa arrivare a una conclusione del genere:

Dr. John Wells would have attributed my lust for revenge against my husband to repressed sexual desire, I suppose. Those psychiatrists have one-track mind.... [...] Killing three or four people thus became nothing to me; my psychology knew no limitation. So much for Dr. John Wells and his comfortable theories. He can forget his statistics, forget about suppressed sexual drives. What do people like him know?⁴⁷

La prima motivazione che spinge la donna a vendicarsi dell'uomo è il fatto di essere considerata la prima "vittima" dallo stesso marito nel diario che teneva. Da questo punto di vista, la *dokufu* riacquisterebbe il suo scopo originale di evadere dalla posizione di vittima; Taneko, si ribella al marito, in quanto egli la considera una sua "vittima".

Il secondo motivo, invece, sarebbe la colpa del marito di aver messo incinta un'altra donna. La gravidanza è un tema ricorrente nella letteratura di Togawa Masako, ma che non è mai centrale; in particolare, la nascita di un bambino malformato o gravemente malato è presente sia in *Ōinaru gen'ei* che in *Ryōjin nikki*. In quest'ultimo Taneko dà alla luce un bambino morto e ciò causa un trauma psicologico sia alla donna che a Honda, il quale diventa impotente; nonostante non riesca più a vivere l'intimità col marito, Taneko conserva però ancora profondamente il desiderio di diventare madre. La maternità divenne una tematica centrale per alcuni gruppi femministi del dopoguerra e la discussione troverà il suo culmine nel corso degli anni Settanta, con *l'ūman ribu*. Per via dello slogan della *ryōsai kenbo*, che era stato imposto fin dall'epoca Meiji, la figura della donna era strettamente associata a quella madre. Durante la Seconda Guerra Mondiale, in particolare, l'immagine della "buona moglie e madre saggia" venne nuovamente esaltato dalle istituzioni, per dare sostegno ai militari in guerra e per mettere al mondo bambini che sarebbero poi diventati soldati dello stato. Anche il fatto che Honda impersoni la figura stereotipata del *salaryman*, potrebbe essere intesa come una critica al sistema familiare patriarcale; infatti, così come alla donna veniva associato il ruolo di casalinga, nel caso della figura maschile veniva esaltata l'immagine dell'uomo in carriera. Nel dopoguerra l'economia giapponese crebbe considerevolmente, facendo entrare il paese in un *boom* finanziario; è in questa florida situazione economica che a partire dagli Sessanta andò a consolidarsi la figura del *salaryman*. Se agli uomini

⁴⁷ TOGAWA, *The Lady Killer*, pp. 228-230.

veniva assegnato il ruolo di “soldati corporativi” nella nuova economia giapponese, alle donne veniva attribuito il compito di sostenere i propri mariti nel lavoro e crescere i figli facendo loro seguire le orme dei padri, tornando a rivestire così una nuova versione della *ryōsai kenbo*.⁴⁸ Inoltre, poiché fin dagli inizi dell’epoca Meiji veniva instaurata l’idea che la figura di donna coincidesse necessariamente con quella della madre, si credeva che anche la sessualità femminile fosse esclusivamente legata alla maternità e non era riconosciuta una sessualità che fosse indipendente dal ruolo materno.⁴⁹ Già da anni prima, però, furono diverse le autrici contemporanee a Togawa che affrontarono il tema della maternità con approccio critico e negativo, quali ad esempio Kurahashi Yumiko (1935-2005) e Takahashi Takako (1932-2013). Nel caso di *Ryōjin nikki*, a mio avviso, non vi è un sentimento di totale avversione verso la maternità, come invece accade nei romanzi di Kurahashi e Takahashi, ma più che altro è presente una critica all’immagine della sessualità femminile legata in maniera esclusiva al suo ruolo riproduttivo, oltre che una critica all’impostazione della famiglia tradizionale che veniva tanto esaltata all’epoca e in parte anche attualmente. Dopo la sfortunata gravidanza di Taneko, il marito diventa impotente solo nei confronti della moglie, ma dà libero sfogo ai propri desideri con altre donne.

Il desiderio di diventare madre per Taneko è il motore principale che fa trasformare la donna in una carnefice e nella narrazione questo aspetto sembra prendere il sopravvento persino sulla ricerca della vendetta verso il marito:

And when I started to collect semen from those men, it became central to the meaning of my life. Women, after all, are creatures who take semen... [...]. I was punishing my husband for not giving me the semen that is a woman’s right....⁵⁰

In questa frase, in particolare è possibile che vi sia un riferimento alla dea Izanami, considerata nella mitologia giapponese la creatrice delle isole dell’arcipelago nipponico e pertanto viene paragonata alla figura di una madre. Ci sono diversi dettagli che accomunano il personaggio di Taneko a quello della dea; nel *Kojiki* 古事記 (Un racconto di antichi eventi, VII-VIII sec.) viene raccontato che dalla prima unione di Izanami e Izanagi nacque un figlio deforme che venne abbandonato, così come accadde al figlio di Taneko e Honda. A seguire, nell’antico testo dopo che

⁴⁸ Julia C. BULLOCK, *The Other Women’s Lib: Gender and Body in Japanese Women’s Fiction*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2010, p. 18.

⁴⁹ *Idem* p. 22.

⁵⁰ TOGAWA, *The Lady Killer*, p. 227. Inoltre, è interessante notare che nei caratteri del nome “Taneko” 種子, è presente il carattere di “seme”.

il dio infranse la promessa di non guardare la dea nel regno degli inferi, essa cerca la vendetta nei confronti del compagno generando la morte e allo stesso modo Taneko scatena la sua ritorsione verso il marito, uccidendo indistintamente le ragazze con cui è stato senza provarne il benché minimo rimorso.

Sebbene abbiano solo il ruolo di vittime, la narrazione si sofferma sulle varie amanti del protagonista, dandone non solo la descrizione fisica, ma riferendoci anche a volte stralci dei loro pensieri e preoccupazione. La prima vittima che viene introdotta, è la già citata Obana Keiko, giovane donna appena trasferitasi a Tōkyō, che finirà per togliersi la vita per aver avuto una gravidanza fuori dal matrimonio, essendo così la prima vittima indiretta di Honda.

Durante la trama verranno presentate altre donne con cui l'uomo avrà delle avventure: Tsuda Kimiko, la matura Aikawa Fusako, e la giovane studentessa Kosugi Mitsuko. Donne molto diverse l'una dall'altra, ma che conducono una vita decisamente opposta a quella di sua moglie Taneko; sono, infatti, tutte donne libere e intraprendenti che rispecchiano i cambiamenti di quegli anni che anticipavano l'*ūman ribu*. Se negli anni Sessanta l'immagine prevalente della donna giapponese rimaneva ancora quella di casalinga e moglie, è anche vero che nel *boom* economico del Giappone del dopoguerra vi fu un considerevole aumento della forza lavoro femminile. Infatti, tra il 1955 e 1973 il numero delle donne con un'occupazione passò da 4 milioni a oltre 10 milioni e divenne normale per le donne single lavorare per alcuni anni prima del matrimonio.⁵¹ In alcuni casi, per via della mancanza di personale, alcune aziende assumevano donne già sposate, seppure con contratti a tempo determinato o part-time.⁵² I personaggi di Taneko e delle sue vittime, rappresentano dunque le due facce della condizione femminile di quel periodo: da un parte la figura della moglie e casalinga e dall'altra la donna single e lavoratrice. Nel 1956 la rivista *Fujin kōron* (L'opinione pubblica delle donne) pubblicò un articolo dal titolo *Josei no yokubō* (I desideri delle donne), lanciato per commentare il romanzo *Kagi 鍵* (La chiave, 1956) di Tanizaki, che fece scalpore per via di una rappresentazione troppo spinta della vita coniugale. Nell'articolo, la rivista individuava essenzialmente due tipologie di donne dell'epoca che Jan Bardsley ha deciso di suddividere in "donne eccezionali" e in "donne ordinarie".⁵³ Le prime si riferivano a coloro che davano spazio ai propri desideri, sessuali e non, economicamente autosufficienti, concentrate sulla crescita personale e per lo più giovani; il secondo tipo, invece, alludeva alle donne che opponevano

⁵¹ BULLOCK, *The Other Women...*, p. 27.

⁵² *Ibidem*

⁵³ Jan BARDSLEY, "What Women Want: Fujin Kōron Tells All in 1956", *U.S.-Japan Women's Journal. English Supplement*, no. 19, 2000, p. 9.

resistenza ai cambiamenti del dopoguerra, ancora radicate nell'ideologia prebellica e in genere di qualche anno più vecchie rispetto alle prime.⁵⁴

Gli scontri tra queste due ruoli della donna nella società culminarono nel caso noto come *Fujin ronsō*, ovvero il “dibattito sulle casalinghe”, polemica che occupò le pagine della rivista *Fujin kōron* dal 1955 al 1976. La discussione nacque in seguito alla pubblicazione di un saggio della giornalista Ishigaki Ayako (1903-1996), la quale accusò apertamente le casalinghe giapponesi per la loro soddisfazione nell'essere impegnate completamente nella vita domestica e, al confronto delle donne americane che lavoravano anche dopo il matrimonio, non potevano dunque crescere intellettualmente ed emotivamente.⁵⁵

Benché Taneko non abbia il ruolo della casalinga, nel romanzo viene accennato che la donna abbia lasciato la professione di attrice in seguito al matrimonio e sarebbe solita passare la maggior parte del tempo in casa, contrariamente agli altri personaggi femminili che invece sono più impegnate nelle proprie attività lavorative. Questo aspetto è maggiormente presente nel personaggio di Fusako Aikawa, donna matura e dattilografa, la quale appare, però, frustrata dal fatto di essere una delle poche donne della sua azienda a non essere ancora sposata:

[...] she had had one or two relationships with men, but what have they signified? [...] She put them out of her mind. And so, she had developed into a trusted, long-service employee who saved half of her salary every month, a confirmed old maid who turned up her nose at pleasure.⁵⁶

Aikawa incarna in tutto e per tutto la condizione delle *salarygirl*,⁵⁷ corrispettivo femminile al *salaryman*, che pur avendo una propria indipendenza economica, subivano pressioni da parte del governo già a partire dai venticinque anni per lasciare la propria occupazione e pensare a costruire una famiglia e le leggi fiscali dell'epoca prevedevano un aumento del carico del carico familiare in termini di contributi fiscali e previdenziali, qualora una moglie guadagnasse più di un milione di yen all'anno, oltre allo stipendio del marito.⁵⁸

Un altro punto che accomuna i personaggi della storia, e in particolare le vittime, è lo sfondo dei diversi locali della città. Per evadere dalla sua solitudine Honda trascorre le sere passando da un bar all'altro alla ricerca di donne ed è proprio in uno di questi locali che conosce la prima vittima del

⁵⁴ BARDSLEY, “What Women Want...”, pp. 9-10.

⁵⁵ BULLOCK, *The Other Women's...*, p.29.

⁵⁶ TOGAWA, *The Lady Killer*, p. 44.

⁵⁷ Termine usato da Jan Bardsley. BARDSLEY, “What Women Want...”, p. 23.

⁵⁸ BULLOCK, *The Other Women's...*, p. 27.

romanzo, Obana Keiko. Oltre a essere parte integrante della vita della stessa Togawa, i *café* hanno svolto fin dalla loro comparsa sul territorio giapponese negli anni Venti, un notevole ruolo nell'indipendenza femminile, in quanto grazie al mestiere di *jokyū*, ovvero di cameriere, riuscirono a trovare una propria indipendenza economica. Nell'atmosfera anni Sessanta di *Ryōjin nikki*, lo scenario del bar ritorna con le immagini della musica jazz di sottofondo, dando un'aria più occidentale e lontana dalle tradizionali case da tè e forse questa ambientazione non è del tutto accidentale. Infatti, secondo le parole del critico Takagi Takeo, le donne "eccezionali" come definite da Bardsley, erano contraddistinte dal fatto di avere rapporti con gli stranieri, intesi in questo caso come "occidentali",⁵⁹ i quali erano soliti frequentare i bar della città. Non appare, dunque, casuale il fatto che Honda amasse fingersi uno straniero, prima un americano e poi un algerino, per far colpo sulle donne che incontrava, aiutato dal fatto di avere un aspetto "occidentale" e di parlare un ottimo inglese.

Riassumendo, nel giallo di Togawa la posizione della donna rimane ancora legata al ruolo di vittima e di colpevole, però a parti invertite. È da precisare che anche nella letteratura post-bellica, la *moga* poteva ricoprire il ruolo della vittima, ma la sua immagine era più legata alla figura della *femme fatale* ed era per l'appunto finalizzata a evadere da una posizione di oppressione. In *Ryōjin nikki* le vittime, nonostante ricordino le *modern girl* del periodo Taishō per via dello stile di vita che conducono, sono invece vittime due volte: prima di Honda e quindi del patriarcato che le vede solo come oggetti sessuali, e poi di Taneko, dalla quale vengono uccise. I panni della *dokufu*, invece, sono ricoperti in questo caso dalla moglie, da una casalinga colma di frustrazione. Personaggi simili a Taneko si ritrovano anche in altri romanzi della scrittrice, dal momento che, come detto, il ruolo della colpevole nel dopoguerra cominciò ad essere incarnato anche dalla donna casalinga.

Per quanto sia avvertibile la presenza di un tentativo di critica sociale verso il ruolo femminile nella società, il personaggio di Taneko è discutibile. Se è vero che da un lato la sua vendetta nei confronti del marito potrebbe essere intesa come un espediente di evasione da un sistema maschilista che la vede prima come oggetto sessuale e poi, dopo il matrimonio, solo come moglie o madre, è anche vero che durante la storia rimane sempre attaccata alla figura della casalinga, senza contare che per il funzionamento del suo piano, uccide altre donne, lavoratrici non rilegate nelle mura di casa, vittime quindi di una società che le vuole solo madri e mogli.

⁵⁹ BARDSLEY, "What Women Want...", pp. 13-14.

Il gaze maschile in Ryōjin nikki.

Per quanto appaiano numerosi personaggi femminili in *Ryōjin nikki*, questi hanno un ruolo secondario nella trama, tanto che potremmo definirli dei comprimari; persino la figura di Taneko, colei che ha architettato il tutto, agisce sempre nell'ombra e si rivela solo nel finale. I protagonisti, infatti, sono rappresentati da personaggi maschili, ovvero da Honda Ichirō e nella seconda parte dal suo avvocato Hajime Shinji. *Ryōjin nikki* presenta una narrazione sempre esterna e onnisciente, tranne nell'epilogo; poiché quest'ultimo capitolo è scritto sotto forma di lettera, la narrazione passa in prima persona, ovvero secondo il punto di vista di Taneko. Tuttavia, anche quando la narrazione è in terza persona, vengono espressi i pensieri dei vari personaggi. Dal momento che la storia si focalizza quasi interamente sulle vicende di Honda e Hajime, gran parte della narrazione è raccontata un punto di vista maschile e solo occasionalmente si sofferma nella prospettiva di un personaggio femminile. In questa parte, ho pertanto deciso analizzare il *gaze* esercitato dai personaggi di Honda e Taneko, vedendo come le finalità e gli oggetti verso cui sono rivolti i loro sguardi differiscano.

La teoria del *gaze* nacque nel 1975 nell'ambito degli studi cinematografici e femministi ad opera della critica Laura Mulvey, la quale studiò come i corpi femminili venissero mostrati nei film. Assimilandolo al concetto freudiano di scopofilia, Mulvey sostiene che lo sguardo maschile predominante proietta la propria fantasia sulla figura femminile, che è rappresentata di conseguenza; le donne sarebbero allo stesso tempo osservate e mostrate, con un aspetto costruito apposta per avere un forte impatto visivo ed erotico, caratterizzate quindi dal fatto di "essere guardate".⁶⁰ Il *gaze* maschile può essere esercitato per primo dal regista che riprende la scena nel film, poi dal protagonista maschile all'interno della pellicola stessa e infine da colui che guarda la sequenza. Secondo questo studio, quindi, lo sguardo maschile trasformerebbe il corpo della donna nell'oggetto del piacere visivo, un'azione che, però, non è possibile nel caso del corpo maschile; Mulvey afferma che la figura maschile non può sopportare il peso dell'oggettivazione sessuale, poiché l'uomo controlla la fantasia del film e attraverso lo sguardo dello spettatore neutralizza le tendenze extradiegetiche rappresentate dalle donne.⁶¹ Pur essendo stata elaborata nel contesto

⁶⁰ Laura MULVEY, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Film Theory and Criticism: Introducing Readings*, Leo Braudy, Marshall Cohen (a cura di), Oxford UP, Oxford, 2009, p. 837.

⁶¹ *Idem* p. 838.

degli studi cinematografici, ben presto questa teoria cominciò a essere applicata anche agli studi letterari e ad altri ambiti delle arti visive.

Ryōjin nikki presenta una narrazione con uno stile, potremmo definire, molto cinematografico; essa infatti si sofferma più volte a descrivere le azioni dei vari personaggi, il loro abbigliamento e il loro aspetto permettendo al lettore di immaginare le sequenze e le azioni dei protagonisti, proprio come se stesse vedendo un film. Ad esempio, quando viene introdotto il personaggio di Honda viene descritta azione per azione tutta la sequenza della sua routine mattutina:

He got out of the bed and, still in his pajamas, went into the bathroom. He followed the same routine every morning. He would take a fresh towel from the rack, dry his face and then crumple the towel like a paper ball and hurl it carelessly into the corner. Self-consciously, like an actor in an American film, he took a suit out of the closet and threw it onto the bed.⁶²

La narrazione di *Ryōjin nikki* approfondisce principalmente i pensieri di tre personaggi, ovvero quello di Honda nella prima parte, quello dell'avvocato Hajime nel secondo arco narrativo e infine quello di Taneko nell'epilogo. Tra questi personaggi, comunque, chi esercita il proprio *gaze* con lo scopo di sessualizzare l'oggetto verso cui è indirizzato è solo Honda. La prima delle "vittime" sulle quali il protagonista esercita lo sguardo con lo scopo di renderla oggetto del piacere è Aikawa Fusako, che nota in un negozio di musica e che segue fino a un cinema, tenendola continuamente d'occhio e contemplandola da dietro:

She stood waiting for the lights to change, unaware of his presence behind her, gazing at the nape of her neck. The thought of his woman, who would be his within a few hours, standing just in front of him gave mixed feelings of joy and secret sensuality.⁶³

In seguito, Honda scruta attentamente la giovane Kosugi Mitsuko, descrivendone il corpo e il viso:

Her eyes were sparkling; she wore no makeup and her face was blemished in places. Her face was thus somewhat unfired, but by contrast her body was marvelously mature; there was a green, her unripeness about her that appealed greatly to Honda.⁶⁴

Honda non solo studia le forme delle donne a loro insaputa per il proprio piacere sessuale, ma conscio del suo sguardo, lo utilizza direttamente sulle sue partner per sottometterle. Questo dettaglio emerge in una scena in cui egli si trova nell'appartamento di Kosugi e comincia a fissarla

⁶² TOGAWA, *The Lady Killer*, p. 30.

⁶³ *Idem* p. 43.

⁶⁴ *Idem* pp. 57-58.

insistentemente per intimidirla; per via dell'indecisione della ragazza, egli allora si avventa su di lei, ma questa lo respinge, riuscendo quindi a sfuggire dallo stato di sottomissione.

Il protagonista, tuttavia, non si limita solo a studiare l'aspetto delle sue amanti; sul suo diario, infatti, oltre che descrivere dettagliatamente le loro caratteristiche fisiche, o i particolari dei rapporti avuti con loro, ne riporta anche il nome, l'età, la professione e persino la loro abitazione. Viene spiegato che tale azione, a tutti gli effetti voyeuristica, è compiuta da Honda per ricordarsi le sensazioni che ha provato con ognuna di esse; annotare tutti i loro particolari suscita in lui una sorta di piacere. Esercitando il proprio *gaze* sulle sue "prede", le rende di conseguenza l'oggetto del desiderio anche per il lettore, che vi si immedesima.

