



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 magistrale

Riscrivere le fiabe

Viaggio nella teoria dell'adattamento e la sua applicazione alla fiaba di *Alice* di Terayama Shūji e Ogawa Yōko.

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Caterina Mazza

Correlatore

Ch. Prof. Pierantonio Zanotti

Laureanda

Isabella Rossi
Matricola 871937

Anno Accademico

2019 / 2020

要旨

本修士論文の目的は文学の改作（adaptation）に対して概念を分析することであり、特に、童話のジャンルの応用を検討する。日本における西洋メルヘンの再話にも触れる。リンダ・ハッチオンやジュリー・サンダースによる論文を通じて改作の理論を扱い、間テキスト性（intertextuality）の概念とどのとうにつながっているか応用を検討する。間テキスト性は作品の中における過去または現代の作品への類似と参照を認めることである。この傾向は、過去の作品の再話であるということにある特徴のポスト構造主義やポストモダニズムと呼ばれる二つの文化的な運動に関連して、90年代半ばに生まれた。改作された作品は原典と比較して二流の作品や二次的著作物であるとししばしば信じられているが、実際には改作の目的は複製なしの繰り返しである。実際のところ、作り変えることや解釈することを改作という。

第一章では、改作の理論を構成する要素や定義を対象とし、それに改作と私物化（appropriation）の概念の違いについても説明する。改作は間テキスト性が表現されている六つのモダリティの一つであり、四つの要素で構成されている。この要素は改作する人や観客（聞き手・読者）や形式（小説・演劇・映画）やコンテキストなどである。しかも、改作された作品が書かれている場所は改作プロセスの間にジャンルや形式や設定や意味など変化に影響を与える。この場合、それは異文化間改作（transcultural adaptation）と呼ばれる。改作とは異なり、私物化は参考作品から離れ、完全に新しい文化的な作品に変わる。しかし、私物化のテキストは他の作品の関係を明示していない場合があり、盗作で告発されるだろう。論文の中でジュリー・サンダースは私物化のプロセスをよりよく理解するために、例を挙げる。私物化の例を挙げれば、ニューヨークに場面設定するウィリアム・シェークスピアのロミオとジュ

リエット悲劇を再話した有名なミュージカル「ウエスト・サイド物語」である。第二章は、二つの部分に分かれている。第一部はウラジーミル・プロップの形態素解析を少し述べて、童話の定義やジャンルについて論じる。まず、童話について話題とする。童話またはメルヘンは世代から世代へと伝えられる。それらは民間伝承のジャンルに属すると考えており、口承に基づいているので、民話とも呼ばれる。「童話」という単語は1697年にマリー・キャサリン・ダルノイによって初めて作られた。その後、メルヘンという言葉はおとぎ話を指すために使用された。したがって、メルヘンを他の二つの単語に分けることができる。1) 民話 (folktale)、2) 文体童話 (fairy tale)。だから、この違いの討議にも論じる。第二部は日本の文脈を対象とする。19世紀の終わりに、グリム兄弟、ハンス・クリスチャン・アンデルセン、シャルル・ペローのヨーロッパの童話が日本に紹介された。当時の作家や翻訳者は西洋のメルヘンに魅力され、90年時代に成功した。次に、20年世紀の終わりから出版された(女性作家や芸術家によって製作された)日本の西洋のメルヘンの現代的な再話のいくつか例を紹介する。村井まや子やルシアナ・カーディや村井美恵子やクリスティーナ・バッキレガなどを含む専門家の研究を通して、その現代的な再話の中で特徴とテーマについて論じる。

本修士論文の第三章では、日本でルイス・キャロルの「不思議の国のアリス」(1865年)の再話について説明する。そして、二人の日本作家の改作を検討することにした。作家は寺山修司(1935年-1983年)と小川洋子(1962年-)だ。この分析の目的のために、作家自身がハンス・クリスチャン・アンデルセンの童話のように童話と呼んだので、キャロルの作品は「童話」という単語で呼ばれる。しかも、寺山や小川のアリスの再話が古典的な童話の再話を含むコレクションにある。「影の国のアリス」と「書物の国のアリス」という寺山の二つのおとぎ話や「アリスという

名前」という小川のおとぎ話を詳しく分析する。分析ではハッチオンやサンダースの改作の理論を応用して、選ばれた作品の中で二つの書き方とおとぎ話のテーマを比較する。最後に、「不思議の国のアリス」のキャロルへの類似と参照を強調する。

Indice

Introduzione	3
Capitolo Uno. L’adattamento	6
1.1. La teoria dell’adattamento: che cosa si intende per <i>adaptation</i> ?	6
1.1.1. <i>Definizione e caratteristiche</i>	6
1.1.2. <i>L’intertestualità</i>	10
1.1.3. <i>Modalità di intertestualità</i>	12
1.1.4. <i>Adattamento o appropriazione?</i>	16
1.1.4.1. <i>L’appropriazione culturale</i>	18
1.1.5. <i>I componenti del processo di adattamento: adattatore, pubblico, modalità e contesto</i>	21
1.2. L’adattamento transculturale	27
1.2.1. <i>Origine del termine “transculturale”</i>	28
1.2.2. <i>L’adattamento postcoloniale</i>	32
Capitolo Due. Le fiabe e il Giappone	34
2.1. Le fiabe	34
2.1.1. <i>Fiaba: definizione e questione del genere</i>	35
2.1.2. <i>Morfologia della fiaba</i>	42
2.1.3. <i>La riscrittura e gli adattamenti</i>	44
2.1.4. <i>Le fiabe e la letteratura postmoderna</i>	48
2.2. Nascita e sviluppo della riscrittura nella letteratura giapponese contemporanea	51
2.2.1. <i>Le fiabe europee in Giappone</i>	52
2.2.2. <i>Adattamenti e riscrittura “giapponese”: alcuni esempi</i>	56
Capitolo Tre. Gli autori e i casi studio	63
3.1. Terayama Shūji	63
3.1.1. <i>Il teatro, il cinema e la scrittura: controcultura e antisistema</i>	66
3.1.2. <i>Gli otona no dōwa: Boku ga ōkami datta koro e Akaito de nui to jirareta monogatari</i>	70
3.2. Ogawa Yōko	74
3.2.1. <i>Una letteratura sui generis: il racconto, la memoria e le “femminilità alternative”</i>	76
3.2.2. <i>Otogibanashi no wasuremono</i>	81

3.3. <i>Alice nel Paese delle Meraviglie</i> di Lewis Carroll.....	87
3.4. <i>Alice in Giappone</i>	93
3.4.1. <i>Kage no kuni no Arisu</i> e <i>Shomotsu no kuni no Arisu</i> di Terayama Shūji.....	100
3.4.2. <i>Arisu to iu namae</i> di Ogawa Yōko	110
Conclusione	118
Bibliografia	121

Introduzione

L'intento del presente elaborato è l'analisi del concetto di adattamento in letteratura e delle sue caratteristiche, focalizzandosi, in particolare, sulla sua applicazione al genere della fiaba. Attraverso un viaggio nella teoria dell'adattamento presentata all'interno dei saggi di Linda Hutcheon e Julie Sanders, che sono stati i punti di partenza per questa tesi, verrà mostrato come il fenomeno dell'*adaptation* sia strettamente connesso al concetto di intertestualità. Esso consiste nel riconoscere all'interno di un testo narrativo delle forti somiglianze o rimandi a un altro testo precedente o contemporaneo. Questa tendenza intertestuale emerse a partire dalla metà degli anni Novanta in concomitanza con i movimenti del post-strutturalismo e del postmodernismo, caratterizzati dalla "riscrittura" di opere del passato o di testi canonici, spesso considerando il testo adattato come una produzione subalterna e secondaria rispetto all'originale. Il dibattito sul grado di fedeltà di un adattamento si fonda sul presupposto implicito ed erroneo che gli autori-adattatori mirino semplicemente a riprodurre il testo originale, quando invece lo scopo è una ripetizione ma senza replicazione; adattare si intende trasformare, reinterpretare e riscrivere.

Il primo capitolo della tesi si concentrerà sulle definizioni e sugli elementi che costituiscono la teoria dell'adattamento, spiegando inoltre la distinzione tra quest'ultimo e il concetto di appropriazione e cosa si intende per adattamento transculturale, che, come suggerisce il termine, implica un passaggio da un sistema culturale a un altro, rendendo inevitabile una ricontestualizzazione dell'opera in questione. Il secondo capitolo è diviso in due blocchi tematici: il primo tratterà un quadro generale della definizione e del genere della fiaba, soffermandosi brevemente sull'analisi strutturale e morfologica sperimentata da Vladimir Propp; il secondo blocco, invece, si focalizzerà sul contesto giapponese. Durante la fine del XIX secolo, in Giappone vennero introdotte le traduzioni in giapponese delle fiabe europee dei fratelli Grimm, di Hans Christian Andersen e di Charles Perrault. Esse assunsero a poco a poco maggiore influenza nel contesto socioculturale giapponese e divennero presto fonti d'ispirazione per gli autori e traduttori dell'epoca, fino a raggiungere il successo nella seconda metà degli anni Novanta.

Successivamente verranno presentati alcuni esempi di adattamenti contemporanei di fiabe in Giappone, per lo più prodotte da scrittrici e artiste donne, pubblicati dalla fine del XX secolo in poi, e verranno descritte brevemente le caratteristiche e le tematiche affrontate al loro interno, attraverso lo studio di alcuni esperti dell'ambito, tra cui Murai Mayako, Luciana Cardi, Lucy Fraser, Cristina Bacchilega, Steven C. Ridgely e Marc Sebastian-Jones.

Nel terzo e ultimo capitolo di questo elaborato si prenderà in esame la riscrittura in Giappone di *Alice nel Paese delle Meraviglie* (1865) di Lewis Carroll, per poi proseguire con gli adattamenti a opera di

due personalità letterarie giapponesi nati a trent'anni di distanza: 寺山修司 Terayama Shūji (1935-1983) e 小川洋子 Ogawa Yōko (1962-). Ai fini di questa analisi ci si riferirà all'opera di Carroll con il termine "fiaba", sia perché lo stesso autore si era riferito ad essa definendola una fiaba letteraria, ponendola sullo stesso piano delle fiabe scritte da Hans Christian Andersen, sia perché Terayama e Ogawa inseriscono la loro riscrittura di *Alice* all'interno di raccolte che contengono adattamenti e rivisitazioni di fiabe classiche. Nello specifico, verranno analizzati tre racconti brevi intitolati 影の国のアリス *Kage no kuni no Arisu* ("Alice nel paese delle ombre") e 書物の国のアリス *Shomotsu no kuni no Arisu* ("Alice nel paese dei libri") di Terayama Shūji e アリスという名前 *Arisu to iu namae* ("Il nome Alice") di Ogawa Yōko, rispettivamente del 1979 e del 2006.

Le domande di ricerca che hanno guidato questa tesi sono le seguenti: i casi studio selezionati di Terayama e Ogawa possono essere considerati adattamenti sulla base degli studi di Hutcheon e Sanders? Quali sono le allusioni e i rimandi, sia espliciti che impliciti, all'opera di Lewis Carroll? Come viene reinterpretato e riscritto il testo di riferimento, ("l'ipotesto", secondo la definizione di Gérard Genette), da parte dei due autori scelti?

Verrà fornita una panoramica della vita e delle opere delle due figure, per riuscire a comprendere al meglio le scelte stilistiche e tematiche dei loro adattamenti. Seguirà l'analisi dei tre casi studio, che verrà svolta provando ad applicare gli aspetti e le caratteristiche della teoria dell'adattamento di Hutcheon e Sanders ed evidenziando i riferimenti e i rimandi ad *Alice nel Paese delle Meraviglie* di Carroll. Infine, si cercherà di operare un confronto tra i due approcci di riscrittura di Terayama e Ogawa, mettendo in luce le peculiarità dei due tipi di scrittura, le differenti prospettive e le questioni che emergono o che si nascondono dietro la scelta delle loro storie.

- Potrei raccontarvi le mie avventure... a partire da stamattina,

- disse Alice un po' incerta:

- Ma è proprio inutile tornare indietro fino a ieri,
perché ero una persona diversa, allora.

— *Alice nel Paese delle Meraviglie*

Capitolo Uno. L'adattamento

1.1. La teoria dell'adattamento: che cosa si intende per *adaptation*?

1.1.1. *Definizione e caratteristiche*

Art is derived from other art; stories are born of other stories.

—Linda Hutcheon

In ambito letterario, l'adattamento trascende la mera imitazione; l'obiettivo non è la replica ma una complicazione ed espansione del testo di riferimento. Gli studi sull'adattamento, nati a partire dal XX secolo, si occupano principalmente di letteratura e cinema; non solo romanzi e opere teatrali, ma anche adattamenti televisivi e cinematografici. Molti registi di film hanno attinto a fonti letterarie e, alla luce di questo fatto, è sorto un lungo discorso sulla natura delle connessioni tra cinema e letteratura. La questione dell'adattamento ha attirato molta attenzione: recensioni di giornali e di riviste offrono inevitabilmente un confronto tra un film e il suo precursore letterario, e libri accademici riflettono sull'incidenza dell'adattamento.¹

Esso, tuttavia, non è un fenomeno nato recentemente. Come scrive Linda Hutcheon², in passato lo stesso Shakespeare aveva trasferito e adattato le sue storie dalle pagine al palcoscenico e le aveva rese accessibili a un pubblico completamente nuovo. Anche Eschilo, Jean Racine e Goethe raccontarono e riadattarono storie familiari trasformandole in forme nuove.³ “Adaptations are so much a part of Western culture that they appear to affirm Walter Benjamin’s insight that ‘storytelling is always the art of repeating stories’”.⁴

Cristina Bacchilega⁵, all'interno del suo libro, descrive con parole semplici il modo in cui tutti noi, nell'esperienza quotidiana, veniamo a contatto con ciò che viene definito *adaptation*: si tratta di riconoscere all'interno di un testo narrativo delle forti somiglianze con un altro testo, il quale può aver subito un cambiamento a livello di genere, mezzo, spazio e discorso.

¹ Brian MCFARLANE, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford University Press, Oxford, 1996, p. 1.

² Linda Hutcheon è professoressa di Inglese e Letterature Compare all'Università di Toronto, specializzata in cultura postmodernista e teoria critica.

³ Linda HUTCHEON, Siobhan O'FLYNN, *A Theory of Adaptation*, Routledge, Oxon, 2013, p. 2.

⁴ HUTCHEON, O'FLYNN, *ibidem*.

⁵ Cristina Bacchilega è professoressa di Inglese presso l'Università delle Hawaii a Manoa, dove si occupa di fiabe e dei loro adattamenti, di folklore e di studi culturali. Dal 2013 è co-redattrice della rivista “Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies”.

Experientially, we know we are dealing with an adaptation when in reading, listening to, or viewing a narrative text we recognize its close resemblance with, or immediately connect it with, another text, at the same time that we acknowledge they are differently located texts, whether the change has to do with genre, medium, space, or discourse. In order to call this *déjà vu* or *déjà lu* an adaptation, some scholars require that the text's double exposure be announced or sustained, or both.⁶

Il fatto di riuscire a individuare delle somiglianze o dei rimandi “a qualcos’altro” di conosciuto rende l’adattamento riconoscibile ovunque, e lo si può ritrovare nella stessa televisione, nel cinema, su un palcoscenico teatrale o musicale, su internet, nei romanzi e fumetti, nelle cover di canzoni e addirittura all’interno di parchi a tema.⁷

Adattare, quindi, significa trasformare, aggiustare, ristrutturare e adeguare. Gli studi sull’adattamento, infatti, comprendono un vasto vocabolario di termini a esso associato: variazione, interpretazione, continuazione, trasformazione, imitazione, trasposizione, *pastiche*, parodia, revisione e riscrittura.⁸ Come la lista di termini suggerisce, l’adattamento può avere differenti intenzioni e obiettivi, di conseguenza i relativi studi favoriscono uno “strutturalismo aperto”⁹, sulle linee proposte da Gérard Genette¹⁰, in cui si celebra la sua continua interazione con altri testi e produzioni artistiche, piuttosto che dimostrare una sua chiusura. L’adattamento può fornire commenti a un testo di riferimento e questo si realizza soprattutto attraverso un punto di vista diverso rispetto a quello originale; oppure può rendere un testo più attinente o comprensibile a un pubblico nuovo. Un esempio lo si può ritrovare nell’adattamento di romanzi classici per la televisione o il cinema.¹¹

Nel suo studio, Hutcheon individua tre prospettive distinte ma interconnesse che definiscono il fenomeno dell’adattamento:

1. una trasposizione di altre opere riconoscibili;
2. un atto creativo o interpretativo di appropriazione e recupero;
3. un coinvolgimento intertestuale con il testo adattato.¹²

⁶ Cristina BACCHILEGA, *Fairy tales transformed? Twenty-first-century adaptations and the politics of wonder*, Wayne State University Press, Detroit, 2013, p. 31.

⁷ HUTCHEON, O’FLYNN, *A Theory of...*, p. 2.

⁸ Julie SANDERS, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, Oxon, 2006, p. 18.

⁹ Invece di insistere sul “testo stesso”, sulla sua chiusura e sulle relazioni al suo interno che lo rendono ciò che è, Genette si concentra sulle relazioni tra i testi, sui modi in cui si rileggono e si riscrivono a vicenda, sulla “perpetua trasfusione o infusione trans testuale” della letteratura. Cfr. Gérard GENETTE, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Channa Newman, Claude Doubinsky (trad. di), University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997, p. ix.

¹⁰ Gérard Genette (1930-2018) fu un critico letterario e saggista francese. Allievo di Roland Barthes, fu esponente di spicco della cosiddetta “nouvelle critique”, l’insieme di orientamenti e di tendenze volti a rinnovare la tradizionale critica letteraria attraverso l’apporto di altre discipline, che emersero in Francia negli anni Cinquanta del Novecento. Egli privilegiò lo studio della struttura linguistica dei testi per rivelarne quei meccanismi nascosti che ne costituiscono l’intrinseca “letterarietà”.

¹¹ SANDERS, *Adaptation and...*, pp. 18-19.

¹² HUTCHEON, O’FLYNN, *A Theory of...*, p. 8.

La prima prospettiva è quella secondo la quale l'adattamento è considerato come un'entità formale o un prodotto.¹³ In questo primo caso, l'adattamento è una dettagliata ed estesa trasposizione di uno specifico testo o testi, e questa trasposizione può comportare un cambiamento di mezzo (da un romanzo a un film), di genere (da un poema epico a un romanzo), o un cambiamento di struttura e contesto. Raccontare la stessa storia da un punto di vista differente può dare spazio a differenti interpretazioni.¹⁴

Il secondo tipo di prospettiva considera invece l'adattamento come un processo di creazione: l'atto di adattare implica sempre una reinterpretazione e successivamente una ricreazione, che può essere chiamata sia appropriazione sia recupero.¹⁵

Nell'ultimo tipo di prospettiva, l'adattamento è visto come una forma di intertestualità, un processo di ricezione: noi sperimentiamo gli adattamenti come fossero palinsesti¹⁶ attraverso il nostro ricordo di altre opere, che risuonano tramite la ripetizione ma con delle varianti.

Tuttavia, la sua comprovata relazione con altre opere, (che rende l'adattamento un testo pieno di echi, rimandi, citazioni e riferimenti), non implica che la sua fedeltà e vicinanza all'opera originale debba essere il criterio di valutazione o di analisi.¹⁷ Spesso nella critica accademica e giornalistica accade che l'adattamento venga valutato come un'opera derivata, secondaria; come una produzione subalterna "rispetto all'originale e per questo la valutazione che lo riguarda si fonda spesso sulla più o meno fedele vicinanza all'archetipo da cui discende".¹⁸ E lo stesso pubblico di ricezione può essere parte di questa visione negativa dell'adattamento, in quanto esso può deludere le aspettative di fedeltà al testo di riferimento. Hutcheon sottolinea che il dibattito sul grado di fedeltà dell'adattamento si basa sul presupposto implicito che gli adattatori mirino semplicemente a riprodurre il testo adattato. Tuttavia, l'adattamento è una forma di ripetizione, ma senza replicazione; è un testo che è secondo ma senza essere secondario.¹⁹ Anche T.S. Eliot²⁰, nel suo breve saggio in cui riconsiderava la nozione

¹³ HUTCHEON, O'FLYNN, *ibidem*.

¹⁴ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 8.

¹⁵ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 7.

¹⁶ Il palinsesto è un manoscritto antico, su papiro o pergamena, il cui testo originario è stato cancellato mediante lavaggio o raschiatura per poter essere sostituito con un altro testo. Queste operazioni, tuttavia, lasciavano traccia del testo primitivo, permettendo a volte di leggerlo in trasparenza. Allo stesso modo, in maniera figurata, per Genette i testi possiedono una doppia lettura: ogni testo, infatti, è un ipertesto che si innesta su un ipotesto, cioè un testo precedente. "By hypertextuality I mean any relationship uniting a text B (which I shall the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary." Cfr. Gérard GENETTE, *Palimpsests: Literature in...*, 1997, p. 5.

¹⁷ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 6.

¹⁸ Franco NASI, "Linda Hutcheon, Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media", *Between*, II.3, 2012, p. 2-3. <http://www.between-journal.it/>, (ultima consultazione 05/11/2020).

¹⁹ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 7.

²⁰ Thomas Stearns Eliot (1888-1965) fu poeta, drammaturgo e critico letterario di lingua inglese del Novecento; le sue opere si concentravano soprattutto sulla crisi della modernità. Nel 1948 fu insignito del premio Nobel per la letteratura.

di originalità e di ‘talento individuale’, contestava questa insistenza nel valutare un autore in base agli aspetti del suo lavoro che assomigliassero meno al lavoro di qualcun altro:

one of the facts that might come to light in this process is our tendency to insist, when we praise a poet, upon those aspects of his work in which he least resembles anyone else. In these aspects or parts of his work we pretend to find what is individual, what is the peculiar essence of the man. We dwell with satisfaction upon the poet's difference from his predecessors, especially his immediate predecessors; we endeavor to find something that can be isolated in order to be enjoyed.²¹

Egli suggeriva in letteratura un sistema di valori alternativo, nel quale la rielaborazione e la risposta ai testi del passato fossero poste al centro dell'attenzione, ma senza sostenere una completa fedeltà ai testi dei precursori: “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead”.²² Nonostante il suo pensiero abbia contribuito agli studi sull'adattamento, è necessario sottolineare che la posizione di Eliot fu dettata dalla sua appartenenza al movimento modernista²³, caratterizzato dalla pratica dell'intertestualità nella forma di citazioni, allusioni, *collage* e *bricolage*.²⁴ Inoltre, il suo saggio è stato spesso attaccato in quanto presuppone in maniera implicita un canone letterario, vale a dire, una serie di opere o autori, considerati come norma o modello, che vengono riconsultati nelle epoche successive. Il dibattito attorno alla formazione di un canone letterario, scrive Julie Sanders, è inevitabile quando si parla di adattamento: esso, infatti, richiede e perpetua l'esistenza di un canone, ma a sua volta contribuisce alla sua continua riformulazione ed espansione.²⁵

Texts feed off each other and create other texts, and other critical studies; literature creates other literature. Part of the sheer pleasure of the reading experience must be the tension between the familiar and the new, and the recognition both of similarity and difference, between ourselves and between texts.²⁶

L'adattamento svolge un ruolo tutt'altro che neutrale, ma altamente attivo e fornisce i propri intertesti, in modo tale da agire dialogando con altri adattamenti e con la propria fonte di ispirazione.

Tuttavia, non tutti i testi che presentano delle allusioni o dei riferimenti ad altre opere possono essere considerati adattamenti: tra gli esempi si possono annoverare le traduzioni letterarie e le trascrizioni

²¹ T.S. ELIOT, “Tradition and the Individual Talent”, *Perspecta*, vol. 19, 1982 p. 36.

²² T.S. ELIOT, “Tradition and the...”, p. 37.

²³ Il modernismo si riferisce a un insieme di movimenti intellettuali e artistici emersi nella metà del XIX secolo. Esso si pone in contrasto alla fede nel progresso e nell'evoluzione affermata dalla modernità. Con l'emergere del modernismo, la modernità è entrata in una nuova fase conflittuale. Cfr. Frank J. D'ANGELO, “The Rhetoric of Intertextuality”, *Rhetoric Review*, vol. 29, n. 1, 2010, p. 4.

²⁴ SANDERS, *Adaptation and...*, p. 8.

²⁵ SANDERS, *ibidem*.

²⁶ SANDERS, *Adaptation and...*, p. 14.

di musica orchestrale.²⁷ Anche i cosiddetti *spin-off*²⁸, *sequel* e *prequel* non rientrano nella categoria degli adattamenti, e nemmeno le *fan fiction*; questo perché esiste una differenza tra il non volere che una storia finisca e il voler raccontare la stessa storia ancora e ancora in modi differenti.

1.1.2. *L'intertestualità*

Fin dal principio l'adattamento è stato considerato come un fenomeno intertestuale: quando un'opera viene considerata un adattamento si dichiara la sua manifesta relazione con un'altra opera o opere. Tuttavia, non si tratta di una semplice imitazione e, in termini teorici, questa tendenza alla "riscrittura" viene definita come intertestualità. Molti teorici di questa pratica emersero a partire dagli anni Sessanta del Novecento con i movimenti strutturalisti e post-strutturalisti; tra essi Mikhail M. Bakhtin e Roland Barthes insieme a Julia Kristeva²⁹ portarono a coniare proprio tale termine nel 1966.³⁰ Per fornire una definizione di strutturalismo però, è necessario fare un salto indietro nel tempo: nel 1916 venne pubblicato postumo il testo *Cours de linguistique générale* ("Corso di linguistica generale") di Ferdinand de Saussure³¹ e tale data viene considerato il momento della nascita della linguistica generale.³² Tra i punti fondamentali della nuova linguistica generale di Saussure sono presenti:

[...] l'assunzione della nozione di 'sistema' (in cui *tout se tient* "tutto si tiene", "tutto è interrelazione reciproca", e in cui quindi il valore di ogni elemento dipende dai suoi rapporti con gli altri elementi del sistema) come concetto centrale per la considerazione della lingua; la corrispondente rilevanza della nozione di 'struttura' quale manifestazione del sistema.³³

Proprio da quest'ultimo aspetto deriva lo *strutturalismo*, di cui fu pioniere l'antropologo Lévi-Strauss, termine che indica l'insieme delle scuole di linguistica postsaussuriane che svilupparono il pensiero di Saussure o ne condivisero l'impostazione. Tuttavia, la svolta nel pensiero linguistico segnata da Saussure avvenne solo in un secondo momento, quando le scuole di linguistica, chiamate "strutturaliste", segnarono il progresso della disciplina fra gli anni Venti e Sessanta del XX secolo,

²⁷ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 171.