Secondo Mulvey, lo sguardo maschile non riguarda solo l'atto di guardare, ma porta con sé anche un'azione di possesso;⁶⁵ in questo caso le amanti di Honda sarebbero a tutti gli effetti delle vittime, in quanto dominate e rese oggetti sessuali dal suo sguardo. Anche dopo la morte, però, le vittime non smettono di essere l'oggetto dello sguardo del protagonista. Nell'opera di Togawa vengono narrati i ritrovamenti dei corpi di due vittime da parte di Honda, ossia di Aikawa e Kosugi. È piuttosto frequente, nella letteratura *crime* e non, che i corpi di vittime femminili vengano associate alla bellezza e siano quindi ulteriormente sessualizzati. Horie Tamaki sostiene che spesso i cadaveri di vittime femminili vengano ritratti come se fossero addormentati, chiamandole appunto "belle addormentate", facendo riferimento a un romanzo di Kawabata Yasunari, *Nemureru bijin* 眠れる美人 (Le belle addormentate, 1961), in cui un uomo anziano contempla la bellezza di una giovane ragazza addormenta per poi scoprire che era senza vita.⁶⁶

Similmente, Honda quando trova il corpo di Aikawa, in un primo momento crede sia addormentata, fino a quando non nota i segni dello strangolamento attorno al collo. Ciononostante, egli si sofferma a osservare il corpo seminudo e ne accarezza la pelle morbida, incredulo del fatto che possa essere deceduta e in quell'istante è preso dall'impulso di abusare del cadavere della donna. Lo stesso, però, non accade nei confronti del corpo di Kosugi, la quale era riuscita a sfuggire in qualche modo al controllo dell'uomo. Egli trova il cadavere della ragazza rannicchiato e nudo all'interno di un armadio, e ne rimane invece inorridito.

È interessante notare che solo le vittime hanno questo trattamento all'interno della trama; è vero che l'uomo, come per le altre donne avute, riporta i dettagli del primo rapporto avuto con la

⁶⁵ MULVEY, "Visual Pleasure and...", pp. 839-840.

⁶⁶ HORIE Tamaki, "Misuterii no shōsetsu no bijo iroiro: hikaku bungakuteki ni kangaeru", *Joseigaku kōenkai*, vol. 17, 2014, pp. 10-11.

moglie, ma in un momento in cui la donna si trova seminuda accanto al marito, egli non sembra esserne interessato, e nemmeno la narrazione si sofferma sulla descrizione del corpo della donna. La stessa Taneko, verso la fine della storia, essendo estremamente dimagrita in quanto malata, ricorda con tristezza come da giovane amasse indossare abiti che mettevano in mostra le forme del proprio corpo:

What lovely legs I used to have! All tanned and well-shaped, with firm muscles, just like the legs of an antelope. How proud I had been of them! I always used to wear the shortest possible skirts when playing tennis, just to show them off. I used to let my skirts ride up, letting men see how brown my thighs were, right up to the briefest of pants, which I always wore.⁶⁷

Nel caso di Taneko, quindi, sarebbe lei stessa a volere essere l'oggetto del desiderio da sottoporre allo sguardo maschile. E. Ann Kaplan scrive che il *gaze* maschile attiverrebbe nelle donne una sorta di narcisismo femminile, poiché esse avrebbero con il tempo interiorizzato il *gaze* che gli uomini esercitano su di loro.⁶⁸ In poche parole, le donne essendo continuamente sessualizzate attraverso l'arte, si sarebbero dunque abituate al fatto di essere guardate, volendo esse stesse essere l'oggetto del desiderio. Taneko avrebbe, quindi, interiorizzato il *gaze* che il marito e gli altri uomini esercitavano su di lei e desidera ritornare al tempo in cui era al centro dell'attenzione dello sguardo maschile; inoltre, ad avvalorare l'ipotesi sarebbe anche il fatto che Taneko dichiara di voler assomigliare a Obana Tsuneko, esteticamente bella, fino ad affermare di voler diventare in tutto e per tutto come lei.

Anche Taneko esercita nella trama il suo *gaze*, ma nel suo caso non ha il fine di sessualizzare l'oggetto verso cui è indirizzato, bensì di controllarlo. A un certo punto della storia, Honda avverte la presenza di qualcuno che lo sta osservando mentre è in compagnia di Kosugi; nel finale si appurerà che era proprio la moglie a spiarlo, per tenere d'occhio la giovane che lei stessa aveva incaricato di sedurre il marito. Riprendendo le argomentazioni di Mulvey, però, per lo sguardo femminile sarebbe impossibile esercitare il possesso verso un oggetto di sesso maschile, poiché l'immagine della donna sarebbe legata ancora a una cultura patriarcale che la mette in un piano di sottomissione. Nell'atto voyeuristico di Taneko, infatti, non può mantenere un'azione di controllo verso il marito, ma solo nei confronti della ragazza che ha assoldato, la quale sente la pressione allo sguardo della donna.

⁶⁷ TOGAWA, *The Lady Killer*, p. 217.

⁶⁸ E. Ann KAPLAN, "Is the Gaze Male?", in Marc Furstenau (a cura di), *The Film Theory Reader: Debated and Arguments*, Routledge, New York, 2010, p. 212.

In *Ryōjin nikki*, pertanto, Honda e Taneko sono i due personaggi che esercitano maggiormente i propri sguardi. Seppure nella trama vi siano due protagonisti maschili, solo Honda utilizza il suo *gaze* nei confronti delle sue vittime con lo scopo di sottometterle e renderle l'oggetto del suo piacere. Basandomi sulla teoria del *gaze* di Mulvey, ho scelto di applicare questa teoria, in particolare nel secondo caso, ossia quando la sessualizzazione del corpo femminile avviene attraverso un protagonista maschile, in cui eventualmente si può identificare il lettore. Pertanto, mi sono focalizzata su come il personaggio di Honda eserciti il suo sguardo nei confronti delle varie donne con cui interagisce nella storia. Sempre secondo Mulvey, un personaggio maschile non può essere reso l'oggetto del desiderio da parte di un personaggio femminile; anche il personaggio di Taneko utilizza il proprio sguardo, ma non può farlo per esercitare l'azione di possesso verso il marito, ma bensì solo nei confronti di un'altra donna, Kosugi. Inoltre, nell'epilogo, quando la narrazione passa in prima persona, Taneko dimostra di aver interiorizzato il *gaze* maschile, che a sua volta riflette su se stessa.

NONAMI ASA

Se nel corso degli anni Cinquanta si ebbe un primo incremento di opere scritte da donne nella letteratura mystery, a partire dalla metà degli anni Sessanta il numero di scrittrici di questo genere entrò in un rapido declino. Ciò avvenne principalmente perché era ancora piuttosto frequente che diverse autrici smettessero di scrivere in seguito al matrimonio, oppure perché preferirono indirizzarsi verso altri generi.⁶⁹ La scarsa presenza di scrittrici mystery, tuttavia, non durò a lungo; già a partire dalla prima metà degli anni Settanta apparvero nuovi nomi nel panorama del giallo giapponese. Natsuki Shizuko (1938-2016), ad esempio, fu la prima donna a vincere nel 1973 il premio *Mystery Writers of Japan*, grazie al romanzo *Jōhatsu – Aru koi no owari* 蒸発・ある恋の終わ
り (Evaporazione. La fine di un amore, 1973). La seconda metà degli anni Ottanta vede l'esordio di Miyabe Miyuki, che secondo Seaman segnò l'inizio di una nuova fase per il mystery femminile,⁷⁰ che da allora è in continua crescita.

Come accennato in precedenza, la prima ondata vide come massime esponenti Miyabe e Takamura Kaoru mentre Nonami viene considerata da Seaman come la più rappresentativa della seconda. Sebbene Nonami abbia iniziato la carriera da scrittrice proprio nello stesso anno di Miyabe, Seaman la colloca nella seconda ondata, perché dopo l'opera di debutto rimase inattiva per diverso tempo, tornando a scrivere solo verso la metà degli anni Novanta.⁷¹ Nata a Tōkyō nel 1960, Nonami studiò scienze sociali presso l'università di Waseda senza però conseguire la laurea; dopo aver lavorato per un periodo in un'agenzia pubblicitaria, entrò nel mondo della letteratura. Debuttò con il romanzo *Kōfuku na chōshoku* (Una colazione felice, 1988), che le valse il premio Nihon Suii Sasupensu, che venne assegnato per la prima volta proprio nel medesimo anno. Il nome di Nonami, tuttavia, è strettamente legato a quello del personaggio di Otomichi Takako, detective dei reparti mobili della polizia di Tōkyō, protagonista dell'omonima serie di romanzi. Il primo libro della saga, *Kogoreru kiba*, vinse il premio Naoki nel 1996, facendo diventare Nonami uno dei nomi più importanti della letteratura gialla nipponica. Nonami riuscì ad aggiudicarsi tale riconoscimento a soli tre anni di distanza da un'altra affermata scrittrice mystery, ovvero Takamura, che vinse grazie all'opera

⁶⁹ SEAMAN, *Bodies of Evidence...*, p. 12.

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ *Idem* p. 17.

Mākusu no yama マークスの山 (La montagna di Marks, 1993). Eileen Mikals-Adachi ritiene significative la vittoria del premio da parte di due scrittrici mystery nel corso di pochi anni, poiché ciò avrebbe messo ancora di più in discussione la sottile linea che divide la *junbungaku* (“letteratura pura”) dalla *taishū bungaku* (“letteratura popolare”).⁷² Come per altri generi importanti dall’Occidente, il genere mystery in Giappone è stato nel corso del tempo celebrato o rinnegato, proprio perché non si tratta di un genere autoctono,⁷³ e per tale motivo difficilmente riconducibile alla *junbungaku*. Già con Matsumoto Seichō, tuttavia, venne messa in dubbio la distinzione tra le due categorizzazioni della letteratura giapponese, quando lo scrittore nel 1953 vinse il prestigioso premio Akutagawa, associato alla *junbungaku*, con il racconto *Aru Kokura nikki den* 或る小倉日記伝 (La leggenda dei diari di Kokura, 1952). Sebbene non si trattasse di un’opera mystery, lo stesso Matsumoto rimase sorpreso nell’essere stato insignito del premio Akutagawa, quando invece si aspettava di essere nominato per il premio Naoki, dedicato alla *taishū bungaku*.⁷⁴

Adachi-Mikals fa rientrare le opere di Nonami tra i cosiddetti *kazoku shōsestu* (“romanzi sulla famiglia”), facendo notare come la tematica familiare sia piuttosto ricorrente tra diversi scrittori vincitori del premio Naoki e Akutagawa negli ultimi anni.⁷⁵ Non a caso, la seconda opera della scrittrice, il thriller *Anki* 暗鬼 (Il demone oscuro, 1993), racconta la storia di Noriko, giovane donna che in seguito a un matrimonio combinato, si ritrova a vivere nella famiglia del marito Shito Kazuhito. La nuova situazione familiare in cui si ritrova fa sorgere non poche perplessità a Noriko, dal momento che all’interno della stessa casa coabitano tutti i parenti della famiglia Shito, dai nonni ai nipoti. In seguito ad alcuni avvenimenti, Noriko comincerà a nutrire seri dubbi sui rapporti e i segreti che legano i componenti della famiglia acquisita. Vedendo anche altri titoli dell’autrice, come *Kazoku shumi* 家族趣味 (Interessi familiari, 1993), *Kekkon sagishi* 結婚詐欺師 (L’impostore di matrimoni, 1996), fino a più recenti *Hi no michi* 火の道 (Il sentiero di fuoco, 2004) e *Yukitsu modoritsu* 行きつ戻りつ (Avanti e indietro, 2005), è possibile notare come la natura dei diversi rapporti familiari

⁷² Eileen MIKALS-ADACHI, “Nonami Asa’s Family Mysteries: The Novel as Social Commentary”, *Japan Forum*, vol. 16, no. 2, pp. 232-234.

La differenza tra *junbungaku* e *taishū bungaku* nasce dal dibattito tra Tanizaki Jun’ichirō e Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927), sul finire degli anni Venti. Tanizaki insisteva sul concetto di *suji* (“trama”), ritenendo che il romanzo dovesse avere una trama forte e ben strutturata, prendendo come modello il *taishū shōsestu* (“romanzo popolare”), mentre Akutagawa parlava di *hanashi* (“storia”), teorizzando una narrativa lirica che portasse alla ricerca della propria “artisticità”, un modello in cui la narrativa è autobiografica, come nello *shishōsetsu* (“romanzo dell’io”). Luisa BIENATI, *Una trama senza fine: il dibattito critico degli anni Venti in Giappone*, Cafoscarina, Venezia, 2003, pp. 18-19.

⁷³ BIENATI, SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese...*, pp. 146-147.

⁷⁴ TANGEMAN, *The Early Fiction...*, p. 16.

⁷⁵ ADACHI-MIKALS, “Nonami Asa’s Family...”, p. 236.

sia una tematica molto cara alla scrittrice. Si può dire, quindi, che sia riduttivo definire Nonami solo come una scrittrice di mystery, tanto che sia la stessa autrice che Takamura, nel discorso di accettazione del premio Naoki, cercarono di staccarsi da tale etichetta dichiarando di voler essere considerate semplicemente come delle “scrittrici”.⁷⁶ Nonami stessa dichiarò che, dopo essersi resa conto di non essere portata per gli affari nell’agenzia in cui lavorava, decise di cimentarsi nella letteratura per evadere da quella situazione.⁷⁷ Le si presentò l’occasione di scrivere un romanzo di suspense, ma disse di non sapere veramente cosa significasse comporre un’opera di questo genere; ciò che le interessava di più, tuttavia, era raccontare delle persone che vivevano in quell’epoca.⁷⁸ Inoltre, il critico Yasuhara Akira, commentando *Kogoeru kiba*, riconobbe a Nonami, così come le scrittrici mystery di quel periodo, la capacità di far proprie le problematiche sociali, inserendole nelle dinamiche dei loro romanzi.⁷⁹

Kogoeru Kiba

Pubblicato nel 1996, *Kogoeru Kiba* è il primo di una serie di sei *keisatsu shōsestu*, ossia romanzi ambientati nei dipartimenti di polizia, che vedono come protagonista la detective Otomichi Takako, cui seguono *Hana sanjiru koro no satsujin* 花散じる頃の殺人 (L’assassino dei fiori cosparsi, 1999), *Kagi* 鍵 (La chiave, 2000), *Miren* 未練 (Rimpianti, 2001), *Warau yami* 嗤う闇 (Le tenebre sorridenti, 2004) e *Kaze no bohimei* 風の墓碑銘 (L’epitaffio del vento, 2006). Takako è una donna sulla trentina con un divorzio alle spalle e che adesso vive sola in un piccolo appartamento nel centro di Tōkyō. Specializzata negli inseguimenti che prevedono l’utilizzo della motocicletta presso il dipartimento di Tachikawa, viene chiamata a indagare su un misterioso incendio divampato in tarda serata in un *family restaurant*. All’interno del locale viene recuperato un corpo carbonizzato, ma ciò che attira l’attenzione degli inquirenti è l’impronta di un morso sul torace della vittima. Dopo questo primo caso, però, cominceranno a susseguirsi altri episodi di persone aggredite da uno strano animale, che si rivelerà poi essere un cane lupo, di nome Hayate (letteralmente “raffica di vento”), addestrato a uccidere da un ex poliziotto, Kasahara. L’uomo mette in atto un piano criminale per poter vendicare la figlia Emiko, giovane donna con un handicap mentale, causatole dal continuo abuso di droghe in

⁷⁶ ADACHI-MKALS, “Nonami Asa’s Family...”, p. 234.

⁷⁷ Sakka Nonami Asa san <http://www.waseda.jp/student/weekly/people/obg-797-2> (ultimo accesso 30 gennaio 2020).

⁷⁸ *Ibidem*

⁷⁹ YASUHARA Akira, *Kaisetsu*, in Nonami Asa, *Kogoeru Kiba*, Shinchō bunko, Tōkyō, 1996, p. 517.

età adolescenziale, colpendo tutti coloro che egli ritiene colpevoli del destino della ragazza. In seguito a un incendio scoppiato nella casa di Kasahara, però, Emiko muore e Hayate fugge per la capitale; Kasahara, interrogato dalla polizia, confessa di aver addestrato il cane a riconoscere e a uccidere coloro che erano coinvolti nelle conoscenze della figlia. Essendo potenzialmente in grado di uccidere, la polizia si mette alla ricerca di Hayate e viene dunque affidato a Takako, in sella alla sua motocicletta, l'incarico di catturare l'animale.

In *Kogoeru kiba*, viene posta molta attenzione alle varie dinamiche che possono svilupparsi nel corso di un'indagine, ma ciò su cui la storia si sofferma principalmente è l'ambiente di lavoro pieno di pregiudizi maschilisti che la giovane detective Takako deve affrontare quotidianamente. La narrazione del romanzo è condotta da un narratore esterno e onnisciente, che lascia emergere i pensieri e i sentimenti di tutti i personaggi; Takako si sente continuamente sminuita dai suoi colleghi solo per il fatto di essere una donna, a partire dal partner assegnatole per la risoluzione del caso, Takizawa Tamotsu, un veterano vicino alla mezza età, che non è per nulla soddisfatto di condividere il lavoro con una donna. Se in primo piano abbiamo il sessismo consolidato che le donne possono trovare nel contesto professionale, sullo sfondo vi è la rappresentazione della famiglia giapponese, lontana ormai dall'immagine stereotipata della famiglia tradizionale.

Il ruolo della donna come detective

Sebbene fin dalla nascita del genere giallo i personaggi femminili abbiano principalmente ricoperto i ruoli di vittima e *femme fatale*, i casi di donne nelle vesti di detective non sono mancati, anche se in minor misura. In generale, probabilmente la detective letteraria più conosciuta a livello internazionale nella prima metà del Novecento rimane Miss Marple, personaggio iconico di Agatha Christie che debuttò con il romanzo *La morte nel villaggio* nel 1930. Tuttavia, la donna iniziò a ricoprire il ruolo di investigatrice già a partire dalla fine dell'Ottocento nel giallo britannico. Come scrive Kathleen Klein, in un'Inghilterra segnata dai primi movimenti femministi guidati da gruppi di donne della middle-class che rivendicavano a gran voce i propri diritti, nacque dalla penna della scrittrice Catherine Louisa Pirkis (1839-1910) la figura della detective Loveday Brooke.⁸⁰ Tra il 1891 e il 1910 in ben dodici romanzi apparvero dei personaggi femminili simili a quello creato da Pirkis, due dei quali riportavano nel titolo il termine "lady detective" e in uno solo "detective" seguito dal nome della protagonista.⁸¹ Nel 1900 fece il suo debutto il personaggio dell'investigatrice Dora Myrl

⁸⁰ Kathleen Gregory KLEIN, *The Woman Detective: Gender and Genre*, University of Illinois Press, Urbana, 1988, p. 56.

⁸¹ *Ibidem*

dell'irlandese Matthias McDonnell Bodkin (1850-1933); protagonista di una serie di dodici racconti, Dora Myrl è una studentessa di medicina a Cambridge che sperimenta diversi lavori prima di trovare la sua aspirazione come detective.

Da allora si sono susseguite diverse investigatrici, dalla già citata Miss Marple, a Cornelia Gray di P.D. James (1920-2014), protagonista di diversi romanzi dell'autrice, tra cui spicca l'eloquente titolo *Un lavoro inadatto a una donna* del 1977, fino all'agente dell'FBI Kay Scarpetta di Patricia Cornwell (1956-), una delle prime detective riconducibili al genere dell'*hard-boiled*, di cui si parlerà anche in seguito. La maggior parte delle detective comparse nel corso del Ventesimo secolo erano investigatrici private, non poliziotte; i personaggi proposti erano modelli idealizzati di detective, che attraverso umorismo e parodie trasgredivano alla morale sociale, portando una "femminilizzazione" dell'autorità maschile.⁸² Pertanto, la maggior parte dei romanzi che presentavano donne nel ruolo di detective, non rispecchiavano le reali dinamiche che si potevano sviluppare nel contesto della polizia pubblica, e di conseguenza nemmeno come i personaggi femminili potevano relazionarsi con esso.