²⁸ *Spin-off*: nel linguaggio dei mezzi di comunicazione si riferisce a una serie televisiva (ma anche a film, fumetti o romanzi) il cui protagonista appariva come personaggio secondario in una serie precedente.

²⁹ Julia Kristeva (1941-), psicanalista, teorica e critica, è una delle più famose sostenitrici della teoria femminista francese. Nel 1966 entrò a far parte del gruppo di strutturalisti e post-strutturalisti che diedero vita alla rivista radicale *Tel Quel* di Parigi. Per Kristeva il linguaggio non è un sistema fisso ma un processo continuo, in quanto il significato è generato dall'interazione dinamica tra semiotico e simbolico, nella quale ciascuna modalità regola l'altra.

³⁰ P. NICKLAS, & O. LINDNER, *Adaptation and cultural appropriation: Literature, film, and the arts*, The Gruyter, Berlin/Boston, 2012, p. 15.

³¹ Ferdinand de Saussure (1857-1913), noto linguista svizzero, è considerato, insieme all'americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), precursore e fondatore della disciplina chiamata semiologia o semiotica, la scienza e teoria dei segni (linguistici e non linguistici).

³² G. BERRUTO, M. CERRUTI, *La linguistica: un corso introduttivo*, De Agostini Scuola SpA, Novara, 2011, p. 306.

³³ BERRUTO, CERRUTI, *La linguistica: un corso...*, p. 307.

da cui, come è stato accennato prima, verrà coniata la nozione di intertestualità. Oggi il termine strutturalismo è considerato obsoleto e il motivo giace nella continua evoluzione della linguistica stessa.³⁴

Mikhail Bakhtin (1895-1975), teorico russo di letteratura, contribuì ad articolare le teorie sull'intertestualità e sviluppò un approccio alla lingua differente rispetto a Saussure, prendendo in considerazione il contesto sociale in cui le parole vengono scambiate. Per Bakhtin, la natura relazionale della parola derivava dall'esistenza di essa all'interno di specifici contesti sociali, di specifici registri e specifici momenti di espressione e ricezione.³⁵ Dal momento che né Saussure né Bakhtin utilizzarono effettivamente il termine, la maggior parte dei teorici attribuisce a Julia Kristeva il merito di aver inventato l'intertestualità: Kristeva fu fortemente influenzata sia dai modelli di Bakhtin, sia da quelli di Saussure, e tentò di combinare insieme le loro intuizioni e le loro principali teorie.³⁶ Quando Kristeva introdusse per la prima volta il termine intertestualità e gli studi di Bakhtin nel panorama francese della tarda metà del Novecento, la Francia stava affrontando un periodo di transizione. Lo strutturalismo fu oggetto di accesi dibattiti che portarono alla nascita di quello che successivamente venne definito il post-strutturalismo.³⁷ Il lavoro di Kristeva affiancò quello di influenti pensatori post-strutturalisti, quali Jacques Lacan, Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault e Louis Althusser, che lavorarono e scrissero in Francia durante il periodo dominato da crisi sociali e politiche, culminate successivamente negli eventi rivoluzionari del 1968.³⁸

I primi saggi di Julia Kristeva dimostrano chiaramente l'influenza che ebbero su di lei le teorie di Bakhtin, e dimostrano come la teorica abbia trasformato, aggiornato e reindirizzato il suo lavoro.³⁹

Nel saggio *The Bounded Text*, Kristeva si occupa di stabilire il modo in cui un testo è costruito a partire da un discorso già esistente: gli autori non creano i loro testi dalle loro menti originali, ma piuttosto li compilano da testi preesistenti. In questo modo, un testo "is a permutation of texts, an intertextuality: in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and

³⁴ Annette LAVERS, *Roland Barthes: Structuralism and After*, Methuen & Co, London, 1982, p. 6.

³⁵ Graham ALLEN, *Intertextuality*, Routledge, London, 2000, p. 11.

³⁶ ALLEN, *ibidem*.

³⁷ Il post-strutturalismo è un vasto movimento culturale che abbraccia diverse discipline intellettuali. Esso nacque dal rifiuto della tradizione di pensiero dello strutturalismo, non solo per quanto riguarda i suoi metodi, ma anche per i presupposti ideologici che stanno alla base di essi. Si può considerare sia come un movimento filosofico sia politico. Il post-strutturalismo ha messo in discussione le certezze culturali che lo strutturalismo aveva incarnato: tra esse c'era la convinzione che il mondo fosse intrinsecamente conoscibile e che lo strutturalismo abbia fornito una chiave metodologica per sbloccare i vari sistemi che compongono quel mondo. Tra le espressioni più importanti del sistema di credenze del post-strutturalismo si colloca il concetto di decostruzione di Jacques Derrida. Egli cercò di dimostrare l'instabilità del linguaggio e dei sistemi in generale; dal suo punto di vista, i segni non sono entità così prevedibili e non è mai esistita alcuna perfetta congiunzione di significante e significato per garantire una comunicazione senza problemi. Cfr. Frank J. D'ANGELO, "The Rhetoric of Intertextuality", *Rhetoric Review*, vol. 29, n. 1, 2010, p. 4.

³⁸ ALLEN, *Intertextuality...*, pp. 15-16.

³⁹ ALLEN, *Intertextuality...*, p. 35.

neutralize one other.”⁴⁰ Studiando un testo come intertestualità lo si considera all'interno di un contesto sociale e storico. In questo senso il testo non è un oggetto indipendente, o isolato, ma piuttosto una raccolta di testualità culturale.

Whilst Bakhtin's work centres on actual human subjects employing language in specific social situations, Kristeva's way of expressing these points seems to evade human subjects in favour of the more abstract terms, text and textuality. Bakhtin and Kristeva share, however, an insistence that texts cannot be separated from the larger cultural or social textuality out of which they are constructed. All texts, therefore, contain within them the ideological structures and struggles expressed in society through discourse. This means, for Kristeva, that the intertextual dimensions of a text cannot be studied as mere 'sources' or 'influences' stemming from what traditionally has been styled 'background' or 'context' (ibid: 36–7).⁴¹

L'approccio semiotico di Kristeva si focalizza sul tentativo di studiare il testo come una composizione testuale di elementi che possiedono un doppio significato: un significato nel testo stesso e un significato in quello che lei chiama “il testo storico e sociale.”⁴²

Inoltre, Kristeva nel suo saggio sostiene che:

the term inter-textuality denotes this transposition of one (or several) sign system(s) into another; but since this term has often been understood in the banal sense of “study sources”, we prefer the term transposition because it specifies that the passage from one signifying system to another demands a new articulation of thethetic—of enunciative and denotative positionality.⁴³

La trasposizione è la capacità del processo di significazione di passare da un sistema di segni a un altro, di scambiarli e modificarli. La trasposizione svolge un ruolo essenziale in quanto implica l'abbandono di un precedente sistema di segni e il passaggio a un secondo sistema.⁴⁴

1.1.3. *Modalità di intertestualità*

Esistono sei modalità in cui si articola l'intertestualità: 1) l'adattamento, 2) il retrò, 3) l'appropriazione, 4) la parodia, 5) il *pastiche* e infine 6) la simulazione.

La prima modalità è dunque l'adattamento: come è già stato discusso nel primo paragrafo di questo capitolo, un adattamento indica una relazione con il testo originale.⁴⁵ Il più comune e frequente tipo di adattamento è quello che riguarda i romanzi o gli spettacoli teatrali adattati per il cinema, nonostante in anni più recenti l'adattamento coinvolga anche fumetti, graphic novel e videogiochi.⁴⁶

⁴⁰ Julia KRISTEVA, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, 1980 p. 36.

⁴¹ ALLEN, *Intertextuality...*, p. 36.

⁴² ALLEN, *Intertextuality...*, p. 37.

⁴³ Julia KRISTEVA, *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York, 1984, pp. 59-60.

⁴⁴ KRISTEVA, *Revolution in Poetic...*, p. 60.

⁴⁵ D'ANGELO, “The Rhetoric of...”, p. 34.

⁴⁶ D'ANGELO, *ibidem*.

Il secondo tipo di modalità di intertestualità è il retrò: esso è connesso con il sentimento della nostalgia, un desiderio idealizzato per il passato.⁴⁷ Venne adoperato soprattutto dal postmodernismo⁴⁸ come parte della sua campagna contro il modernismo e la modernità e contro il loro culto del nuovo e dell'originale, incoraggiando invece il dialogo con il passato. Questo tipo di riappropriazione e ricontestualizzazione di vecchie forme e stili divenne infatti il tratto caratteristico dell'estetica postmodernista in ambito artistico, musicale e della moda.⁴⁹ Spesso il retrò prevede un atteggiamento ironico nei confronti dello stile precedente, e non è semplicemente un atto di omaggio o una mera imitazione, ma piuttosto un giudizio critico sul culto dell'originalità.⁵⁰ Come per l'adattamento, il tipo più frequente di retrò o nostalgia per il passato può essere trovato nel cinema o in televisione. Il terzo tipo di intertestualità è l'appropriazione⁵¹. Essa viene definita come l'atto di prendere possesso di qualcosa o fare uso di qualcosa esclusivamente per se stessi, spesso senza permesso.⁵² Per molti critici la differenza principale tra adattamento e appropriazione è che l'adattatore riconosce il testo adattato, mentre 'colui che si appropria' spesso utilizza un altro testo senza permesso. A questo punto però sorge una domanda: ogni atto di appropriazione deve essere considerato un atto di plagio? La risposta è negativa, poiché nessun artista crea qualcosa di completamente nuovo, ma ognuno di essi trae materiale dal passato.

But is every act of appropriation an act of plagiarism? Crispin Sartwell claims that "copying, faking, plagiarism, borrowing, reproduction, and other practices that involve appropriation . . . have been central practices in the arts for as long as the arts have existed. No artist starts from scratch; every artist derives material from the past" (68). To many visual artists in the 80s, "copying is assimilation, reenactment is appropriation, appropriation is creation" (Schwartz 246).⁵³

La quarta modalità di intertestualità è la parodia: viene definita tale un'opera artistica o letteraria che imita le caratteristiche di stile di un autore o di un lavoro per creare un effetto comico o ridicolo.⁵⁴ Si tratta di una pratica già esercitata dai Greci e dai Romani ma, come le altre modalità, anche essa è associata al movimento postmodernista. La parodia, scrive Hutcheon, è una forma di imitazione, ma

⁴⁷ D'ANGELO, "The Rhetoric of...", p. 35.

⁴⁸ Corrente di pensiero il cui concetto venne introdotto nel dibattito filosofico e culturale dal saggio di J. F. Lyotard *La condition postmoderne* ("La condizione postmoderna") del 1979. Il postmodernismo è un movimento culturale ad ampio raggio che adotta un atteggiamento scettico nei confronti dei principi e presupposti del modernismo, che includevano una convinzione dell'inevitabilità del progresso in tutte le aree di attività umana e nel potere della ragione. Lyotard considerava il modernismo e postmodernismo come movimenti ciclici che si alternano nel corso della storia. Il postmodernismo incoraggiava l'utilizzo di vecchi stili e metodi artistici; il suo stile caratteristico è il *pastiche*. Cfr. Stuart SIM, *The Routledge Companion to Postmodernism*, Routledge, New York, 2001, pp. 339-340.

⁴⁹ Stuart SIM, *The Routledge Companion...*, p. 350.

⁵⁰ SIM, *ibidem*.

⁵¹ Verrà discusso del termine appropriazione e sulle sue caratteristiche e differenze in relazione all'adattamento nel paragrafo successivo.

⁵² D'ANGELO, "The Rhetoric of...", p. 36.

⁵³ D'ANGELO, "The Rhetoric of...", pp. 36-37.

⁵⁴ D'ANGELO, "The Rhetoric of...", p. 38.

caratterizzata da un'inversione ironica non sempre a spese del testo parodiato⁵⁵; un processo di revisione, riproduzione, inversione e trans-contestualizzazione di opere precedenti.⁵⁶ Con essa è implicita una distanza critica tra il testo che viene parodiato e la nuova opera che lo incorpora, una distanza che solitamente viene segnalata dall'ironia, il meccanismo retorico alla base della parodia, che può essere sia giocosa che denigrante, sia costruttiva che distruttiva. Il piacere dell'ironia nella parodia non deriva dall'umorismo, ma dal grado di coinvolgimento del lettore nel 'balzo' intertestuale tra complicità e distanza.⁵⁷ Infatti, a differenza dell'imitazione, citazione e allusione, la parodia richiede quell'ironica distanza critica; "it is true that, if the decoder does not notice, or cannot identify, an intended allusion or quotation, he or she will merely naturalize it".⁵⁸ Tuttavia, la naturalizzazione eliminerebbe una parte significativa sia della forma che del contenuto del testo, in quanto l'identità strutturale del testo parodiato dipende dalla coincidenza di decodificazione (riconoscimento e interpretazione) e codifica.⁵⁹ Sia l'ironia che la parodia operano su due livelli: uno primario, superficiale o in primo piano; e uno secondario, implicito o in background, che trae il suo significato nel contesto in cui si trova. Il significato finale dell'ironia o parodia è nel riconoscimento della sovrapposizione di questi due livelli e rende la parodia una delle modalità fondamentali di moderna auto riflessività in letteratura, musica, arte e cinema. Anche la parodia infatti può essere ritrovata in un gran numero di generi contemporanei.

Il *pastiche* è la quinta modalità in cui si articola l'intertestualità: si tratta di un'opera artistica, musicale o letteraria che copia intenzionalmente lo stile di qualcun altro, o giustappone volontariamente vari stili al suo interno.⁶⁰ La parola *pastiche* deriva dall'italiano "pasticcio", sostituito dal termine francese che per 'estensione metaforica' è stata usato per descrivere l'arte, la letteratura, la musica e l'architettura composta da frammenti combinati insieme.⁶¹ Come la parodia, esso imita uno stile peculiare ma, a differenza di quest'ultima, è una pratica neutrale di mimetismo senza secondi fini.

⁵⁵ Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2000, p. 6.

⁵⁶ HUTCHEON, *A Theory of Parody...*, p. 11.

⁵⁷ HUTCHEON, *A Theory of Parody...*, p. 32.

⁵⁸ HUTCHEON, *A Theory of Parody...*, p. 34.

⁵⁹ HUTCHEON, *ibidem*.

⁶⁰ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pastiche>, (ultima consultazione 06/11/2020).

⁶¹ D'ANGELO, "The Rhetoric of...", p. 40.

Altri termini come *bricolage*⁶², *collage*⁶³ e *montage*⁶⁴ sono associati al *pastiche* e vengono utilizzati come sinonimi. Alcuni esempi di questa tecnica si possono ritrovare in qualunque tipo di mezzo, in quanto si tratta di una forma retorica contemporanea.

Infine, l'ultima e sesta modalità è la simulazione. Essa viene definita come l'atto o processo di assumere le qualità esteriori di un oggetto o processo, solitamente con l'intento di ingannare.⁶⁵ Un perfetto esempio di simulazione della realtà sono i parchi a tema, i videogiochi e i reality televisivi. Si possono dedurre alcune considerazioni da questa digressione sulle diverse modalità di intertestualità, come individua Frank J. D'Angelo nel suo articolo fino a ora citato:

- 1) ogni intertesto è un contesto che invita i lettori e gli spettatori ad adottare una certa prospettiva per la lettura e per la visione di un'opera⁶⁶;
- 2) l'intertestualità può essere una nuova fonte di invenzione per le idee degli scrittori. Nelle fonti tradizionali questi luoghi comuni o *topoi* possono essere trovati in altri scrittori o oratori, o in libri e articoli, mentre, nella sfera dei nuovi media e testi elettronici (*ebook*), come già accennato, le idee possono essere individuate in altri fumetti, graphic novel, videogiochi, parchi di divertimento o a tema⁶⁷;
- 3) l'intertestualità può essere una ricca risorsa di idee riguardo il genere⁶⁸;
- 4) l'intertestualità può essere anche una fonte redditizia di idee riguardo alla struttura narrativa. Ci sono forti elementi narrativi nei film, fumetti e videogiochi (ad esempio: i fumetti sono racconti che si sviluppano e si articolano tramite le parole e le immagini, e quindi, si prestano facilmente agli adattamenti cinematografici o ai media elettronici)⁶⁹;
- 5) l'intertestualità può essere una fonte di idee riguardante l'effetto di testi e intertesti sul pubblico. Lo scopo principale della maggior parte dei testi mediatici è l'intrattenimento, ma le critiche dei lettori insegnano che le risposte agli intertesti sono tante quante sono i lettori, e non tutti i lettori o gli spettatori rispondono agli stessi testi allo stesso modo.⁷⁰

⁶² Il termine *bricolage* fu introdotto nella teoria critica dall'antropologo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) per descrivere un tipo di attività svolta nelle società primitive per portare a termine un incarico, usando qualsiasi tipo di materiale si trovasse in giro. La parola iniziò a essere usata metaforicamente per descrivere un certo stile di composizione artistica. Cfr. D'ANGELO, "The Rhetoric of...", p. 40.

⁶³ Il *collage* è una tecnica figurata nella quale le fotografie, i ritagli di notizie e altri oggetti vengono incollati su una superficie piana in combinazione con passaggi dipinti. Spesso è associato ai pittori surrealisti e cubisti. Cfr. D'ANGELO, "The Rhetoric of...", p. 40.

⁶⁴ Il montaggio, spesso associato al *collage*, è un termine usato più frequentemente nell'editing di immagini in movimento per descrivere una tecnica di giustapposizione di inquadrature e frequenze per ottenere un effetto emotivo (ad esempio: il fotomontaggio). Cfr. D'ANGELO, "The Rhetoric of...", p. 40.

⁶⁵ D'ANGELO, "The Rhetoric of...", p. 41.

⁶⁶ D'ANGELO, "The Rhetoric of...", p. 43.

⁶⁷ D'ANGELO, *ibidem*.

⁶⁸ D'ANGELO, *ibidem*.

⁶⁹ D'ANGELO, "The Rhetoric of...", p. 44.

⁷⁰ D'ANGELO, *ibidem*.

I teorici di intertestualità sostengono che ogni lettore o spettatore sperimenta un testo o opera in relazione alle esperienze con i testi e le opere precedenti; ma, dall'altra parte, molti di essi sperimentano testi e opere come entità autonome senza riconoscere una correlazione con i precedenti. "They have to be taught to make meaningful connections to prior text. Only then can they 'revise their prior knowledge'".⁷¹

1.1.4. *Adattamento o appropriazione?*

Le pratiche e gli effetti dell'adattamento e dell'appropriazione spesso si intersecano e sono interconnessi, ma è necessario chiarire alcune importanti distinzioni tra i due processi intesi come attività creative. Come è stato già trattato nel primo paragrafo di questo capitolo, un adattamento segnala la sua relazione con una fonte di informazione o un testo originale. Un esempio fornito da Julie Sanders sono le numerose versioni cinematografiche di *Amleto* di Shakespeare, le quali, nonostante la loro reinterpretazione da parte dei registi, sceneggiatori e attori, e nonostante il processo di trasposizione dal palcoscenico allo schermo, rimandano apertamente all'opera originale del XV secolo.⁷² L'appropriazione, invece, opera un allontanamento più decisivo nei confronti della rispettiva fonte, trasformandosi completamente in un nuovo prodotto e dominio culturale. Esso può comportare o meno un cambiamento di genere e può richiedere la giustapposizione intellettuale di un testo su un altro, che è centrale per l'esperienza di lettura e visione degli adattamenti.⁷³ Sanders propone degli esempi per comprendere meglio le modalità di azione del processo di appropriazione, prendendo in esame alcuni musical teatrali e cinematografici che hanno rielaborato opere canoniche e romanzi. Tra essi cita il famoso musical *West Side Story*, dal quale nacquero molti adattamenti cinematografici, che riprende la tragedia di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare ambientandola però nell'Upper West Side di New York:

West Side Story would not exist without Romeo and Juliet: Tony and Maria are clearly modern reworkings of Shakespeare's 'star-crossed' protagonists in a 1950s New York context. Their story of a love denied by feuding urban communities, and in particular the two gangs, the Jets and the Sharks, clearly has its origins in the Montague-Capulet rivalry, the 'ancient grudge' that drives the prejudice and violence of Shakespeare's stage Verona. This carefully realized mise-en-scène highlighted what was a topical issue of race conflict in New York at the time when the musical was first written and performed: resentment of and violence towards the immigrant Puerto Rican community.⁷⁴

⁷¹ D'ANGELO, "The Rhetoric of...", p. 44.

⁷² SANDERS, *Adaptation and...*, p. 26.

⁷³ SANDERS, *ibidem*.

⁷⁴ SANDERS, *Adaptation and...*, p. 28.

Il musical teatrale sopracitato è un adattamento ma in una modalità diversa. Esso, infatti, può essere considerato un musical autonomo e indipendente, senza il bisogno di sottolineare una relazione con *Romeo e Giulietta*, nonostante persista negli spettatori una consapevolezza intertestuale dell'opera. Si tratta di una rielaborazione più sostenuta del testo di partenza, intrinseca del processo di appropriazione; un ripensamento totale dei termini dell'originale.⁷⁵

In alcuni casi, a differenza di quanto avviene con l'adattamento, i testi appropriati non sono sempre segnalati o dichiarati esplicitamente, e possono agire in un contesto meno diretto ed evidente. Questa mancata dichiarazione di relazione con il testo o i testi di partenza mette in gioco questioni di proprietà intellettuale, e, nel peggiore dei casi, accuse di plagio.⁷⁶ Spesso le accuse si basano sulla nozione di originalità, un dibattito già affrontato da Linda Hutcheon e T.S. Eliot (come esposto nel primo paragrafo), che valuta un testo in base al suo grado di unicità e novità. Questo metro di valutazione, tuttavia, risulta insostenibile in un contesto culturale postmodernista dove il prestito e il *bricolage* sono le tecniche più diffuse. Anche Adrienne Rich⁷⁷ nel suo articolo incoraggiava la ripresa e la revisione di testi precedenti, soprattutto per le scrittrici donne per liberarsi dalle imposizioni della società maschilista:

Re-vision-the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction-is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us; and how we can begin to see-and therefore live-afresh.⁷⁸

L'appropriazione è stata teorizzata con discreto successo negli studi culturali, in particolare nel campo della teoria postcoloniale, sviluppando modelli che arricchiscono anche gli studi sull'adattamento. Un esempio è dato dalla distinzione tra abrogazione e appropriazione presenti nei discorsi di carattere coloniale. Entrambi i concetti sono utili per descrivere le decisioni prese nei processi di adattamento, come il rifiuto di caratteristiche o la loro incorporazione e adattamento in un testo.⁷⁹ In contrasto con l'abrogazione, caratterizzato dal rifiuto di categorie, di estetica, dallo standard illusorio di uso normativo o corretto e caratterizzato dalla sua assunzione di un significato tradizionale o fisso,

⁷⁵ SANDERS, *ibidem*.

⁷⁶ SANDERS, *Adaptation and...*, p. 32.

⁷⁷ Adrienne Rich (1929-2012), fu una poetessa e saggista americana. Appartenente alla generazione che negli anni Sessanta partecipò alla contestazione dello status quo, Rich sposò la causa del femminismo e dell'antirazzismo. Negli anni Settanta e Ottanta, i suoi saggi pubblicati sull'onda del movimento femminista fecero discutere e vennero tradotti in diverse lingue. Cfr. <http://poesia.blog.rainews.it/2012/04/adrienne-rich-poesia-e-rabbia/>, (ultima consultazione 10/11/2020).

⁷⁸ Adrienne RICH, "When Dead Awaken: Writing as Re-Vision", *College English*, vol. 34, n. 1, 1972, p. 18.

⁷⁹ NICKLAS, LINDNER, *Adaptation and cultural...*, p. 19.

l'appropriazione è considerato uno strumento utilizzato in vari modi per esprimere esperienze culturali diverse, anche in culture che sembrano essere piuttosto simili.⁸⁰ L'appropriazione, applicato anche agli studi sull'adattamento, può riferirsi anche alle differenze di classe, genere o tra cultura alta e cultura popolare.

Concludendo, Julie Sanders esprime la necessità di considerare l'adattamento e l'appropriazione da un punto di vista più comprensivo: “seeing it as creating new cultural and aesthetic possibilities that stand alongside the texts which have inspired them, enriching rather than ‘robbing’ them”.⁸¹

1.1.4.1. *L'appropriazione culturale*

Un altro aspetto da considerare quando si tratta di appropriazione è la nozione di ‘appropriazione culturale’.⁸² Sono nati molti dibattiti intorno alla questione, che spesso sembra essere moralmente problematica. L'appropriazione culturale è considerata intrinsecamente legata all'oppressione delle minoranze etniche: essa è riconoscibile quando ci sono rappresentazioni errate, uso improprio o furto di storie, di stili e del patrimonio materiale delle persone che sono state storicamente dominate e socialmente emarginate.⁸³ James O. Young⁸⁴ è tra i filosofi che hanno scritto maggiormente sul tema, soprattutto per quanto riguarda l'appropriazione di produzioni artistiche;

quite a large variety of actions are classified as instances of cultural appropriation. The common feature shared by these actions is the taking of something produced by members of one culture by members of another. (I will sometimes speak of members of a culture as insiders, and nonmembers of a culture as outsiders).⁸⁵

Nel suo saggio, Young distingue alcuni tipi di appropriazione culturale: appropriazione di oggetto, di contenuto, di stile, di motivi e di soggetto. Per quanto riguarda il primo tipo, l'appropriazione avviene quando la proprietà di un'opera tangibile (come una scultura o un dipinto) viene trasferita dai membri di una cultura ai membri di un'altra cultura. Il secondo tipo di appropriazione, invece, si riferisce a oggetti intangibili; ad esempio, un artista che riutilizza in maniera significativa un'idea espressa nel lavoro di un artista di un'altra cultura, oppure un musicista che canta le canzoni di un'altra cultura o uno scrittore che racconta storie narrate da una cultura diversa dalla propria. Il terzo tipo è una

⁸⁰ NICKLAS, LINDNER, *Adaptation and cultural...*, pp. 19-20.

⁸¹ SANDERS, *Adaptation and...*, p. 41.

⁸² Erich Hatala MATTHES, “Cultural Appropriation Without Cultural Essentialism”, *Social Theory and Practice*, vol. 42, n. 2, 2016, p. 345.

⁸³ MATTHES, *ibidem*.

⁸⁴ James O. Young (1968-) è professore di filosofia all'Università di Victoria. Nel 2015 viene eletto a membro della Royal Society del Canada. I suoi studi trattano principalmente sulla filosofia della lingua dell'arte. Attualmente sta lavorando a un progetto riguardante la proprietà intellettuale in ambito artistico.

⁸⁵ James O. YOUNG, *Cultural Appropriation and the Arts*, Blackwell Publishing, Malden/Oxford/Victoria, 2008, p. 136.

sottocategoria dell'appropriazione di contenuto e si verifica quando non viene acquisita un'intera espressione artistica di un'altra cultura, ma solo elementi stilistici. Un'altra sottocategoria di appropriazione di contenuto è l'appropriazione di motivi; essa avviene quando gli artisti sono influenzati dall'arte di un'altra cultura piuttosto che dalla propria, ma senza creare opere con lo stesso stile. Infine, l'ultima categoria è l'appropriazione di soggetto, chiamata anche 'appropriazione di voce', quando gli estranei rendono la cultura o le vite degli *insider*⁸⁶ il soggetto di un dipinto, di una storia, di un film o di un altro prodotto artistico. Quest'ultima categoria, tuttavia, è considerata discutibile dal filosofo: l'appropriazione implica 'acquisire', 'prendere', ma gli artisti coinvolti nel processo di appropriazione di soggetto non 'prendono' nulla dai membri dell'altra cultura.

A subject matter is not something a culture has produced in the same way that its members have created stories, sculptures, or songs that an outsider might appropriate. Moreover, when outsiders have represented some culture in their work, insiders still have the opportunity to represent it. That is, outsiders have not appropriated exclusive use. Still, some writers have strongly objected to what I am calling subject appropriation on the grounds that it takes something from insiders.⁸⁷

Tuttavia, secondo Young, sarebbe falso sostenere che l'appropriazione di soggetto non 'prenda' nulla dai membri dell'altra cultura e che gli artisti creino semplicemente oggetti di fantasia nelle loro opere. Questo perché nelle opere di finzione, inclusi i romanzi e i film, gli artisti possono rappresentare cose reali, compresi gli *insider* e le loro culture. "Something is represented in a work of art when audience members can identify the objects in the world that correspond to the objects described in the work".⁸⁸ Quello che Young vuole sostenere è che l'atto di rappresentazione di una cultura non è un atto di appropriazione, in quanto gli artisti rappresentano la loro personale esperienza all'interno delle loro opere, rappresentando "ciò che è già loro".⁸⁹ Quando gli artisti rappresentano la propria esperienza delle altre culture, i membri della cultura rappresentata non vengono sottratti delle loro esperienze. Anche se nulla viene "preso", gli atti di rappresentazioni di culture diverse dalla propria possono essere sospette da una prospettiva estetica e morale. Quindi, il termine appropriazione di soggetto, secondo Young, sarebbe fuorviante ed esisterebbe solo un caso in cui esso assumerebbe il vero e proprio significato di appropriazione: quando gli *outsider* rappresentano un soggetto materiale considerato un segreto da parte degli *insider*, (come, ad esempio, una cerimonia religiosa).⁹⁰

⁸⁶ Young indica con il termine *insiders* i membri della cultura che subisce il processo di appropriazione; *outsiders* invece sono i membri della cultura che compie l'atto di appropriazione. Cfr. YOUNG, *Cultural Appropriation and...*, cit., p. 5.

⁸⁷ O. YOUNG, *Cultural Appropriation and...*, p. 8.

⁸⁸ O. YOUNG, *ibidem*.

⁸⁹ O. YOUNG, *ibidem*.

⁹⁰ O. YOUNG, *Cultural Appropriation and...*, p. 9.

In contrasto con le posizioni di Young si colloca l'articolo di Erich Hatala Matthes, che riconosce l'esistenza di un disaccordo tra le opinioni espresse dai principali filosofi di appropriazione culturale e quelle espresse dagli studiosi di altre discipline.

James O. Young, the philosopher who has written most extensively on cultural appropriation, acknowledges that representations uses of cultural stories and styles by outsiders is potentially offensive, but is doubtful about its harmfulness. Indeed, he writes: "I am deeply skeptical about the claim that artists will do much harm to the cultures from which they borrow," and he is similarly skeptical about the extent and frequency of those harms that he does acknowledge can befall cultural members.⁹¹

Young prende in esame diversi modi in cui l'appropriazione della cultura degli *insider* e l'uso degli stili, motivi e materiali culturali da parte degli *outsider* possano essere dannosi, ma, allo stesso tempo, sembra sostenere che questa nocività sia estremamente limitata, in quanto la maggior parte delle appropriazioni risultano innocue. Matthes ribatte che la portata limitata delle preoccupazioni di Young a riguardo possa derivare da un'insufficiente attenzione ai meccanismi attraverso cui l'appropriazione può arrecare danno e alle dinamiche di potere da cui dipendono tali meccanismi.⁹² Al contrario, le discussioni sorte al di fuori della letteratura filosofica descrivono l'immagine dell'appropriazione culturale come nociva, a causa del modo in cui essa interagisce con i sistemi dominanti per silenziare o parlare al posto di individui che sono già socialmente emarginati.⁹³ In particolare, Matthes fornisce un chiaro esempio di nocività causata da un'errata rappresentazione: l'interruzione della comunicazione sociale. Infatti, secondo gli studi filosofici più recenti, i danni più significativi derivano dall'incapacità di un oratore di essere considerato una persona esperta per comunicare, perché il pregiudizio e l'ignoranza rendono il pubblico incapace di ascoltare.⁹⁴

People lead social lives, and the breakdown of social communication can be deeply harmful. Though there are nuanced differences in the accounts they provide, this is a common theme among philosophers' work on silencing and epistemic injustice. For instance, Ishani Maitra explains how a speaker can be "communicatively disabled" because "she is unable to fully successfully perform her intended communicative act" due to failures on the part of her audience.²⁸ According to Kristie Dotson, "[e]pistemic violence is a failure of an audience to communicatively reciprocate, either intentionally or unintentionally, in linguistic exchanges owing to pernicious ignorance."²⁹ As Miranda Fricker puts it, a speaker suffers a testimonial injustice when she receives "a credibility deficit owing to identity prejudice in the hearer."⁹⁵

Si può notare, quindi, come la fonte di appropriazione, insieme alle disuguaglianze sociali che sono alla base, giochino un ruolo fondamentale nell'individuare cosa può rendere le rappresentazioni culturali nocive in quanto atti di appropriazione.

⁹¹ MATTHES, "Cultural Appropriation...", p. 344.

⁹² MATTHES, "Cultural Appropriation...", pp. 348-349.

⁹³ MATTHES, *ibidem*.

⁹⁴ MATTHES, "Cultural Appropriation...", p. 350.

⁹⁵ MATTHES, *ibidem*.

1.1.5. *I componenti del processo di adattamento: adattatore, pubblico, modalità e contesto*

Nel processo di adattamento la trama è il cuore di ciò che viene trasposto nei differenti media e generi, insieme agli eventi, ai personaggi, ai punti di vista, ai contesti e alle immagini che le appartengono. Di particolare importanza sono considerati i personaggi, che svolgono un ruolo cruciale per gli effetti retorici ed estetici dei testi narrativi e performativi e che permettono di coinvolgere l'immaginazione del pubblico attraverso il riconoscimento, l'allineamento e la fedeltà.⁹⁶ Un esempio è dato dai romanzi e dagli spettacoli teatrali che rappresentano il soggetto umano come centrale, e quando i personaggi sono il fulcro del processo di adattamento entra in gioco l'aspetto psicologico. Ci sono diverse ragioni dietro la scelta di adattare una determinata storia e trasportarla in un particolare media o genere. Tra i motivi non si può tralasciare quello economico e la volontà di contestare o omaggiare i valori estetici o politici del testo adattato.⁹⁷ Qualunque sia il motivo, comunque, l'adattamento rimane un atto di appropriazione o recupero, e questo è sempre un doppio processo: prima di interpretazione e poi di creazione di qualcosa di nuovo.⁹⁸

Le storie che vengono narrate attraverso gli adattamenti non sono costituite unicamente dai mezzi materiali che permettono la loro trasmissione (i media), o dalle regole che li strutturano (i generi). Questi mezzi e queste regole consentono e incanalano le aspettative narrative, comunicano il significato narrativo a qualcuno in un determinato contesto, e sono creati da qualcuno con quell'intento. In breve, esiste un contesto comunicativo più ampio.⁹⁹ Nel trattare l'adattamento di un testo è necessario prendere in considerazione anche i diversi componenti che partecipano in questo processo; l'adattatore, il pubblico, le modalità di trasmissione e il contesto di creazione e ricezione.

- *L'adattatore* -

A questo punto è necessario domandarsi chi sia colui che adatta un testo. L'adattatore in alcuni casi può combaciare con l'autore del testo che viene adattato, in altri casi, invece, le due figure differiscono. Questo perché un autore può trasporre il proprio testo scritto sul palcoscenico, oppure un regista può trasferire in un film il romanzo di un altro scrittore, o ancora, un autore può trasporre nel suo testo un altro testo. Nel caso di un adattamento di un musical o di un'opera teatrale, la questione risulta più complicata, perché è difficile stabilire chi, tra i vari soggetti che sono implicati nell'atto di adattamento (come il librettista, o il compositore), svolga a tutto tondo il ruolo di adattatore. Questo problema si presenta in tutte le forme di spettacolo performato da un gruppo di

⁹⁶ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 11.

⁹⁷ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 20.

⁹⁸ HUTCHEON, O'FLYNN, *ibidem*.

⁹⁹ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 26.

persone e spesso nasce una disputa su chi tra i molti artisti debba essere definito il vero adattatore. Inoltre, si aggiunge la questione se gli attori debbano essere considerati o meno adattatori: sono gli attori che incarnano il materiale adattato sul palco o sullo schermo, sono loro che si ispirano al testo di riferimento quando devono interpretare personaggi noti della letteratura.¹⁰⁰ Gli stessi autori dei testi adattati rimangono spesso piacevolmente colpiti dalla loro interpretazione, tuttavia, quello che gli attori in realtà stanno effettivamente adattando è la sceneggiatura.¹⁰¹ Nell'ambito cinematografico e televisivo, nessuno tra sceneggiatore, compositore, designer, direttore della fotografia, attore o tecnico del montaggio è considerato l'adattatore principale. Hutcheon scrive che è il regista la figura ritenuta più responsabile della forma e dell'impatto dell'intero processo di adattamento: "because, in stage productions as in cinema, the characteristic preoccupations, tastes, and stylistic trademarks of the director are what stand out and become identifiable, perhaps all directors should be considered at least potential adapters."¹⁰² L'adattatore è un interprete prima di diventare un creatore, poiché il testo adattato non è qualcosa da riprodurre, ma piuttosto qualcosa da interpretare e ricreare. La trasposizione creativa della storia di un'opera adattata è soggetta non solo alle esigenze del genere e del media utilizzato, ma anche al talento dell'adattatore "and his or her individual intertexts through which are filtered the materials being adapted".¹⁰³

- *Il pubblico* -

La reazione del pubblico a una storia è sempre motivo di preoccupazione per gli adattatori. Hutcheon suggerisce che il gradimento del pubblico provenga dalla mescolanza di ripetizione e differenza, di familiarità e novità; la ripetizione, infatti, creerebbe piacere e attrattiva, perché, come un rituale, porta il conforto e la fiducia che deriva dalla sensazione di sapere cosa stia per accadere dopo.¹⁰⁴ Accanto alla ripetizione, anche la variazione svolge un ruolo importante nel gradimento del pubblico e, forse, scrive la teorica, il vero conforto giace soprattutto in una variazione della ripetizione e nella rivisitazione di un tema.¹⁰⁵ Inoltre, un altro motivo di gradimento è dato dall'accessibilità dei testi adattati, non solo da un punto di vista commerciale, ma anche educativo: gli insegnanti e gli studenti rappresentano il pubblico più vasto degli adattamenti. Gli adattamenti di libri sono considerati importanti a livello educativo per i bambini e i ragazzi, perché una versione cinematografica o teatrale

¹⁰⁰ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 81.

¹⁰¹ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 82.

¹⁰² HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, pp. 83-84.

¹⁰³ HUTCHEON, O'FLYNN, *ibidem*.

¹⁰⁴ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 114.

¹⁰⁵ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 115.

del testo potrebbe incoraggiarli alla lettura dell'originale. Anche gli adattamenti a romanzo¹⁰⁶ possiedono un certo valore educativo.¹⁰⁷

A questo aspetto si aggiunge anche un'altra questione: l'idea che gli adattamenti televisivi della letteratura possano fungere da mezzi sostitutivi per trasmettere la conoscenza letteraria a un pubblico più ampio, eliminando in questo modo le differenze di educazione. Questo però non sempre funziona: sebbene la televisione permetta di raggiungere un pubblico di massa, lo spettacolo rimane "recondito" e "isolato", e risulta incomprensibile senza la presenza di note esplicative.¹⁰⁸

Inoltre, l'esperienza del pubblico nei confronti di un testo adattato può variare a seconda della conoscenza o ignoranza dell'opera originale da parte del pubblico stesso. Se non si riconosce che un testo è un adattamento o se non si ha familiarità con l'opera che esso adatta, si sperimenta l'adattamento come se fosse un qualunque altro prodotto.¹⁰⁹ Nel caso in cui si è a conoscenza del testo originale che viene adattato, nella nostra mente si verifica un processo che consiste nel colmare le lacune dell'adattamento con informazioni del testo originale che ricordiamo.

Indeed, adapters rely on this ability to fill in the gaps when moving from the discursive expansion of telling to the performative time and space limitations of showing. Sometimes they rely too much, and the resulting adaptation makes no sense without reference to and foreknowledge of the adapted text.¹¹⁰

Un adattamento deve poter essere comprensibile in entrambi i casi, sia che il pubblico conosca o non conosca il testo adattato. Spesso accade che il testo originale venga visto e valutato in maniera differente, in quanto si tende a confrontarlo con il risultato creativo e interpretativo del lavoro dell'adattatore. In altre parole, si tende a sperimentare l'adattamento "attraverso le lenti dei testi originali che vengono adattati".¹¹¹ Di conseguenza è più semplice per un adattatore instaurare una relazione con un pubblico che non sia troppo affezionato all'opera originale, poiché si sperimenta il testo adattato semplicemente come nuovo, rendendo l'adattatore più libero e con maggiore controllo. Da una parte, questo tipo di esperienza viene considerato una perdita; dall'altra invece si sperimenta il lavoro per quello che è.¹¹²

Il pubblico cambia anche a seconda del mezzo utilizzato dall'adattamento, e questo implica anche diverse aspettative e risposte: i lettori di un libro avranno aspettative differenti rispetto agli spettatori di uno spettacolo o di un film. Infatti, *telling*, *showing* e *interacting* si distinguono per alcune

¹⁰⁶ Essi subiscono un processo inverso da film, serie televisiva o videogioco a testo scritto, solitamente aggiungendo maggiori dettagli e informazioni sulla storia e sui personaggi. A titolo esemplificativo il film *Alien* di Ridley Scott (1979) trasposto in romanzo da Alan Dean Foster.

¹⁰⁷ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, pp. 118-119.

¹⁰⁸ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 120.

¹⁰⁹ HUTCHEON, O'FLYNN, *ibidem*.

¹¹⁰ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 121.

¹¹¹ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p.122.

¹¹² HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 127.

caratteristiche e questo ci permette di inserire una distinzione tra le tre modalità con cui le storie vengono comunicate.

- *Le modalità dell'adattamento* –

Gli studi sull'adattamento si concentrano anche sui mezzi, o media, specifici che l'adattamento utilizza per presentarsi al pubblico; una storia può essere raccontata o mostrata in varie modalità.

Hutcheon scrive che i diversi media possono essere raggruppati in tre macrocategorie, determinate sulla base delle diverse modalità con cui le storie vengono comunicate: il “raccontare”, il “mostrare” e l’ “interagire”. “In alcuni prevale una modalità narrativa che si fonda sul dire (il romanzo), in altri quella rappresentativa (il teatro e il cinema), in altri infine quella partecipativa, come i videogiochi in cui il fruitore può interagire con la storia trasformandola ulteriormente”.¹¹³

Tutte e tre le modalità permettono al pubblico di immergersi nella storia; la modalità del “raccontare” attraverso l'immaginazione in un mondo fittizio, il “mostrare” attraverso l'ascolto e la vista, e l’ “interagire” attraverso un'immersione fisica e cinetica. La modalità performativa suggerisce anche che il linguaggio non è l'unico modo di esprimere il significato o di raccontare storie; le rappresentazioni visive o gestuali sono ricche di complesse associazioni. “Music offers aural ‘equivalents’ for characters’ emotions and, in turn, provokes affective responses in the audience; sound, in general, can enhance, reinforce, or even contradict the visual and verbal aspects”.¹¹⁴ Dall'altra parte, tuttavia, questa modalità non può approssimare il complicato gioco verbale di una poesia raccontata, o l'interconnessione tra la descrizione, la narrazione e la spiegazione che è facile da realizzare per la narrativa in prosa. Raccontare una storia a parole non è mai la stessa cosa che mostrarla visivamente e acusticamente in nessuno dei tanti media disponibili.¹¹⁵

A consideration of the differences between the modes of engagement of telling and showing, however, suggests quite the contrary: each mode, like each medium, has its own specificity, if not its own essence. In other words, no one mode is inherently good at doing one thing and not another; but each has at its disposal different means of expression—media and genres—and so can aim at and achieve certain things better than others.¹¹⁶

Il passaggio dalla modalità del “raccontare” a quella del “mostrare” rappresenta l'adattamento più comune, e solitamente riguarda la trasposizione di romanzi. Essi, infatti, contengono molte informazioni che possono essere rapidamente tradotte in azione e gesti sul palco o sullo schermo. La narrazione, le descrizioni e i pensieri rappresentati nel testo scritto devono essere trasposti in parole, azioni, suoni e immagini visive; i conflitti e le differenze ideologiche tra i personaggi devono essere

¹¹³ NASI, “Linda Hutcheon, Teoria degli adattamenti...”, p. 5.

¹¹⁴ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 23.

¹¹⁵ HUTCHEON, O'FLYNN, *ibidem*.

¹¹⁶ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 24.

resi visibili e udibili.¹¹⁷ In questo processo di drammatizzazione dell'adattamento l'attenzione è posta inevitabilmente sui temi, personaggi e trama. Inoltre, nel passaggio a un mezzo performativo, si pone l'enfasi sull'aspetto visivo, poiché ci si sposta dall'immaginazione alla percezione oculare e uditiva. Questo passaggio può anche significare un cambiamento nel genere, oltre che del mezzo, comportando in questo modo uno spostamento delle aspettative del pubblico.

Un secondo tipo di passaggio è quello che avviene all'interno della stessa modalità del "mostrare": film e adattamenti cinematografici possono diventare musical teatrali e ritornare nuovamente film.

Un terzo tipo, invece, coinvolge la modalità del "mostrare" e del "raccontare" in relazione con quella dell' "interagire", includendo la partecipazione in prima persona del pubblico; è questo il caso di romanzi o film che vengono adattati per i videogiochi. In essi è significativo il mondo dell'animazione digitale all'interno del quale si ritrova il giocatore.

Our visceral responses to the immersive experience of both the visual and audio effects (sounds and music) create an "intensity of engagement" (King 2002: 63) unrivaled in most other media. But interactivity also makes for different formal techniques: the sense of coherence is spatial and is created by the player within a game space that is not just imagined or even just perceived but also actively engaged (Tong and Tan 2002: 107).¹¹⁸

Ogni modalità di coinvolgimento, dunque, ha peculiarità diverse e mezzi di espressione diversi per il raggiungimento di un obiettivo comune: comunicare le proprie storie al pubblico. "Each medium, according to the ways in which it exploits, combines, and multiplies the 'familiar' materials of expression—rhythm, movement, gesture, music, speech, image, writing (in anthropological terms our 'first' media)—each medium ... possesses its own communicational energetics" (Gaudreault and Marion 2004: 65)".¹¹⁹

- *Il contesto* -

"Se una storia adattata viene raccontata, mostrata o si interagisce con essa, questo accade sempre in uno specifico tempo e spazio all'interno di una società."¹²⁰

Le tre modalità che permettono di interagire con le storie narrate si collocano all'interno di un determinato luogo e tempo, di una specifica società e cultura. I contesti di creazione e ricezione del testo adattato sono materiali, pubblici ed economici tanto quanto sono culturali, personali ed estetici.¹²¹ Questo, scrive Hutcheon, spiega perché anche nel mondo globalizzato odierno i grandi cambiamenti, in un contesto nazionale o in un periodo di tempo, possono modificare radicalmente il modo in cui una storia trasposta viene interpretata, sia ideologicamente che letteralmente.¹²² Nello

¹¹⁷ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 40.

¹¹⁸ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 51.

¹¹⁹ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 34.

¹²⁰ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 144.

¹²¹ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 28.

¹²² HUTCHEON, O'FLYNN, *ibidem*.

spostamento delle culture e dei linguaggi, gli adattamenti apportano alterazioni che rivelano molto riguardo ai contesti più ampi di ricezione e produzione, e spesso gli adattatori tendono a indigenizzare¹²³ le storie.

In Germany, for instance, Shakespeare's works were appropriated through Romantic translations and, through an assertion of the Bard's Germanic affinity, used to generate a German national literature. However strange it may seem, this is why the plays of an enemy-culture's major dramatist continued to be performed—with major variations that could be called adaptations—throughout the two World Wars.¹²⁴

A volte l'adattamento culturale implica la migrazione verso condizioni più favorevoli: le storie viaggiano tramite culture e media diversi, e si adattano così come vengono adattate.¹²⁵ Il contesto può cambiare in pochissimo tempo il modo in cui una storia viene accolta e interpretata: avviene infatti che molti adattatori aggiornino il tempo della storia nel tentativo di trovare una risonanza contemporanea nel pubblico. Il contesto è vario e variegato e Hutcheon lo descrive con le seguenti parole: “what I am calling context also includes elements of presentation and reception, such as the amount and kind of ‘hype’ an adaptation gets: its advertising, press coverage, and reviews. The celebrity status of the director or stars is also an important element of its reception context.”¹²⁶ Inoltre, un altro elemento che gioca un ruolo importante è il tempo, perché permette di cambiare il contesto all'interno di uno stesso luogo e di una stessa cultura. Sembra quindi logico considerare che i cambiamenti di tempo e lo spazio possono creare alterazioni nei contesti culturali, nonostante non sia garantito che tutti gli adattatori prendano in considerazione i mutamenti e le evoluzioni socioculturali che avvengono con il tempo.¹²⁷

Concludendo, possiamo riassumere che l'adattamento e l'appropriazione sono strettamente dipendenti a un canone letterario, che fornisce a essi il corpo della trama, dei temi, dei personaggi e delle idee sulle quali creare delle variazioni. Il lettore e lo spettatore “devono essere in grado di partecipare al gioco delle somiglianze e differenze”¹²⁸ tra il testo originale e il testo ispirato, in modo da apprezzare pienamente la revisione e la riscrittura intrapresa dall'adattamento e dall'appropriazione. Alcuni generi testuali, come i miti, le fiabe e i racconti del folklore si prestano meglio a diventare fonti di adattamenti e di appropriazioni; sono storie che superano le differenze culturali e attraversano i periodi storici. Molte di esse, infatti, vengono tramandate, a volte trasformate

¹²³ In ambito antropologico ‘indigenizzazione’ è il processo attraverso il quale si altera qualcosa in modo tale da adattarlo alla cultura locale. Cfr. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/indigenize>, (ultima consultazione 11/11/2020).

¹²⁴ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 28.

¹²⁵ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 31.

¹²⁶ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 143.

¹²⁷ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 146.

¹²⁸ SANDERS, *Adaptation and...*, p. 45.

e tradotte, di generazione in generazione. Le storie possono essere raccontate in modi diversi in nuovi ambienti culturali, non limitandosi a sopravvivere, ma piuttosto a prosperare.¹²⁹ Quest'ultima osservazione ci permette di introdurre l'argomento che verrà trattato nel paragrafo successivo: l'adattamento transculturale.