Per quanto riguarda il mystery giapponese, per avere delle protagoniste che ricoprono la professione di detective si è dovuto attendere fino alla fine degli anni Ottanta. La prima a introdurre la figura di una donna nei panni dell'investigatrice è stata Miyabe Miyuki con il romanzo *Pāfekuto burū* (*Perfect Blue*, 1989);⁸³ tuttavia, è nel corso degli anni Novanta che vi fu un'ascesa del personaggio della donna nelle vesti di detective, a partire dalla serie di Murano Miro di Kirino Natsuo che debuttò nel 1993. Nella seconda metà del decennio, invece, fu la volta di Nonami con la saga di Otomichi Takako e in seguito di Shibata Yoshiki con il personaggio della poliziotta Murakami Riko. La detective creata da Nonami, però, appare molto diversa rispetto a quelle descritte nei romanzi di Kirino e Shibata; Murano Miro e Murakami Riko, infatti, presentano un'immagine riconducibile al genere *hard boiled* americano, solitarie, risolte e "mascolinizzate". Takako invece è caratterizzata da modi più tipicamente femminili e aggraziati; il lettore percepisce il tentativo di farla apparire come un personaggio più reale, rispetto a Murano e Murakami.

Seaman scrive che sebbene Nonami non sia stata la prima a introdurre la figura di una detective come protagonista, la sua opera *Kogoeru kiba* è stata unica nell'approfondire le lotte quotidiane che una donna doveva affrontare come membro della polizia metropolitana di Tōkyō.⁸⁴

⁸² SEAMAN, *Bodies of Evidence...*, p. 60.

⁸³ KAYAMA Fumirō, "Kaisetsu", in Kirino Natsuo, *Kao ni furikakaru ame*, Kōdansha, Tōkyō, 1996, p. 399.

⁸⁴ SEAMAN, *Bodies of Evidence...*, pp. 57-58.

Nello specifico, la scrittrice è abile nel raccontare come le donne si muovono nella sfera professionale pubblica e di come il loro lavoro possa determinare anche le loro relazioni sia professionali che personali, mostrando che nonostante i risultati ottenuti nel campo lavorativo, il prezzo da pagare è alto.⁸⁵

Takako deve continuamente subire gli sguardi e i commenti dei colleghi maschi; giovane, aggraziata, quando parla usa la forma cortese del giapponese, risulta, quindi, troppo “femminile” per il contesto patriarcale in cui lavora:

Se avesse avuto da ridire su ogni sguardo indiscreto che le veniva rivolto solo per il fatto di essere una donna, non sarebbe mai potuta diventare una detective.⁸⁶

Nel saggio *Il secondo sesso* Simone de Beauvoir (1908-1986) scriveva che «Un uomo non comincia mai col classificarsi come un individuo di un certo sesso: che sia uomo, è sottinteso».⁸⁷ Durante le indagini, ogni qual volta che Takako si presenta deve confrontarsi con i commenti delle persone che reagiscono con stupore trovandosi di fronte una *onna no keiji*, ovvero una “detective donna”. Adachi-Mikals si chiede per quale motivo Nonami si riferisca a Takako con il termine *onna keiji*, rispondendo che a suo parere la scrittrice aggiunge la parola *onna*, “donna”, davanti alla carica per la forza dell’abitudine, poiché in giapponese è di uso comune indicare il genere davanti ai nomi di professioni.⁸⁸ Riguardo alla questione sollevata da Adachi-Mikals, vorrei fare un’ulteriore precisazione: in *Kogoeru kiba*, la narrazione è condotta quasi sempre da un punto di vista esterno, ma occasionalmente i pensieri dei personaggi vengono espressi anche in prima persona. È interessante notare come nei dialoghi o nei brevi in cui le riflessioni sono dal suo punto di vista, Takako non usi mai il termine *onna keiji* in riferimento a stessa; la parola, infatti, viene pressoché sempre utilizzata da persone esterne oppure quando la narrazione è in terza persona. In un passaggio, ad esempio, viene specificato che nel gruppo di poliziotti scelto per il caso, vi fosse anche una donna, la quale viene chiamata *fujin keisatsukan*. Ciò potrebbe significare che Takako non ami specificare il proprio genere davanti alla professione o che non pensi a se stessa come *onna keiji*, ma Nonami abbia voluto inserire questi termini per rendere maggiormente reale la narrazione dell’opera.

⁸⁵ SEAMAN, *Bodies of Evidence...*, p. 58.

⁸⁶ NONAMI Asa, *Kogoeru kiba*, Shinchō bunko, Tōkyō, 1996, pp. 48-49. Tutte le traduzioni dal giapponese di *Kogoeru kiba* sono a opera dell’autrice se non diversamente specificato.

⁸⁷ Simone DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano, 2004, p. 15.

⁸⁸ ADACHI-MIKALS, “Nonami Asa’s Family...”, p. 235.

Da qualunque parte guardasse, in fin dei conti vedeva sempre una donna. Prima di vedere la sua partner, prima di vedere uno sbirro, prima di vedere un investigatore, ciò che vedeva era il fatto che era una donna, un altro essere vivente diverso da lui.⁸⁹

Per Takako la parte più difficile, tuttavia, è lavorare in coppia con il collega Takizawa. L'uomo si mostra fin da subito contrariato nel dover condividere le indagini con una donna; al loro primo incontro egli commenta il fisico della donna, troppo alta, in confronto alla sua bassa statura. Oltre ai giudizi fisici, Takizawa discrimina Takako durante le ore di servizio, poiché non la ritiene adatta al lavoro di detective solo per il fatto di essere una donna.

Primo, Takizawa non si fidava delle donne. Sanno mentire senza difficoltà, sono traditrici, sono instabili. Sono avventate. [...] Secondo, Takizawa non vedeva di buon occhio in fatto che una donna fosse uno sbirro. Fare il detective è un lavoro da uomini, un mondo di uomini. È un lavoro estremamente pericoloso e duro. [...] Inoltre, per una donna, essendo inferiore fisicamente e con poco istinto (?), era impossibile. E se ciononostante avesse voluto comunque diventare uno sbirro, sarebbe stato meglio scegliere un reparto in cui relativamente non si rischia la vita, tipo alla Pubblica Sicurezza o alla Polizia Postale [...] Terzo, erano in ogni caso una scocciatura. Non potevano fermarsi in qualsiasi luogo, se non vi era un bagno; bisognava preoccuparsi se di notte camminavano per strada da sole per tornare a casa. Si dovevano calibrare le parole, non si poteva parlare francamente come fanno gli uomini tra di loro. [...] Quarto, e a dire il vero quello che pesava di più a Takizawa contro ogni aspettativa, quando Otomichi Takako ha fatto la sua comparsa in sede centrale, i colleghi attorno a lui cominciarono a mormorare. «Da quando abbiamo una così?», «Quanto vorrei che fosse la mia partner almeno una volta». Takizawa riusciva a sentire tutti quei commenti. Egli stesso, guardandola anche solo per un'istante, pensò che fosse piuttosto bella.⁹⁰

Si scoprirà poi che l'avversione che Takizawa prova verso il sesso femminile è dovuto alla fine della relazione con la moglie, scappata lasciandolo alle prese con una delicata situazione familiare con un figlio violento e coinvolto nella mala vita. L'uomo riversa la delusione subita sul genere femminile in generale, di cui si è fatto un'idea saldamente basata su stereotipi e pregiudizi. Non riuscendo a prendere in considerazione Takako per la sua professione di detective, ma solo per il suo essere donna o al massimo per la sua bellezza estetica, penalizza la ragazza anche nel lavoro, lasciandola all'ombra, non dandole la possibilità di collaborare attivamente nelle indagini. Anche Takako, dal canto suo, mal sopporta la presenza di Takizawa come suo socio nella risoluzione del caso; infastidita dal commento che il collega le ha fatto a proposito della sua altezza, comincia a contemplare l'aspetto fisico dell'uomo, rinominandolo il "pinguino imperatore", per via della sua bassa statura. A differenza di Takizawa, però, Takako non esprime mai ad alta voce i suoi pensieri, limitandosi, almeno all'inizio, a fare ciò che il collega le ordina.

⁸⁹ NONAMI, *Kogoeru kiba*, p. 376.

⁹⁰ *Idem* pp. 80-81.

Tuttavia, Takizawa ben presto si stancherà dell'atteggiamento servile della collega, incoraggiandola a sorridere di più e mostrarsi più affidabile, in quanto egli ritiene essere delle doti femminili:

«Sei una donna, ispiri affidabilità; fa di questo la tua arma. Sorridi, no? Sorridi a chiunque, anche ai bravi cittadini. Non è il caso che arrivi a farti odiare come una vecchietta? [...]»⁹¹

Takako non può fare affidamento sulla comprensione del suo partner, ma nemmeno su quella delle altre donne che lavorano nella polizia. La presenza di altre detective, oltre alla protagonista, è appena accennata nel romanzo, tuttavia Takako non interagisce mai con altre donne durante il caso. Il rapporto tra Takako e altre poliziotte viene accennato solo fugacemente, quando la protagonista ricorda la sua esperienza nel corso di addestramento, quando aveva dovuto confrontarsi con l'ostilità delle sue compagne.

Tra le aspiranti detective, molte erano le donne dall'atteggiamento ostinato e sospettoso. Era un mondo di sole donne, ma era completamente diverso dall'ambiente pacifico, allegro e tranquillo dell'università. Erano tutte serie, come se non avessero nemmeno un briciolo di sentimento. Si nascondevano dietro l'immagine di donne armate di senso di giustizia e di dovere; spacciavano i loro complessi di inferiorità per senso d'integrità. In realtà, erano piuttosto volgari e maleducate, parlavano con un linguaggio scurrile senza ritegno, ma ciononostante si vantavano della loro grandezza d'animo. Pensavano sempre di avere ragione, avevano un'eccessiva considerazione di loro stesse... Takako passava i giorni a chiedersi per quale razza di motivo donne così invidiose e arroganti volessero diventare detective. Dopo sei mesi dal suo arrivo al dormitorio, Takako si chiese più volte se il nemico in realtà non fossero gli uomini, ma le donne stesse.⁹²

La protagonista percepisce le altre aspiranti detective come donne poco collaborative, isolate, prepotenti, simili ai tipi di detective appartenenti al genere dell'*hard-boiled*. Poiché esse ritengono il loro essere donne come un ostacolo alla loro carriera, tentano di reprimere ogni forma di femminilità, a differenza di Takako che, invece, è perfettamente a proprio agio con essa (atteggiamento questo che sarà poi oggetto di critiche da parte del suo partner Takizawa).

Seaman ritiene che la scelta di Nonami di far concentrare la storia solo sui due personaggi di Takako e Takizawa, serva a far emergere i fenomeni largamente diffusi di misoginia e di molestie sessuali, mostrando come essi agiscano attraverso la relazione tra i due.⁹³ Nonostante le iniziali difficoltà, Takako riuscirà a tirare fuori le proprie doti da investigatrice; prima intuendo che il responsabile degli attacchi potesse essere un animale e infine riuscendo a catturare il cane lupo in

⁹¹ NONAMI, *Kogoeu kiba*, p. 117.

⁹² *Idem* pp. 99-100.

⁹³ SEAMAN, *Bodies of Evidence...*, p. 67

sella alla motocicletta. Sempre Seaman scrive che è solo quando Takako si mostra in grado di cancellare quella che Takizawa considera la sua “femminilità”, nel senso di riuscire ad accettare gli insulti del collega senza diventare emotiva, di seguire un indizio con la logica e alla fine di guidare una moto, allora Takizawa riesce ad accettarla come sua partner.⁹⁴

Le donne e il lavoro.

Come accennato in precedenza, a partire dall'epoca Meiji lo slogan della *ryōsai kenbo* ha grandemente contribuito alla costruzione nel tempo di un'immagine “tradizionale” della donna, relegata al ruolo di madre e alla gestione della casa. Nel *boom* economico del Giappone post-bellico, tuttavia, le donne iniziarono pian piano a staccarsi dalla figura della *sengyō shufu*, ossia della casalinga a tempo pieno, entrando in gran numero nella forza lavoro nelle diverse aziende che nascevano in quella nuova situazione economica. Ciononostante, il pensiero conservatore legato alla figura della *ryōsai kenbo* rimaneva ancora molto radicato nella società nipponica e una volta contratto il matrimonio, era frequente che le donne smettessero di lavorare per dedicarsi interamente alla vita domestica e familiare (e in parte continua a esserlo ancora oggi).

Negli anni Ottanta, Mary C. Brinton condusse una ricerca riguardante la condizione delle donne giapponesi nel contesto professionale negli anni del miracolo economico, notando come il genere influisse anche nell'educazione che i figli ricevevano. Brinton dimostrava che la maggior parte dei genitori giapponesi pensava che fosse opportuno crescere i propri figli insegnando loro quale fosse il ruolo da ricoprire in base al loro sesso.⁹⁵ In un'indagine condotta dal Ministero giapponese nel 1982, emerge come i figli maschi fossero maggiormente spinti dai genitori nel proseguire gli studi all'università con lo scopo di ottenere un buon impiego, rispetto alle figlie femmine.⁹⁶ Quando le donne facevano parte della forza-lavoro, nella maggior parte dei casi ricoprivano la professione di impiegate, definite in Giappone come *office ladies*, più spesso abbreviato con la sigla OL. Grazie alla legge giapponese sulle pari opportunità di lavoro del 1985 e al periodo della *bubble economy* qualche anno più tardi, le donne sono riuscite a entrare in diversi ambiti lavorativi, mantenendo i loro posti di lavoro anche dopo la fine del miracolo economico;⁹⁷ tuttavia, l'immagine della donna lavoratrice pare essere ancora strettamente associata alla

⁹⁴ SEAMAN, *Bodies of Evidence...*, p. 65.

⁹⁵ Mary C. BRINTON, *Women and the Economic Miracle: Gender and Works in Postwar Japan*, University of California Press, Berkeley, 1993, p. 204.

⁹⁶ *Idem* p. 206.

⁹⁷ SEAMAN, *Bodies of Evidence...*, p. 62.

professione della OL. Attorno alla figura dell'*office lady*, però, cominciarono a crearsi degli stereotipi e l'immagine di questo esempio di donna in carriera fu oggetto di sessualizzazione. Le OL venivano, infatti, spesso appellate con l'espressione *shokuba no hana* ("fiori sul posto di lavoro"), evocando l'immagine di una donna carina e giovane, considerata pressoché come una decorazione.⁹⁸

Discutevano su chi fosse il più carino della sezione, con chi uscire, quale dei loro senpai fosse ancora libero, o se fossero fidanzate con qualche sottoufficiale. Erano i tipici discorsi che fanno le ragazze da giovani. Anche se indossavano l'uniforme, caratterialmente non erano tanto diverse dalle OL, pensava Takako.⁹⁹

Da questo passaggio, è possibile notare come alla figura dell'*office lady* veniva associata la rappresentazione di una donna frivola, servile e adulatrice, immagine che Takako rigetta completamente, sebbene i suoi genitori avrebbero preferito che ricoprisse una mansione simile.

Una delle tematiche che si possono facilmente scorgere in *Kogoeru kiba* è la posizione delle donne nel contesto professionale e in particolare le continue molestie, in giapponese *seku hara*, che sono costrette a subire. Grazie alla narrazione che lascia emergere i pensieri dei vari personaggi, è ben evidente la situazione di disagio che Takako affronta, generata dagli sguardi e dai commenti dei suoi colleghi maschi. Quando la donna fa la conoscenza del suo partner Takizawa, egli per prima cosa commenta il suo aspetto fisico, definendola *dekai*, "enorme", probabilmente in relazione all'altezza della donna. Così facendo Takizawa tenta di renderla più mascolina di fronte agli altri colleghi, mettendo in evidenza la sua corporatura lontana dagli standard di bellezza femminile.¹⁰⁰

Takizawa non approva il fatto di essere stato accoppiato a una donna per la risoluzione del caso e durante i vari spostamenti e interrogatori, lascia volutamente Takako in disparte, in quanto non la ritiene in grado di svolgere adeguatamente l'incarico di detective. Nei pensieri di Takizawa emerge spesso un'attitudine misogina nei confronti di Takako, in parte causata dalla fine del suo matrimonio e in parte dovuta al fatto che egli non sa come gestire la presenza di una donna nella polizia. Sebbene la discrimini considerandola inadeguata a adempiere la mansione, allo stesso tempo si arrabbia con lei perché si mostra troppo servile, o perché non reagisce come egli vorrebbe:

Improvvisamente si sentì confuso; si accorse delle bacchette appoggiate sulla scodella della sua partner. Nel notare che vi era rimasto un po' del suo rossetto rosa, Takizawa provò un'eccessiva sensazione di disgusto. Quando alzò lo sguardo mentre portava i *tanmen* alla bocca, vide la detective Otomichi che teneva il tovagliolo premuto sulle labbra. Le candide guance erano arrosate e persino la fronte era leggermente sudata. «Hai mangiato troppo in fretta?» [...] «Con permesso» disse alzandosi per poi sparire nel bagno delle donne. Con la

⁹⁸ BRINTON, *Women and the...*, p. 151.

⁹⁹ NONAMI, *Kogoeru kiba*, p. 102.

¹⁰⁰ SEAMAN, *Bodies of Evidence...*, p. 67.

cosa dell'occhio, la vide camminare con passo leggero, le gambe lunghe e snelle. Takizawa sospirò esausto. Se gli fosse capitata una che frignava a ogni suo rimprovero, forse avrebbe avuto meno preoccupazioni.¹⁰¹

La professione che Takako ricopre non viene ben vista dalla famiglia di origine, al punto da essere motivo di scontro. In particolare, è la madre che non accetta di buon grado il lavoro che la figlia ha deciso di seguire, preferendola, invece, in posto di lavoro meno rischioso.

Quando dopo la laurea breve, decise di entrare nella scuola di polizia, sua madre si oppose in preda a una mezza crisi isterica; anche mentre Takako faceva le valigie per trasferirsi nel dormitorio, lei continuava a piangere silenziosamente al suo fianco. Suo padre, invece, le diede la sua approvazione. Anche se probabilmente avrebbe preferito che diventasse una funzionaria pubblica.¹⁰²

Takako, inoltre, non trova nemmeno il supporto del fidanzato, anch'egli polizotto; Takako, volenterosa di mettersi alla prova, decide di passare al dipartimento dei detective, ma quando comunica al suo compagno la sua scelta, egli non appare per nulla entusiasta.

Proprio perché era convinta che non sarebbe stata accettata così facilmente, fece la richiesta di trasferimento senza pensarci più di tanto; per ironia della sorte, venne stranamente designata al dipartimento delle indagini penali e iniziò il corso per diventare detective. Ancora adesso Takako, ricorda l'espressione stupita di lui, quando glielo comunicò. «Vorresti diventare uno sbirro?» le rispose sgranando gli occhi. Poi, con un sorriso quasi di rassegnazione disse «Avrò una moglie sbirro, eh?». Quella, in pratica, era la sua proposta di matrimonio. Poi, quando Takako aveva ventisei anni e lui ventotto si sposarono.¹⁰³

Nel 1990 l'Istituto giapponese per la politica e la formazione del lavoro pubblicò un'indagine relativa all'età in cui le donne in media si contraevano il matrimonio. Dai dati emerse che a partire 1985 in media le donne giapponesi si sposavano tra i venticinque e i ventinove anni, ossia qualche anno più tardi rispetto a quanto accadeva prima della promulgazione della legge sulle pari opportunità lavorative.¹⁰⁴ Secondo Brinton le donne ritardavano il matrimonio per fare più esperienze professionali e per cercare di fare carriera; in altri casi, invece, le donne aspettavano di trovare un marito che avesse una mentalità più aperta riguardo i ruoli di genere, oppure perché semplicemente non desideravano sposarsi.¹⁰⁵

Takako si sposa, quindi, nella tipica fascia della *kekkon tekireiki*, ossia in "età da matrimonio", ma la sua decisione di lasciare i reparti mobili per tentare la carriera nella polizia investigativa,

¹⁰¹ NONAMI, *Koeru kiba*, pp. 82-83.

¹⁰² *Idem* p. 99.

¹⁰³ *Idem* pp. 103-104.

¹⁰⁴ BRINTON, *Women and the...*, p. 235.