1.2. L'adattamento transculturale

Il luogo in cui un testo adattato vede la luce influisce in buona parte sui cambiamenti di genere, stile, ambientazione e significato che avvengono durante il processo di adattamento. Il contesto di ricezione risulta quindi significativo: un testo che nasce in un determinato contesto culturale, sociale, storico ed economico per essere trasferito a un'altra cultura dovrà tener conto del cambiamento di circostanze e condizioni dell'ambiente in cui vive il pubblico di ricezione. Nel processo di adattamento, il criterio di giudizio e il modo di pensare degli individui di una società influenzano il lavoro dell'adattatore, il quale deve cercare la giusta ricontestualizzazione dell'opera in questione. Spesso avviene che nel procedimento di adattamento, scrive Hutcheon, gli adattatori epurino un testo precedente da elementi culturali, poiché essi potrebbero essere considerati controversi o opinabili in quel contesto storico e sociale.

Transcultural adaptations often mean changes in racial and gender politics. Sometimes adapters purge an earlier text of elements that their particular cultures in time or place might find difficult or controversial; at other times, the adaptation “de-represses” an earlier adapted text’s politics (Stam 2005b: 42–44). Even within a single culture, the changes can be so great that they can in fact be considered transcultural, on a micro- rather than macrolevel.¹³⁰

Quando un processo di adattamento viene attuato da un Paese a un altro si verifica non solo un cambiamento di ambientazione, ma anche una modifica o una rimozione di alcuni aspetti del racconto che sono presenti nell'opera originale, e che potrebbero essere di difficile comprensione per il pubblico di uno specifico contesto culturale. È interessante la metafora del convertitore elettrico utilizzata da Hutcheon per spiegare come questa operazione di adattamento si realizza: quando si viaggia si usano solitamente due dispositivi per ottenere la corrente elettrica, la spina dell'adattatore e il convertitore; essi permettono di adattarsi all'alimentazione elettrica in Stati differenti e consentono la trasformazione della potenza in una forma utilizzabile per un particolare luogo.

For most of us there are two small devices that enable ease of travel—travel—the adapter plug and the electrical converter—and for me these offer the best (punning) metaphor I can think of to explain how this aspect of adaptation works. Power comes in different forms, in addition to

¹²⁹ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 32.

¹³⁰ HUTCHEON, O'FLYNN, *A Theory of...*, p. 147.

AC/DC and 120v/220v, of course, and it can be adapted for use in different contexts (different countries); the adapter plug and the converter allow the transformation of power to a useable form for a particular place or context.¹³¹

1.2.1. Origine del termine “transculturale”

Accanto al termine adattamento si inserisce inevitabilmente la parola transculturale¹³²: essa implica un passaggio da un sistema culturale a un altro, e di conseguenza alcune particolarità locali vengono trapiantate in un terreno nuovo, ottenendo come risultato qualcosa di ibrido.¹³³ La “transculturazione”¹³⁴ implica che tutte le culture coinvolte nel contatto si modificano facendo emergere nuovi fenomeni culturali.¹³⁵ Questo è anche una conseguenza della rapida globalizzazione delle culture, così come il fatto che le società e le identità tendono a essere più fluide, internamente meno omogenee e territorialmente meno fisse di quanto avveniva in passato.¹³⁶ Esse non appaiono più come “blocchi monolitici o assoluti che si escludono a vicenda”¹³⁷, specialmente in un’epoca in cui le sensibilità pluralistiche diventano sempre più rilevanti. Negli anni Novanta Wolfgang Welsch¹³⁸ elaborò un concetto di cultura che andava oltre la contrapposizione tra “ciò che appartiene” e “cioè che è estraneo”; nel suo modello di transculturalità, la classica divisione tra centro e periferia, tra cultura nazionale e locale, tra nazioni forti e deboli viene cancellata a favore di una comprensione pluralistica della diffusione culturale, che è più aderente alla complessità interiore delle culture moderne e dei nostri tempi.¹³⁹

The main idea was that deep differences between cultures are today diminishing more and more, that contemporary cultures are characterized by cross-cutting elements – and in this sense are to

¹³¹ HUTCHEON, O’FLYNN, *ibidem*.

¹³² In antropologia culturale e in sociologia si riferisce alla reciproca influenza che culture diverse hanno sui comportamenti individuali e collettivi. “Transculturation addresses intercultural contact, exchange, and change and originally was conceptualized by Fernando Ortiz to contradict and complicate unilateral views of acculturation.” Cfr. Jill Terry RUDY, Pauline GREENHILL, “Introduction: Transcultural and Intermedial Fairy Tales and Television”, *Marvels & Tales*, vol. 31, n. 1, 2007. p. 16.

¹³³ HUTCHEON, O’FLYNN, *A Theory of...*, p. 150.

¹³⁴ Il primo a concepire il concetto di “transculturazione” fu Fernando Ortiz nel 1940. Ortiz sviluppò l’idea di scambio culturale come una forma di interazione complessa, spesso conflittuale, e di trasformazione reciproca delle culture coinvolte. Questa complessa rete di “transculturazioni interconnesse” è definita come una serie di processi di combinazione e ricombinazione di pratiche, significati e influenze culturali. Cfr. Arianna DAGNINO, *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*, Purdue University Press, West Lafayette, 2015, p. 124.

¹³⁵ RUDY, GREENHILL, “Introduction: Transcultural and...”, p. 17.

¹³⁶ DAGNINO, *Transcultural Writers and...*, p. 123.

¹³⁷ DAGNINO, *ibidem*.

¹³⁸ Wolfgang Welsch (1944 -) è filosofo e professore presso l’Università di Jena, in Germania. Negli anni Ottanta ha partecipato al dibattito postmoderno e si è dedicato allo studio dell’estetica, presiedendo diversi Congressi a essa dedicati. Un terzo campo di studi è quello che riguarda la transculturalità, concetto che ha fondato nel 1990. Secondo Welsch, le culture odierne non sono più omogenee e monolitiche, ma mostrano diverse compenetrazioni e interdipendenze: le identità contemporanee combinano al loro interno elementi di diversa origine culturale e per questo gli individui oggi sono intrinsecamente transculturali. Cfr. <https://www.philosophie.uni-jena.de/Welsch>, (ultima consultazione 12/11/2020).

¹³⁹ DAGNINO, *Transcultural Writers and...*, pp. 125-126.

be comprehended as transcultural rather than monocultural. It seemed to me (and still does) that the inherited concept of cultures as homogeneous and closed entities has become highly inappropriate in comprehending the constitution of today's cultures. So my basic intuition was that a conceptual update was necessary. In suggesting 'transculturality', I was trying to do what Hegel urged us philosophers to do: namely, to grasp our age in thought.¹⁴⁰

L'introduzione del concetto di transculturalità ha lo scopo di sostituire la vecchia nozione di singole culture, che aveva prevalso dalla fine del XVIII secolo ed era caratterizzata principalmente da tre fattori decisivi:

1. la cultura doveva essere specifica di un determinato popolo;
2. la cultura avrebbe dovuto plasmare la vita delle persone coinvolte, rendendo ogni atto un esempio inconfondibile di una determinata cultura;
3. ogni cultura doveva distinguersi e restare separata dalle altre culture di altri popoli.¹⁴¹

Tre concetti che non sono più sostenibili oggi, dal momento che le culture non possono essere più descritte come entità uniche e separate, ma piuttosto come una grande varietà di mescolanze e permeazione. Questa nuova forma assunta dalle culture, che vanno oltre il tradizionale concetto di cultura, e superano i tradizionali confini, spiega la scelta del termine transculturale da parte di Welsch¹⁴² Dal suo punto di vista, alla luce delle contemporanee dinamiche delle trasformazioni culturali, qualsiasi visione separatista delle culture è superata, così come ogni barriera divisiva (etnica, geografica, religiosa, nazionale).¹⁴³ Su un macro-livello le culture sono caratterizzate da un'ibridizzazione, un fenomeno che si verifica a livello di popolazione, prodotti commerciali e informazione. Questi legami tra le culture sono la conseguenza dei processi migratori, dei sistemi di comunicazione e delle relazioni economiche che si sono sviluppate lungo il corso degli anni.

In most countries of the world, members of most other countries of this planet are to be found; in the case of market products (as exotic as these may once have been) the new condition is evident anyway; and, finally, the global networking of communications technology makes all sorts of information available everywhere.¹⁴⁴

Su un micro-livello, invece, la questione riguarda gli individui, perché le multiple connessioni culturali sono decisive in termini di formazione culturale: per Welsch noi tutti siamo culturalmente ibridi.¹⁴⁵ Gli stessi scrittori possiedono una formazione transculturale in quanto non sono modellati solamente dal proprio paese di origine ma da diversi paesi di riferimento.¹⁴⁶

¹⁴⁰ Frank SHULZE-ENGLER, Sissy HELFF, *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities*, Rodopi, New York, 2009, p. 4.

¹⁴¹ SHULZE-ENGLER, HELFF, *Transcultural English Studies...*, p. 5

¹⁴² SHULZE-ENGLER, HELFF, *Transcultural English Studies...*, p. 7.

¹⁴³ DAGNINO, *Transcultural Writers and...*, p. 126.

¹⁴⁴ SHULZE-ENGLER, HELFF, *Transcultural English Studies...*, p. 7.

¹⁴⁵ SHULZE-ENGLER, HELFF, *Transcultural English Studies...*, p. 8.

¹⁴⁶ SHULZE-ENGLER, HELFF, *ibidem*.

Nella sua visione inclusiva della cultura, Welsch sottolinea il potere delle interazioni, a scapito di quello delle polarità e delle differenze, e sottolinea, inoltre, che ogni individuo ha o dovrebbe avere il diritto alla libertà nella sua formazione culturale e il diritto all'indipendenza da qualsiasi ambiente culturale predeterminato.¹⁴⁷ L'attenzione posta sull'agire individuale e sul diritto a una scelta culturale personale sembrano essere tra i principi centrali di un approccio culturale "che desidera riconoscere il proliferare di identità plurali, cittadinanze, affiliazioni e nazionalità che caratterizzano la vita di un numero crescente di persone."¹⁴⁸

Accanto a Welsch, il critico di studi transculturali Mikhail Epstein¹⁴⁹ propone, attraverso una prospettiva più globale, la sua nozione inclusiva di "transculturata", intesa come luogo di interazione tra tutte le culture esistenti e potenziali, in cui gli individui si considerano al di fuori dell'etnie, delle limitazioni razziali, sessuali, ideologiche e di altro tipo imposte dalla cultura in cui sono nate.¹⁵⁰

By transcending the limits of these "natural," or "first order" cultures, the transcultural dimension opens the next level of human liberation, now from those symbolic dependencies, ideological addictions, patriotic infatuations that belong to us as members of a certain cultural group. To use Bakhtin's words, culture is capable of "transcending itself, that is, exceeding its own boundaries,"¹⁶—and therefore contains possibilities for transculture. Transculture can be defined as an open system of symbolic alternatives to existing cultures and their established sign systems.¹⁵¹

Come Welsch, anche Epstein suggerisce di spostare il focus dell'attenzione dalla coscienza collettiva a quella individuale, dove gli esseri umani sono ritenuti soggetti "in grado di selezionare dinamicamente da una miriade di differenti offerte culturali ciò che meglio si adatta a loro a seconda dei contesti e delle circostanze."¹⁵² L'individuo può così sfuggire alle restrizioni e agli elementi essenzialistici imposti da ogni singola cultura, raggiungendo così una piena condizione transculturale.¹⁵³ Tuttavia, questo processo di attraversamento dei confini non cancella la coscienza e l'importanza della nostra "identità primaria", da cui proveniamo geneticamente e culturalmente; per Epstein le nostre origini sono comunque essenziali.¹⁵⁴

La transizione a una modalità transculturale di essere è un fenomeno raro, e poche persone riescono a sperimentarlo oggi, perché la libertà di "oscillare continuamente tra l'appartenenza a una

¹⁴⁷ DAGNINO, *Transcultural Writers and...*, p. 126.

¹⁴⁸ DAGNINO, *ibidem*.

¹⁴⁹ Mikhail Epstein è professore di Teoria Culturale e Letteratura Russa presso la Emory University ad Atlanta. I suoi studi di ricerca includono il postmodernismo, la semiotica, la linguistica e i nuovi metodi e approcci interdisciplinari nelle discipline umanistiche. È autore di 18 libri e più di 500 saggi e articoli tradotti in 14 lingue. Cfr. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.1536-7150.2008.00626.x>, (ultima consultazione 12/11/2020).

¹⁵⁰ DAGNINO, *Transcultural Writers and...*, p. 127.

¹⁵¹ Ellen E. BERRY, Mikhail N. EPSTEIN, *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication*, St. Martin's Press, New York, 1999, p. 24.

¹⁵² DAGNINO, *Transcultural Writers and...*, p. 127.

¹⁵³ DAGNINO, *Transcultural Writers and...*, *ibidem*.

¹⁵⁴ DAGNINO, *Transcultural Writers and...*, p. 128.

cultura e il disorientamento da essa potrebbe essere percepita troppo destabilizzante.”¹⁵⁵ Per questo, la ricercatrice e scrittrice Arianna Dagnino¹⁵⁶ commenta che la transizione transculturale avviene più frequentemente tra individui creativi che beneficiano di un contesto socioeconomico privilegiato, di un buon livello di istruzione e di una buona esposizione a un ambiente pluriculturale.

This category of progressive representatives of the mobile, global middle classes includes those imaginative writers whose transcultural orientations become more manifest owing to their self-reflexive attitudes, their ability to articulate the process of transformation they undergo, and their willingness to conceptualize it, put it into words, and share it with their fellow human beings through fictionalized characters and storylines. It is clear that the transcultural path tends to be personalized, inventive, and original.¹⁵⁷

Non esiste per Dagnino uno schema fisso o un modo comune per essere transculturale; la capacità di dialogare con le diverse identità culturali dipende dalle capacità e attitudini specifiche e dalle esperienze di ciascun individuo.¹⁵⁸

Il fenomeno transculturale nell’adattamento non si verifica solo tramite uno spostamento di luogo e di contesto storico e sociale, ma spesso richiede anche un cambiamento a livello linguistico. Spostandoci nell’ambito del “cinema giapponese”, la teorica Hutcheon cita, come esempio di tale fenomeno, il film del regista Kurosawa Akira intitolato *Il trono di sangue* (蜘蛛巣城 *Kumonosujō*, lett. “Il castello della ragnatela”) del 1957. Esso rappresenta in maniera esemplificativa l’adattamento cinematografico giapponese e la maggiore trasposizione culturale dell’opera *Macbeth* di Shakespeare, includendo anche un cambiamento di significato politico.¹⁵⁹ Il film riadatta la tragica storia di Macbeth e della moglie, rinominati il comandante Washizu Taketori e Lady Washizu (Asaji). In questa trasposizione si nota lo stile essenziale dei lavori di Kurosawa, come la presenza di castelli, guerrieri, nebbia e momenti carichi di intensità drammatica, a cui si aggiunge la presenza di uno spazio chiuso in cui gli elementi scenici sono racchiusi, che deriva dalla tradizione teatrale del 能 *nō*.¹⁶⁰ Le stesse movenze e gesti degli attori sullo schermo sono stilizzati rispettando le convenzioni

¹⁵⁵ DAGNINO, *Transcultural Writers and...*, p. 130.

¹⁵⁶ Arianna Dagnino è una scrittrice, sceneggiatrice, ricercatrice e traduttrice letteraria. Insegna Letteratura Lingua e Cultura Italiana, Traduzione e Adattamento Cinematografico presso la British Columbia University a Vancouver, dove attualmente risiede. Il suo campo di ricerca si concentra soprattutto sugli studi transculturali e sulla letteratura comparata. Come giornalista internazionale pubblicò più di 500 articoli per la stampa italiana. Cfr. <https://fhis.ubc.ca/people/arianna-dagnino/>, (ultima consultazione 12/11/2020).

¹⁵⁷ DAGNINO, *Transcultural Writers and...*, p. 130.

¹⁵⁸ DAGNINO, *ibidem*.

¹⁵⁹ HUTCHEON, *A Theory of Parody...*, p. 145.

¹⁶⁰ Anthony DAVIES, *Filming Shakespeare's Plays: The adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, Akira Kurosawa*, Cambridge University Press, New York, 1988, p. 152.

Il *nō* è un genere di teatro di rappresentazione della tradizione giapponese, caratterizzato da un’estetica semplice, senza decorativismo. Il primo spettacolo fu eseguito per la prima volta dall’attore 観阿弥 清次 Kan’ami Kiyotsugu nel 1375 e combinava, nella sintesi drammatica, poesia, danza e musica su un palcoscenico di legno costituito da una passerella (橋

artistiche e teatrali del nō.¹⁶¹ Inoltre, Kurosawa riconosceva che il processo di adattamento letterario sullo schermo non consistesse in una traduzione ma in una trasformazione: invece di cercare di tradurre la trama verbale in giapponese, Kurosawa la trasforma in immagine.¹⁶² L'adattamento della tragedia non viene ambientata in un periodo della storia giapponese analogo a quello dell'opera originale, ma si trasforma in base a un diverso "modo di vedere" culturale.¹⁶³

The shift of signification is not simply from one form of communication to another; it is not just the difference between word and image that is important; it is also the differences of perspective that one's native culture provides. In carrying out this analysis, Kurosawa demonstrates both his identity as a "global citizen," drawn to works of foreign literature, and his sensitivity to the Japanese heritage and the Japanese audience.¹⁶⁴

1.2.2. L'adattamento postcoloniale

Un particolare tipo di adattamento transculturale che si può citare è l'adattamento postcoloniale. La ricercatrice Sandra Ponzanesi¹⁶⁵, nel suo saggio *Postcolonial Cinema Studies*, lo pone in relazione con la teoria post-strutturalista riguardante l'adattamento cinematografico. Quest'ultima sostiene che l'opera letteraria e la sua versione sullo schermo sono poste sullo stesso piano, considerando il contesto socioeconomico e culturale, attraverso il quale i film vengono realizzati, al di là dei paradigmi tradizionali europei e americani.¹⁶⁶ In questo modo gli studi sull'adattamento si interessano alla rottura dei confini tra letteratura e cinema, tra originale e copia, enfatizzando le relazioni tra i due media invece di scoraggiarle. È proprio questa comprensione intertestuale e contestuale dell'adattamento che ha favorito un incremento e un ritorno agli studi che lo riguardano; accanto a essi, vengono associati anche gli studi che fanno riferimento a un contesto postcoloniale. I paesi che sono stati precedentemente soggetti a una dominazione coloniale hanno subito modificazioni nel modo di percepire la realtà, permettendo la formazione di un discorso differente rispetto a quello della cultura dominante, reinterpretandolo in chiave locale. Secondo Ponzanesi, applicare la teoria postcoloniale al cinema e alle opere che hanno avuto origine da questo particolare contesto risulta

(segue nota) 掛かり *hashigakari*) da cui entravano i due protagonisti principali, lo 仕手 *shite* e il 脇 *waki*. L'uso della maschera (能面 *nōmen* o 面 *omote*) ricopre una posizione decisiva nel nō per impersonare i ruoli dei vari personaggi, tra cui demoni, donne, vecchi e divinità. Cfr. Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Marsilio, Venezia, 2015, p.57.

¹⁶¹ DAVIES, *Filming Shakespeare's Plays...*, p. 164.

¹⁶² Stephen PRINCE, *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton University Press, 1991, Princeton, p. 142.

¹⁶³ PRINCE, *The Warrior's Camera...*, p. 142.

¹⁶⁴ PRINCE, *The Warrior's Camera...*, p. 143.

¹⁶⁵ Sandra Ponzanesi è professoressa associata di Critica degli Studi di Genere e Postcoloniali presso il Dipartimento di studi dei media e di cultura dell'Università di Utrecht in Olanda. Cfr. http://sandraponzanesi.com/?page_id=107, (ultima consultazione 12/11/2020).

¹⁶⁶ Sandra PONZANESI, Marguerite WALLER, *Postcolonial Cinema Studies*, Routledge, Oxon, 2012, p. 173.

interessante perché sottolinea la messa in discussione dei paradigmi culturali imposti in precedenza. La ricercatrice distingue quattro possibili categorie di adattamenti postcoloniali: 1) l'adattamento di romanzi coloniali, che includono adattamenti cinematografici fedeli alla fonte, senza minare il messaggio coloniale; 2) l'adattamento di classici, applicando a essi la lente postcoloniale per cogliere i rapporti di potere non visibili in passato; 3) l'adattamento di testi postcoloniali trasposti sullo schermo dall'industria euro-americana; e 4) l'adattamento postcoloniale nel vero senso della parola, riferendosi ad adattamenti cinematografici postcoloniali di romanzi a loro volta postcoloniali, rendendo possibile nuove forme di cinema transnazionale.¹⁶⁷ Successivamente Ponzanesi analizza nello specifico due casi studio, due film per l'esattezza, che permettono di comprendere meglio le connessioni tra gli studi sull'adattamento e quelli postcoloniali. Le trasposizioni di opere classiche europee rivisitate e adattate in un nuovo contesto socioculturale, sia che esse abbiano successo sia che si rivelino dei fallimenti, celebrano l'ibridismo postcoloniale e rappresentano ciò che la ricercatrice definisce adattamenti postcoloniali.¹⁶⁸ (Es. l'adattamento cinematografico di *Orgoglio e Pregiudizio* di Jane Austen nel film bollywoodiano *Bride and Prejudice* di Gurinder Chadha del 2004).¹⁶⁹

Si evince, anche in questo caso, che il processo di adattamento non è statico e non può essere giudicato in base alla fedeltà o infedeltà al testo originale, perché i diversi contesti culturali giocano un ruolo fondamentale in questo processo e nel risultato finale.

¹⁶⁷ PONZANESI, WALLER, *Postcolonial Cinema...*, pp. 173-174.

¹⁶⁸ PONZANESI, WALLER, *Postcolonial Cinema...*, p. 184.

¹⁶⁹ PONZANESI, WALLER, *Postcolonial Cinema...*, p. 175.

Capitolo Due. Le fiabe e il Giappone

2.1. Le fiabe

*When we hear or read the phrase “once upon a time,”
we immediately and naturally think that we are about to hear a fairy tale.*

*We are disposed to listening and reading in a particular way
and register metaphors in our brain so that they make sense
and so we can replicate them in our own way and in our own time.*

– Jack Zipes

Come è stato già affrontato nei primi paragrafi, la riscrittura risulta la tecnica di composizione prevalente del post-strutturalismo nato a partire dagli anni Sessanta: essa comporta un riferimento di qualche significato strutturale a uno o più testi, definiti anche intertesti se si vuole sottolineare la connessione che si instaura tra essi.¹⁷⁰ La modalità più complessa ed estesa della riscrittura è la trasposizione, così chiamata da Genette, che avviene sia sotto forma di parodie che di revisioni moderne di opere e di temi tradizionali.¹⁷¹

One thing is beyond doubt, however: the postmodern critical consciousness is particularly sensitive to the phenomena of textual transformations or rewriting and shows a definite preference for rewriting as a frame for critical discussion. The symbol-hunting of archetypal critics a generation ago has become the hunting for secret sources, implied models, secret parodies, and other forms of declared or oblique rewriting.¹⁷²

Le fiabe occupano sicuramente un posto d'onore tra le opere e i generi che si prestano maggiormente alla riscrittura e all'adattamento. Esse offrono una vasta gamma di archetipi di storie che sono adatte al riutilizzo in differenti epoche e culture e, insieme ai miti, alle leggende e ai racconti folcloristici, sono state spesso interpretate e studiate da diversi punti di vista in antropologia, storia sociale, studi culturali, psicologia e psicoanalisi.¹⁷³ Sanders scrive che uno dei motivi per cui le fiabe sembrano destinate a un eterno ritorno sia dovuto alla presenza di personaggi che sembrano attraversare i confini sociali, culturali, geografici e temporali stabiliti.¹⁷⁴ Di conseguenza risultano estremamente adattabili

¹⁷⁰ Hans BERTENS, Douwe FOKKEMA, *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 1997, p. 248.

¹⁷¹ BERTENS, FOKKEMA, *International Postmodernism...*, p. 246.

¹⁷² BERTENS, FOKKEMA, *International Postmodernism...*, p. 254.

¹⁷³ SANDERS, *Adaptation and...*, 2005, p. 82.

¹⁷⁴ SANDERS, *Adaptation and...*, 2005, p. 83.

a nuovi contesti e a nuove versioni delle storie: molti scrittori e registi si sono rivolti alle fiabe per trarre ispirazione per le loro rivisitazioni, che siano esse postmoderne o meno.¹⁷⁵ Inoltre, un altro aspetto rilevante delle fiabe è la loro “essenziale astrazione”¹⁷⁶ da un contesto specifico; gli elementi che caratterizzano la narrazione (come castelli, mostri, principesse ecc.), non esistono in un determinato luogo, ma allo stesso tempo possono essere localizzati ovunque. Le storie stesse migrano costantemente in nuove culture e nuovi media, reinventandosi lungo la strada.

These days fairy tales are passed on to us through what media gurus call multiple “delivery systems,” and the stories have reclaimed a multi-generational appeal. Perhaps that is why fairy tales seem to be on steroids today, for the mythical power of fairy tales seems amplified in an age of electronic entertainments, with stories like “Snow White and the Seven Dwarfs,” “Hansel and Gretel,” “Cinderella,” “Briar Rose,” or “Puss in Boots” taking front and center stage in Hollywood films but also flashing out at us from productions for which fairy tales seem unlikely source material.¹⁷⁷

La formazione della fiaba come “genere” può essere compresa solo se si coglie la sua natura ibrida, il suo continuo prestito e la sua crescita prosperosa grazie alle innovazioni narrative basate su altri generi semplici.¹⁷⁸ Di seguito verrà tracciata una breve storia del termine e verranno affrontati alcuni dibattiti sulla questione del genere della fiaba.