¹⁰⁵ *Idem* pp. 235-236.

compromette non di poco la sua vita personale, mettendo a rischio il rapporto coniugale. Passando la maggior parte della giornata al lavoro, il marito di Takako finisce con l'intrattenere una relazione extra-coniugale e una volta scoperto, decide di porre fine definitivamente al matrimonio con Takako, chiedendo il divorzio. Sebbene non riesca a trovare l'appoggio di nessuno, Takako appare determinata più che mai a continuare la sua carriera e a portare a risoluzione il caso affidatole, rendendosi conto di non desiderare la vita che avrebbero preferito per lei i genitori e l'ex marito:

Se fosse diventata maestra d'asilo, come tanto desiderava sua madre, che tipo di vita le si sarebbe presentata? Una vita che le avrebbe assicurato giorni allegri e sereni? Forse a quest'ora avrebbe un figlio e le basterebbe divertirsi a chiacchierare con le altre mamme? Se fosse andata così, magari a quest'ora non guiderebbe la moto e non saprebbe nemmeno più come si tiene in mano una pistola. Non si sarebbe più sentita così esausta fino a svenire, non si sarebbe più preoccupata delle cistiti né di assistere al peggio delle persone. Non avrebbe dovuto subire le cose spiacevoli che le diceva il pinguino imperatore e si sarebbe convinta che sono gli uomini a proteggere le donne. Sarebbe stata quella una bella vita? No. Assolutamente. La sua vita andava bene così.¹⁰⁶

I cambiamenti della famiglia

A fare da sfondo alle indagini e all'inseguimento del misterioso cane lupo, responsabile dei vari omicidi, vi è la rappresentazione della famiglia e delle sue dinamiche. In particolare, nella sottotrama di *Kogoeru kiba* vengono raccontate da vicino le famiglie di tre personaggi, ossia Takako, Takizawa e Kasahara. Nella scena in cui viene presentato il personaggio di Takako, è interessante notare come la prima cosa su cui si concentra la narrazione è il modesto appartamento in cui abita, alludendo al fatto che vive da sola; qualche riga più avanti viene poi spiegato che la donna sta affrontando un divorzio. Il primo dettaglio che viene raccontato su Takako è dunque la sua situazione familiare e come stia affrontando la fine del suo matrimonio. Solo successivamente, quando entra a far parte del team per la risoluzione del caso dell'incendio nel *family restaurant*, viene rivelato che Takako è una detective. Seaman afferma che quando il ruolo del detective è impersonato da un personaggio femminile, la storia si alterna tra le dinamiche familiari e quelle professionali.¹⁰⁷ Per quanto si faccia più volte riferimento alla situazione sentimentale di Takako, ciò che viene approfondito maggiormente, però, è il legame con la sua famiglia d'origine.

Takako è la primogenita di una famiglia proveniente da Saitama, distante dal centro della capitale giapponese. Oltre a Takako, la coppia ha altre due figlie, Tomoko e Kōko; tra queste Tomoko, è un personaggio chiave, anche se secondario, nel capire la natura del rapporto che lega Takako alla

¹⁰⁶ NONAMI, *Kogoeru kiba*, pp. 105-106.

¹⁰⁷ SEAMAN, *Bodies of Evidence...*, p. 67.

propria famiglia. Tomoko è una ragazza di ventotto anni che in seguito a una relazione con un uomo già sposato, scopre di essere incinta, ma non potendo tenere il bambino per via della situazione dell'amante, decide di abortire. Quando la madre della ragazza scopre quanto è accaduto, lei scappa di casa e si rifugia proprio da Takako. Adachi-Mikals ritiene che l'aspetto più importante che si possa ritrovare nel personaggio di Tomoko sia la distanza che si può creare tra fratelli per via della crescente emigrazione verso le grandi città.¹⁰⁸ Attraverso la brutta esperienza passata, Tomoko trova un pretesto per fuggire dalla periferia e tentare di voltare pagina, contando sull'appoggio della sorella. Takako, tuttavia, non si mostra disposta ad aiutarla; essendo troppo presa dal caso a cui sta lavorando, la rimanda a casa dopo qualche giorno. Qualche capitolo dopo, Takako apprende dai genitori che Tomoko ha tentato il suicidio; tale episodio è importante per capire la responsabilità della *oneesan*, sorella maggiore, che si suppone Takako debba avere nella dinamica familiare. Takako apprende la notizia del tentato suicidio di Tomoko per telefono, ma essendo impegnata con le indagini, è impossibilitata a tornare nella casa d'origine. La madre prima attribuisce in parte la colpa alla figlia per non aver saputo badare adeguatamente alla sorella minore, e poi la accusa di non fare il suo dovere come primogenita:

«Non posso capire quanto sia importante il tuo lavoro, ma mi chiedo come tu possa proteggere il paese e arrestare i criminali, quando non sei nemmeno in grado di aiutare tua sorella»

«Un attimo...»

«Ti ho lasciato dei messaggi, no? Ma tu non hai mai risposto. Tua sorella era venuta per confidarsi con te, perché pensava che l'avresti aiutata. Anch'io ero sicura che lo avresti fatto ...» [...]

«Capisco che tu sia molto impegnata, ma se il tuo lavoro non ti permette nemmeno di tornare per quanto è successo a tua sorella, allora non è meglio che lo lasci? È perché tu hai continuato a fare quel lavoro che il tuo matrimonio non è andato bene...». [...]

«Se vuoi scaricare la colpa su di me, fai pure...» «Non rispondermi così. È solo che non capisco come tu che sei la più grande, pensi di aver fatto il tuo dovere solo con una telefonata».¹⁰⁹

Nonostante Tomoko sia ormai un'adulta, la madre scarica tutte le colpe sulla primogenita, che ritiene troppo impegnata con il suo lavoro da detective e quindi non in grado di prendersi le sue responsabilità come sorella maggiore. Anzi, per la madre, il fatto che Takako non sia stata in grado di aiutare concretamente sua sorella come secondo lei avrebbe dovuto fare, la fa dubitare anche delle qualità professionali della figlia.

Nel caso di Takizawa, la sua situazione familiare viene mostrata solo più avanti nella trama. Takizawa dopo essere stato lasciato dalla moglie, fuggita con un altro uomo, deve occuparsi da solo

¹⁰⁸ ADACHI-MIKALS, "Nonami Asa's Family...", p. 239.

¹⁰⁹ NONAMI, *Kogoeru kiba*, pp. 420-423.

dei tre figli, di cui il più giovane mostra un'indole violenta. Il ragazzo considera il padre come l'unico responsabile della fuga della madre e una sera, in preda alla collera, arriva persino a ferirlo al volto con una bottiglia. A sua volta Takizawa incolpa l'ex moglie di aver abbandonato la famiglia, deteriorando così anche il rapporto con il figlio; è da allora che Takizawa comincia a riversare il suo rancore verso tutto il genere femminile, che identifica con la propria moglie.

Infine, l'altra famiglia che viene menzionata è quella di Kasahara Katsuhiko, ossia colui che addestra il cane lupo Hayate a uccidere coloro che ritiene colpevoli della sorte della figlia. Come i due protagonisti principali, Kasahara è divorziato e anch'egli, come Takizawa, ha sulle spalle una difficile situazione familiare. È un ex poliziotto e padre di tre figli, la cui più giovane, Emiko, durante l'adolescenza comincia a frequentare cattive compagnie che la portano alla tossicodipendenza. Per potersi pagare le sostanze di cui abusa, la ragazza inizia a frequentare i *terekura*,¹¹⁰ dove probabilmente entra in un giro di prostituzione. L'uso prolungato di sostanze psichiche, però, causa alla ragazza un'infermità mentale; la madre della giovane, scoprendo che la figlia è rimasta incinta durante uno degli incontri, decide di farla abortire e rinchiuderla in una clinica specializzata. Da quel momento la donna diventa mentalmente instabile e reputa il marito Kasahara il solo responsabile della situazione in cui si trova Emiko, per non averla saputa tenere a bada. Decide, dunque, di scappare con gli altri due figli e lasciare Kasahara da solo a farsi carico della figlia. Kasahara, deciso a vendicarsi di tutti coloro che hanno contribuito a ridurre Emiko in tali condizioni, decide di addestrare il cane lupo della figlia a uccidere riconoscendone l'odore.

In una conferenza del 1991, il sociologo Morioka Kiyomi (1923-), parlò dei cambiamenti in atto nella famiglia giapponese del dopoguerra; in particolare Morioka affermava che a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, cambiarono le relazioni genitoriali, soprattutto nel caso tra padre e figlio, e in secondo luogo le relazioni coniugali.¹¹¹ Morioka sosteneva che vi era in atto una sorta di ribellione di due tipi nel nuovo contesto familiare giapponese: in primo luogo la ribellione della generazione più giovane verso quella dei propri genitori e soprattutto verso la successione padre-figlio; in secondo luogo la rivolta delle donne verso l'istituzione patriarcale del matrimonio, tanto che lo stigma sociale sul divorzio si era ormai indebolito.¹¹² Il figlio di Takizawa non riconosce l'autorità che fino all'epoca Meiji contraddistingueva la figura paterna e lo stesso Takizawa si mostra

¹¹⁰ I *terekura*, abbreviazione di "telephone club", sono locali che dispongono di un telefono dove alcune donne, per lo più giovani studentesse, organizzano degli incontri con uomini per avere rapporti sessuali dietro un compenso.

¹¹¹ MORIOKA Kiyomi, "Nihon kazoku no gendaiteki hendō", *Kazoku shakaigaku kenkyū*, vol. 4, no. 4, 1992, p. 6. <https://doi.org/10.4234/jjoffamilysociology.4.1> (ultimo accesso 3 febbraio 2019)

¹¹² *Ibidem*

incapace di gestire il figlio. Emiko non mostra alcuna forma di obbedienza nei confronti della potestà genitoriale e infine Takako ha difficoltà a riconoscere le responsabilità che le spettano in qualità di *oneesan*, attribuitele dalla madre.

Per finire in *Kogeoru kiba* viene messo in discussione il ruolo della donna all'interno del contesto familiare. Tutte le donne presenti nei tre nuclei familiari raccontati nel romanzo, sono ben lontane dalla figura idealizzata della *ryōsai kenbo*; Takako non si accontenta di rimanere nei reparti mobili e tenta di fare carriera nella polizia come detective, nonostante il parere contrario del fidanzato e della madre. Dedica tutta se stessa alla sua professione, come farebbe un tipico *salaryman*, fino a trascurare il proprio matrimonio e la sua famiglia. Anche nei casi di Takizawa e Kasahara, le mogli non rappresentano il modello stereotipato della moglie devota e della madre amorevole. La prima lascia i figli e fugge con un altro uomo, costringendo Takizawa a prendersi la piena responsabilità familiare; la moglie di Kasahara, invece, abbandona la figlia mentalmente inferma e se ne va di casa con le altre due figlie senza far sapere più nulla di lei, mandando i documenti del divorzio al marito qualche anno più tardi.

Kasahara sembra accettare con rassegnazione la fine del suo matrimonio e l'abbandono della moglie, decidendo di dedicarsi totalmente alla figlia Emiko. Takizawa, invece, non si capacita del fatto che la moglie, nonché madre dei suoi figli, abbia potuto andarsene senza alcuna esitazione.

«È perché tu sei così che la mamma se n'è andata». Non devi dire tutto quello che ti pare. Non chiamarla nemmeno madre. Per qualche ragione, quella donna aveva abbandonato tre figli e si era fatta una nuova vita con un altro uomo. Una madre protegge i propri figli a costo della sua vita; e per di più li aveva lasciati a me, che non ho mai tempo. Diceva che anche lei voleva essere felice.¹¹³

Attraverso questi contesti familiari, Nonami tenta di criticare una società che vedeva l'istituzione familiare e matrimoniale ancora legata a un'immagine idealizzata della famiglia tradizionale, raccontando invece, con grande realismo, i cambiamenti che erano in atto nella situazione familiare del dopoguerra. Poiché, in fin dei conti, come Nonami stessa ha affermato in un breve saggio scritto per l'università, ciò che le sta più a cuore è raccontare la realtà attraverso le persone.¹¹⁴

¹¹³ NONAMI, *Kogeoru kiba*, p. 377.

¹¹⁴ *Sakka Nonami asa san*, op. cit.

KIRINO NATSUO

La terza ondata del *mystery* femminile si colloca a partire dalla metà degli anni Novanta e le autrici che emersero in questo contesto si contraddistinsero per un utilizzo di un linguaggio schietto con una rappresentazione di una realtà violenta e a volte di una sessualità estrema, riconducibili al genere dell'*hard-boiled*. La nascita di questo particolare stile viene attribuita allo scrittore giallo statunitense Dashiell Hammett (1894-1961) sul finire degli anni Venti. Sebbene l'*hard-boiled* sia stato per decenni una prerogativa della letteratura *crime* maschile, nel corso degli anni Ottanta, però, anche la *detective fiction* al femminile vide l'introduzione dello stile *hard-boiled*. Negli Stati Uniti, Sara Paretsky (1947-) è stata una delle prime autrici a scrivere romanzi riconducibili a tale genere, attraverso il personaggio della detective V.I. Warshawski. La sfida di Paretsky fu quella di passare da un protagonista maschile a uno femminile senza che la figura di Warshawski potesse essere interpretata come una parodia del detective Philip Marlowe, famoso personaggio nato dalla penna di Raymond Chandler (1888-1959).¹¹⁵ Di certo per le scrittrici, cimentarsi nella creazione del personaggio della donna detective e nella scrittura *hard-boiled* non fu semplice; da un lato vi fu chi criticò tale rappresentazione della donna, ritenendola "sconveniente", giudicando che la violenza e la sessualità esplicite di questo genere fossero inappropriate per il gentil sesso e dall'altra parte anche alcune critiche femministe affermarono che ciò non si faceva altro che rafforzare una varietà di stereotipi di genere.¹¹⁶

L'*hard-boiled* delle scrittrici americane fu poi d'ispirazione per le autrici giapponesi che debuttarono negli anni Novanta. La già citata Shibata Yoshiki fu una delle prime a diffondere lo stile *hard-boiled* nella letteratura *mystery* giapponese con la creazione del personaggio di Murakami Riko; innanzitutto, le storie che hanno per protagoniste la detective, sono raccontate in prima persona, elemento tipico di questa forma di scrittura. Inoltre, dal momento che il romanzo è ambientato all'interno del dipartimento dei reati sessuali, vengono raccontati molteplici casi di stupro e molestie sessuali e la stessa poliziotta ne è stata vittima a sua volta. Anche il personaggio

¹¹⁵ Kenneth PARADIS, "Warshawski's Situation: Beauvoirean Feminism and Hard-Boiled Detective", *South Central Review*, vol. 18, no.3/4, 2001, p. 86.

¹¹⁶ Rebecca COPELAND, "Women Uncovered: Pornography and Power in the Detective Fiction of Kirino Natsuo", *Japan Forum*, vol. 16, no. 2, 2004, p. 251.

di Riko è stato plasmato secondo il modello dei detective uomini della letteratura poliziesca *hard-boiled*, che le permette di utilizzare un modo di parlare rude e avere un “atteggiamento da dura”, che si scontra duramente con lo stereotipo della donna giapponese ben educata.

Oltre a Shibata, l'altra esponente della scrittura *hard-boiled* in Giappone è certamente Kirino Natsuo, che oltre ad essere la più importante personalità della terza ondata del boom della *detective fiction* femminile, è probabilmente della scrittrice del mystery giapponese più nota all'estero, nonché una delle massime rappresentati della letteratura femminile nipponica. Nata nel 1951 a Kanazawa, nella prefettura di Ishikawa, Hashioka Mariko (questo è il suo vero nome) si laureò in legge presso l'università Sekei di Tōkyō e lavorò in diversi ambiti prima di dedicarsi all'attività di scrittrice. Sebbene sia universalmente conosciuta come una scrittrice mystery, Kirino ha toccato diversi generi nella sua produttiva carriera letteraria. Esordì, infatti, negli anni Ottanta come autrice di romanzi rosa sotto lo pseudonimo di Nobara Noemi per qualche tempo si dedicò anche ai racconti di avventura.¹¹⁷ Tuttavia, non avendo ottenuto il riscontro di pubblico sperato, nei primi anni Novanta passò al mystery, genere che le fece ottenere fin da subito un enorme successo editoriale sia in patria e qualche anno più tardi anche all'estero. Il suo primo romanzo giallo, *Kao ni furikakaru ame* 顔に降りかかる雨 (Pioggia sul viso, 1993), le permise di vincere il premio Edogawa Ranpo. In *Kao ni furikakaru ame*, Kirino introduce il personaggio della detective Miro Murano che ritroveremo anche nei due romanzi successivi.

Nonostante venga molto spesso definita come la “regina del *noir*”, la stessa scrittrice ha dichiarato di non amare il fatto di essere rilegata a un solo genere di scrittura, particolare che anzi trova discriminante poiché toglierebbe all'autore la libertà di cimentarsi in altri generi.¹¹⁸ Se si guardano, poi, le uscite degli ultimi anni, come *Tōkyōjima* 東京島 (L'isola dei naufraghi, 2008) più tendente al romanzo utopico, si può facilmente notare come Kirino stia cercando di allontanarsi sempre di più dalla definizione di scrittrice *noir*. Ciò che invece ritiene essere il filo conduttore della sua lettura è la prospettiva dello sguardo femminile, attraverso le protagoniste delle sue storie.¹¹⁹

Tornando allo stile *hard-boiled*, i libri della trilogia su Murano Miro, uno dei personaggi più famosi della sua produzione mystery, sono senz'altro i testi in cui l'uso di questo stile letterario da parte della scrittrice è più evidente. Le vicende del primo romanzo della serie sono ambientate nei locali a luci rosse e nei luoghi più malfamati della capitale nipponica, mentre nel secondo, *Tenshi ni*

¹¹⁷ SEAMAN, *Bodies of Evidence...*, p. 19.

¹¹⁸ “Incroci di Civiltà 2017 – Kirino Natsuo”. Università Ca' Foscari di Venezia. <https://www.youtube.com/watch?v=K3yDFeScALM> (ultimo accesso 27 novembre 2019).

¹¹⁹ *Idem*

misuterareta yoru 天使に見捨てられ夜 (La notte dimenticata dagli angeli, 1994), la protagonista esplora il mondo della pornografia e della prostituzione. Miro presenta una caratterizzazione molto comune a quella dei detective uomini dello stile *hard-boiled*: non instaura relazioni sentimentali durature, non incarna l'eroina "buona" che combatte il crimine, ma ha lei stessa conoscenze negli ambienti malavitosi, ha un aspetto trasandato. La narrazione è in prima persona per permettere una più immediata immedesimazione del lettore.

I toni e la crudeltà dello stile *hard-boiled* non si limitano, però, solo alle *detective fiction* di Kirino e si possono ritrovare qualche anno più tardi in *Auto* (Out), opera che, oltre a riscuotere molto successo in patria, fece conoscere l'autrice anche al di fuori dei confini giapponesi. Pubblicato nel 1997, *Auto* vinse il premio Mystery Writers of Japan nel 1998 e dopo essere stato tradotto in lingua inglese nel 2003, ricevette una candidatura negli Stati Uniti per il premio Edgar, cosa rara per un romanzo tradotto e prima volta per un testo giapponese. La trama di *Auto* ruota attorno alle vite di quattro donne diverse tra loro per età e carattere, Masako, Yoshie, Kuniko e Yayoi, tutte dipendenti nel turno di notte in una fabbrica di cibi preconfezionati e tutte con alle spalle una difficile situazione familiare. Una di queste, Yayoi, dopo aver appreso che il marito Kenji ha dissipato tutti i suoi risparmi al baccarat e in seguito alle violenze subite da quest'ultimo, una sera presa dalla rabbia uccide l'uomo strangolandolo. Dopo l'omicidio chiede aiuto alle colleghe per sbarazzarsi del corpo: Masako, la più fredda del gruppo, coinvolge anche Yoshie e Kuniko nello smembramento del cadavere e nella conseguente dispersione dei resti in varie parti della città. La descrizione così dettagliata dell'omicidio di un uomo e della dissezione del suo cadavere inizialmente destò non poco scalpore in Giappone, soprattutto perché il reato veniva commesso da una donna sposata e con figli. Come ha dichiarato la stessa autrice, tuttavia, la storia del romanzo prendeva spunto da un *barabara jiken*, omicidio con lo smembramento del cadavere, realmente accaduto. L'episodio si era verificato nel parco di Inokashira, nel distretto di Tōkyō, non lontano da dove la scrittrice lavorava, qualche anno prima: vennero trovati dei resti umani che destarono l'attenzione di Kirino, incuriosita dal fatto che in un primo momento fosse sospettata la moglie dell'uomo ritrovato.¹²⁰

Attraverso il brutale l'omicidio di Yayoi, Kirino mirava a lanciare una denuncia nei confronti della posizione lavorativa delle donne nella società giapponese, che quando sono casalinghe si ritrovano finanziariamente deboli, conducendo una vita anonima e, quando sono lavoratrici part-

¹²⁰ Mark SCHREIBER, "From romance to murder", *The Japan Times*, 18 maggio 2003. <https://www.japantimes.co.jp/culture/2003/05/18/books/book-reviews/from-romance-to-murder/#.XeZ78W5Fw2w> (ultimo accesso 3 dicembre 2019).

time, rimangono pur sempre alla base del sistema economico. Per via delle tematiche che presenta nei suoi romanzi, Kirino viene considerata come una scrittrice femminista; sebbene l'autrice non si dichiari apertamente una femminista, di certo la sua letteratura presta una particolare attenzione e sensibilità alla condizione femminile. La scelta dello pseudonimo è significativa: il nome Natsuo, che la scrittrice ha preso da un racconto *Urashimasō* 浦島草 (L'erba di Urashima, 1977) di Ōba Minako (1930-2007), è infatti un nome tipicamente maschile scelto per non finire rilegata negli scaffali separati delle librerie e delle biblioteche, dedicati alla "scrittura femminile".

Ciò che rende ancora più affascinante la letteratura di Kirino è l'abilità della scrittrice di immedesimarsi nella psicologia e nello stato d'animo di vari personaggi femminili, diversi per età o per il ruolo che ricoprono nella narrazione, dalla solitaria e intraprendente Murano Miro, alla figura di madre di Kasumi in *Yawarakana hoho* 柔らかな頬 (Morbide guance, 1999), o ancora dalle lavoratrici di mezza età in *Auto* alle giovani ribelli di *Riaru wārudo*. È innegabile che al di là del genere di appartenenza, il vero *fil rouge* che collega le varie opere di Kirino siano le donne, le loro sfaccettature e la percezione che hanno di se stesse nella società.

Riaru wārudo

Riaru wārudo (Real World) rappresenta un ulteriore titolo di successo nella produzione letteraria di Kirino e uno degli ultimi lavori mystery, prima che la scrittrice virasse su opere più appartenenti al genere post-apocalittico. Il romanzo venne pubblicato per la prima volta in Giappone nel 2003, ovvero nello stesso anno in cui *Auto* fu tradotto in inglese, rendendo Kirino uno dei nomi di spicco della letteratura gialla mondiale. *Riaru wārudo* presenta una struttura narrativa molto simile ad *Auto*, poiché il libro racconta la storia di quattro personaggi femminili, con l'aggiunta di un protagonista maschile principale, autore di un omicidio attorno cui ruotano tutte le vicende raccontate. Proprio come nel romanzo del 1997, la narrazione di *Riaru wārudo* si snoda attraverso il punto di vista dei cinque protagonisti, facendo emergere le caratterizzazioni molto diverse dei vari personaggi e mettendo in risalto le emozioni e i pensieri di ognuno di essi.

Al di là di queste prime similitudini, tuttavia, la trama e i personaggi presentati in *Riaru wārudo* sono molto diverse da quelli di *Auto*, tanto che, per certi aspetti, le due opere si potrebbero definire speculari. Se *Auto* metteva in mostra la vita di quattro donne dai trent'anni in su che osservano con invidia e nostalgia le giovani liceali, affaticate dai turni di notte, dalla famiglia e dalla loro condizione di madri e/o mogli, in *Riaru wārudo* il punto di vista passa è quello di quattro compagne di scuola

adolescenti e il focus è sul ruolo di figlie e sul loro sguardo critico e diffidente verso mondo degli adulti.

Sia in *Auto* che in *Riaru wārudo*, la trama ruota attorno ad un omicidio commesso da uno dei personaggi principali, ma anche in questo caso i due reati sono in netta contrapposizione l'uno con l'altro; se in *Auto* assistiamo all'uccisione di un uomo da parte della moglie, in *Riaru wārudo* il delitto viene compiuto per mano di un personaggio maschile nei confronti di una donna, in questo caso da un figlio verso la propria madre.

La trama di *Riaru wārudo* si concentra sulla psicologia di quattro amiche alle prese con i corsi estivi per gli esami di ammissione all'università. Yamanaka Toshiko, semplicemente detta Toshi, è il primo personaggio a essere introdotto, nonché la principale voce narrante. Toshi si sente costantemente minacciata dall'ambiente circostante, un mondo creato dagli adulti che lei definisce marcio e pertanto si è creata una nuova identità, che porta il nome di Hori Ninna, per sfuggire al controllo dei "grandi". Il secondo personaggio presentato è Kaibara Kiyomi, che si fa chiamare Yūzan, in onore di un personaggio di un manga. Yūzan è una ragazza lesbica, che vive nell'angoscia che il suo vero orientamento sessuale possa essere scoperto dalle amiche, accontentandosi di sapere di essere considerata da queste solo come una ragazza mascolina. Higashiyama Kirari, chiamata affettuosamente Kirarin, descritta come la più carina e dolce del gruppo, conduce in realtà una doppia vita. Al termine delle lezioni scolastiche, infatti, passa il suo tempo per il quartiere di Shibuya, intrattenendo varie relazioni sessuali. Infine, Terauchi Kazuko, chiamata solo per cognome dalle ragazze, appare invece come la più studiosa e riservata; la giovane, però, soffre per via del rapporto conflittuale con la madre, che l'ha fatta cadere in uno stato di profondo sconforto.

Ai quattro personaggi femminili si aggiunge un quinto personaggio maschile principale, Ryō, il vicino di casa di Toshi, che nella narrazione viene sempre indicato con il soprannome datogli spregiativamente da quest'ultima, ossia il "Vermiciattolo". Studente di un prestigioso liceo maschile, è proprio lui a commettere l'omicidio sul quale si concentra la storia. Una mattina, uccide a botte la madre e scappa prendendo il cellulare di Toshi, mediante il quale riesce a mettersi in contatto con le altre ragazze del gruppo, le quali, seppure alcune con qualche titubanza, decidono di coprire il ragazzo, diventano quindi sue complici.

Il ruolo della donna come complice

Raramente nella letteratura gialla la figura del complice ricopre un ruolo principale, riservato di solito alla vittima, all'assassino o al detective che indaga sul caso. Il personaggio della donna come

complice molto spesso coincide anche con quello dell'amante; nella cultura di massa la rappresentazione della coppia criminale rimanda al duo di Bonnie e Clyde, celebre coppia di gangster attiva negli anni Venti, le cui vicende vennero poi eroicizzate e romanticizzate nel cinema americano degli anni a seguire, enfatizzando lo stereotipo della coppia criminale.

Nella letteratura mystery moltissime volte viene fatto ricorso all'immagine della donna complice e allo stesso tempo amante, che può partecipare attivamente al delitto, magari nella veste della *femme fatale*, o come seduttrice che istiga l'uomo a compiere l'omicidio, o ancora come fedele segretaria che copre i crimini commessi dal datore di lavoro. Questo dualismo della donna complice e amante appare in romanzi di autori quali Raymond Chandler, Georges Simenon (1903-1989) e James M. Cain (1892-1977), ma anche nei mystery di Agatha Christie.

Le tre autrici prese in considerazione prese per questa analisi, hanno tutte parlato in alcune delle loro opere della complicità tra donne. In *Ryōjin nikki* di Togawa Masako, Tsuneko aiuta Taneko nel raccogliere delle prove che possano incastrare il marito Ichirō, spinta dal sentimento di vendetta verso l'uomo, che ritiene responsabile del suicidio della sorella minore. Tsuneko, tuttavia, ricopre un ruolo marginale nella narrazione e si tratta più che altro di una pedina plagiata da Taneko, che si cala nei vesti della *femme fatale* per attirare gli uomini, sempre dietro ordine della donna. Un ulteriore esempio di complice si può ritrovare in *Anki* di Nonami Asa; la protagonista Noriko sposa in seguito a un incontro combinato Kazuhito e si trasferisce nella casa del marito, nella quale vivono insieme tre generazioni della famiglia del neosposo. Nonostante le iniziali incertezze, Noriko cerca di ambientarsi il prima possibile nel nuovo contesto familiare, ma ben presto verrà a conoscenza dei terribili segreti che nascondono i nuovi parenti. Incapace di reggere la situazione, Noriko viene costantemente drogata fino a perdere il contatto con la realtà e, seppur involontariamente, diventa complice della famiglia acquisita.

Già in *Auto Kirino* ha messo in primo piano la figura del complice. Dopo aver ucciso il marito, Yayoi chiede l'aiuto di Masako, la quale accetta senza esitazione di aiutare la collega, macchiandosi di un delitto ancora più efferato, tagliando a pezzi il cadavere dell'uomo e coinvolgendo Yoshie e Kuniko, corrompendole con la promessa di dare loro del denaro. È Masako a prendere in mano la situazione, facendo in modo di non essere scoperte, ponendo di fatto il personaggio del complice sopra quello del carnefice.

Kirino attribuisce nuovamente ai personaggi femminili principali il ruolo di complice in *Riaru wārudo*, ma se in *Auto* le protagoniste si ritrovano ad aiutare una loro collega in difficoltà, nell'opera del 2003 le quattro ragazze decidono di favoreggiare di proposito un ragazzo che non conoscono

nemmeno. Secondo Kathryn Hemmann la scelta delle quattro protagoniste di collaborare con il Vermiciattolo sarebbe un modo per non apparire come delle vittime.¹²¹ Nessuna di loro infatti è spaventata dall'assassino e dal crudele omicidio di cui si è macchiato, anzi provano un sentimento di curiosità e quasi di comprensione nei confronti del giovane. Toshi, la vicina di casa del Vermiciattolo, aveva incontrato il ragazzo poco prima di venire a conoscenza dell'accaduto; la ragazza, ricordando l'espressione felice ed euforica del giovane, interpreta il suo gesto come un atto di liberazione verso l'opprimente mondo degli adulti. Lo stesso Vermiciattolo, in pieno stile dostoevskiano, pone il matricidio commesso come un atto filosofico, in segno di ribellione verso le pressioni della madre e della società, che lo vorrebbe intelligente, diligente e bravo con le ragazze. Il personaggio del Vermiciattolo è ispirato alla figura di Sakakibara Seitō ed egli stesso lo cita quando deve chiedere a Terauchi di scrivere un manifesto per possa spiegare le sue azioni, come fece il serial killer. Sakakibara Seitō è un nome fittizio, usato da uno studente quattordicenne che nel 1997 aggredì brutalmente alcuni bambini delle elementari, uccidendone alcuni, scrivendo poi un messaggio nel quale sfidava la polizia a catturarlo. Poiché molte delle vittime di Sakakibara erano proprio di sesso femminile, in Giappone si aprì un dibattito riguardante la vulnerabilità delle ragazze e delle giovani donne che correvano nel rischio di essere aggredite da maniaci sessuali.¹²² Ciò che avvicinerrebbe, dunque, le ragazze all'assassino sarebbe il desiderio di non essere più viste come indifese, costantemente minacciate dalle violenze maschili. Ma non vi è solo questo; in Giappone secondo la percezione comune, alle ragazze è assegnato il ruolo di esseri vulnerabili e puri. Essendo viste come innocenti, una trasgressione da parte di una ragazza viene percepita come ancora più grave di un'azione criminale.¹²³ Le quattro protagoniste, pertanto, interagirebbero con il criminale per scrollarsi di dosso quella immagine di ragazze candide e incapaci di commettere un reato, suggerendo l'idea della donna potenzialmente in grado di compiere un'azione pericolosa, com'era già successo in *Auto*. Quando Toshi viene informata della sorte della vicina, fa una riflessione che potrebbe rimandare a questa ipotesi:

Sì, il mondo di oggi è troppo asfissiante. Certo, andare fuori si testa e commettere una sciocchezza, come fanno ultimamente molti ragazzi, va forse oltre i nostri limiti... [...]. Noi ragazze, in questo, siamo avvantaggiate, perché quando qualcuna di noi comincia a dare i primi segni di squilibrio, gli altri riescono puntualmente a tenerci sotto

¹²¹ Kathryn HEMMANN, "Dangerous Women and Dangerous Stories: Gendered Narration in Kirino Natsuo's Grotesque and Real World", in Julia Bullock, Ayako Akane, James Welker (a cura di), *Rethinking Japanese Feminism*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2018, p. 173.

¹²² *Ibidem*

¹²³ David LEHENY, *Think Global, Fear Local: Sex, Violence, and Anxiety in Contemporary Japan*, Cornell UP, Ithaca, 2009, p. 61.

controllo [...]. Non a caso, noi altre preferiamo armarci preventivamente, in modo da non trovarci poi invischiate in pasticci del genere. I ragazzi, forse, non sono granché bravi a difendersi.¹²⁴

La convinzione secondo cui una ragazza non possa essere in grado di fare qualcosa di sbagliato, viene espressa dal padre della stessa Toshi, che commentando con la famiglia quanto accaduto, dichiara di ritenersi fortunato ad avere avuto una femmina, capace di mantenere dunque il controllo delle proprie azioni. Toshi, aiutando il Vermiciattolo, vede quindi la possibilità di poter sfuggire a quel controllo che gli adulti e la famiglia esercitano su di essa.

Hemann suggerisce, inoltre, un'altra motivazione che spingerebbe le giovani a diventare complici del Vermiciattolo. La loro decisione potrebbe essere interpretata come espressione della loro frustrazione e delusione verso il destino che le attende una volta diventate grandi, rappresentato dalla madre del Vermiciattolo.¹²⁵ Ancora una volta viene messo in discussione il ruolo della donna esclusivamente come moglie e casalinga; il Vermiciattolo aveva ucciso la madre per via delle pressioni che questa esercitava sul figlio perché ottenesse ottimi risultati a scuola. Partendo da questa motivazione, le quattro studentesse decidono di collaborare con l'omicida, non solo perché condividono le stesse frustrazioni, ma anche perché nel caso di una ragazza quegli sforzi risulterebbero inutili dal momento in cui, una volta cresciute, saranno destinate in ogni caso a rimanere tra le mura di casa, senza poter mettere in pratica ciò che hanno studiato.¹²⁶

Terauchi è quella che più di tutte le altre sembra destinata a soffrire di questo inevitabile futuro. Descritta come la più intelligente e matura del gruppo, non condivide la scelta delle amiche di collaborare con il giovane assassino e alla fine decide di denunciare alla polizia il luogo in cui lui e l'amica Kirarin si trovano. Messa alle strette, Kirarin convince il Vermiciattolo a salire su un taxi, tenendo in ostaggio il tassista con un coltello. L'uomo, cercando di svincolarsi, finisce fuori strada; nell'incidente Kirarin muore, mentre il Vermiciattolo riesce a salvarsi, seppur gravemente ferito. Sentendosi in colpa per la morte dell'amica, Terauchi si toglie la vita, ma nella nota di suicidio lasciata a Toshi emerge tutto lo sconforto e l'insofferenza verso la falsità della società che la circonda, rappresentato in primis dalla sua stessa famiglia:

In più mi trovo in un contesto familiare in piena trasformazione, una trasformazione che il genere umano non ha mai sperimentato prima d'ora, in cui i ruoli all'interno della famiglia sono stati sconvolti a un livello inimmaginabile, diventando ogni giorno sempre più complessi. [...] Ho dovuto districarmi in questo labirintico

¹²⁴ KIRINO Natsuo, *“Real World”*, trad. italiana di Gianluca Coci, Neri Pozza, Verona, 2009, pp. 31-32.

¹²⁵ HEMMANN, *“Dangerous Women and...”*, p. 174.

¹²⁶ *Ibidem*

ignoto alla ricerca di un metodo, o meglio di un compromesso molto poco razionale per stare al passo con questa incredibile trasformazione, altrimenti non sarebbe stato possibile tirare avanti.¹²⁷

Terauchi cerca continuamente di mascherare la sua depressione e il fatto che sia Toshi la destinataria della lettera che scrive prima di suicidarsi non è un caso; in una conversazione tra le due amiche, Toshi riesce a scorgere le preoccupazioni della ragazza chiedendole spiegazioni, la quale replica:

Guarda che io sono veramente così. Sarò ammessa in una buona università femminile, mi cuccherò un tipo che va all'Università di Tōkyō o di Hitotsubashi, lo sposerò e farò la casalinga a vita.¹²⁸

Nella risposta di Terauchi, non si farebbe altro che rafforzare il presupposto secondo cui le protagoniste collaborerebbero con il matricida anche come atto di ribellione verso quella società che le vorrebbe solo come donne di casa.

L'incapacità di soddisfare le aspettative sociali sembra essere fonte di angoscia per tutte e quattro le adolescenti, ma nel caso di Yūzan e Kirarin questa inquietudine sembra essere ancora più intensa per via della loro natura nascosta. Yūzan è lesbica e tiene segreto il suo orientamento sessuale alle compagne per timore di non essere accettata. Kirarin, l'unica del gruppo ad aver avuto delle esperienze sentimentali e sessuali, tiene anch'essa all'oscuro le amiche a riguardo. Se Toshi e Terauchi, in veste di complici si limitano solo a trattare con l'assassino o a non denunciare alla polizia ciò che sanno, non è dunque casuale che Yūzan e Kirarin siano più coinvolte nell'aiutare il Vermiciattolo. Yūzan, ad esempio, presta la propria bici e acquista un telefono cellulare nuovo al ragazzo, mentre Kirarin scappa volontariamente con lui e diventa sua complice anche nella fuga.

Yūzan dalla morte della madre vive in un profondo stato di solitudine, in primis per il fatto di non poter rivelare la sua vera natura né alle amiche né alla sua stessa famiglia. La ragazza interpreta il gesto compiuto dal Vermiciattolo come un espediente per poter vivere pacificamente nel proprio isolamento e lo aiuta in quanto spera che egli riesca a costruire una propria realtà solo per sé. È, tuttavia, Kirarin colei che più di tutte le altre, coopera con l'omicida; non solo scappa con lui, ma ad un certo punto della fuga prende in mano lei stessa situazione, minacciando e causando indirettamente la morte di un'altra persona. Il personaggio di Kirarin è probabilmente quello che più sintetizza le analisi prima avanzate. Come le altre, è ben consapevole del futuro che l'attende dopo aver terminato gli studi e proprio per questo decide di divertirsi con un'altra compagnia

¹²⁷ KIRINO, *Real World*, p. 240.

¹²⁸ *Idem* p. 182.

andando in giro per le strade della città in cerca di ragazzi con cui avere delle avventure. Andando contro l'immagine stereotipata della ragazza "pura e candida", la sua fuga con una figura così pericolosa come quella del Vermiciattolo, responsabile di un matricidio, può essere vista come un'evasione da quel mondo che vorrebbe preservare quella sua apparenza di ragazza docile e innocente, a cui non può essere associata una minaccia pericolosa.

Le ragazze vittime della società

In *Riaru wārudo* è possibile trovare diversi riferimenti ai problemi a cui le donne giapponesi devono far fronte ogni giorno. Toshi arriva addirittura a crearsi un alter ego, Hori Ninna, per evitare di finire in qualche database ed essere controllata dal mondo corrotto degli adulti. È proprio attraverso le parole di Toshi che viene espresso tutti i disagi che emergono nella vita cittadina delle giovani ragazze:

Soprattutto a Tōkyō, noi ragazze siamo considerate il bersaglio principale del commercio, nel senso che ci vedono come le cavie ideali da tenere a bada per testare la vendibilità dei prodotti. [...] Per loro siamo autentiche prede. E poi c'è questo esercito di malintenzionati e perversi vari, questi porci, giovani e vecchi, che ti chiedono "Ehi, bella, quanto vuoi?" e altre schifosaggini a ogni piè spinto.¹²⁹

A causa dei genitori impegnati al lavoro, Terauchi fin dalle elementari è costretta a prendere i mezzi pubblici per recarsi a scuola; se da bambina veniva ritenuta come un intralcio nei treni stracolmi di lavoratori dalla vita frenetica, da adolescente diventa vittima delle molestie da parte di altri passeggeri, chiaro riferimento al fenomeno dei *chikan*,¹³⁰ piaga sociale per le donne pendolari e in particolare per le giovani studentesse. Terauchi rimane profondamente traumatizzata dalle violenze subite, che lei definisce "cose a cui è impossibile porre rimedio" e che l'hanno spinta a chiudersi in se stessa e a perdere ogni fiducia nel genere umano.