2.1.1. *Fiaba: definizione e questione del genere*

Le fiabe sono storie antiche, tramandate tra le generazioni attraverso la parola; vengono considerate appartenenti al genere del folklore e molte di esse sono chiamate anche racconti popolari, poiché vengono attribuite alla tradizione orale, e quindi al popolo.¹⁷⁹ Questo spiega perché è praticamente impossibile tracciare delle precise origini storiche e una loro esatta evoluzione nel tempo e nello spazio. Quello che è certo è che gli esseri umani hanno iniziato a raccontare storie nel momento in cui hanno sviluppato le capacità di linguaggio: le storie permettono di comunicare la conoscenza e l’esperienza nel contesto sociale.¹⁸⁰ I racconti orali che hanno continuato a possedere un significato culturale sono stati imitati e trasmessi, modificandosi continuamente, e alcuni *topoi*, come personaggi, trame e immagini, sono stati raccontati ancora e ancora, in un incrementale processo evolutivo di

¹⁷⁵ SANDERS, *ibidem*.

¹⁷⁶ SANDERS, *Adaptation and...*, 2005, p. 84.

¹⁷⁷ Maria TATAR, *The Cambridge Companion to Fairy Tales*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, pp. 13-14.

¹⁷⁸ Jack ZIPES, *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*, Princeton University Press, Princeton, 2012, p. 9.

¹⁷⁹ Marina WARNER, *Once Upon a Time: A Short History of Fairy Tale*, Oxford University Press, Oxford, 2014, p. xvi.

¹⁸⁰ Jack ZIPES, *The Irresistible Fairy Tale...*, p. 2.

adattamento da generazione in generazione in differenti culture.¹⁸¹ Nulla ha vietato che queste storie si mescolassero tra di loro e si trasformassero a vicenda, ma quando gli esseri umani svilupparono la capacità cognitiva di riconoscere, affinare e conservare le narrazioni, iniziarono a raggruppare e a categorizzare le diverse storie per migliorarle e renderle efficienti alle loro esigenze.¹⁸² Tutto questo processo avvenne prima dell'introduzione della stampa in Europa, e prosperò successivamente, grazie alle nuove forme tecnologiche di trasmissione. Fino alla fine del XVII secolo il termine "fiaba" (in inglese *fairy tale*), così come lo intendiamo oggi, non era mai stato utilizzato: fu solo nel 1697 con Marie-Catherine d'Aulnoy che il termine venne coniato per la prima volta e utilizzato per intitolare la sua prima collezione di fiabe *Les contes des fées*, letteralmente "racconti delle fate".¹⁸³ In Europa, prima di tale data, le fiabe non erano mai state considerate un genere, e nessun autore o autrice aveva etichettato e denominato la propria opera in maniera simile; la raccolta di d'Aulnoy soprattutto in Francia, rese le fiabe oggetto di discussione nei salotti letterari e successivamente materiale per la stampa.¹⁸⁴ Tuttavia, la parola *conte de fées* era limitata solo a quei racconti francesi del XVII e XVIII secolo dominati dalla presenza di creature magiche e, nonostante sia storicamente rilevante per definire il "genere", non chiarisce che cosa la fiaba sia arrivata a significare e come dovrebbe essere definita. Gli studiosi tentarono di sostituire il termine francese con quello tedesco di *Märchen*, che entrò così nel lessico inglese diventando la terminologia transnazionale tra gli esperti di folclore e gli studiosi di letteratura, racchiudendo al suo interno un ampio insieme di forme narrative, tra cui il racconto di animali, la favola, il racconto del meraviglioso, il racconto religioso e così via.¹⁸⁵ Inoltre, nelle sue forme composte, la parola *Märchen* offre altre due denominazioni per la fiaba: *Volksmärchen*, racconto popolare, e *Kunstmärchen*, fiaba letteraria (scritta), che chiariscono la terminologia inserendo un'ulteriore distinzione. Anche tra gli studiosi inglesi si possono distinguere due termini, quello di *folktale* per riferirsi ai racconti provenienti dalla tradizione orale, e quello di *fairy tale*, che designa invece i racconti scritti.¹⁸⁶ Nel momento in cui le storie narrate vengono trasferite sulla carta, gli scrittori compiono un vero e proprio atto di appropriazione, o addirittura di "pirateria intellettuale"¹⁸⁷ nei confronti dei narratori illetterati. L'uso della denominazione di "fiaba letteraria" implica l'esistenza di un altro tipo di fiaba, quella orale, e inoltre, indica una revisione e

¹⁸¹ Jack ZIPES, *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*, Routledge, New York, 2006, p. 13.

¹⁸² ZIPES, *ibidem*.

¹⁸³ ZIPES, *The Irresistible Fairy Tale...*, p. 22.

¹⁸⁴ ZIPES, *The Irresistible Fairy Tale...*, p. 23.

¹⁸⁵ Donald HAASE, *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, Greenwood Press, Westport, 2008, p. 322.

¹⁸⁶ HAASE, *ibidem*.

¹⁸⁷ Ruth B. BOTTIGHEIMER, *Fairy Tales: A new history*, State University of New York Press, Albany, 2009, p. 6.

una rielaborazione da parte degli autori che si accingono a trascrivere i racconti, come fecero Giambattista Basile, Marie-Catherine d'Aulnoy, Charles Perrault e Jacob e Wilhelm Grimm.¹⁸⁸

Tuttavia, questa rigida divisione tra produzione scritta e orale, come sostiene Donald Haase nel suo saggio, non tiene conto delle relazioni di altre forme non verbali:

This rough opposition of folktale and fairy tale, which places orality and literature at the opposite ends of an axis, can be useful, especially if it allows for the interaction of oral and written forms along that axis. For example, *Buchmärchen* (book tale), sitting midway between the oral and the literary, is a word that has been used to designate tales from oral tradition that have been transcribed and published. Using the terms “folktale” and “fairy tale” in this way, as two kinds of märchen, is initially helpful in roughing out the distinction between oral and literary narratives, but thinking of them as the endpoints on a linear axis or scale makes them the alpha and omega of folktale and fairy-tale studies; and it does not take into account the relation of other forms and nonverbal media to the folktale and fairy tale.¹⁸⁹

Utilizzare il mezzo, attraverso cui le storie sono narrate, per distinguere un tipo di racconto da un altro, non permette di determinare le caratteristiche generiche essenziali della fiaba. Haase conclude infatti che, qualunque sia la direzione dei dibattiti riguardanti i vari termini attribuiti alla fiaba, è importante riconoscere i diversi modi in cui i termini sono stati usati e le molteplici forme che si sono raggruppate attorno a essi. “It also important to recognize that the focus on verbal art has allowed the oral-literary dichotomy to dominate discussions and definitions of terms that now need to be extended to new forms”.¹⁹⁰

Esistono innumerevoli definizioni di fiaba che si basano sui tratti caratteristici e ricorrenti. Tra di essi, la lunghezza del racconto risulta oggetto di discussione: dove alcune definizioni descrivono le fiabe di breve lunghezza, altre, invece, suggeriscono l'esistenza di narrazioni fiabesche di una certa lunghezza. Haase ribadisce che la dipendenza dalla lunghezza come parametro di giudizio risulta problematica, in particolare fuori dal contesto dei racconti orali.¹⁹¹ Al contrario, secondo Marina Warner, la fiaba è una narrazione breve “sometimes less than a single page, sometimes running to many more, but the term no longer applies, as it once did, to a novel-length work”.¹⁹² Ruth Bottigheimer¹⁹³ invece sottolinea come i romanzi medievali, che precedono di un centinaio di anni le fiabe moderne, avessero la struttura tipica della fiaba (con motivi ricorrenti tra cui la magia e il lieto

¹⁸⁸ BOTTIGHEIMER, *Fairy Tales...*, p. 6.

¹⁸⁹ HAASE, *The Greenwood Encyclopedia...*, p. 323.

¹⁹⁰ HAASE, *ibidem*.

¹⁹¹ HAASE, *ibidem*.

¹⁹² WARNER, *Once Upon a Time...*, p. xvi.

¹⁹³ Ruth Sue Bottigheimer (1939 -) è professoressa di ricerca presso la Stony Brook University, specializzata in fiabe europee e letteratura inglese dell'infanzia. Con il suo saggio *Fairy Tales: A New History* (2009) ha sfidato l'idea comunemente accettata che le fiabe si fossero sviluppate tra il popolo illetterato delle campagne, sostenendo al contrario il suo sviluppo nelle città. Cfr. <https://www.stonybrook.edu/experts/profile/ruth-bottigheimer>. (ultima consultazione 12/11/2020).

fine), ma fossero di estrema lunghezza rispetto ai racconti fiabeschi.¹⁹⁴ Successivamente all'introduzione della stampa, queste storie medievali vennero drasticamente ridotte per il mercato popolare e cominciarono ad assomigliare sempre più alle fiabe come noi le intendiamo oggi.

Un altro dibattito sorto in merito alla definizione riguarda la distinzione tra fiabe, racconti del folklore e miti. Spesso i termini vengono erroneamente confusi tra loro causando un'incomprensione terminologica e un disorientamento nelle discussioni che li concernono. Per quanto riguarda la differenza tra fiabe e racconti popolari, questi ultimi differiscono per la loro struttura, per i personaggi e per la trama; essi riflettono il mondo e il sistema di credenze del pubblico.¹⁹⁵ Poiché si tratta di personaggi familiari, le narrazioni sono abitate da mariti e mogli, contadini, ladri, predicatori che illustrano le difficoltà della vita quotidiana, e spesso, senza un lieto fine; di conseguenza sono facili da ricordare proprio perché trattano aspetti familiari della condizione umana.¹⁹⁶ Per quanto riguarda, invece, la differenza tra fiabe e mito, alcuni esperti hanno insistito su una loro divisione tipologica¹⁹⁷: tra gli studiosi, Joseph Campbell¹⁹⁸ individua una netta distinzione che si fonda sull'intrattenimento:

fairy tales are told for entertainment. You've got to distinguish between the myths that have to do with the serious matter of living life in terms of the order of society and of nature, and stories with some of those same motifs that are told for entertainment. But even though there's a happy ending for most fairy tales, on the way to the happy ending, typical mythological motifs occur -- for example, the motif of being in deep trouble and then hearing a voice or having somebody come to help you out.¹⁹⁹

Lo storico, nonostante riconosca un repertorio condiviso di motivi con i miti, considera la fiaba come una forma di produzione culturale raccontata con il solo scopo di intrattenere, senza nessuna missione spirituale superiore.²⁰⁰ Ritiene, inoltre, che esse sono rivolte soprattutto ai più piccoli: spesso raccontano storie di bambine che non vogliono crescere e diventare donne (si noti come in molte fiabe dei fratelli Grimm viene rappresentato questo "blocco" nelle protagoniste).²⁰¹ Il passaggio tra infanzia e adolescenza, tra innocenza ed esperienza, è uno dei temi più ricorrenti: "fairy tales depict in imaginary and symbolic form the essential steps in growing up and achieving an independent existence."²⁰²

¹⁹⁴ BOTTIGHEIMER, *Fairy tales...*, pp. 9-10.

¹⁹⁵ BOTTIGHEIMER, *Fairy tales...*, p. 4.

¹⁹⁶ BOTTIGHEIMER, *ibidem*.

¹⁹⁷ TATAR, *The Cambridge Companion to...*, p. 14.

¹⁹⁸ Joseph Campbell (1904-1987) è stato un famoso studioso delle religioni e dei miti, e profondo conoscitore di Jung. Fu professore di Letteratura presso il Sarah Lawrence College di New York e fu autore di numerosi saggi sulla mitologia comparata che hanno esaminato le funzioni universali del mito in varie culture umane e figure mitiche. Cfr. <https://www.britannica.com/biography/Joseph-Campbell-American-author>, (ultima consultazione 12/11/2020).

¹⁹⁹ Joseph CAMPBELL, *The Power of Myth*, Anchor Books Edition, New York, 1991, pp. 162-163.

²⁰⁰ TATAR, *The Cambridge Companion to...*, p. 14.

²⁰¹ CAMPBELL, *The Power of Myth...*, pp. 162-163.

²⁰² Bruno BETTELHEIM, *The Uses of Enchantment*, Vintage Books Edition, New York, 2010, p. 42.

Tra i vari dibattiti che cercano di demarcare tali confini, il più celebre è senza dubbio quello che coinvolge Vladimir Propp²⁰³ e Claude Lévi-Strauss²⁰⁴. Victoria Somoff nel suo articolo espone le prospettive dei due illustri studiosi, mettendoli a confronto con le opinioni di altri esperti dell'ambito e cercando di dimostrare una differenza strutturale tra i due "generi". Secondo Lévi-Strauss, è accertato che quasi tutte le società percepiscano la fiaba e il mito come due generi distinti, — anche se è possibile constatare come alcuni racconti possiedono il carattere di fiaba in una società, e di mito in un'altra — e che la distinzione possieda una propria causa che deve essere ricercata in una duplice differenza di grado:

In primo luogo le fiabe sono costruite su opposizioni più deboli di quelle che si incontrano nei miti, non cosmologiche, metafisiche o naturali, come in questi ultimi, ma più frequentemente locali, sociali o morali. In secondo luogo, e proprio perché la favola è una trasposizione attenuata di temi la cui realizzazione amplificata è caratteristica del mito, la prima è sottoposta meno strettamente del secondo al triplice criterio della coerenza logica, della ortodossia religiosa e della pressione collettiva. La favola offre maggiori possibilità di gioco, le permutazioni diventano in essa relativamente libere e acquistano progressivamente una certa arbitrarietà. Dunque, se la fiaba opera con opposizioni minimizzate, queste saranno tanto più difficili da individuare, e la difficoltà è accresciuta dal fatto che esse, già così ridotte, manifestano una fluttuazione che permette il passaggio alla creazione letteraria.²⁰⁵

Tuttavia, si può osservare come fiabe e miti convivano nel presente e che quindi, dal punto di vista di un etnologo, "un genere non può essere considerato sopravvivenza dell'altro" perché "la loro relazione non è di anteriore a posteriore, di primitivo a derivato, ma è piuttosto una relazione di complementarità. Le fiabe sono miti in miniatura, in cui le stesse opposizioni sono riportate in scala ridotta, ed è questo in primo luogo che le rende difficili da studiare."²⁰⁶ Per questo motivo, rispetto alle fiabe predilette da Propp, i miti sono la scelta primaria per un'analisi strutturale. Di conseguenza, Lévi-Strauss avanza una critica nei confronti dell'empirista Propp, come lui stesso si definisce nel suo saggio, domandandosi perché abbia scelto la fiaba al posto dei miti per applicare il suo metodo, ai quali riconosce una situazione più privilegiata. Probabilmente, secondo Lévi-Strauss, è dovuto a una limitazione degli studi di Propp nell'ambito del mito. Propp, in sua difesa, risponde che, in quanto studioso, ha diritto a decidere cosa studiare e cosa no, interpellando un'osservazione generale:

²⁰³ Vladimir Propp (1895-1970) fu uno dei membri più eminenti del gruppo formalista russo; il suo saggio *Morfologia della fiaba* (1928) presenta un brillante esempio del metodo formalista tradizionale, all'interno del quale analizzò le componenti delle trame di un centinaio di fiabe russe scelte dalla raccolta di Afanás'ev per individuare gli elementi narrativi ricorrenti alla base del genere della fiaba. Cfr. Sapna DOGRA, "The Thirty-One Functions in Vladimir Propp's *Morphology of the Folktale*: An Outline and Recent Trends in the Applicability of the Proppian Taxonomic Model", *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, vol. IX, no. 2, 2017, p. 410.

²⁰⁴ Claude Lévi-Strauss (1908-2009) fu uno dei massimi teorici dello strutturalismo applicato agli studi antropologici e insegnante di antropologia sociale. Tra le sue opere più importanti si ricorda *Antropologia strutturale* (1958), nella quale applica i metodi dell'analisi strutturale in linguistica allo studio di fenomeni (come la parentela o il mito), e *Le strutture elementari della parentela* (1948), in cui elabora una nuova teoria della parentela.

Cfr. <https://treccani.it/enciclopedia/claude-levi-strauss/>, (ultima consultazione 12/11/2020).

²⁰⁵ Claude LÉVI-STRAUSS, *Antropologia Strutturale*, Il Saggiatore, Milano, 2018, p. 57.

²⁰⁶ LÉVI-STRAUSS, *Antropologia...*, p. 58.

“according to Lévi-Strauss, a scholar first finds a method and then begins to think where to apply it; in my case it has been applied, regrettably, to wondertales, an area of little interest to the philosopher. But things never happen so in science; nor did they happen this way in my case”.²⁰⁷ Lo studioso russo argomenta che, dopo la sua laurea, decise di dedicarsi completamente all’esame dei racconti incantati, detti anche del meraviglioso, dal punto di vista delle azioni dei personaggi, ideando un metodo semplice per analizzare le fiabe. Il risultato dei suoi studi rivelarono che le trame dei racconti russi analizzati si basavano sulla ricorrenza di azioni invariate, precisamente trentuno, svolte dai personaggi e definite da lui con il termine “funzioni”²⁰⁸. Alla domanda del filosofo, che chiedeva se fosse possibile applicare la sequenza morfologica scoperta nelle fiabe anche ai miti, Propp rispose affermativamente. Nonostante questi, a differenza di Lévi-Strauss, sostenga che i miti siano una categoria storica più antica delle fiabe²⁰⁹ e che la differenza tra essi si basi sul concetto di fiaba come alterazione della realtà e di mito come narrativa sacrale, (non solo si crede sia vero, ma esprime anche la fede delle persone)²¹⁰, egli scrive:

there are myths based on the same morphological and compositional system as the wondertale. Such are, for example, classical myths of the Argonauts, Perseus and Andromeda, Theseus, and many others. At times they correspond, down to minute details, to the compositional system studied in *Morphology of the Folktale*. In some cases, myth and the wondertale have the same form. But the correspondence is by no means universal: a great number of myths from antiquity (actually, most of them) have nothing in common with the wondertale system. This is even more true of the myths of primitives. The cosmogonical myths, myths of the creation and origin of the world, animals, men and things are totally different from the wondertale and cannot be transformed into it; they are based on a morphological system of their own.²¹¹

Sebbene si tratti di una corrispondenza non universale e non riscontrabile in tutti i casi, se la struttura tra i due generi è la stessa, allora la critica di Lévi-Strauss assume un senso: la scoperta di un modello morfologico da parte di Propp è in una certa misura accidentale e casuale rispetto al genere di materiale analizzato, e potrebbe essere applicato allo stesso modo anche al materiale dei miti.²¹² Una mediazione tra le due posizioni fu proposta da Alan Dundes, suggerendo che anche la prospettiva di analisi di Lévi-Strauss, così come la scoperta di Propp del modello morfologico, è stata applicata a entrambi i generi indiscriminatamente.²¹³ A questo punto Somoff si chiede quale sia, nel caso esistesse, la definitiva distinzione strutturale tra mito e fiaba, quando nemmeno due studiosi del calibro di Propp e Lévi-Strauss sono riusciti a individuarla. Tra gli esperti di folclore si ritiene che le caratteristiche formali debbano essere prese in considerazione per definire un genere, ma non tutti

²⁰⁷ Vladimir PROPP, *Theory and History of Folklore*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, p. 69.

²⁰⁸ PROPP, *Theory and History...*, p. 69.

²⁰⁹ PROPP, *Theory and History...*, p. 78.

²¹⁰ PROPP, *Theory and History...*, p. 79.

²¹¹ PROPP, *ibidem*.

²¹² Victoria SOMOFF, “On the Metahistorical Roots of the Fairytale”, *Western Folklore*, vol. 61, no. 3/4, 2002, p. 278.

²¹³ SOMOFF, *ibidem*.

si trovano concordi con questo punto; l'analisi strutturale è stata applicata ai generi e ai confini culturali allo stesso modo, senza tenere conto delle differenze del contesto socio-culturale di provenienza, e non risulta sorprendente la presenza di esempi di stessi schemi strutturali quando si mettono a confronto miti e fiabe.²¹⁴ Secondo William Bascom, infatti, la differenza non è di tipo strutturale ma contestuale, poiché è possibile che lo stesso tipo di racconto possa essere considerato come fiaba in una società, come leggenda in un'altra e come mito in una terza; inoltre, in molte società, le distinzioni tra le prose narrative si fondano su quanto esse siano considerate fatti reali o invenzioni.²¹⁵ Quindi la posizione strutturalista sembra non permettere una possibile distinzione di genere tra mito e fiaba. Tra i vari tentativi Somoff menziona "l'assenza di credenza o fede" come prerequisito delle fiabe: Propp stesso presenta le origini storiche delle fiabe come risultato di una perdita di fede negli eventi mitici. Tuttavia, questa asserzione sembra essere incongruente con l'elemento del favoloso, del meraviglioso, che è prevalente nella teoria contemporanea del folklore.²¹⁶ La fiaba è invenzione, finzione e tale caratteristica non è secondaria; l'elemento del meraviglioso è indipendente dalla fede o dallo scetticismo del pubblico, in quanto la struttura stessa della fiaba impedisce al suo pubblico di credere realmente in ciò che stanno ascoltando o leggendo.²¹⁷ Per questo motivo, le fiabe non possono essere valutate come una conseguenza di una modifica del sistema di credenze, ma, piuttosto, devono essere considerate esistenti sullo stesso piano di realtà dei miti. Nella fiaba il personaggio principale non comprende interamente lo scopo delle sue azioni e la ricompensa che ottiene nel finale non corrisponde ad alcun sistema di credenze; questo evento inaspettato viene ritenuto miracoloso e si verifica solo nelle fiabe, permettendo a esse di distinguersi dalle storie "vere", che includono anche i miti.²¹⁸ L'evento miracoloso può corrispondere al lieto fine del protagonista, che, secondo il modello morfologico di Propp, svolge sempre il ruolo di colui che infrange le regole e rappresenta una caratteristica specifica delle fiabe che non può essere applicata ai miti. In conclusione, Somoff nella sua analisi sostiene l'esistenza di varie forme intermedie che si collocano tra i due "generi" e la mancanza di una linea chiara di demarcazione tra essi; al contrario, è possibile avvicinarsi a una loro definizione più precisa e stabilire dei confini tra i due "generi" grazie all'elemento miracoloso, individuato solo nelle fiabe.

[...] I believe that by presenting a miracle as an essential *structural* characteristic of fairytale narration (as the "fictional" in the fairytale genre), it is possible to better understand the specifics of the development of the fairytale genre both geographically and temporally — as well as to

²¹⁴ SOMOFF, "On the Metahistorical...", p. 279.

²¹⁵ William BASCOM, "The Forms of Folklore: Prose Narratives", *The Journal of American Folklore*, vol. 78, no. 307, 1965, pp. 7-8.

²¹⁶ SOMOFF, "On the Metahistorical...", p. 281.

²¹⁷ SOMOFF, "On the Metahistorical...", p. 282.

²¹⁸ SOMOFF, "On the Metahistorical...", p. 286.

discern some regularities in the ways the borders between the prose narratives get blurred in both “analytic categories” and “ethnic genres.”²¹⁹

2.1.2. *Morfologia della fiaba*

Prima di proseguire con la trattazione della riscrittura delle fiabe nel contesto giapponese, argomento su cui si baserà la seconda metà del presente elaborato, occorre soffermarsi brevemente sull’analisi strutturale e morfologica della fiaba sperimentata da Vladimir Propp. La sua opera *Morfologia della fiaba*²²⁰ fu il primo saggio scritto sullo studio del materiale fiabesco: pubblicato nel 1928 a Leningrado, costituisce l’opera più importante sulla struttura del racconto del meraviglioso. L’opera venne tradotta in inglese nel 1958 e, come è stato già esposto precedentemente, divenne di rilevante interesse per l’antropologo e filosofo francese Claude Lévi-Strauss che pubblicò una severa critica nei confronti dello studio di Propp.²²¹ Tra gli obiettivi prefissati, si cerca di definire il genere della fiaba, stabilire un sistema coerente di classificazione e determinare quali elementi nelle fiabe sono costanti e quali invece sono variabili. L’analisi morfologica viene applicata a cento fiabe russe, selezionate da Propp, e dimostra che le azioni dei personaggi si ripetono seguendo uno schema fisso; lo studioso le rinomina “funzioni” e ne individua trentuno, mentre, per quanto riguarda i personaggi ricorrenti, ne classifica sette²²² a cui corrispondono alcune delle funzioni individuate. Ogni funzione rappresenta quindi una situazione tipica nello svolgimento della trama, e ciascuna di esse viene indicata nel saggio da una sigla alfabetica. Innanzitutto, la fiaba comincia con una situazione iniziale, a cui viene attribuita la lettera *a* in traduzione inglese²²³, mentre *i* in quella italiana²²⁴, e ad essa seguono sette funzioni preparatorie:

e. **l’allontanamento** da casa di uno dei membri della famiglia (I);

q. **la proibizione** nei confronti dell’eroe (II);

²¹⁹ SOMOFF, “On the Metahistorical...”, p. 290.

²²⁰ Il titolo originale in russo *Morfologija skazki* letteralmente è traducibile come “Morfologia della fiaba”, ma nella prima traduzione inglese di Laurence Scott il termine *skazki* è stato tradotto con *folktale*, che in inglese significa “racconto popolare”. Il titolo quindi risulta fuorviante, perché l’intento di Propp era di applicare il suo studio alle sole fiabe, senza includere i racconti del folklore. Egli stesso aveva dichiarato posteriori: “I called it *Morphology of the Wondertale*. To make the book more attractive, the editor replaced the word *wondertale* and in this way led everybody (including Lévi-Strauss) to believe that the book would concern itself with the general laws of the folktale. [...] But my intention was not to study all the various and complex types of the folktale; I examined only one strikingly distinctive type, viz., the folk wondertale.” Cfr. PROPP, *Theory and History...*, p. 70

²²¹ Serge SHISHKOFF, “The Structure of Fairytales: Propp VS Lévi-Strauss”, *Dispositio*, n. 3, 1976, p. 271.