Anche un'altra componente del quartetto, Yūzan, sperimenta situazioni di malessere sia dal punto di vista sociale che all'interno dello stesso gruppo di amiche. La ragazza, infatti, tiene nascosto il proprio orientamento sessuale al resto della compagnia per timore di non essere compresa ed è solita trascorrere i fine settimana nei bar riservati alla clientela lesbica a Shinjuku Nichōme, zona nota proprio per l'alta concentrazione di bar gay. In quella stessa area sono frequenti gli eventi conosciuti come "lesbian weekends", nati per evadere dalle pressioni della società omofobica.

¹²⁹ KIRINO, *Real World*, p. 19.

¹³⁰ Letteralmente "perversi", sono i molestatori che palleggiano o fotografano donne all'interno dei mezzi pubblici.

Le relazioni sociali di Yūzan si suddividono tra il gruppo di amiche al centro delle vicende e le altre ragazze lesbiche che frequenta nei bar di Nichōme. Sharon Chalmers ha condotto un'interessante ricerca attraverso le testimonianze di donne omosessuali in Giappone sulle reti di amicizia nella comunità lesbica. Chalmers riassume le relazioni di amicizia tra donne lesbiche e donne eterosessuali principalmente in tre categorie: nel primo caso le donne etero non sono a conoscenza degli interessi sessuali dell'amica, nel secondo ne sono invece a conoscenza e infine, nella terza casistica, sospetterebbero della sessualità dell'amica e starebbe a loro scegliere se affrontare l'argomento o meno.¹³¹ Il rapporto tra Yūzan e le altre ragazze rientrerebbe proprio in quest'ultima. Sebbene Yūzan abbia deciso di non rivelare la sua identità sessuale, sia Terauchi che Kirarin lasciano intendere di aver compreso la natura dell'amica. In questa situazione come questa, tuttavia, Chambers sostiene che le amiche eterosessuali si troverebbero in una posizione di potere nei confronti della ragazza omosessuale, poiché potrebbero rivelarne il segreto orientamento sessuale, mettendo a rischio le sue relazioni sociali e familiari.¹³² Yūzan, che non sa dell'intuizione delle amiche, all'interno del testo esprime tutta la sua preoccupazione qualora il suo segreto venisse scoperto:

Non posso innanzitutto rivelare a mio padre che sono lesbica. Non sono in grado di stringere relazioni personali solide con le compagne del liceo, né sarò in grado di stringerne con chicchessia in futuro. Si tratta di un peso enorme che, con ogni probabilità, dovrò trascinarci dietro fino alla fine dei miei giorni. Il futuro mi spaventa al punto tale da farmi impazzire. Eppure, mi accontento di sapere che le mie poche amiche mi considerano una ragazza mascolina, e mai e poi mai mi sognerei di rivelare a Toshi-chan, a Kirarin e a Terauchi che sono lesbica. A causa di tutto ciò, la mia vita è un inferno in cui mi sento soffocare. È come se dovessi tenere un cappuccio perennemente infilato sulla testa per nascondere la mia vera identità.¹³³

In questo passaggio troverebbe conferma dunque l'ipotesi di Chalmers, che vedrebbe Yūzan in uno stato più debole rispetto al gruppo, per via della possibilità delle amiche di smascherare la sua natura. Il fatto di detenere una sorta di potere da parte delle ragazze implica che Yūzan si trovi in una posizione di "vittima" all'interno del gruppo. Quindi il motivo che si potrebbe celare dietro la scelta di Yūzan di collaborare con il Vermiciattolo potrebbe essere la possibilità di evadere dalla posizione di inferiorità che ricopre tra le compagne; interpretando il gesto del ragazzo come un "perfezionamento" della propria solitudine e l'occasione di crearsi una realtà tutta per sé, finisce per sentirsi affine al modo di ragionare dell'assassino.

¹³¹ Sharon CHALMERS, *Emerging Lesbian Voices from Japan*, Routledge Curzon, Londra, 2002, p. 105.

¹³² *Idem* pp. 105-106.

¹³³ KIRINO, *Real World*, p. 62.

Yūzan è pertanto costretta a tenere segreta la sua vera natura per timore di non essere esclusa dall'ambiente sociale. Negli anni Novanta, l'attivista Hara Minako scrisse di come le donne lesbiche ricevessero trattamenti omofobici non solo pubblicamente, ma anche all'interno degli stessi movimenti femministi.¹³⁴ Hara denunciò i pregiudizi sulle donne omosessuali, che venivano viste come delle "degenerate", delle predatrici sessuali e percepite quindi come pericolose.¹³⁵ Quando Yūzan mette piede per la prima volta all'interno di un bar gay, si sente intimorita nel notare, forse con un senso di pregiudizio, come la clientela fosse quasi completamente composta da «squallide e orrende donne in carriera, piuttosto avanti con gli anni, a caccia di ragazzine»,¹³⁶ un aspetto che rimanda ai pregiudizi sulle donne lesbiche in quel periodo. Sempre Hara dichiarò di aver letto in una rivista femminista un articolo che riduceva l'omosessualità a una sorta di moda adolescenziale.¹³⁷ A maggior ragione, dunque, le giovani ragazze potevano venire fraintese e ridicolizzate nell'esprimere la propria sessualità. Alla fine di una delle serate trascorse nel distretto gay di Tōkyō, Yūzan viene aggredita fisicamente e verbalmente da un travestito all'uscita di un locale. L'accaduto sconvolge intimamente la ragazza, tanto da farla vacillare ancora più riguardo la sua identità sessuale. Per Yūzan, la realizzazione del proprio orientamento, non solo la fa ricadere nel ruolo di "vittima" nella sua rete di amicizie, ma anche all'interno della stessa comunità gay, in cui si era rifugiata, per via delle idee diffuse all'epoca.

In base alla loro età, le quattro ragazze protagoniste sono definite in giapponese come *shōjo*. Hemmann sostiene:

Discourses on fictional young women, or *shōjo*, commonly hold that that the *shōjo* is so appealing because she exists in a liminal state on the cusp of sexuality and adult responsibility [...] The vehemence with which the four female narrators of *Real World* deny adult female identity and juxtapose themselves against all adults suggests that they do not view themselves as existing in a liminal state, but rather firmly to one side of the line dividing girlhood and adulthood. In other words, while *shōjo* status may be magical to outside observers, the young women themselves absolutely do not perceive it as such.¹³⁸

Toshi, Terauchi e Yūzan, in quanto donne e in quanto adolescenti, si percepiscono come "prede" di un contesto sociale adulto e malato e se la prima arriva a crearsi un'altra identità per non soccombere, le altre due, invece, ne sono già diventate vittime.

¹³⁴ Minako HARA, "Lesbians and Sexual Self-Determination", in Charlotte Bunch (a cura di), *Voices from the Japanese Women's Movement*, Armonk, New York, 1996, p. 131.

¹³⁵ *Ibidem*

¹³⁶ KIRINO, *Real World*, p. 58.

¹³⁷ HARA, "Lesbians and Sexual...", pp. 131-132.

¹³⁸ Kathryn HEMMANN, *The Female Gaze in Contemporary Japanese Literature*, Publicly Accessible Penn Dissertations, 2013. <https://repository.upenn.edu/edissertations/762> (ultimo accesso 14 luglio 2019), p. 46.

È Kirarin l'unica che non vede se stessa ricoprire la posizione più debole all'interno della società. La ragazza viene descritta come la più carina e dolce delle quattro. Fuori dal contesto scolastico, però, la giovane passa il tempo con un'altra compagnia, con la quale trascorre le serate in cerca di ragazzi da avvicinare. Le altre compagne di classe con cui Kirarin esce, sono descritte come ragazze dai capelli tinti e pesantemente truccate. Questa rappresentazione fa immediatamente pensare all'immagine delle *kogyaru*. Il fenomeno *kogyaru*, che esplose nel corso degli anni Novanta, ha da sempre raccolto interpretazioni contrastanti da parte dei sociologi. Per alcuni esse rappresentavano un elemento di originalità e creatività in una società troppo conformista, altri le vedevano come una caduta dei valori etici morali.¹³⁹ Ben presto la figura delle *kogyaru* divenne un'immagine da sfruttare nei media, per promuovere la necessità di un controllo ancora più stretto sui minori o come via per una potenziale direzione verso l'emancipazione delle donne e delle ragazze dalla società patriarcale.¹⁴⁰

Le *kogyaru* vengono spesso associate alla pratica dell'*enjo kōsai* ("relazione di sostegno"), pratica secondo cui giovani ragazze ricevono dei soldi per uscire ed eventualmente avere rapporti sessuali con uomini più grandi. Kirarin, sebbene non lo pratici espressamente, afferma anzi di non frequentare mai ragazzi per denaro, forse proprio in riferimento a tale pratica, è comunque vicina al mondo dell'*enjo kōsai* e non è escluso che l'autrice abbia voluto descrivere anche questo aspetto nell'opera. Nel testo, infatti, si apprende che la ragazza posta annunci su siti di incontri ed esce con ragazzi conosciuti attraverso i social media, ovvero utilizza i metodi più ricorrenti da chi è coinvolto in questa pratica. Citando Leheny, Hemmann afferma che l'espressione *enjo kōsai* non è necessariamente un eufemismo per indicare una forma di prostituzione, poiché le attività a cui il termine si riferisce non sono mai state veramente specificate, ma secondo la percezione generale, suggerita dai media, consiste in una pratica che coinvolge giovani studentesse che escono con degli uomini in cambio di piccole somme di denaro.¹⁴¹

La percezione delle *kogyaru* non è ancora ben definita nella società giapponese; non è chiaro se debbano essere considerate come delle vittime del sistema patriarcale o invece come una forma di ribellione verso quella società maschilista, se debbano essere viste come seduttrici o come semplici ragazze che si mettevano in mostra, anche se la questione più grande rimane quella di capire se in futuro, esse siano in grado di diventare delle madri esemplari o meno.¹⁴²

¹³⁹ LEHENY, *Think Global, Fear...*, p. 50.

¹⁴⁰ *Ibidem*

¹⁴¹ HEMMANN, "Dangerous Woman and...", p. 182.

¹⁴² LEHENY, *Think Global, Fear...*, p. 51.

La pratica dell'*enjo kōsai* suscitò molte preoccupazioni tra la popolazione e anche da parte delle istituzioni, tanto che nel 1999 vennero inasprite le leggi contro la prostituzione minorile e la pedopornografia.¹⁴³ Il fenomeno dell'*enjo kōsai* divenne oggetto di discussione anche per la critica femminista, raccogliendo diverse opinioni, sebbene l'idea più comune fosse che quella che vedeva le ragazze coinvolte nell'*enjo kōsai* come l'espressione di una società sempre più capitalista. Alcune di esse, tuttavia, pur non appoggiando tale pratica, cercarono di individuarne le cause, come ad esempio la giornalista Yamaki Yuriko che nel 1997, in risposta al *New York Times* che in un numero criticò aspramente il problema, scrisse:

No one should approve schoolgirls who engage prostitution due to their materialistic desires. However, I suppose this incident might also represent the manipulation conducted by these defiant Japanese girls who have grown up humiliated in a society which has no respect for being woman...One cannot draw a line between teenage girls and women, when it comes with sexuality. Only individual differences exist.¹⁴⁴

Anche la nota femminista Ueno Chizuko si è espressa in merito alla diffusione dell'*enjo kōsai*; stando alle ricerche avanzate, Ueno è arrivata alla conclusione che le ragazze iniziavano questa pratica in primo luogo per un sentimento di curiosità enfatizzato in parte dai media. La critica, però, attribuisce soprattutto la colpa a un'educazione troppo rigida in merito alle tematiche sessuali, a una segregazione di genere che teneva le ragazze distanti dai loro coetanei di sesso maschile. Inoltre, individua anche una causa di natura economica, poiché le ragazze sarebbero spinte dall'idea di poter riuscire a guadagnare qualcosa in cambio di un po' del loro tempo, nonché per il senso di autostima che ne derivava.¹⁴⁵ Nello stesso articolo, Ueno riportò le analisi condotte dallo studioso Miyadai Shiniji, il quale divideva le ragazze coinvolte nella mondo dell'*enjo kōsai* fondamentalmente in due categorie: coloro che lo facevano in seguito ad eventi traumatici e coloro che lo praticavano per divertimento e per scopi utilitaristici.¹⁴⁶ Applicando questa distinzione al personaggio di Kirarin, possiamo dunque dire che appartenga al secondo gruppo, sebbene manchi la componente economica. Kirarin intraprende varie relazioni sessuali per diletto, consapevole del fatto che una volta cresciuta la sua persona sarà rilegata all'ambito domestico. Da questo punto di vista, è possibile fare un collegamento tra le scelte di Kirarin e il pensiero di Ueno che interpreta l'*enjo kōsai*

¹⁴³ HEMMANN, "Dangerous Woman and...", p.173.

¹⁴⁴ YAMAKI Yuriko, "Middle-aged Men are Played Like a Fiddle". Citato in LEHENY, *Think Global, Fear...*, p. 79.

¹⁴⁵ UENO Chizuko, "Self-determination on sexuality? Commercialization of Sex among Teenagers Girls in Japan", *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 4 no. 2, 2003, p. 320.

¹⁴⁶ *Idem* p. 320.

come una forma di via d'uscita da un sistema patriarcale che non offre molte alternative alle donne per il loro futuro.¹⁴⁷

Nel testo, Kirarin puntualizza che dietro alla sua attività sessuale non si nascondono ragioni economiche; quando delle ragazze intrattengono dei rapporti sessuali per soldi, come frequentemente accade nella pratica dell'*enjo kōsai*, vengono automaticamente etichettate come prostitute. Ciò implicherebbe che esse siano coinvolte in un'attività illecita, per le quali sono state disposte delle norme repressive specifiche. Dall'altra parte, tuttavia, anche solo nel caso i cui una ragazza presenti un atteggiamento promiscuo verso la propria sessualità, viene in ogni caso percepita dalla società come una delinquente.¹⁴⁸

Kirarin esce con molti ragazzi per scelta propria, per un divertimento personale senza alcuno scopo lucrativo. Nonostante questo, le sue azioni e la sua personalità possono comunque essere percepite come pericolose dalla società circostante. Di conseguenza il fatto di essersi unita nella fuga ad un temibile assassino potrebbe celare anche questo aspetto: poiché per il mondo esterno Kirarin viene giudicata come una minaccia solo per via della sua vita sessuale, alleandosi con il Vermiciattolo, dà alla società un buon motivo per definirla tale, dando così un senso alle idee che gli altri si fanno della sua persona.

La figura della madre e il matricidio

All'interno di *Riaru wārudo* la figura della madre ricopre un ruolo piuttosto centrale. Al centro della trama è rappresentato infatti proprio un atto violento come quello del matricidio. Il Vermiciattolo, autore del delitto, è un ragazzo frustrato dalla madre che lo tiene continuamente sotto pressione, esortandolo a prendere voti sempre più alti a scuola e che vorrebbe avere il controllo anche sugli impulsi sessuali del giovane. Il motivo principale dietro il terribile gesto è lo sfogo di questa frustrazione del Vermiciattolo portata allo stremo, ma non si tratta solo di questo. In precedenza, è stata detto che secondo l'opinione di Hemmann le quattro ragazze protagoniste accetterebbero di diventare complici del Vermiciattolo poiché intravedono in questa azione un'occasione per sfuggire al loro futuro destino di casalinghe frustrate. Secondo Hemmann tale idea troverebbe conferma anche nell'atto stesso del matricidio per mano del figlio. Nel romanzo la madre del Vermiciattolo viene descritta solo attraverso la prospettiva del proprio figlio; nonostante ciò, essa viene rappresentata come un personaggio piuttosto negativo. Infatti, si potrebbe dire che, oltre

¹⁴⁷ UENO, "Self-determination on...", p. 321.

¹⁴⁸ *Idem* p. 320.

alle forti pressioni a cui era sottoposto, il ragazzo arrivi ad uccidere la donna poiché provava un sentimento di odio proprio verso la sua persona e verso la posizione sociale che ricopriva.

Quando ero in quinta elementare, cominciai a dubitare seriamente che mia madre fosse in grado di superare anche uno solo degli ostacoli posti sulla via che conduce all'olimpio dei migliori. Non era particolarmente intelligente, né tanto meno carina. Non aveva nemmeno un briciolo di stile. [...] Poi, un bel giorno, mi resi conto che mamma era straconvinta di fare parte del circolo dei migliori. Era più che sicura di essere intelligente, bella e di buona famiglia. E inoltre si vantava di essere sposata a un medico, di avere un figlio in gamba e di impegnarsi più di ogni altra persona al mondo.¹⁴⁹

La madre del Vermiciattolo incarna la classica figura della *sengyō shufu*, che andò a consolidarsi nell'era della *bubble economy* giapponese. La donna vede il suo matrimonio con un medico come un modo per assicurarsi un buono status sociale, insiste nel trasferirsi in una casa unifamiliare perché più adatta alla sua idea di vita agiata e nella quale l'unico spazio a lei destinato è un'unica stanza in cui è solita svolgere le faccende domestiche. Secondo la lettura di Hemmann, dunque, è possibile pensare che l'omicidio della donna possa rappresentare una critica a quell'immagine di donna, propugnata dalle riviste femminili degli anni Ottanta e Novanta, la cui maggiore aspirazione era sposare un uomo con un'alta educazione per poi vivere in una vita agiata da casalinga. Hemmann, inoltre, collega il crimine commesso, nello specifico dal punto di vista del protagonista maschile, a un atteggiamento più generalmente misogino.¹⁵⁰ Dopo essere venuta a sapere che il figlio aveva rubato la biancheria intima della vicina, presa dalla vergogna, la donna decide di traslocare e lo iscrive a una scuola maschile, limitandone di conseguenza i rapporti con il sesso femminile. Oltre a pretendere dal figlio dei risultati scolastici sempre più alti, a un certo punto la donna comincia a interessarsi anche alla vita sentimentale del ragazzo, in quanto lo vorrebbe anche abile nel rapportarsi con l'altro sesso. Nonostante ciò, quando viene a sapere che a fianco alla nuova casa abita una sua coetanea, Toshi, cerca di soffocare gli impulsi del ragazzo, finché una sera non lo sorprende a spiare la vicina nuda. In questo caso, la madre del Vermiciattolo diventa un ostacolo alla maturazione sessuale del giovane, frenando continuamente le sue tendenze voyeuristiche; è infatti proprio in seguito all'ultimo incidente che nella mente del Vermiciattolo si concretizza l'idea di uccidere la donna. L'odio che egli prova nei confronti della madre si riflette poi anche sul genere femminile in generale e attraverso il matricidio vede un modo anche per liberarsi dal desiderio nei confronti delle donne:

¹⁴⁹ KIRINO, *Real World*, pp. 92-93.

¹⁵⁰ HEMMANN, *The Female Gaze...*, p. 35.

Non ho bisogno di una sorella più piccola, né tantomeno di una donna. Ormai ho subito una trasformazione completa. [...] Prima ero un vero depravato, molto più della maggior parte delle persone. [...] Adesso, invece, sono completamente diverso, quasi un'altra persona. E sono davvero felice di questa mia metamorfosi, o meglio di questa mia evoluzione. Dovevo assolutamente cambiare, altrimenti non sarei mai stato pronto alla battaglia.¹⁵¹

Stando alle parole del ragazzo, la morte della madre ha permesso al ragazzo di elevarsi a uno stato superiore che lo svincola da qualsiasi istinto sessuale, dandosi poi il «dovere di fare piazza pulita di tutte le donne viziose di questo mondo».¹⁵² Kirarin, colei che lo accompagna nella fuga, è proprio una di quelle ragazze depravate che il Vermiciattolo vorrebbe eliminare. Egli, calatosi nei panni di un soldato, tenta di sottometterla come una sua recluta, ma non riesce a tenere a bada l'atteggiamento ribelle della ragazza. Nel tentativo di aggredirla sessualmente, la afferra per i capelli e in quell'istante rivede nella ragazza la figura della madre:

Mi avvicino con un balzo e afferro Kirarin per i capelli. «Lasciami!» grida lei divincolandosi senza difficoltà. Mi si accappona la pelle e resto paralizzato. Torno con la mente a qualche giorno fa, precisamente all'attimo in cui ho preso mia madre per i capelli e ho sentito per la prima volta, che in fondo era una donna, per quanto oscena e raccapricciante. Con la mia azione ho voluto cancellare non soltanto le sue colpe, ma anche la sua terribile oscenità.¹⁵³

Giudicando il genere femminile come "osceno", il Vermiciattolo riversa la sua frustrazione, il suo senso di vergogna e disgusto nella sessualità femminile, percependo le donne come una minaccia, in grado di prendere il controllo sopra gli uomini nonostante egli le consideri meno forti e meno intelligenti.¹⁵⁴

All'interno del romanzo non viene preso in considerazione solo il rapporto tra la madre e il Vermiciattolo, ma anche quello delle protagoniste con le rispettive madri. Toshi e Terauchi hanno con esse un rapporto per lo più conflittuale; la prima lamenta il fatto di non essere sufficientemente compresa nell'ambito familiare, la seconda soffre in seguito alla scoperta di una relazione extraconiugale della madre. Yūzan, infine, affronta continuamente il trauma subito a causa della morte della madre.

Se da una parte, come afferma Hemmann, le ragazze si alleano con il matricida per non doversi indentificare in futuro nella tipologia di donna che la madre del ragazzo incarnava, dall'altra si può dire che le madri delle quattro giovani rappresentino figure femminili diverse: la madre di Toshi, ad esempio, gestisce una piccola attività con un'amica, mentre quella di Terauchi è una consulente

¹⁵¹ KIRINO, *Real World*, pp. 152-153.

¹⁵² *Idem* pp. 153-154.

¹⁵³ KIRINO, *Real World*, p. 158.

¹⁵⁴ HEMMANN, *The Female Gaze...*, p. 38.

commerciale e pare essere la principale colonna portante dell'economia familiare. Pertanto, le giovani ragazze non sarebbero cresciute con l'immagine di una donna casalinga, ma bensì con delle madri in carriera.

Julia Kristeva vedeva nella perdita della madre una necessità fisica e psichica nell'acquisizione della propria autonomia e individualità.¹⁵⁵ Sempre Kristeva, in merito all'atto del matricidio, scrive che:

For a woman, whose specular identification with the mother as well as the introjection of the maternal body and self are more immediate, such as an inversion of matricidal drive into a death-bearing maternal image is more difficult, if not impossible.¹⁵⁶

Secondo il pensiero di Kristeva, quindi, nel caso di una donna la perdita della madre avrebbe delle conseguenze psicologiche ancora più pesanti, poiché avrebbero interiorizzato l'idea della maternità. Per tale motivo, poiché vedrebbe riflessa in se stessa l'immagine della figura materna, una donna non sarebbe in grado di compiere un matricidio e applicando questa teoria al testo di *Riaru wārudo*, spiegherebbe il motivo per cui l'assassinio di una madre è avvenuta per mano di un personaggio maschile e perché le quattro ragazze protagoniste si rivedano nel gesto, sebbene dichiarino di non essere in grado di commetterlo.

Tuttavia, pur non compiendo materialmente l'atto, alcune delle ragazze riescono nella volontà di staccarsi dalla figura materna, uccidendola metaforicamente. La prima è Yūzan: la ragazza è stata lasciata sola dal padre nell'affrontare sia la malattia sia l'instabilità emotiva della madre. Il momento in cui la donna si ammala rappresenta per Yūzan il momento in cui la figura materna "muore". Il rifiuto da parte della ragazza della situazione della madre si concretizza quando, nel momento in cui la donna si trova in punto di morte, lei non accetta di incontrala.

Ancora più significativo, però, è il caso di Terauchi. La ragazza, da sempre molto legata alla madre, viene a scoprire di una tresca da parte della donna con un collega più giovane. Pur rimanendo profondamente delusa dalla condotta della madre, Terauchi decide di perdonarla, ma è esattamente attraverso questa scelta che la ragazza dichiara nel testo di aver ucciso dentro di sé la figura materna. Una soluzione, però, che secondo Holloway è temporanea; attraverso questo omicidio metaforico, Terauchi cerca di staccarsi dalla madre, ma è consapevole del fatto che

¹⁵⁵ David HOLLOWAY, "The Monster Next Door: Monstrosity, Matricide, and Masquerade in Kirino Natsuo's Real World", *Japanese Studies*, vol. 39, no. 3, 2019, p. 302.

¹⁵⁶ Julia KRISTEVA, *Black Sun*. Citato in HOLLOWAY, "The Monster Next...", p. 302.

necessita ancora della sua presenza, dal momento che è principalmente la donna a farsi carico delle spese familiari.¹⁵⁷

A differenza delle tre amiche, Kirarin parla raramente del suo rapporto con la madre e della famiglia in generale. Ciò potrebbe implicare il fatto che la ragazza sia riuscita a staccarsi dalla figura materna e che si sia perfettamente resa conto della sua condizione di donna e adulta. Kirarin ha a che fare ogni giorno con il mondo degli adulti nelle strade di Shibuya e pensa a godersi il più possibile la sua giovinezza prima di ricoprire il ruolo di madre; questo atteggiamento lascia intendere che la ragazza abbia accettato pienamente il suo futuro e secondo Barbara E. Thornbury anche un'altra ragazza alla fine riesce a riconoscere e a interiorizzare il ruolo di madre che la aspetta, ossia Toshi. La ragazza, dopo aver letto la lettera lasciatale da Terauchi butta giù la maschera di Hori Ninna ed entra a tutti gli effetti nel mondo reale degli adulti.¹⁵⁸

Il gaze femminile in Riaru wārudo

Nelle opere di Kirino la principale voce narrante coincide sempre con un personaggio femminile; Hemmann sostiene che attraverso lo sguardo da una prospettiva femminile, Kirino riesca a dare un importante contributo a discorsi tipicamente fallocentrici sulle questioni di genere, come il lavoro sessuale, la violenza sessuale, la parità di genere e il basso tasso di natalità.¹⁵⁹ Ciò che Kirino farebbe è interrogarsi sul problema dalla "parte sbagliata", riferendosi alla definizione di *tōjisha* di Ueno Chizuko, ossia dal punto di vista di categorie socialmente vulnerabili che non si sentono sufficientemente rappresentate nel contesto sociale.¹⁶⁰

Precedentemente si era fatto accenno alla teoria del *gaze* maschile elaborata da Laura Mulvey nell'ambito degli studi cinematografici, secondo la quale l'uomo attraverso il proprio sguardo renderebbe oggetto del desiderio il corpo femminile, esercitandone una sorta di possesso, atto a cui le donne si sarebbero abituate, tanto che avrebbero ormai interiorizzato il fatto di essere soggette allo sguardo maschile. Nei primi anni Ottanta alcuni critici, facendo proprio riferimento alle idee di Mulvey, cominciarono ad argomentare l'esistenza o meno di un *gaze* femminile. Nelle sue teorie, Mulvey dichiarava che il *gaze*, e quindi il potere di esercitare il possesso sull'oggetto del desiderio, fosse una prerogativa maschile; nel 1981, tuttavia, in seguito alle discussioni e alle

¹⁵⁷ HOLLOWAY, "The Monster Next...", p. 308.

¹⁵⁸ Barbara E. THORNBURY, "Young women/'Bad Girls' in Kirino Natsuo's Real World", *U.S.-Japan Women's Journal*, no. 41, 2011, p. 115.

¹⁵⁹ HEMMANN, *The Female Gaze...*, p. 4.

¹⁶⁰ *Ibidem*

domande da parte di altri studiosi in merito alla sua stessa teoria, Mulvey tornò a parlare del *gaze* secondo una prospettiva femminile e il conseguente rapporto con lo spettatore. Secondo la critica, quando si ha una protagonista femminile, essa non riuscirebbe a trovare una propria identità sessuale stabile, in quanto divisa tra la femminilità femminile e la mascolinità regressiva.¹⁶¹ Stando a Mulvey, il *gaze* femminile porterebbe un'azione "mascolinizzante"; dal momento che la passività viene comunemente associata alla femminilità, mentre la parte attiva viene collegata alla mascolinità, nella protagonista donna che prende l'azione vi sarebbe un'identificazione maschile.¹⁶² Nei primi anni Ottanta Kaplan fu anch'essa una delle prime a interrogarsi, sempre nell'ambito degli studi cinematografici, sulla possibilità da parte di una donna di evadere dal sistema fallocentrico e poter essere anch'essa il soggetto e non l'oggetto dello sguardo. Nell'articolo "Is the gaze male?", Kaplan scrive: «the gaze is not necessarily male (literally), but to own and activate the gaze, given our language and the structure of the unconscious, is to be in the masculine position».¹⁶³

Come è già stato specificato, la narrazione in *Riaru wārudo* si alterna tra il punto di vista di cinque personaggi, quattro dei quali femminili. Nelle sequenze in cui la voce narrante è di una delle ragazze protagoniste, di conseguenza anche il *gaze* è femminile. Questa parte, si concentrerà sulla prospettiva femminile all'interno del romanzo di Kirino, ma non sarà necessariamente caratterizzata dagli elementi erotici trattati da Mulvey e Kaplan. Tale aspetto è stato approfondito da Hemmann nella tesi *The female gaze in contemporary Japan*,¹⁶⁴ a cui farò più volte riferimento in seguito.

Hemmann fa notare che nelle sequenze descrittive dal punto di vista di Toshi, l'attenzione della ragazza è rivolta quasi sempre verso i personaggi femminili.¹⁶⁵ A questo proposito, vorrei fare notare come non solo nel caso di personaggi comprimari, ma anche all'interno del contesto familiare dei ragazzi sia sempre la figura materna a essere sotto l'attenzione dei cinque protagonisti, mentre non si può dire altrettanto di quella paterna. Nonostante tutti i padri dei cinque ragazzi siano ancora in vita, questi vengono raramente, se non mai, menzionati dai protagonisti, la cui attenzione è concentrata interamente sulle madri, anche nel caso di personaggi orfani della figura materna come il Vermiciattolo e Yūzan.

Hemmann afferma si può notare soprattutto in presenza di personaggi comprimari di come l'interesse sia sempre rivolto verso quelli di sesso femminile. In particolare, questo avviene quando

¹⁶¹ Laura MULVEY, "Afterthoughts on ' Visual Pleasure and Narrative Cinema ' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", in Sue Thornham (a cura di), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh UP, Edinburgh, 1999, pp. 29-30.

¹⁶² *Idem*, p. 37.

¹⁶³ KAPLAN, "Is the Gaze...", p. 216.

¹⁶⁴ HEMMANN, *The Female Gaze in Contemporary Japan*, op. cit.

¹⁶⁵ HEMMANN, *The Female Gaze...*, p. 43.

la narrazione è vista dal punto di vista di Toshi; un esempio che Hemmann fornisce è quando la ragazza viene fermata da una passante mentre si sta recando al doposcuola:

Sulla via del doposcuola, un'altra persona mi si è appiccicata alle calcagna: stavolta si trattava da una donna dall'aspetto raccapricciante. [...] Aveva un'enorme massa di capelli tagliati alla paggetta e non portava nemmeno un filo di trucco. Era sudatissima, come testimoniavano la miriade di minuscole di minuscole goccioline tra il naso e il labbro superiore e gli enormi aloni biancastri sotto le ascelle della camicetta nera scolorita.¹⁶⁶

Più avanti nel testo, quando Toshi viene interrogata dalla polizia in merito all'omicidio commesso dal Vermiciattolo, nonostante i detective siano un uomo e una donna, solo quest'ultima è soggetta all'attenzione della protagonista:

Aveva un fondotinta bianco, di quelli che fanno anche da filtro solare, e portava i capelli, molto folti, legati all'insù, come quando s'indossa il kimono, con tanto di fiorellini di nastro rosso e viola da fare da fermaglio. Il suo aspetto appariva per questo decisamente infantile, per non dire ridicolo, eppure mi fissava con quegli occhi penetranti, come se cercasse di guardare oltre le mie menzogne.¹⁶⁷

Secondo l'interpretazione di Hemmann, per Toshi una donna che non riesce a curare la sua immagine estetica rappresenta un fallimento anche come adulto, dal momento che non è conforme agli standard di bellezza femminile.¹⁶⁸ Attraverso il suo sguardo giudicante, Toshi elenca tutti i difetti che individua nei personaggi femminili, come se la loro mancanza di abilità nel truccarsi o nel vestirsi adeguatamente fosse necessariamente sinonimo di incapacità professionale. Lo sguardo critico di Toshi potrebbe essere visto come l'interiorizzazione del *gaze* maschile, che a sua volta riflette sulle altre donne. Holloway, inoltre, evidenzia che nell'apertura del romanzo, troviamo Toshi intenta a disegnarsi le sopracciglia prima di essere interrotta da un rumore proveniente dalla casa dei vicini, come se essere ben truccate fosse un prerequisito per una tipica identità femminile.¹⁶⁹

Seguendo questa interpretazione di Holloway, ritengo che l'introyezione dello sguardo sessualizzante maschile risulti ancora più evidente nel caso del personaggio di Kirarin. La giovane ogni sera ha l'abitudine di "farsi abbracciare" dai ragazzi che incontra, in compagnia di altre compagne di scuola che «pensano costantemente a come attrarre e soddisfare i maschi».¹⁷⁰ Kirarin, non solo si veste e si trucca in modo appariscente, ma in presenza di ragazzi si atteggia e parla in

¹⁶⁶ KIRINO, *Real World*, p. 18.

¹⁶⁷ *Idem* p. 32.

¹⁶⁸ HEMMANN, *The Female Gaze...*, p. 42.

¹⁶⁹ HOLLOWAY, "The Monster Next...", p. 297.

¹⁷⁰ KIRINO, *Real World*, p. 124.

modo provocante, così da poter compiacere il più possibile il sesso maschile. Questo suo lato emerge anche quando entra in contatto con il Vermiciattolo; nel momento in cui lo chiama al telefono per potersi incontrare, Kirarin lo stuzzica raccontandogli, mentendo, cosa stesse indossando in quell'istante.

Nonostante l'interiorizzazione del *gaze* maschile, Kirarin sembra essere l'unico personaggio femminile che a un certo punto nella narrazione riesce a esercitare un'azione di potere su un personaggio maschile, ovvero sul Vermiciattolo. Sentendosi messa in secondo piano dal ragazzo, dopo che questi ha affidato a Terauchi il compito di scrivere una sorta di lettera di rivendicazione del crimine commesso, Kirarin salta addosso al Vermiciattolo e, sentendosi forte per via della sua esperienza sessuale, lo mette in difficoltà intimidendolo. Il ragazzo da prima si sente smarrito ma ben presto comincia a provare un sentimento di paura:

Nel buio riesco a distinguere gli occhi di Kirarin che mi fissano e le sue labbra che si dischiudono per dirmi qualcosa. "Smettila!" mi fa con voce fredda come il ghiaccio. "Non mi toccare. Non ho nessuna intenzione di andare a letto con un assassino." Faccio come dice e mollo la presa. Adesso ho paura di Kirarin, ho paura di questo nemico reale che è qui di fronte a me. I nemici contro cui dovrei combattere la mia guerra, ovvero la polizia e la società, non si sono ancora fatti vivi. Qui, a pochi centimetri da me, in questo preciso momento, c'è però quest'altro potente nemico, simile a un muro che non riesco a scalare.¹⁷¹

Kirarin, sia dal punto di vista fisico che comportamentale, è un personaggio che rispecchia alla perfezione la cultura *kawaii* ("carino", "adorabile"), che iniziò a diffondersi dalla fine degli anni Settanta in poi, tanto che lei stessa dichiara di sfruttare al meglio la sua immagine di «liceale sexy, seria e tranquilla»¹⁷². Una descrizione che fa subito pensare all'artista Mori Mariko (1967-), che nel 1994 diede scalpore per essersi fatta fotografare con addosso l'uniforme scolastica sopra il letto di un *love hotel*.¹⁷³ Il Vermiciattolo osservando la fotografia della ragazza sul tesserino scolastico, la paragona al personaggio cliché della studentessa *shōjo* che pullula nei manga e negli anime:

[...] con l'uniforme addosso, ha proprio l'aspetto della Sorellina del manga: capelli, lunghi, occhi lievemente all'ingiù ed espressione un po' imbarazzata; e poi quelle labbra sporgenti a fingere candore e innocenza. È proprio il classico tipo a cui i pervertiti della mia classe sbaverebbero dietro.¹⁷⁴

¹⁷¹ KIRINO, *Real World*, p. 172.

¹⁷² *Idem* p. 125.

¹⁷³ Jonathan WALLIS, "The Paradox of Mariko Mori's Women in Post- Bubble Japan: Office Ladies, Schoolgirls, and Video-Vixens", *Women's Art Journal*, vol. 29, no. 1, 2008, p. 7.

¹⁷⁴ KIRINO, *Real World*, p. 173.

John Treat, a proposito della *shōjo*, scrive che «a *kawaii* girl is attractive, and thus valorized, but lacks libidinal agency of her own»,¹⁷⁵ rendendola di conseguenza «the perfect non-threatening girl». ¹⁷⁶ Il Vermiciattolo, associando a Kirarin quell'immagine di ragazza innocua e priva di lascivia, la vede come la ragazza ideale da trasformare in "recluta" e quindi da sottomettere. Tuttavia, non appena Kirarin rivela il suo carattere ribelle, il Vermiciattolo entra in difficoltà nell'apprendere che la giovane non ha una natura così remissiva come il personaggio della Sorellina idolatrato dai compagni di classe, arrivando quasi ad aggredirla. È allora che Kirarin riesce a prendere il controllo della propria sessualità, generalmente posta in uno stato di passività, e la usa come "arma" per sovrastare il Vermiciattolo, il quale, per via della scarsa interazione con il sesso opposto, si sente minacciato dalla sessualità disinibita, quasi aggressiva, della ragazza.

All'interno della narrazione di *Riaru wārudo* trova spazio anche il *lesbian gaze* nelle sequenze in cui la prospettiva è quella parte di Yūzan. Nell'articolo prima citato riguardo la teorizzazione del *gaze* femminile, Kaplan discute anche l'eventualità in cui lo sguardo sia quello di una donna omosessuale, asserendo che nel caso delle fantasie sessuali lesbiche, la donna possa ricoprire sia la parte dominante che quella dominata.¹⁷⁷ Tuttavia, il *gaze* di Yūzan non sembrerebbe avere alcuna connotazione sessuale, il che è forse dovuto al fatto che la ragazza fatica ancora ad accettare il suo orientamento. Yūzan per evadere da quella quotidianità che avverte come opprimente e pregiudicante, comincia a frequentare i locali gay di Shinjuku, dove si crea una rete di amicizie lesbiche. Tra queste vi sono due ragazze che si fanno chiamare Boku-chan e Dahmer. La prima viene descritta come una ragazza mascolina e rude, mentre la seconda si presenta come una studentessa diligente, dalla corporatura esile e femminile. Da queste rappresentazioni le due ragazze sembrano rappresentare i due principali stereotipi nella comunità lesbica. Il personaggio di Boku-chan impersonerebbe il prototipo della *tachi*, termine che denota una ragazza dall'atteggiamento da maschiaccio, simile al termine inglese *butch*, mentre Dahmer potrebbe invece essere un esempio di *neko*, che invece indica una ragazza dall'aspetto e dai modi più femminili.¹⁷⁸ Yūzan non è facilmente assimilabile a nessun particolare stereotipo; sebbene dalle altre protagoniste venga considerata come "mascolina", la ragazza stessa pare non volersi identificare in nessuna delle due categorizzazioni. È interessante notare, infatti, che la giovane per parlare di sé stessa usi il pronome

¹⁷⁵ JOHN TREAT, "Yoshimoto Banana Writes Home: Shōjo Culture and the Nostalgic Subject". Citato in WALLIS, "The Paradox of...", p. 10.

¹⁷⁶ WALLIS, "The Paradox of...", p. 10.

¹⁷⁷ KAPLAN, "Is the gaze...", p. 214.