²²² Propp suddivide i 7 personaggi come segue: 1. Il cattivo; 2. Il donatore; 3. L’aiutante; 4. La principessa; 5. Il mandante; 6. L’eroe e, infine, 7. Il falso eroe. Cfr. Vladimir PROPP, *Morphology of the Folktale*, University of Texas Press, Austin, 1968, p. 49.

²²³ PROPP, *Morphology of...*, p. 27.

²²⁴ Vladimir PROPP, *Morfologia della Fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia*, Newton Compton, Roma 1976.

b. **la violazione** della proibizione (III);

v. **l'investigazione** da parte dell'antagonista (IV);

w. **la delazione** di notizie sull'eroe e sul cattivo (V);

g. **la perfidia** dell'antagonista, quando cerca di ingannare l'eroe (VI);

j. **la complicità** dell'eroe, che cade vittima del tranello del suo nemico aiutandolo favorevolmente (VII), oppure **la sciagura preliminare**, quando l'eroe accetta il patto ingannevole del cattivo.²²⁵

A queste prime funzioni segue poi l'azione vera e propria, che si sviluppa nelle restanti ventiquattro, divise tra: primo e secondo esordio, ottenimento del mezzo magico, primo e secondo acme della fiaba e prima e seconda conclusione. Tra le funzioni principali, che costituiranno lo schema generale individuato da Propp, si annoverano l'allontanamento da casa del protagonista, che segna l'inizio dell'avventura, l'assunzione di un compito difficile, l'acquisizione di un oggetto magico e la sua perdita causata dallo scontro con il nemico, l'assolvimento del compito, la lotta con l'antagonista, la conseguente vittoria e il lieto fine, che secondo Propp equivale al matrimonio²²⁶. Non tutte le funzioni individuate, tuttavia, compaiono all'interno di un racconto, e a volte possono ripetersi o essere del tutto omesse.

La pubblicazione del saggio permise di identificare nelle fiabe — e non solo in quelle russe analizzate da Propp —, attraverso la sua analisi strutturale, degli elementi comuni nella trama, nei personaggi e nelle situazioni narrate: l'obiettivo finale era quindi trovare una formula universale condivisa da tutte le fiabe esistenti. Inoltre, l'analisi morfologica ebbe una grande influenza in vari ambiti di studio, a partire da quelli linguistici, antropologici e di critica letteraria, dando un grande contributo non solo nel comprendere i racconti fiabeschi ma anche la struttura narrativa in generale.²²⁷

Propp's Morphology has been revisited by academicians of all disciplines as a storehouse of inspirations owing to its potential in being used in wide range of narratives. Even though Propp's morphological framework has been found to be limited owing to its focus on the fixities of structures, the significance of his work extends far beyond the study of folktales and its power lies in its potentiality in being applied to various narratives thereby making it an important point of reference in the study of construction as well as interpretation of narratives. His concepts of functions continue to stimulate theoretical interests in scholars from a wide range of disciplines.²²⁸

²²⁵ PROPP, *Morphology of...*, p. 28.

²²⁶ PROPP, *Morphology of...*, p. 41.

²²⁷ Sapna DOGRA, "The Thirty-One Functions in Vladimir Propp's *Morphology of the Folktale*: An Outline and Recent Trends in the Applicability of the Proppian Taxonomic Model", *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, vol. IX, no. 2, 2017, p. 410.

²²⁸ DOGRA, "The Thirty-One Functions...", p. 418.

2.1.3. *La riscrittura e gli adattamenti*

La struttura e i motivi ricorrenti individuati da Propp sono considerati elementi centrali per identificare le fiabe ma, nonostante la loro importanza, non permettono di raggiungere una definizione praticabile del genere: secondo Bottigheimer l'elemento essenziale è rappresentato dalla traiettoria narrativa complessiva, in parole semplici, dalla trama.²²⁹ In essa, infatti, gli elementi fiabeschi si riuniscono e si combinano al suo interno, creando l'immaginario di fiaba come noi la conosciamo nel mondo moderno.²³⁰ La lunga tradizione che le accompagna deve il merito alla loro capacità di comunicazione attraverso un linguaggio comprensibile a tutti: esse alludono alla speranza di un miglioramento e di una felicità futura che continua ad attrarre il pubblico, indipendentemente dall'età. Maria Tatar scrive che le fiabe, anziché inviare messaggi, insegnare la morale o costruire lezioni, stimolano la conversazione e ci obbligano a prendere posizione e a dare giudizi sulla società contemporanea, permettendoci di lavorare attraverso le contraddizioni culturali e utilizzando il potere di una storia simbolica.²³¹

We are in “once upon a time,” rather than in the here and now, in a safe space that allows us to debate the terms of plots that turn on family conflicts ranging from sibling rivalry and parental abandonment to maternal jealousy and paternal belligerence. Whether they are delivered to us through oral storytelling cultures, books, or electronic media, they are to double duty bound, entertaining and provoking, and above all ensuring that a culture of silence cannot descend on us. Much of the magic of fairy tales derives from their mutability.²³²

Un esempio di questa magia, citata da Tatar, è rappresentata dalla raccolta di fiabe di Jacob e Wilhelm Grimm intitolata *Fiabe del focolare* (edita in Italia nel 1897 con il titolo *Cinquanta novelle*²³³), di cui nel 2012 venne festeggiato il duecentesimo anniversario. La sua traduzione a partire dal XIX secolo in diverse lingue (europee e non, come verrà mostrato nel contesto giapponese) aprì la strada al successo moderno che ne derivò. Il loro intento era la salvaguardia dell'essenza genuina e del significato storico dei racconti orali; furono i successivi editori e lettori a etichettare la loro collezione di fiabe come letteratura per l'infanzia.²³⁴ L'età d'oro delle fiabe, che comprende le storie di autori come Charles Perrault, Hans Christian Andersen, i fratelli Grimm, Carlo Collodi e Lewis Carroll, proseguì nel XX secolo, quando vennero accompagnate da strumenti di diffusione e di promozione come poster, fumetti, cartoline, giochi, indumenti e mezzi mediatici; tutti quegli elementi

²²⁹ BOTTIGHEIMER, *Fairy tales...*, p. 9.

²³⁰ BOTTIGHEIMER, *Fairy tales...*, p. 13.

²³¹ TATAR, *The Cambridge Companion to...*, p. 13.

²³² TATAR, *The Cambridge Companion to...*, p. 13.

²³³ Cfr. <https://www.hoeplieditore.it/hoepi-catalogo/articolo/le-fiabe-dei-fratelli-grimm-jacob-grimm/9788820334024/0219>, (ultima consultazione 13/11/2020).

²³⁴ ZIPES, *Media-hyping of fairy tales*, in TATAR, *The Cambridge Companion to...*, p. 123.

paratestuali²³⁵ che costituiscono l'insieme di un prodotto culturale.²³⁶ Attualmente la fiaba ha raggiunto una rilevanza immensa, “consumando altri generi tanto da essere diventata più complessa e più difficile da definire.”²³⁷ Oltre alla sua commercializzazione da parte della Walt Disney Company — di cui si annoverano tra gli adattamenti animati delle fiabe più famose *Cenerentola*, *Biancaneve*, *La Sirenetta* (ecc.) — la fiaba ha stimolato numerosi esperimenti innovativi in letteratura, arte, teatro, televisione e cinema che ci spingono a riflettere sulla sua natura attrattiva e irresistibile, usando le parole di Jack Zipes.²³⁸ Tali esperimenti non possono che includere gli adattamenti e le riscritture dei racconti, che si possono distinguere tra duplicazione e revisione. La prima è un processo che coinvolge la creazione di copie di un testo originale, perpetuando il racconto canonico e rimanendo fedele a esso, nonostante i cambiamenti provocati dall'adattamento, (una semplice copia di quello che Genette chiama “ipotesto”), come è avvenuto e avviene tuttora per le fiabe di Charles Perrault e dei fratelli Grimm; la seconda, invece, è un processo critico nel quale la nuova versione pone implicitamente delle domande o delle sfide, sovvertendo a volte la trama originale, e incorporando nuovi valori e prospettive, (lo stesso Perrault e i fratelli Grimm vengono considerati adattatori di fiabe preesistenti²³⁹). La riscrittura include una revisione del significato, che riflette i nuovi interessi e gusti del pubblico. Molti degli adattamenti del XX e XXI secolo propongono revisioni che coinvolgono una critica alla tradizione delle fiabe classiche; questa tendenza, riscontrabile anche nel presente, rifletteva il clima di pensiero e i movimenti sui diritti civili sorti nelle società europee degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, accompagnati in particolare dalla critica femminista di scrittrici come Margaret Atwood, Angela Carter e dello scrittore Philippe Dumas.²⁴⁰

Yet virtually none of the wishes and dreams of the 1960s' generation have been fulfilled. Instead, we wallow in a world filled with conflict, false promises, corruption, and material greed. As a consequence of the deterioration of social, political, and cultural conditions, numerous artists have employed the fairy tale, not to encourage utopian urges, but rather to pierce artificial illusions that make it difficult for people to comprehend what is happening to them.²⁴¹

²³⁵ Per paratesto si intende l'insieme delle produzioni, verbali e non verbali, che accompagnano un testo: es. titolo, copertina, illustrazioni, interviste, pubblicità ecc. Cfr. <https://treccani.it/vocabolario/paratesto/>, (ultima consultazione 16/12/20).

²³⁶ ZIPES, *Media-hyping of fairy tales*, in TATAR, *The Cambridge Companion to...*, p. 127.

²³⁷ ZIPES, *The Irresistible Fairy Tale...*, p. 40.

²³⁸ Jack Zipes (1937-) è professore emerito di Germanistica e Letterature Compare presso la Minnesota University. I suoi studi si concentrano sull'evoluzione, sul significato e sulla funzione sociale e politica intrinseca delle fiabe, operando su di esse un'analisi critica. Inoltre, è il traduttore della raccolta di fiabe dei fratelli Grimm delle edizioni del 1812 e del 1815.

²³⁹ HAASE, *The Greenwood Encyclopedia...*, p. 43.

²⁴⁰ La sfida revisionista fu lanciata dall'opera di Dumas dal titolo *Contes à l'envers* (“Racconti sottosopra”, del 1977), in cui si narra la storia di Cappuccetto Rosso che terrorizza il lupo cacciandolo dal paese. Cfr. HAASE, *The Greenwood Encyclopedia...*, p. 44.

²⁴¹ ZIPES, *The Irresistible Fairy Tale...*, p. 137.

Le strutture tradizionali ricche di ottimismo che fino a quel momento avevano reso le fiabe celebri non potevano essere più accettate in una società globalizzata in continua evoluzione, dove i confini diventano sempre più labili. Negli ultimi sessanta anni, i lavori contemporanei di revisione delle fiabe evitano di ritrarre mondi incantevoli o regni incantati in cui lo spettatore può distogliere lo sguardo dalla realtà del mondo che lo circonda, prediligendo piuttosto una prospettiva critica, scettica e visioni sovversive che entrano in conflitto con le norme tradizionali e le aspettative convenzionali delle rappresentazioni fiabesche.²⁴² Secondo Zipes esistono due tendenze nel ricreare le fiabe che dipendono dalle differenti tecniche e stili di artisti o artiste:

1. il *remake* o il rifacimento di fiabe classiche che alludono con riferimenti espliciti a racconti conosciuti, se non addirittura canonici (*Cenerentola*, *Barbablù*, *Cappuccetto Rosso*, *Biancaneve*, *Hansel e Gretel*), operando una critica sulle storie e sollecitando il lettore a riflettere sui loro contenuti;
2. i “mosaici in conflitto”, come lui li definisce, che consistono in dipinti, sculture o fotografie che attingono dalle fiabe per evocare un senso di meraviglia o sconcerto.²⁴³

In particolare, Zipes sottolinea che il settanta per cento degli artisti che seguono queste tendenze sono donne che si occupano di scardinare quelle disposizioni sessiste e convenzionali della maggior parte delle fiabe tradizionali: “le fiabe non sono più quelle che sembrano o che erano una volta”²⁴⁴, ma sono parte del nostro tempo ed entrano in collisione con esso. Il progetto femminista, tuttavia, non considera le fiabe come narrazioni essenzialmente e intrinsecamente sessiste che offrono un modello dannoso per i lettori, ma come uno strumento potente per creare rappresentazioni di genere e per evidenziare la complessa interdipendenza tra le donne delle fiabe e le donne scrittrici o lettrici.²⁴⁵

La rappresentazione del corpo femminile ha attirato principalmente l’attenzione delle studiose femministe di folklore: nelle fiabe il corpo delle donne è legato ad aspettative di bellezza che vincolano il legame tra l’idea di femminilità e le norme di genere, ed è rappresentato in maniera differente da quello degli uomini. La critica negli ultimi anni si è trasformata in una discussione molto più articolata sulla questione del genere nelle fiabe. Appare evidente come gli standard di bellezza irrealistici delle protagoniste femminili siano associati a qualità positive, come la bontà d’animo, la fedeltà, il coraggio e la generosità, mentre rimane costante la correlazione tra deformità o “bruttezza” e malvagità. Le parole che descrivono l’aspetto compagno nelle fiabe più frequentemente in

²⁴² ZIPES, *The Irresistible Fairy Tale...*, p. 136.

²⁴³ ZIPES, *The Irresistible Fairy Tale...*, p. 137.

²⁴⁴ ZIPES, *The Irresistible Fairy Tale...*, p. 138.

²⁴⁵ Cristina BACCHILEGA, *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997, p. 9.

riferimento alle donne che agli uomini, e spesso accade che, nel caso in cui non vengano aggiunti dettagli nella descrizione delle protagoniste, esse vengano definite semplicemente come “belle”.²⁴⁶ I canoni di bellezza sono solitamente stereotipati su attributi euro-americani che includono pelle bianca, capelli biondi e un volto dalla bellezza sconvolgente; un’immagine vincolata da stereotipi e norme culturali che rende la visione del corpo delle donne nelle fiabe “limitante e triste”.²⁴⁷ Ai tratti fisici idealizzati si affiancano i tratti comportamentali come l’inettitudine, la pazienza e l’accettazione del proprio destino di ragazza “gentile”, che sono le caratteristiche chiave della critica alla passività femminile nella fiaba.²⁴⁸ Secondo uno studio di Baker-Sperry²⁴⁹, la bellezza delle donne rappresentata nelle fiabe sembra assumere un ruolo più importante a seconda del periodo storico, e potrebbe svolgere la funzione di mezzo per un controllo sociale normativo.

The notion that beauty indicates a woman’s availability and attractiveness to men, however, is a deeply sexist and heterosexist view of the situation. It resonates unpleasantly with assessments from fields such as evolutionary psychology, wherein every facet of femininity and masculinity somehow must correspond to the ability to attract a viable heterosexual mate and thus pass on one’s genetic material.²⁵⁰

Le fiabe, enfatizzando la bellezza e la moralità del corpo femminile, impongono alle donne un insieme di valori normativi che vengono trasmessi come qualcosa di naturale e desiderabile. Il concetto di *performativity*²⁵¹ di Judith Butler, in questo senso, si lega perfettamente all’artificiosità della bellezza femminile delle protagoniste: “if femininity were a given, something that naturally and inherently existed inside all women, then there would not be so much narrative, rhetorical, or ideological labor invested in naturalizing women’s beauty and acts of femininity.”²⁵²

Per scardinare le teorie e le definizioni delle fiabe da una prospettiva maschile e di genere, che tende a ridurre quest’ultimo a una rigida gerarchia, uno dei principali obiettivi di una società democratica e civile, scrive Lisa Retti²⁵³, è la necessità che le fiabe si adattino ai requisiti delle società moderne.

²⁴⁶ Jeane JORGENSEN, “The Most Beautiful of All: A Quantitative Approach to Fairy-Tale Femininity”, *The Journal of American Folklore*, vol. 132, no. 523, 2019, p. 38.

²⁴⁷ JORGENSEN, *ibidem*.

²⁴⁸ JORGENSEN, “The Most Beautiful...”, p. 46.

²⁴⁹ Lori BAKER-SPERRY, Liz GRAUERHOLZ, “The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children’s Fairy Tales”, *Gender and Society* 17(5):711–26, 2003 in cit. JORGENSEN, “The Most Beautiful...”, cit., p. 40.

²⁵⁰ JORGENSEN, “The Most Beautiful...”, p. 48.

²⁵¹ Judith Butler (1956 -), filosofa statunitense e maggiore esponente della teoria *queer*, ha contribuito alle tematiche di genere, identità e linguaggio attraverso numerosi saggi e articoli. Nella sua opera *Gender Trouble* (1990) ha messo in discussione la naturalità dell’identità di genere. Secondo la sua teoria di *performativity*, “gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being”. Attraverso la ripetizione di quei comportamenti, interpretati come “femminili” o “maschili”, ci si modella e si diventa intellegibili come “donna” o “uomo”. Cfr. Judith BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1999, pp. 43-44.

²⁵² JORGENSEN, “The Most Beautiful...”, p. 56.

²⁵³ Lisa RETTI, “Fairy Tales Re-visited Gender Concepts in Traditional and Feminist Fairy Tales”, *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 26, no. 2, 2001, p. 181.

Part of this adaptation, maybe even a requirement, is the de-hierarchization of gender on an unconscious level, which introduces people to a de-genderized and non-hierarchical way of thinking and at the same time could enlarge the consciousness of alternative patterns of action. Fairy tales, which implicitly embody a variety of role models, could be seen as a great chance for such an enterprise, especially if we consider that the interactions between fairy tales and life are even more complex, even more powerful and influential than any other form of literature, because the "tale takes up and continues initiation on the level of the imaginary" (Eliade 1963: 201).²⁵⁴

Per sviluppare criteri che non si basino su categorie patriarcali, o sessiste, si rivela utile l'approccio post-strutturalista: esso permette di comprendere la necessità di creare nuove dimensioni dell'identità di genere, e permette di minare il dualismo patriarcale, attraverso varie strategie impiegate dalle scrittrici femministe nella loro riscrittura delle fiabe. Tramite la visione post-strutturalista, è possibile percepire la distinzione tra buono/cattivo come parte del discorso dominante che viene inteso come una verità universale, oppure, la figura della principessa che funge da oggetto di ricompensa per l'eroe, svolgendo il ruolo di spettatrice invece che di attrice nell'azione.²⁵⁵ Retti, nel suo articolo, avanza una critica anche all'analisi morfologica di Propp che era stata appoggiata dal ricercatore Max Lüthi²⁵⁶, in quanto le supposizioni dello studioso di folclore possono essere implicitamente ed esplicitamente rilette e ridiscusse in termini di posizioni di potere e di dominio.²⁵⁷ Infatti, sembra impossibile per Retti definire le fiabe in virtù di motivi e criteri formali o strutturali: le fiabe sono multidimensionali e i loro confini rimangono indefiniti perché combinano vari aspetti al loro interno. Le fiabe variano nella forma e nell'aspetto a seconda del luogo, del tempo, dell'ambiente sociopolitico e delle intenzioni del narratore (o scrittore), rendendo problematica la definizione che si fonda su criteri formali.²⁵⁸

2.1.4. *Le fiabe e la letteratura postmoderna*

Associato al discorso sulla revisione e sul progetto femminista applicato alle fiabe, Cristina Bacchilega ribadisce che la nuova forma assunta dai racconti fiabeschi negli ultimi due secoli sia una manifestazione del postmodernismo, la corrente nella quale si riuniscono le dimensioni culturali, sociali e teoriche della fine degli anni Novanta. I termini postmoderno e postmodernismo, in cui ci si è imbattuti nel paragrafo 1.1.3., vennero applicati all'arte sperimentale europea e americana degli

²⁵⁴ RETTI, "Fairy Tales Re-visited Gender...", pp. 181-182.

²⁵⁵ RETTI, "Fairy Tales Re-visited Gender...", p. 185.

²⁵⁶ Max Lüthi (1909-1991), fu professore svizzero presso l'Università di Zurigo, specializzato in Letteratura Europea del folclore e ricercatore nell'ambito delle fiabe e dei racconti popolari. Focalizzandosi in particolare sui racconti del meraviglioso, Lüthi identificò in essi dei tratti formali principali: la mono-dimensione, l'assenza di profondità, lo stile astratto, la separazione e l'interrelazione, la sublimazione e l'inclusività. Cfr. HAASE, *The Greenwood Encyclopedia...*, p. 592.

²⁵⁷ RETTI, "Fairy Tales Re-visited Gender...", p. 182.

²⁵⁸ RETTI, "Fairy Tales Re-visited Gender...", p. 183.

anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, oltre ai vari movimenti di pop art della seconda metà degli anni Sessanta.²⁵⁹ L'arte e la letteratura postmodernista tentavano di smontare quella visione pretenziosa e arrivista dell'arte e dell'artista promossa dalle forme del modernismo, diffondendo un eclettismo culturale e una tolleranza senza precedenti in materia di gusto individuale e comportamento.²⁶⁰ In particolare, l'approccio tematico della letteratura postmoderna si è manifestato attraverso il richiamo dell'autenticità, in contrapposizione con l'artificiosità tipica del modernismo; questo tipo di approccio si avvicina alla teoria e alla struttura intellettuale del post-strutturalismo (la cui definizione è riportata nel paragrafo 1.1.2). Di conseguenza, le due correnti vengono spesso associate; il collegamento tra le due posizioni si rafforzò nel tardo 1970 e nel corso del 1980, coinvolgendo non solo l'ambito letterario ma anche altri settori artistici. Hutcheon è la teorica promotrice del postmodernismo post-strutturalista e sostiene che il postmodernismo è un fenomeno intenzionalmente contraddittorio: attraverso tecniche ed espedienti narrativi destabilizzanti, come la parodia o il *pastiche*, mina e decostruisce i principi come il valore, l'ordine, il significato, il controllo e l'identità. Un esempio di produzione letteraria che condivide le tecniche e la sensibilità del postmodernismo è l'opera della scrittrice, editrice e critica inglese Angela Carter (1940-1992). Attraverso il suo imponente e vasto lavoro sulle tradizioni fiabesche, che ha permesso di definire la contemporaneità della fiaba, Carter ha influito su molti scrittori (Margaret Atwood, Salman Rushdie, Robert Coover e Antonia Susan Byatt) che vengono collocati sotto la denominazione di "generazione Carter".²⁶¹ Con il suo stile provocatorio e irriverente, nel 1979 pubblicò la sua collezione di fiabe *La camera di sangue e altre storie* contenente dieci racconti rivisitati di Charles Perrault che includono *Barbablù*, *La Bella e la Bestia*, *La bella addormentata* e *Cappuccetto Rosso*. I suoi racconti impiegano scenari e simboli delle fiabe classiche per esplorare diversi approcci alla soggettività e al desiderio femminile, trasgredendo e riaffermando i parametri culturalmente definiti della sessualità.²⁶²

All'interno della raccolta risulta estremamente importante, quindi, il forte uso dell'intertestualità: "elementi di romanticismo erotico, gotico, romanticismo e altre tradizioni testuali forniscono potenti stereotipi di identità femminile che si illuminano e si intersecano con quelli della fiaba stessa".²⁶³ Carter vedeva nelle fiabe la possibilità di realizzare la liberazione e, al tempo stesso, la costrizione delle donne che sono destinate a sposarsi nelle fiabe tradizionali. Tuttavia, Carter non si limita a rappresentare una versione ingenua e debole di eroine femminili, che lottano per scappare da una

²⁵⁹ BERTENS, FOKKEMA, *International Postmodernism...*, p. 4.

²⁶⁰ BERTENS, FOKKEMA, *International Postmodernism...*, p. 5.

²⁶¹ Stephen BENSON, *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, Wayne State University Press, Detroit, 2008, p. 2.

²⁶² HAASE, *The Greenwood Encyclopedia...*, p. 163.

²⁶³ HAASE, *ibidem*.

sorte predeterminata, al contrario raffigura donne che si dimostrano complici del loro rapimento e della loro prigionia da parte degli uomini. Ad esempio, nel racconto *La camera oscura*, che dà il nome alla raccolta, l'eroina e narratrice riconosce di essere stata sedotta dalla ricchezza del suo misterioso marito, che attraverso diversi indizi, tra cui le famose chiavi che svolgono un ruolo significativo, il lettore riconosce nella figura omicida di Barbablù.²⁶⁴ Anche il finale del racconto, rispetto alla fiaba originale, differisce: se nella versione francese di Perrault la protagonista viene salvata dai due fratelli che raggiungono in tempo il castello di Barbablù, uccidendolo sotto colpi di spada, nella rivisitazione di Carter è la figura della madre che salva la figlia e che colpisce alla testa Barbablù con un proiettile di pistola.

On her eighteenth birthday, my mother had disposed of a man-eating tiger that had ravaged the villages in the hills north of Hanoi. Now, without a moment's hesitation, she raised my father's gun, took aim and put a single, irreproachable bullet through my husband's head.²⁶⁵

Attraverso la decostruzione e l'abbattimento delle convenzioni tipiche delle fiabe, è possibile osservare le storie da nuove angolazioni che alterano la lettura delle narrazioni tradizionali. Queste altre versioni non offrono il recupero delle fiabe ma una differenziazione, non l'istituzione di una nuova norma ma la contestazione di tutte le norme.²⁶⁶

Le trasformazioni postmoderne delle fiabe si sono moltiplicate attraverso testi letterari, animazioni, film e musical; le fiabe postmoderne hanno riattivato la magia fornendo nuove letture e generando nuove possibilità non sfruttate o dimenticate dalla sua ripetizione.²⁶⁷ Il ritorno alle fiabe da parte di scrittori e scrittrici, durante gli anni Novanta del XX secolo e proseguito nel nuovo millennio, permette il recupero e la riproduzione del potere di testi precedenti (o pretesti), allo scopo di una loro messa in discussione: gli adattamenti hanno cambiato la narrativa fiabesca e il suo potenziale di magia e meraviglia, “in Adrienne Rich’s words, “the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction””.²⁶⁸

La sensibilità e le tematiche delle fiabe postmoderne euro-americane, come si è potuto osservare nel caso di Carter, si ritrovano, a mio parere, anche negli autori delle fiabe che verranno analizzate in questo elaborato. Si può anticipare brevemente che Terayama è considerato il precursore della corrente postmoderna giapponese per il suo uso di espedienti tipici, come il *pastiche* o la nostalgia, e per la mescolanza di mezzi mediatici nelle sue produzioni. Dal canto suo Ogawa tratta tematiche femministe, presentando personaggi dalla femminilità alternativa e trasgressiva, che agiscono in un mondo dall'atmosfera cupa e pessimistica (che ricorda le opere di Carter), enfatizzata dalla presenza

²⁶⁴ SANDERS, *Adaptation and...*, p. 90.