¹⁷⁸ Per ulteriori approfondimenti riguardo alle personalità nelle coppie lesbiche si veda CHALMERS, *Emerging Lesbian Voices from Japan*, op. cit.

maschile *ore* quand'è presenza dei suoi coetanei, mentre intimamente utilizzi *atashi*, come fanno comunemente le ragazze. Questo aspetto potrebbe far intendere che la giovane viva in maniera conflittuale la propria identità di genere, ipotesi che potrebbe trovare conferma in un passaggio del testo che propongo. Dopo essere stata aggredita da un travestito, Yūzan si rende conto per la prima volta della sua natura femminile, rimanendo però traumatizzata dall'accaduto:

Da allora ho paura anche di me stessa, o meglio della me stessa che scatena odio e repulsione agli altri. So che mi piacciono le ragazze ma non ho un'idea precisa di cosa questo significhi, né tantomeno so chi sono io. A complicare le cose, da quella sera, da quella in quel vicolo buio in cui quel travestito mi afferrò i seni, so che sono anche una donna.¹⁷⁹

Nei primi anni Novanta l'attivista per i diritti LGBT Kakefuda Hiroko sosteneva che la struttura patriarcale della società giapponese scoraggiava le donne nella ricerca di una propria identità e con ancora maggiore veemenza nel caso si parlasse di un'identità sessuale.¹⁸⁰ L'assalto per mano di un uomo, metafora forse del sistema patriarcale, mette in luce per Yūzan la propria stessa condizione di donna, rendendosi conto che il mondo esterno non accetterà mai il suo orientamento, lasciandole come unica scelta quella di fuggire.

¹⁷⁹ KIRINO, *Real World*, p. 67.

¹⁸⁰ HOLLOWAY, "The Monster Next...", pp. 304-305.

CONCLUSIONI

Basandomi sul concetto di ginocritica discusso da Elaine Showalter, ho cercato di analizzare come i personaggi femminili fossero caratterizzati nei romanzi mystery scritti da donne in Giappone. Per prima cosa ho voluto analizzare il ruolo che le donne avessero all'interno della trama, per poi approfondire anche il contesto storico-sociale in cui questi personaggi venivano posti. Il mio intento iniziale era quello di scegliere tre autrici appartenenti ad archi temporali diversi per vedere se vi fosse stata un'evoluzione nella rappresentazione e nelle tematiche attraverso le quali le donne venivano rappresentate. Questo aspetto, però, ha rappresentato fin da subito una prima difficoltà; infatti, attraverso le fonti prese in considerazione per questo studio, ho riscontrato che nella prima metà del Novecento, nonostante la popolarità del *tantei shōsetsu*, la presenza di scrittrici ascrivibili al genere giallo era estremamente scarsa. Inoltre, anche le poche opere mystery scritti da donne in quel periodo non approcciavano alcuna tematica inerente al genere femminile e i personaggi femminili erano per lo più comprimari. Negli anni Venti del periodo Taishō, ovvero il periodo in cui la produzione del *tantei shōsetsu* toccò il suo culmine con autori uomini, erano anche gli anni in cui andò a rafforzarsi il concetto di *joryūbungaku*; per una scrittrice dell'epoca, sottoposta alle severe regole del *joryūbungaku*, che prevedeva uno stile lirico e incentrato sulla quotidianità, scrivere opere mystery risultava assai complicato e in particolare negli anni dell'*ero-guro-nansensu*. A partire dalla fine degli anni Cinquanta e nel corso degli anni Sessanta, comparvero sulla scena della letteratura mystery autrici, che oltre ad assegnare ruoli più centrali ai propri personaggi femminili, discutevano di tematiche attinenti alla realtà femminile. Tuttavia, è a partire dalla fine degli anni Ottanta che il mystery femminile cominciò ad attirare l'attenzione da parte dei lettori, assistendo a un vero e proprio boom di scrittrici mystery.

La scelta delle autrici per la conduzione di queste analisi è ricaduta su Togawa Masako, Nonami Asa e Kirino Natsuo. Togawa può essere definita la scrittrice più rappresentativa del mystery femminile negli anni Sessanta; dal momento che la letteratura mystery giapponese si è sviluppata nel corso di quindici anni, Nonami e Kirino in realtà esordirono a pochi anni di distanza l'una dall'altra e sono tutt'ora entrambe attive e quindi si possono definire contemporanee. Ho pertanto deciso di selezionare i romanzi che presentassero in maniera diversa il ruolo della donna nella trama mystery, cercano comunque di scegliere due opere pubblicate in diversi anni di distanza tra loro.

La decisione delle opere da analizzare è ricaduta su *Ryōjin nikki* di Togawa, *Kogoeru kiba* di Nonami e *Riaru wārudo* di Kirino, scelti in base al ruolo che i personaggi femminili ricoprivano nella trama. In *Ryōjin nikki* ho analizzato la donna nel dualismo di vittima e *femme fatale*. Sebbene siano due ruoli tipici nel genere giallo, ho potuto constatare una differenza nelle rappresentazioni di queste due figure rispetto alle produzioni mystery del periodo infra-bellico. Nei *tantei shōsetsu* dell'era Taishō uno dei personaggi femminili più frequenti era quello della *moga*, una rappresentazione della donna emancipata che spesso ricopriva anche i panni della carnefice. In *Ryōjin nikki*, il ruolo della *dokufu* passa invece al personaggio della moglie in età matura, mentre quello di vittima viene ricoperto dal modello emancipato di donna.

Tra gli anni Ottanta e Novanta fece la sua comparsa nella letteratura mystery giapponese il personaggio della donna nei panni di detective. Nel giallo giapponese, il modello della donna detective compariva frequentemente nel genere dell'*hard-boiled*, come nel caso delle poliziotte create da Kirino o Shibata Yoshiki. Nonami, invece, propone un modello diverso della donna come detective; Otomichi Takako, protagonista di *Kogoeru kiba*, è un personaggio con una caratterizzazione più reale, posto in un contesto più attinente alla realtà. Apparentemente, lo scopo di Nonami in *Kogoeru kiba* non è tanto quello di concentrarsi sulla risoluzione dell'omicidio avvenuto, ma piuttosto quello di rappresentare verosimilmente come viene percepita la presenza di una donna in un mondo tradizionalmente maschile come quello della polizia.

Infine, Kirino suggerisce un tipo di giallo diverso, più concentrato su come può influire un delitto nella psicologia dei personaggi. In *Riaru wārudo*, la scrittrice approfondisce queste dinamiche attraverso quattro personaggi femminili complici di un matricidio, dando spazio a una figura che solitamente ricopre un ruolo secondario nei romanzi gialli.

Nei tre romanzi analizzati ho potuto approfondire diverse dinamiche inerenti alla sfera femminile, come l'emancipazione della donna nel dopoguerra in *Ryōjin nikki*, la posizione della donna nel contesto professionale e familiare in *Kogoeru kiba*, o ancora le difficoltà quotidiane che le donne devono affrontare, la maternità, la condizione delle donne lesbiche in *Riaru wārudo*. Sebbene in queste tre opere i personaggi femminili ricoprano diversi ruoli in relazione ai delitti commessi nelle trame, ciò che ho potuto constatare attraverso le mie interpretazioni è che la critica che accomuna tutti e tre i romanzi è la posizione sociale della donna in Giappone. Dagli anni Sessanta di *Ryōjin nikki* agli anni Duemila di *Riaru wārudo*, passando per la metà degli anni Novanta di *Kogoeru kiba*, ho potuto rilevare una denuncia sociale verso quella visione tradizionale, retaggio della *ryōsai*

kenbo, che vede la posizione della donna coincidere necessariamente e unicamente nel ruolo di moglie e madre.

In *Ryōjin nikki* di Togawa, le vicende ruotano attorno a Honda e la moglie Taneko, il modello di coppia che veniva assiduamente proposto dalla società, composto dal *salaryman* e dalla casalinga. Taneko, però, non riesce a dare un figlio al marito e questo la rende “imperfetta” agli occhi dell’uomo, che diventa impotente nei suoi confronti. Costretto per lavoro a trascorrere molto tempo lontano dalla moglie, egli comincia a divertirsi con più donne, diversi tipi di donne emancipate che si potevano trovare negli anni Sessanta nella capitale nipponica, dalle giovani studentesse alle donne in carriera. Allo stesso tempo, però, per Honda esse rappresentano solo un passatempo, poiché nessuna di loro si adatta allo stereotipo della perfetta moglie. In *Kogoeru kiba*, Takako deve combattere contro i pregiudizi sia nell’ambito lavorativo che professionale. Da un lato è soggetta alle discriminazioni del collega Takizawa che non la vede adatta a svolgere la professione di investigatrice perché donna; dall’altro la madre preferirebbe che la figlia facesse un lavoro meno pericoloso, una professione che lei reputa più adatto a una donna e attribuisce il desiderio di Takako di diventare detective la causa della fine del suo matrimonio. Per finire in *Riaru wārudo*, Kirino fa prevalere sul delitto al centro della storia, la psicologia di quattro adolescenti spaventate verso quella società che nel futuro le vorrebbe a tutti i costi moglie e madri.

Ognuno di questi personaggi tenta di sfuggire a quel ruolo di moglie e/o madre che la società vorrebbe imporre loro; Taneko, che in parte è già soggetta a quel destino, assume il ruolo di carnefice, anche se a discapito di quel modello di donna emancipata a cui, forse, anche lei aspirava. Takako si cala nei panni di detective e lavora assiduamente alla risoluzione del caso per dimostrare ai colleghi e alla famiglia di essere in grado di svolgere il suo lavoro, che gli altri giudicano inadatto a una donna. Toshi, Yūzan, Kirarin e Terauchi assumono deliberatamente il ruolo di complice di un ragazzo colpevole dell’omicidio della propria madre, che nella trama incarnava in tutto e per tutto lo stereotipo della *senkyō shufu*.

Per ultimo, basandomi sulle teorie del *gaze* avanzate da Laura Mulvey, prima ho analizzato come la donna veniva sessualizzata attraverso una prospettiva maschile in *Ryōjin nikki* e in seguito ho approfondito la prospettiva dello sguardo femminile in *Riaru wārudo*. Nel primo caso ho analizzato la figura della donna vista da uno sguardo maschile, attenendomi più strettamente al pensiero di Mulvey. Essendo Honda il protagonista principale di *Ryōjin nikki*, la storia è in gran parte raccontata dalla sua prospettiva; mi sono concentrata su come il suo sguardo cercasse di sessualizzare le ragazze da cui era attratto e di come, attraverso il suo *gaze* esercitasse anche

un'azione di possesso. Dal momento che Mulvey sosteneva che tale azione di possesso potesse accadere solo nel caso di un personaggio maschile, ho deciso anche di prendere in considerazione la prospettiva di Taneko, anche se ha uno spazio esiguo nella trama. Nello specifico mi sono concentrata su come anche Taneko abbia occasionalmente esercitato un'azione di controllo attraverso il suo *gaze*, ma ciò avveniva solo nei confronti di altri personaggi femminili.

In *Riaru wārudo*, invece, la prospettiva è sempre raccontata in prima persona e nella maggior parte del tempo da un punto di vista femminile. In questo caso, ho interpretato più liberamente le teorie del *gaze* femminile di cui anche la stessa Mulvey parlò anni dopo aver teorizzato quella dello sguardo maschile. In *Riaru wārudo*, inoltre, non ho necessariamente preso in considerazione gli elementi erotici, discussi da altri critici quali E. Ann Kaplan. Mulvey sosteneva che un'azione di possesso da parte di un personaggio femminile nei confronti di uno maschile fosse irrealizzabile; tuttavia, a mio giudizio, vi è stato un breve momento in cui questo è accaduto in *Riaru wārudo*. Nel momento in cui Kirarin salta addosso al Vermiciattolo, mostrando la sua sessualità disinibita riesce ad avere una posizione di superiorità nei confronti del ragazzo, avvalorato dal fatto che la scena avviene proprio dal punto di vista del ragazzo ed è quindi percepibile come egli ne sia intimorito.

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie:

- TOGAWA Masako, *The Lady Killer [Ryojin nikki]*, trad. inglese di Simon Grove, Dodd, Mead & Co., New York, 1986.
- NONAMI Asa, *Kogoeru kiba*, Shinchosha, Tokyo, 2000.
乃南アサ 「凍える牙」新潮社、東京、2000年
- KIRINO Natsuo, *Real world*, trad. italiana di Gianluca Coci, Neri Pozza editore, Verona, 2009.

Fonti secondarie:

- ANGLES, Jeffrey, "Seeking the strange: 'Ryōki' and the Navigation of Normality in Interwar Japan", *Monumenta Nipponica*, vol. 53, no. 1, 2008.
- BARDSLEY, Jan, "What Women Want: Fujin Kōron Tells All in 1956", *U.S.-Japan Women's Journal. English Supplement*, no. 19, 2000.
- BIENATI, Luisa, SCROLAVEZZA, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Marsilio, Venezia, 2009.
- BIENATI, Luisa, *Una trama senza fine: il dibattito critico degli anni Venti in Giappone*, Cafoscarina, Venezia, 2003.
- BRINTON, Mary C., *Women and the Economic Miracle: Gender and Works in Postwar Japan*, University of California Press, Berkeley, 1993
- BULLOCK, Julia C., *The Other Women's Lib: Gender and Body in Japanese Women's Fiction*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2010.
- CHALMERS, Sharon, *Emerging Lesbian Voices from Japan*, Routledge Curzon, Londra, 2002.
- CIXOUS, Hélène, "The Laugh of Medusa", trad. Inglese di Keith Cohen e Paula Cohen, *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976.
- COPELAND, Rebecca L., "The Meiji Woman Writer", 'Amidst a Forest of Beards"', *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 57, no. 2, 1997.
- COPELAND, Rebecca, "Women Uncovered: Pornography and Power in the Detective Fiction of Kirino Natsuo", *Japan Forum*, vol. 16, no. 2, 2004
- ERICSON, Joan E., *The Women's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing*, Paul Gordon Schalow, Janet A. Walker editors, Stanford UP, Stanford, California, 1996.
- DE BEAUVOIR, Simone, *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano, 2004.
- FAISON, Elyssa, "Women's Rights as Proletarian Rights: Yamanakawa Kikue, Suffrage, and the 'Dawn of Liberation'", in Julia C. Bullock, Ayano Kano, James Welker, *Rethinking Japanese Feminisms*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2018.
- GAMBLE, Sarah, (a cura di), *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, 2001.
- HARA Minako, "Lesbians and Sexual Self-Determination", in Charlotte Bunch (a cura di), *Voices from the Japanese Women's Movement*, Armonk, New York, 1996.
- HEMMANN, Kathryn, "Dangerous Women and Dangerous Stories: Gendered Narration in Kirino Natsuo's Grotesque and Real World", in Julia Bullock, Ayako Akane, James Welker (a cura di), *Rethinking Japanese Feminism*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2018.

- HIRATSUKA Raichō, *In the Beginning, Woman Was the Sun: The Autobiography of a Japanese Feminist*, trad. Inglese di Craig Teruko, Columbia UP, New York, 2006.
- HORIE Tamaki, "Misuterii shōsetsu no bijin iroiro: hikaku bungakuteki ni kangaeru", *Joseigaku kōenkai*, vol. 17, 2014.
- KAPLAN, E. Ann, "Is the Gaze Male?" in Marc Furstenau (a cura di), *The Film Theory Reader: Debates and Arguments*, Routledge, New York, 2010.
- KAWANA, Sari, *Murder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008.
- KAWANA, Sari, "The Price of the Pulp: Women, Detective Fiction, and the Profession of Writing in Inter-war Japan", *Japan Forum*, vol. 16, no. 2, July 2004.
- KAYAMA Fumirō, "Kaisetsu", in Kirino Natsuo, *Kao ni furikakaru ame*, Kōdansha, Tōkyō, 1996.
- KLEIN, Kathleen Gregory, *The Woman Detective: Gender and Genre*, University of Illinois Press, Urbana, 1988.
- LEHENY, David, *Think Global, Fear Local: Sex, Violence, and Anxiety in Contemporary Japan*, Cornell UP, Ithaca, 2009.
- MARRAN, Catherine L., *Poison Women: Figuring Female Transgression in Modern Japanese Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007.
- MIKAILS-ADACHI, Eileen B., "Nonami Asa's Family Mysteries: The Novel as a Social Commentary", *Japan Forum*, vol. 16, no. 2, 2004.
- MOLONY, Barbara, *Gender in Modern East Asian: An Integrated History*, Westview Press, Boulder, Co., 2016.
- MULVEY, Laura, "Afterthoughts on ' Visual Pleasure and Narrative Cinema ' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", in Sue Thornham (a cura di), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh UP, Edinburgh, 1999.
- MULVEY, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in Leo Braudy, Marshall Cohen (a cura di), *Film Theory and Criticism: Introducing Readings*, Oxford UP, Oxford, 2009.
- ORSI, Maria Teresa, "Gli antecedenti del racconto poliziesco in Giappone e l'innesto del mystery occidentale", *Il Giappone*, vol. 16, 1976.
- PARADIS, Kenneth, "Warshawski's Situation: Beauvoirean Feminism and Hard-Boiled Detective", *South Central Review*, vol. 18, no. 3/4, 2001.
- SEAMAN Amanda C., *Bodies of Evidence: Women, Society, and Detective Fiction in 1990s Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2004.
- SCROLAVEZZA, Paola, "Silhouettes in black: l'ombra del giallo nella scrittura femminile del Giappone contemporaneo", in Gianluca Coci (a cura di), *Japan pop: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Aracne, Roma, 2013.
- SCHIERBECK, Sachiko, EDELSTEIN, Marlene R., *Japanese Women Novelists in the 20th Century: 104 Biographies, 1900-1993*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 1994.
- THORNBURY, Barbara E., "Young women/'Bad Girls' in Kirino Natsuo's 'Real World'", *U.S. - Japan Women's Journal*, n. 41, 2011.
- UENO Chizuko, "Self-determination on Sexuality? Commercialization of Sex among Teenage girls in Japan", *Inter-Asian Cultural Studies*, vol. 4, no. 2, 2003.
- WALLIS, Jonathan, "The Paradox of Mariko Mori's Women in Post- Bubble Japan: Office Ladies, Schoolgirls, and Video-Vixens", *Women's Art Journal*, vol. 29, no. 1, 2008.
- YASUHARA Akira, *Kaisetsu*, in Nonami Asa, *Kogoreru Kiba*, Shinchō bunko, Tōkyō, 1996.

Fonti tratte dalla rete

- CHINO, Noriko, *Miyabe Miyuki's Place in Development of Japanese Mystery Fiction*, Eletronic Theses & Dissertations Center (OhioLINK), 2008 http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1230340838 (ultimo accesso 7 luglio 2019).
- HEMMANN, Kathryn, *The Female Gaze in Contemporary Japanese Literature*, Publicly Accessible Penn Dissertations, 2013. <https://repository.upenn.edu/edissertations/762> (ultimo accesso 14 luglio 2019).
- Incroci di Civiltà 2017 – Kirino Natsuo”. Università Ca’ Foscari di Venezia. <https://www.youtube.com/watch?v=K3yDFeScALM> (ultimo accesso in data 27 novembre 2019).
- MORIOKA Kiyomi, “Nihon kazoku no gendaiteki hendō”, *Kazoku shakaigaku kenkyū*, vol. 4, no. 4, 1992, p. 6. <https://doi.org/10.4234/jjoffamilysociology.4.1> (ultimo accesso 3 febbraio 2019).
- *Sakka Nonami Asa san* <http://www.waseda.jp/student/weekly/people/obg-797-2> (ultimo accesso 30 gennaio 2020).
- SCHREIBER, Mark, “From romance to murder”, *The Japan Times*, 18 maggio 2003. <https://www.japantimes.co.jp/culture/2003/05/18/books/book-reviews/from-romance-to-murder/#.XeZ78W5Fw2w> (ultimo accesso 3 dicembre 2019).
- TANGEMAN, Micheal S., *The Early Fiction of Matsumoto Seichō: Detective Fiction as Social Critique*, ProQuest Dissertations & Theses Global, 2002 <https://search.proquest.com/docview/305525885?accountid=17274> (ultimo accesso 28 ottobre 2019).
- “The Multifaceted Masako Togawa” 23 novembre 2017 <https://www.pushkinpress.com/the-multifaceted-masako-togawa/> (ultimo accesso 4 novembre 2019).