²⁶⁵ Angela CARTER, *The Bloody Chamber And Other Stories*, Penguin Books, New York, 1990, p. 43.

²⁶⁶ SANDERS, *Adaptation and...*, p. 93.

²⁶⁷ Cristina BACCHILEGA, *Postmodern Fairy Tales...*, p. 22.

²⁶⁸ BACCHILEGA, *Fairy Tales Transformed?...*, p. 5.

di elementi fiabeschi. I due autori condividono anche alcune delle caratteristiche di spicco della narrativa postmoderna giapponese, come: un linguaggio autoreferenziale, il crollo di strutture narrative spaziali e temporali, un indebolimento delle convenzioni narrative tradizionali, l'uso della parodia e del *pastiche* di testi precedenti, la struttura della storia-nella-storia e l'uso di generi popolari e non letterari.

2.2. Nascita e sviluppo della riscrittura nella letteratura giapponese contemporanea

In Giappone i temi, i personaggi e gli schemi che derivano dalle fiabe tradizionali, di cui molte appartenenti al canone europeo, hanno influenzato e pervaso diverse aree della cultura (antropologia, studi sul folclore, psicologia ecc.) dal 1990 in poi. Come avvenne in Europa e in America, anche in Giappone gran parte degli adattamenti contemporanei delle fiabe ritraggono personaggi femminili e vi è una prospettiva anch'essa più femminile rispetto alle fiabe del passato. A questo si aggiunge la rilettura critica e creativa delle fiabe, le quali si spogliano della loro immagine infantile per rivelare una profondità di significato, una diversità e una varietà che non erano mai stata rivelate dalle generazioni precedenti. Il ruolo delle donne, come è stato già accennato, è stata la tematica che ha subito più modificazioni negli adattamenti fiabeschi, permettendo al femminile di acquisire maggiore visibilità e di far sentire la propria voce. Come esempio di ciò vi è l'opera di Matsumoto Yūko intitolata 罪深い姫のおとぎ話 *Tsumi bukai hime no otogibanashi* ("Fiabe di principesse peccatrici") del 1996, che segna l'avvio del cosiddetto "boom dei Grimm"²⁶⁹ in Giappone, riprendendo le parole di Murai Mayako²⁷⁰. Questa raccolta di fiabe, che include parodie basate su una critica femminile ai racconti dei fratelli Grimm e di Andersen, è paragonata agli adattamenti postmodernisti di *La camera di sangue e altre storie* della scrittrice Angela Carter (tradotta in giapponese nel 1992) per la combinazione di violenza, sesso e femminismo nella sua riscrittura dei classici. La pubblicazione dei racconti alternativi di Matsumoto ha segnato la nascita negli anni Novanta degli studi sull'influenza delle fiabe e del discorso sulla loro riscrittura, che in Giappone non aveva mai trovato un terreno fertile fino a quel momento. Infatti, nonostante la prevalenza di produzioni del genere nella cultura giapponese contemporanea, gli studi e i materiali critici che le riguardavano risultavano scarsi, soprattutto su tematiche come il femminismo. La rivista "Marvels &

²⁶⁹ MURAI Mayako, *Before and after the "Grimm Boom". Reinterpretations of the Grimms' Tales in Contemporary Japan*, in Vanessa JOOSEN, Gillian LATHEY, *Grimms' Tales around the Globe. The Dynamics of Their International Reception*, Wayne State University Press, Detroit, 2014, p. 163.

²⁷⁰ Murai Mayako è professoressa presso la facoltà di Lingue Straniere all'Università di Kanagawa. Si occupa di adattamenti di fiabe nelle opere di scrittrici e artiste contemporanee sia in Giappone che in Europa e Stati Uniti. Cfr. <https://www.kanagawa-kenminhall.com/detail?id=33869>, (ultima consultazione 26/12/2020).

Tales” nata nel 2013 dalla collaborazione di importanti personalità ed esperti ed esperte del genere, tra cui Luciana Cardi, Lucy Fraser, Murai Mayako, Cristina Bacchilega, Charlotte Eubanks e Steven Ridgley ha contribuito ad ampliare il campo di ricerca e ad approfondire il crescente interesse degli scrittori e artisti giapponesi contemporanei, sia donne che uomini, che vengono ispirati ancora oggi dalla letteratura classica e dalle storie premoderne. Il saggio di Murai Mayako, *From Dog Bridegroom to Wolf Girl* del 2015, rappresenta il tentativo di analizzare le opere di alcune scrittrici e artiste giapponesi contemporanee alla luce degli studi femministi sulle fiabe: il testo esegue un’analisi interculturale che permette di collegare opere di tradizioni diverse, dall’Est all’Ovest, attraverso motivi e schemi comuni senza però cadere nella trappola dell’essenzialismo, che cancella o riduce le differenze culturali in stereotipi culturali. Nel saggio Murai mette in luce come le opere di scrittrici e artiste giapponesi siano indirizzate esclusivamente a un pubblico adulto, come anche i casi studio che verranno analizzati nell’ultimo capitolo di questo elaborato.

2.2.1. Le fiabe europee in Giappone

Le fiabe europee giunsero in Giappone alla fine del XIX secolo, subito dopo la nascita del periodo d’oro della letteratura per l’infanzia. Tale periodo coincise con la fine del 鎖国 *sakoku* (l’isolamento nazionale) e l’apertura del Paese agli stati europei e agli Stati Uniti, come conseguenza della Restaurazione Meiji del 1869. Tramite la diffusione di prodotti e opere di letteratura provenienti dall’estero venne creato un vero e proprio genere letterario per il divertimento e l’intrattenimento dei più piccoli. La prima rivista per bambini, infatti, fu fondata nel 1888 con il nome di 少年園 “Shonen’en” (“Il giardino dei bambini”), la quale fu seguita da altre riviste del genere, tra cui 少年園世界 “Shonen sekai” (“Il mondo dei bambini”) che, con Sazanami Iwaya²⁷¹ divenne la principale rivista di epoca Meiji (1869-1912). Le fiabe ivi contenute erano caratterizzate, per la maggior parte, da contenuti morali confuciani e patriottismo, allo scopo di educare i piccoli lettori alla lealtà nei confronti dell’Imperatore, della nazione e dei genitori. È proprio in questo periodo che iniziarono le prime traduzioni delle fiabe dei fratelli Grimm e di Hans Christian Andersen, che vennero inizialmente introdotte in Giappone come materiali di studio nelle scuole primarie, secondo il metodo

²⁷¹ Sazanami Iwaya (1870-1933) nacque a Tōkyō nel 1870. Da adolescente si unì al gruppo letterario *Ken’yusha*, e iniziò a scrivere romanzi. Le sue fiabe divennero talmente popolari da essere conosciute tra i bambini come *Sazanami otogibanashi* (“le fiabe di Sazanami”). Cfr. <https://www.kodomo.go.jp/jcl/e/section3/index.html>, (ultima consultazione 26/12/2020).

educativo del filosofo e pedagogista Johann Friedrich Herbart, che enfatizzava lo sviluppo morale e intellettuale attraverso l'apprezzamento della letteratura.²⁷² La prima fiaba europea che venne tradotta e pubblicata in giapponese fu *Il chiodo* di Jacob e Wilhelm Grimm nel 1873, che comparve all'interno di una collezione di storie per l'educazione morale dei bambini intitolata 啓蒙修身録 *Keimō shūshin roku* ("Documenti sull'Illuminismo e sulla morale"), la quale spianò la strada alle traduzioni e agli adattamenti successivi dei racconti provenienti dall'Europa, sempre seguendo il metodo di apprendimento morale.²⁷³ Nel 1887 Suga Ryōhō, monaco buddhista che studiò filosofia presso la Oxford University, pubblicò una raccolta di fiabe intitolata 西洋古事神仙叢話 *Seiyō koji: Shinsen sōwa* ("Folklore occidentale: una collezione di racconti soprannaturali"), contenente sette storie tratte dalla collezione dei fratelli Grimm. Suga adattò la raccolta all'ideologia nazionale di epoca Meiji, aggiungendo ai racconti gli ideali feudali e confuciani ed enfatizzando l'aspetto esotico e magico delle fiabe.

In "The Strange Fate of Cinderella," for example, the king, only a marginal figure in the Grimms' tale, is portrayed as a person of great moral integrity worthy of the loyalty of his subjects. The virtue of diligence is even more emphasized than in the original, and devotion to one's parents becomes the most important lesson of the story. In translating the Grimms' tales, Suga thus both exoticized—as is evident in his emphasis on the "supernatural" and "strange" aspects of Western culture in the titles—and domesticated them for a Japanese adult readership, a process of cultural transformation that is also characteristic of the Grimm boom.²⁷⁴

Le fiabe adattate di Suga presentavano un altro aspetto interessante: esse non erano indirizzate a un pubblico infantile, bensì a quello adulto, ma, nonostante ciò, le storie dei fratelli Grimm continuarono a circolare come letteratura per bambini. Fu successivamente Sazanami, nel 1890, a occuparsi delle traduzioni delle fiabe dei due fratelli e fu anche il primo a utilizzare il corrispettivo termine giapponese おとぎ話 *otogibanashi* per indicare le fiabe letterarie come quelle dei Grimm e di Hans Christian Andersen, di cui la cui prima fiaba tradotta in giapponese fu 皇帝の新衣装 *Kōtei no shin ishō* (*I vestiti nuovi dell'Imperatore*) nel 1888, comparsa sulla rivista 女学雑誌 "Jogakuzasshi".²⁷⁵ Tuttavia, le traduzioni di Sazanami sono considerate più come degli adattamenti a causa di alcuni elementi strutturali della storia che vengono alterati: ad esempio, scrive Murai Mayako, in 小雪姫

²⁷² MURAI Mayako, *Before and after...*, in JOOSEN, LATHEY, *Grimms' Tales around...*, p. 154.

²⁷³ MURAI Mayako, *From Bridegroom to Wolf Girl. Contemporary Japanese Fairy-Tale Adaptations in Conversation with the West*, Wayne State University Press, Detroit, 2015, p. 11.

²⁷⁴ MURAI, *Before and after...*, in JOOSEN, LATHEY, *Grimms' Tales around...*, pp. 155-156.

²⁷⁵ KITAGAWA Kumiko, "Shogakkō kokugo kyokasho ni miru Andersen dōwa", *Tōkyō kasei daigaku seikatsu shiryōkan*, 1996, p. 93.

Koyukihime (“Biancaneve”) del 1896, l’ambientazione, i personaggi, i luoghi e i costumi sono trasferiti in Giappone, il principe non compare nella storia, la matrigna non riceve nessuna punizione esemplare e nel finale Koyuki non raggiunge l’età per il matrimonio.²⁷⁶ Nel 1886, invece, venne tradotta la prima fiaba di Charles Perrault: *Cenerentola* apparve all’interno di un giornale gestito da Yano Ryūkei, funzionario governativo e attivista per i diritti civili, il quale partecipò alla stesura della prima raccolta di fiabe francesi dal titolo 西洋仙境奇談 *Seiyō senkyō kidan* (“Storie esuberanti della terra incantata dell’Ovest”), tradotte da Inoue Kan’ichi da un testo inglese. Lo scopo della raccolta era la promozione della modernizzazione del Giappone tramite l’introduzione delle fiabe popolari, che costituiscono, secondo Yano, il fondamento della mentalità “occidentale”.²⁷⁷ Ciò che si osserva nei primi adattamenti è una generale propensione nel riconoscimento di una ricompensa a seguito di una buona condotta da parte del protagonista, esaltando quindi un comportamento retto e giusto, mentre la violenza delle storie originali viene attenuata o addirittura rimossa. Anche gli editori e i traduttori successivi cercarono di adattare le fiabe europee secondo una mentalità che equivallesse a quella giapponese dell’epoca, seguendo l’esempio di Sazanami. Inoltre, apportarono cambiamenti che comprendevano i dettagli culturali, nomi, luoghi, costumi sociali, cibo e vestiti fino agli elementi stilistici, strutturali ed etici della storia: ad esempio la fiaba di Barabablù, 青髭 *Aohige* in *Seiyō senkyō kidan*, venne reinterpretata come una storia assimilabile alla tradizione letteraria e artistica delle storie di fantasmi, i 怪談 *kaidan*, per avvicinarsi maggiormente al pubblico giapponese.

Con il sorgere dell’epoca Taishō (1912-1926) e della crescente influenza da parte della cultura europea e statunitense, venne accantonata l’idea che considerava i bambini esclusivamente delle risorse umane, o dei piccoli adulti, destinati ad arricchire e a rafforzare la nuova nazione moderna. Al contrario, i più piccoli iniziarono a essere associati a immagini di purezza e innocenza e a essere considerati per la loro vera essenza. In questo clima le fiabe dei Grimm, ora reinterpretate all’interno del movimento del romanticismo europeo, furono considerate come risorsa privilegiata di immaginazione poetica adatta soprattutto ai bambini.²⁷⁸ La nuova definizione di letteratura per l’infanzia portò all’introduzione del termine 童話 *dōwa* (“fiabe per bambini”) che si distinse dalla tradizione narrativa per l’intrattenimento degli adulti chiamata おとぎ *otogi*; da quel momento, infatti, iniziò la produzione in grande quantità di *dōwa* e 童謡 *dōyo* (“canzoni” o “poesie per bambini”) che

²⁷⁶ MURAI, *Before and after...*, in JOOSEN, LATHEY, *Grimms’ Tales around...*, p. 156.

²⁷⁷ MURAI, *From Bridegroom to Wolf Girl...*, p. 14.

²⁷⁸ MURAI, *Before and after...*, in JOOSEN, LATHEY, *Grimms’ Tales around...*, p. 158.

riflettevano la “cultura dei bambini” nata tra gli anni Venti e Trenta del Novecento.²⁷⁹ La promotrice di questa nuova visione dell’infanzia fu la rivista 赤い鳥 *Akai tori* (“Uccello rosso”), che, sotto la direzione di Suzuki Miekichi²⁸⁰, pubblicò dal 1918 fino al 1936 opere letterarie dedicate al 童心 *dōshin*, il cuore puro dei bambini, e scrittori di grande fama parteciparono e collaborarono a pubblicare i loro contributi per la rivista (tra essi si possono citare: Akutagawa Ryūnosuke, Arishima Takeo, Shimazaki Tōson, Toyoshima Yoshio, Uno Koji, Sato Haruo e Ogawa Mimei, oltre a poeti come Kitahara Hakushu, Miki Rofu and Saijo Yaso).²⁸¹ Molti dei racconti contenuti nella rivista erano rivisitazioni (再話 *saiwa*) o narrazioni di fiabe europee e contenevano, rispetto alle fiabe in stile popolare di epoca Edo e Meiji, elementi moderni.²⁸² In concomitanza con esse, si sviluppò in Giappone alla fine degli anni Venti del Novecento un approccio folcloristico nei confronti delle fiabe, e, in particolar modo, verso le fiabe dei Grimm. Tra i traduttori e studiosi di letteratura tedesca, Kaneda Kiichi fu il primo a pubblicare la traduzione completa delle *Fiabe del focolare* in due volumi nel 1924 e 1927, come parte dell’antologia di fiabe 世界童話大系 *Sekai dōwa taikei* (“Antologia della letteratura mondiale dell’infanzia”). Il suo obiettivo era quello di suscitare l’interesse per i racconti fiabeschi anche nel pubblico adulto, mantenendo gli elementi sessuali o violenti delle trame originali e propendendo così per una loro fedele traduzione.²⁸³ Il suo approccio fu considerato il modello da seguire nelle successive traduzioni che incorporavano una prospettiva folcloristica e, nei primi anni del XX secolo, molti scrittori iniziarono a rivolgere il loro interesse nei confronti delle fiabe europee, considerate come un mezzo per esplorare nuove forme di espressione nella letteratura moderna per adulti. Tra le opere più famose che riprendono la tradizione fiabesca si possono citare 人魚の嘆 *Ningyo no nageki* del 1917 (*Pianto di sirena e altri racconti*, Feltrinelli 1985) di Tanizaki Jun’ichirō e 眠れる美女 *Nemureru bijo* del 1961 (*La casa delle belle addormentate*, Mondadori 1972) di Kawabata Yasunari.²⁸⁴

Dal 1970 nacque un rinnovato interesse nei confronti dei racconti popolari e delle fiabe, che sembrò assumere quasi la forma di un atteggiamento di sfida e opposizione nei confronti delle censure e dei

²⁷⁹ Ludovik KLEIN, “Taishō jidai, senzen no dōwa: jidō no hakken”, *Furansu kokuritsu tōyō gengo bunka kenkyūjo*, 2011, p. 5.

²⁸⁰ Suzuki Miekichi (1882-1936) fu un importante scrittore nato a Hiroshima nel 1882. Durante i suoi studi universitari presso l’Università Imperiale di Tōkyō, pubblicò il suo primo romanzo intitolato 千鳥 *Chidori* (“Il piviere”), su consiglio del suo insegnante, Natsume Sōseki. Nel 1918 fondò la rivista per bambini *Akai tori*.

²⁸¹ KAWAHARA Kazue, “Kindai nihon ni okeru ‘kodomo’ no imēji. ‘Akai tori no chūshin ni’”, *Soshioroji*, vol. 35, no. 3, 1991, pp. 70-71.

²⁸² KAWAHARA, “Kindai nihon...”, p. 72.

²⁸³ MURAI, *Before and after...*, in JOOSEN, LATHEY, *Grimms’ Tales around...*, p. 161.

²⁸⁴ MURAI, *From Bridegroom to Wolf Girl...*, pp. 17-18.

processi di alterazione che le generazioni precedenti avevano applicato alle versioni originali delle fiabe, considerate inadeguate per un pubblico di minori. Murai scrive che la tendenza a tradurre e a rivisitare le fiabe dei Grimm e degli altri scrittori europei, esplosa nella tarda metà del Novecento, rifletteva il tentativo del Giappone di reinventare se stesso come nazione modernizzata e democratica durante il periodo della sua rapida modernizzazione.²⁸⁵ Furono soprattutto le scrittrici donne giapponesi che si appropriarono dei racconti per mettere in discussione questioni come l'identità, il genere, la politica e il ruolo delle donne nella società contemporanea.²⁸⁶ Gli adattamenti delle fiabe proposte da autrici come Kurahashi Yumiko, Kiryū Misao e da artiste come Kōnoike Tomoko e Yanagi Miwa, —e dalla scrittrice Ogawa Yōko e dal drammaturgo Terayama Shūji, di cui si tratterà in maniera più dettagliata nel capitolo successivo—, occupano senza ombra di dubbio una posizione autorevole in questo ambito.

2.2.2. *Adattamenti e riscrittura “giapponese”*: alcuni esempi

Nel 1970 la traduzione da parte di Shibusawa Tatsuhiko²⁸⁷ dei racconti di Perrault, sulla rivista per giovani donne dal nome “An-an”, aprì la strada all'esplorazione delle possibilità emergenti dell'indipendenza economica, emotiva e sessuale femminile derivate dalla rapida crescita economica e dalla “americanizzazione” del Giappone del dopoguerra.²⁸⁸ Le reinterpretazioni delle fiabe secondo Shibusawa, viste come espressioni simboliche di desideri latenti, influenzarono gli adattamenti delle fiabe sia nella letteratura che nell'arte: egli aveva sottolineato le implicazioni sessuali delle fiabe europee e riaffermato l'immagine della donna-oggetto sottomessa ai desideri maschili.²⁸⁹ Il focus dell'attenzione si spostò gradualmente sul vittimismo femminile nella società patriarcale, che descriveva le donne mature nello sforzo di liberarsi dalle catene delle nozioni convenzionali di femminilità e maternità. Tuttavia, le scrittrici e artiste giapponesi contemporanee sporadicamente descrivevano, e descrivono tuttora, le loro opere in termini di femminismo, nonostante le esperienze e le espressioni delle donne siano state una delle principali preoccupazioni dei loro contenuti letterari. Questa omissione è dovuta alla connotazione negativa attribuita alla parola “femminismo” nel Giappone moderno e contemporaneo, inteso come rivendicazione della parità dei diritti da parte delle donne a partire dalla fine degli anni Sessanta. Di conseguenza, la comprensione del femminismo si è

²⁸⁵ MURAI, *Before and after...*, in JOOSEN, LATHEY, *Grimms' Tales around...*, p. 162.

²⁸⁶ “Preface to the Special Issue on the Fairy Tale in Japan”, *Marvels & Tales*, vol. 27, no. 2, 2013, p. 172.

²⁸⁷ Shibusawa Tatsuhiko (1928-1987) studioso, scrittore e traduttore di letteratura francese, fu influenzato dai lavori degli scrittori europei di avanguardia.

²⁸⁸ MURAI, *From Bridegroom to Wolf Girl...*, p. 18.

²⁸⁹ MURAI, *From Bridegroom to Wolf Girl...*, p. 20.

limitata a questo ristretto stereotipo, propagandato prevalentemente dai mass media di stampo maschile. Studi sul femminismo in Giappone si sono sviluppati a partire dagli anni Settanta, ma essi sono stati notevolmente alienati sia nel mondo accademico che nella società giapponese; si tende a evitare l'utilizzo del termine femminismo nei titoli e nelle descrizioni delle opere, preferendo indicare la prospettiva incentrata sulla donna attraverso titoli o disegni di copertina che raffigurano soggetti o estetica femminile.²⁹⁰ Un altro aspetto che Murai sottolinea è che alcuni adattamenti e rivisitazioni femminili delle fiabe in Giappone cercano di resistere alle interpretazioni maschili e alla rappresentazione della figura dello 少女 *shōjo*²⁹¹ — incentrata sull'immagine della ragazza, emblematica nella ricezione globale della cultura giapponese contemporanea — e dell'estetica dello ひらひら *hirahira*²⁹², che si trova invece nelle opere di alcune scrittrici come Yoshimoto Banana. Queste strategie rientrano nell'area della critica femminista che si è sviluppata nel campo degli studi culturali giapponesi (“girl studies”), in contrasto con i presupposti etero normativi e fallocentrici della società. Tuttavia, tali strategie rischiano di perpetuare l'emarginazione delle donne e delle fiabe stesse, circoscrivendole all'ambito dell'infanzia, e di rafforzare la femminilizzazione e l'infantilizzazione euro-americana della cultura giapponese.²⁹³ Tra gli adattamenti di fiabe che resistono a queste tattiche di analisi non si può tralasciare la raccolta di Kurahashi Yumiko²⁹⁴ pubblicata nel 1984 e intitolata 大人のための残酷童話 *Otona no tame no zankoku dōwa*²⁹⁵ (“Fiabe crudeli per adulti”), che

²⁹⁰ MURAI, *From Bridegroom to Wolf Girl...*, p. 35.

²⁹¹ *Shōjo* significa letteralmente “bambina” o “ragazza” di età compresa tra i 12 e i 17 anni. Il concetto di *shōjō*, inteso come costruzione culturale, aveva originariamente uno scopo ideologico: venne introdotto alla fine del XIX secolo dal governo Meiji al fine di educare le ragazze a incarnare i valori di affetto (愛情 *aijō*), castità (純潔 *junketsu*) ed estetica (美的 *biteki*) di 良妻賢母 *ryōsai kenbo* (buona moglie e saggia madre), un'ideologia ispirata alle nozioni vittoriane di “vera femminilità”. A partire dagli anni Novanta il termine fa riferimento a un'ideale iper-femminile che viene espresso tramite il genere dei romanzi e manga *shōjō*. Cfr. MASAFUMI Monden, *Japanese Fashion Cultures. Dress and Gender in Contemporary Japan*, Bloomsbury, London and New York, 2015, p. 50.

²⁹² *Hirahira* è una parola onomatopeica che descrive il movimento di oggetti, come nastri o fronzoli, che svolazzano al vento e che simboleggiano la fanciullezza femminile. L'immagine dello *hirahira* non appartiene a uno dei cinque sensi in particolare, ma è condiviso da ciascuno di essi, senza distinzione l'uno dall'altro: “it dissolves the boundary between body and outer world and amalgamates body and mind. Furthermore, this imagery transcends materialistic differences such as clothes being worn, an image being drawn, or writing on paper”. Cfr. AOYAMA Tomoko, HARTLEY Barbara, *Girl Reading Girl in Japan*, Routledge, Oxon, 2010, p. 32.

²⁹³ MURAI, *From Bridegroom to Wolf Girl...*, pp. 35-36.

²⁹⁴ Kurahashi Yumiko (1935-2005) è stata una delle scrittrici più innovative e originali in Giappone ed esponente intellettuale della sua generazione. La sua scrittura comprende satira politica, romanzi sperimentali, brevi storie del fantastico e due collezioni di fiabe rivisitate. Cfr. Marc SEBASTIAN-JONES, TATEYA Koichi, “Two Tales from ‘Cruel Fairy Tales for Adults’”, *Marvel & Tales*, vol. 22, no. 1, 2008, p. 171.

²⁹⁵ La parola 残酷 *zankoku*, “crudelmente”, nel titolo si riferisce alla crudeltà che deriva dal “razionalismo” delle fiabe: il loro mondo possiede una legge e una logica coerente che costituisce l'aspetto magico e soprannaturale, ed è questo il motivo per cui il mondo soprannaturale delle fiabe è pieno di razionalismo, che inesorabilmente non risparmia nessuno. La visione cupa del mondo di Kurahashi non lascia spazio a un lieto fine, se non in maniera ironica. 大人 *Otona* invece fa riferimento agli adulti, in quanto la natura erotica delle sue fiabe potrebbe essere considerata troppo tossica per dei bambini. Cfr. MURAI, *From Bridegroom to Wolf Girl...*, p. 26.

contiene ventisei racconti brevi in cui le fiabe di Hans Christian Andersen, dei fratelli Grimm e di Charles Perrault vengono riscritte e affiancate alla revisione di narrazioni giapponesi provenienti dalla raccolta 御伽草子 *Otogizōshi* del XVIII secolo e dal 今昔物語集 *Konjaku monogatari* (“Antologia dei racconti del passato e del presente”) del XII secolo. La raccolta attinge anche da fonti diverse come Franz Kafka, Tanizaki Jun’ichirō, Hayashi Tatsuo, Oscar Wild, oltre che da miti greci e racconti popolari britannici.²⁹⁶ La sua rivisitazione fiabesca, Murai scrive, è influenzata dagli esperimenti letterari stilistici postmoderni più che dagli studi femministi e dalle riscritture delle fiabe iniziate negli anni Settanta in Europa e Stati Uniti. Nonostante il titolo alluda in maniera evidente alla raccolta di fiabe di Angela Carter e nonostante le storie di Kurahashi contengano elementi della riconfigurazione postmoderna della politica sessuale che si ritrova nella riscrittura della scrittrice inglese, “her primary concern is neither feminist nor folkloric, and her layful irony and black humor are directed at the absurdities of people, men and women alike, adhering to gender and other cultural stereotypes.”²⁹⁷ Ad esempio in 白雪姫 *Shirayuki hime*, “Biancaneve”, di Kurahashi, il principe decide di sposare la matrigna malvagia che risulta più attraente e intelligente della sua figliastra, mentre Biancaneve trova il suo “lieto fine” rimanendo a vivere con i sette nani e partorendo numerosi bambini. La riscrittura di Kurahashi ha contribuito a suscitare l’interesse del pubblico adulto per la rielaborazione letteraria delle fiabe tradizionali e, allo stesso tempo, ha eclissato l’istinto femminista nella moderna riscrittura delle fiabe rappresentato in Europa da Carter, essendo Kurahashi conforme all’ideologia conservatrice del Giappone di quel periodo.²⁹⁸ Un anno dopo, nel 1985 la scrittrice Sano Yōko propose un’altra collezione di ventisei fiabe rivisitate dal titolo 嘘ばっか新釈世界おとぎ話 *Uso bakka: Shinshaku sekai otogibanashi* (“Solo bugie: nuove interpretazioni delle fiabe del mondo”), che comprende i racconti dei Grimm, di Andersen, di Esopo e le fiabe della tradizione giapponese. La sua interpretazione capovolge le dicotomie gerarchiche del bene contro il male, della bellezza contro la bruttezza, della saggezza contro la follia e dell’uomo contro la donna. L’aspetto che risalta maggiormente nelle sue fiabe è la scelta di rappresentare la figura della donna anziana come protagonista, non incarnando il tradizionale ruolo del nemico da sconfiggere. Sull’onda del “Boom dei Grimm”, iniziato da Matsumoto Yūko con *Tsumi bukai hime no otogibanashi* di cui è stato già discusso, si colloca la collezione di fiabe rivisitate di Kiryū Misao²⁹⁹: 本当は恐ろしいグリム童話 *Hontō wa osoroshii Gurimu dōwa* (“Le fiabe dei Grimm sono davvero raccapriccianti”) del 1998.

²⁹⁶ SEBASTIAN-JONES, TATEYA, “Two Tales from...”, p. 172.

²⁹⁷ MURAI, *From Bridegroom to Wolf Girl...*, p. 25.

²⁹⁸ MURAI, *From Bridegroom to Wolf Girl...*, p. 26.

²⁹⁹ In realtà Kiryū Misao è lo pseudonimo di due donne, Tsutsumi Sachiko e Ueda Kayoko. Cfr. MURAI, *Before and after the...*, in JOOSEN, LATHEY, *Grimms’ Tales around...*, p. 165.

Ciascuna fiaba della raccolta è seguita da una sinossi di interpretazioni psicoanalitiche, folcloristiche, socio-storiche e letterarie da parte di studiosi del genere, con lo scopo di ricreare “una versione più vivida e grafica dei racconti dei Grimm, mantenendo le espressioni crudeli e violente che si trovano nella prima edizione e facendo emergere le profondità della psiche e i significati nascosti”.³⁰⁰ Le nuove interpretazioni delle fiabe tradizionali in Giappone, che derivavano dalle traduzioni degli studi euro-americani della fine degli anni Settanta, coinvolsero soprattutto le fiabe dei Grimm, considerate gli esempi per eccellenza della loro applicazione. Successivamente alla pubblicazione delle fiabe di Kiryū si diffusero molti libri sugli aspetti oscuri delle storie dei due fratelli, che riflettevano l’ammirazione del Giappone per l’immaginario “occidentale” e rivalutavano altri scrittori come Andersen e Perrault come letteratura per adulti.

It is as if adult readers, who had once been familiarized with the sanitized versions of the Grimms’ tales in their childhood, needed to know what the “real” stories were in order to better access their own conflicting desires and fears arising from the realm of the unconscious to which the fairy tale seemed to hold the magic key. However, in their attempt to reinterpret the stories of women’s lives, female writers and readers often felt the need to reach even beyond the Grimms’ original tales to undermine their presupposed patriarchal gender hierarchies.³⁰¹

Anche i progetti artistici di Kōnoike Tomoko, che combinano arte, narrazione orale e artigianato e che tentano di collegare il mondo delle fiabe alle vite reali, rappresentano nuove possibilità di reinterpretazione delle fiabe. L’arte di Kōnoike complica le opposizioni binarie tra uomo e animale, tra uomini e donne e tra la società umana e la natura, che sono alla base delle fiabe canonizzate. L’opera più rappresentativa è “Knifer Life”³⁰² del 2004 che si ispira alla storia di *Cappuccetto Rosso*. Si tratta di una tela disegnata con linee sottili a matita e carboncino che raffigura l’immagine di un ibrido di ragazza-lupo: la figura femminile, di cui si possono osservare solo le gambe e le scarpe da ginnastica, è avvolta completamente da uno sciame di piccoli pugnali e dai corpi di sei lupi, che nascondono la parte superiore della ragazza (fig. 1). Se si osserva più da vicino la tela, si può scorgere che i lupi possiedono un paio di zampe in più, che sembrano indicare la loro dualità come progenie di un’unione uomo-lupo. Murai scrive che l’aggiunta delle due zampe simboleggerebbe un’inversione del processo evolutivo che ha portato il passaggio da quattro a due piedi negli esseri umani, regredendo alle sei zampe come negli insetti.³⁰³ Un altro aspetto che evidenzia è la presenza del colore

³⁰⁰ MURAI, *Before and after...*, in JOOSEN, LATHEY, *Grimms’ Tales around...*, p.165.

³⁰¹ MURAI, *Before and after...*, in JOOSEN, LATHEY, *Grimms’ Tales around...*, p. 167.

³⁰² *Knifer Life* è comparsa per la prima volta sulla copertina della ristampa della fiaba rivisitata di Shibusawa, intitolata *Kitsunekobiki* (“Il racconto dell’incantevole volpe”).

³⁰³ MURAI, *From Bridegroom to Wolf Girl...*, p. 122.

rosso delle scarpe, che richiamerebbe il sangue del lupo dopo che il cacciatore, nella storia, ne apre il ventre con un coltello, scena che viene rappresentata in questo caso dai pugnali fluttuanti.



Figura 1. Kōnoike Tomoko, *Knifer life*, 2000 - 01.

Un'ultima artista che raffigura i personaggi femminili delle fiabe classiche attraverso fotografie e installazioni video è Yanagi Miwa. Con la sua serie fotografica dal titolo フェアリーテール *Fairy Tale*, realizzata tra il 2004 e 2006, Yanagi reinterpreta il rapporto tra la principessa e la strega, che aveva sempre costituito la contrapposizione tra bontà-giovinezza e malvagità-vecchiaia nelle fiabe tradizionali, rendendo il loro rapporto ambiguo e mettendo in discussione la familiarità di scene famose.³⁰⁴ Per realizzare ciò, Yanagi inserisce nei suoi lavori modelle di età compresa tra i 5 e i 10 anni, che recitano le parti di donne anziane vestendo una maschera che enfatizza i tratti tipici della strega cattiva delle fiabe. Nella sua versione di “Biancaneve”, la figura della giovane e quella della donna anziana si guardano allo specchio e si mostrano come l'immagine speculare l'una dell'altra (fig. 2). Biancaneve, a un primo sguardo, sembra essere la figura di spalle nella foto, che si confronta con la matrigna malvagia allo specchio ma, osservando attentamente, viene rivelato che la figura riflessa non è altri che la ragazza mascherata di spalle. Nella storia dei Grimm questa scena è

³⁰⁴ MURAI Mayako, “The Princess, the Witch, and the Fireside: Yanagi Miwa's Uncanny Restaging of Fairy Tales”, *Marvels & Tales*, vol. 27, no. 2, 2013, p. 234.



Figura 2. Yanagi Miwa, 白雪 *Shirayuki*, 2004.

raccontata in maniera differente: è la matrigna che specchiandosi vede l'immagine della sua figliastra, che cercherà successivamente di uccidere a causa della sua bellezza giovanile. Al contrario, nell'opera di Yanagi le due fasi della vita di una donna vengono compresse in un'unica figura, convivendo tra loro e condividendo anche la possibilità di morte, dal momento che entrambe stringono in mano una mela avvelenata.³⁰⁵

L'aura di morte pervade anche la sua versione di "Cappuccetto Rosso" (fig. 3), in cui la macchina fotografica cattura la scena della nonna e della nipote all'interno del ventre aperto del lupo. Nell'opera la figura del lupo è ridotta a semplice pelliccia mentre il cacciatore è assente dalla scena, suggerendo nessun intervento maschile: la scena concentra il focus sulle due generazioni di donne che sono appena tornate in vita insieme dopo una morte temporanea nella pancia del loro predatore. Entrambe le opere sembrano celebrare "il potenziale trasformativo derivante dalla condivisione dello stesso destino di donna."³⁰⁶



Figura 3. Yanagi Miwa, 赤ずきん *Akazukin*, 2004.

La riscoperta delle fiabe e le interpretazioni nate dalla mente di scrittrici e artiste giapponesi alla fine del XX secolo possono essere interpretate come una rivolta da parte del pubblico adulto nei confronti delle varie modifiche apportate alle storie originali, che avevano lo scopo di allinearsi con i programmi educativi della modernizzazione. Murai sostiene che il "Boom dei Grimm" rappresenterebbe un fenomeno che riflette il processo conflittuale di "occidentalizzazione" del

³⁰⁵ MURAI, "The Princess, the Witch...", p. 244.

³⁰⁶ MURAI, *From Bridegroom to Wolf Girl...*, p. 101.

Giappone alla fine del XIX secolo e di repressione sessuale e sociale a cui sono state assoggettate le donne in una società dominata dagli uomini.³⁰⁷ I paragrafi dedicati alla riscrittura e agli adattamenti delle fiabe europee in Giappone mostrano come le nuove teorie euro-americane sull'analisi delle fiabe tradizionali abbiano riscosso un rilevante interesse in Giappone, soprattutto da parte di scrittrici donne, che hanno riscritto le storie da una prospettiva più femminile. La critica sviluppata in Europa e Stati Uniti ha cercato di “illuminare” i testi giapponesi senza influenzarne le interpretazioni, ma ha anche evidenziato che sia comunque necessario conoscere l'ambiente socioculturale, storico e linguistico di queste produzioni. Gli adattamenti prodotti nel Giappone contemporaneo sono un esempio di testi in cui le fiabe europee e non europee si mescolano per creare una nuova cultura delle fiabe, che allo stesso tempo disorienta e riorienta le prospettive, incentrate sul binomio Europa e America.³⁰⁸ Inoltre, temi come la sessualità, la violenza e la dominanza di una visione patriarcale sono stati oggetto di discussione sulla vera natura delle fiabe, domandandosi se esse possano ancora considerarsi un genere di letteratura per l'infanzia. Gli esempi di adattamenti di fiabe nella letteratura e nell'arte giapponese contemporanea si focalizzano sullo smantellamento delle convenzioni tradizionali tramandate dalle fiabe — come il dualismo uomo/donna, bontà/malvagità e giovinezza/vecchiaia — aprendo a nuove interpretazioni delle storie e a un nuovo pubblico: quello degli adulti.

³⁰⁷ MURAI, *From Bridegroom to Wolf Girl...*, p. 143.

³⁰⁸ MURAI Mayako, Luciana CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale: Contemporary Adaptations across Cultures*, Wayne State University Press, Detroit, 2020, p. 7.

Capitolo Tre. Gli autori e i casi studio

3.1. Terayama Shūji

*Mi sento obbligato a interrompere una storia.
Una volta che viene terminata,
non viene lasciato alcun margine al pubblico.
Io creo sempre storie a metà,
mentre l'altra metà è creata dal pubblico,
diventando così un unico mondo.*

— Terayama Shūji

È difficile riassumere la vita e il genio artistico di 寺山修司 Terayama Shūji in poche pagine: in quanto personaggio rinomato, soprattutto per i suoi lavori sperimentali con la *troupe* teatrale 天井棧敷 Tenjō Sajiki, egli ha rappresentato e rappresenta tuttora una delle personalità più innovative, poliedriche e controverse in Giappone. Terayama fu poeta, regista, drammaturgo, produttore cinematografico, fotografo, autore, scrittore di testi musicali e teorico teatrale, sostenitore e portavoce dei diritti dei giovani: “un distruttore anarchico delle tradizioni”.³⁰⁹ Le sue opere combinano le convenzioni e i codici dei vari media, indipendentemente dal fatto che esse siano poesie, opere teatrali, film, musica o pubblicità. Questa mescolanza e ibridità di mezzi mediatici, in particolare nei suoi film, sono strettamente connessi con l’uso del *pastiche* e della nostalgia (o retrò), che rendono le sue produzioni le precorritrici del cinema postmoderno in Giappone.³¹⁰ Il teatro d’avanguardia di Terayama si colloca nel periodo turbolento della fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Ottanta, quando le tradizioni consolidate del Giappone vennero sconvolte dalla sua sconfitta nella Seconda Guerra Mondiale, dall’occupazione militare americana e dalla sua successiva trasformazione in potenza economica mondiale. Durante gli anni più creativi di Terayama, gli studenti in Giappone, ma anche nel resto del mondo, si opponevano violentemente alla brutalità americana in Vietnam, la società giapponese stava sperimentando un rapido incremento nell’urbanizzazione e le industrie stavano sviluppando una tecnologia avanzata.³¹¹

³⁰⁹ Carol Fisher SERGENFREI, *The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan: Unspeakable Acts*, University of Hawai’I Press, Honolulu, 2005, p. 1.

³¹⁰ MORITA Norimasa, “Avant-garde, Pastiche, and Media Crossing: Films of Terayama Shūji”, *Waseda Global Forum*, no. 3, 2006, p. 53.

³¹¹ SERGENFREI, *The Avant-Garde...*, p. 25.



Figura 4. Terayama Shūji.

Terayama Shūji nacque il 10 gennaio del 1936 nella prefettura di Aomori. La sua nascita, come la sua figura, risulta controversa: per un mese intero la sua data di nascita non venne registrata e le ragioni sono ancora ignote; per questo si suppone che in realtà il giorno esatto sia il 10 dicembre del 1935. Anche il luogo non è chiaro; alcune fonti indicano Ōmisawa come città natale, altre invece Hirosaki, nel Tōhoku.³¹² Terayama trascorse i primi anni della sua vita nella città di Aomori insieme alla madre, ma quando la città venne bombardata dai missili americani nel 1945, i due si trasferirono a Misawa, dove la madre Hatsu trovò lavoro in una base aerea americana; il padre invece morì in Manciuria durante la Seconda Guerra Mondiale. All'età di tredici anni

Terayama fece ritorno ad Aomori, dove visse con i parenti materni, mentre la madre si trasferì nella base americana di Ashiya, nel Kyūshū. In quel periodo Terayama iniziò a frequentare assiduamente il cinema e *Kabukiza* (teatro) gestito dal nonno materno, specializzato in film stranieri e che presentava occasionalmente spettacoli di compagnie teatrali itineranti. Nel 1954 Terayama fu ammesso all'Università Waseda a Tōkyō alla facoltà di scienze dell'educazione e lo stesso anno vinse con una serie di cinquanta 短歌 *tanka*³¹³ il prestigioso premio per poeti esordienti indetto dalla rivista "Tanka Kenkyū". Poco dopo venne accusato di plagio sia poiché aveva adattato i suoi precedenti *haiku* in *tanka*, mescolando in questo modo le due forme poetiche, sia poiché molti dei suoi componimenti risultavano come plasmati dal lavoro di famosi poeti contemporanei. Questa "conversione" in *tanka* preannuncia il suo lavoro di sperimentazione con i media, che sarà caratteristico della sua arte e del suo pensiero teorico, "basato sul tradimento delle aspettative dei fruitori nel tentativo di abbattere i confini prestabiliti del medium utilizzato."³¹⁴ A Tōkyō, tuttavia, durante gli anni da studente, trascorse molto tempo ricoverato in ospedale a causa di una malattia ai reni e durante questo periodo il giovane Terayama continuò la sua produzione

³¹² Sulla sua nascita Terayama scrisse un'autobiografia intrisa di fantasia intitolata 誰か故郷を想はざる自叙伝らしくなく *Dare ka kokyō o omowarazu jijoden rashiku naku* ("Qualcuno non pensa al paese natio. Non la tipica autobiografia", titolo tradotto da Eugenio De Angelis in *Terayamago: Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni Sessanta e Settanta*, 2018) in cui afferma che sua madre gli aveva raccontato di aver partorito su un treno in corsa mentre attraversava una remota area a nord della prefettura di Aomori. Cfr. SERGENFREI, *The Avant-Garde...*, p. 25.

³¹³ Componimento poetico di 31 sillabe.

³¹⁴ Eugenio DE ANGELIS, *Terayamago: Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni Sessanta e Settanta*, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, Bologna, 2018, pp. 148-149.

poetica alla quale affiancò la scrittura di sceneggiature per ラジオドラマ *radio drama* (sceneggiati radiofonici): il suo debutto avvenne con ジオノ・飛ばなかった男 *Jiono, tobanakatta otoko* (“Giono, l’uomo che non volò”, 1958) e con il più famoso e problematico 大人狩り *Otonagari* (“Caccia agli adulti”, 1960).³¹⁵

Negli anni Sessanta in Giappone si inasprirono le proteste da parte dei movimenti studenteschi che si opponevano alle negoziazioni per la ratifica dell’alleanza militare con l’America, chiamata 安保 Anpo (Patto di Sicurezza Nippo-Americano). Questi movimenti dei giovani giapponesi mostravano i sentimenti antiamericani e confluirono successivamente nel movimento delle Zenkyōtō. Terayama, tuttavia, non prese mai parte alle dimostrazioni e durante la sua carriera non partecipò attivamente nemmeno alla politica: la sua rivoluzione sembrava infatti limitarsi alla sua immaginazione, poiché l’arte, secondo Terayama, è l’unica in grado di trasformare il mondo.³¹⁶ Fu proprio in questo periodo che Terayama, accanto agli sceneggiati radiofonici, iniziò a produrre lavori per la televisione e per il teatro, in cui si possono notare le prime tracce del suo sistema transmediale, in cui i protagonisti risultano “delle versioni degeneri dei manifestanti, attraverso i quali Terayama esplora le contraddizioni latenti delle proteste studentesche.”³¹⁷ Tra le opere si annoverano Q -ある奇妙な診断書 *Q. Aru kimyōna shindansho* (“Q – Uno strano certificato medico”, 1960) per la televisione, l’opera teatrale 血は立ったまま眠っている *Chi wa tatta mama nemutteiru* (“Il sangue dorme in piedi”, 1960) e il cortometraggio 猫学 *Negogaku* (“Gattologia”, 1960). Sempre nello stesso anno conobbe l’attrice Kujō Eiko (in arte Kyoko), con la quale si sposò nel 1963, dopo un difficile periodo di convivenza con la madre³¹⁸. Nel 1962 pubblicò una serie di articoli sulla rivista studentesca “Student Times” che vennero raccolti successivamente nel volume 現代の青春論 *Gendai no seishunron*, con il quale raggiunse la fama nazionale. Gli scritti corrispondono a quello che viene

³¹⁵ Si tratta di un reportage fittizio riguardante una rivoluzione sollevata dai bambini contro gli adulti. Sei mesi dopo la messa in onda scoppiarono polemiche sul testo, considerato un incoraggiamento alla violenza e alla moralità sessuale sovversiva.

³¹⁶ SERGENFREI, *The Avant-Garde...*, p. 31.

³¹⁷ DE ANGELIS, *Terayamago...*, p. 151.

³¹⁸ Terayama fin dall’infanzia ebbe un rapporto morboso e ambiguo con la madre Hatsu, che sembra rispecchiare la dinamica di amore-odio. Da una prospettiva freudiana, la relazione appare come un complesso edipico, tuttavia, sia nelle sue opere che nella vita reale, non esiste alcun padre da uccidere. La combinazione di desideri incestuosi e impulsi omicidi compare nelle sue produzioni artistiche: un esempio è dato dalla comparsa nel film 田園に死す *Den'en ni shisu* (“Nascondino pastorale”) del ritratto in bianco e nero della madre da giovane, strappato e ricostruito tramite un *collage* di parti con un filo rosso; in alto a destra si trova l’annotazione 母・地獄 *Haha jigoku* (“Madre-Inferno”). Cfr. SERGENFREI, *The Avant-Garde...*, p. 59.

chiamato 家出のすすめ *Iede no susume* (“Incitamento a fuggire di casa”), con il quale esorta i giovani a distaccarsi dalle istituzioni e dalla famiglia per raggiungere la propria indipendenza.³¹⁹ Con l’inizio della serializzazione del suo primo e unico romanzo ああ、荒野 *Aa, kōya* (“Oh, natura selvaggia!”, 1966) avvenne il passaggio definitivo dalla produzione poetica a quella teatrale, che lo portò a fondare nel 1967 la compagnia teatrale di avanguardia 演劇実験室・天井桟敷 *Engeki jikkenshitsu - Tenjō Sajiki*³²⁰, letteralmente “Laboratorio di sperimentazione teatrale - La piccionaia”, insieme a Higashi Yutaka, regista teatrale della compagnia Nakama (che aveva messo in scena un adattamento di *Chi wa tatta mama nemutteiru* presso la Waseda), la moglie Kujō e altri artisti teatrali attivi in quegli anni. Nel 1970 Terayama divorziò dalla moglie con cui comunque continuò a lavorare professionalmente.

3.1.1. *Il teatro, il cinema e la scrittura: controcultura e antisistema*

Negli anni Sessanta e Settanta con il successo economico e il boom fiscale, in Giappone si svilupparono nuove forme culturali che prevedevano un maggiore intrattenimento dei giovani: tra esse rientrava il teatro alternativo アングラ *angura*. Si trattava di un movimento interdisciplinare, che ha coinvolto soprattutto il teatro; una reazione in risposta allo 新劇 *shingeki*, il movimento drammatico realista del “nuovo teatro” che emerse alla fine del XIX secolo assorbendo elementi del teatro europeo e differenziandosi da quello tradizionale. A differenza dello *shingeki*, il teatro *angura* cercava di esplorare forme nuove e più libere, “portando il teatro in spazi insoliti, creando drammi dai temi scandalosi e strutture caotiche”.³²¹ Non era semplicemente un rifiuto del modello europeo, ma la ricerca di qualcosa di distintivo e nuovo, che non fosse né “giapponese” né “occidentale”. *Angura* deriva dalla abbreviazione in giapponese di *underground theatre* (“il teatro sotterraneo”), che metteva in discussione lo spettacolo dominato dal dramma teatrale e il fatto che ogni elemento sul

³¹⁹ In particolare, Terayama si riferisce alla rigida struttura del 戸籍 *koseki* (il registro di famiglia, anagrafe), che determina la dipendenza dell’individuo dal gruppo: un individuo vi entra alla nascita e con il matrimonio è possibile trasferirsi in un altro *koseki*. Con il divorzio il nome viene barrato da una croce, come se fosse una “macchia” sulla famiglia. Cfr. Roberta NOVIELLI, “Forma dell’immagine e immagine della forma: Itinerario meta-visivo nell’opera di Terayama Shūji”, *Il Giappone*, vol. 32, 1992, p. 147.

³²⁰ Il nome della compagnia deriva dal titolo giapponese 天井桟敷の人々 *Tenjō sajiki no hitobito* del film *Les enfants du paradis* (“Amanti perduti”, 1945) di Marcel Carné, riferendosi alla parte alta della balconata di un teatro che è chiamata “paradiso”. Cfr. SERGENFREI, *The Avant-Garde...*, p. 35.

³²¹ William ANDREWS, *Radicalism and Counterculture from 1945 to Fukushima. Dissenting Japan*, C. Hurst & Co., London, 2016, pp. 244-245.

palco — attori, musica, scenografia — doveva essere subordinato al testo scritto, per riprodurre il più fedelmente possibile il mondo descritto in esso.

La sceneggiatura stessa della performance era del tutto irrealista, simbolica, illusoria e astratta [...] e queste opere erano talmente popolari a quel tempo da non essere rappresentate in teatri moderni, ma gli spettatori assistevano alle performance di teatro *angura* in vari luoghi come i giardini o parchi dei santuari, al secondo piano di caffetterie e di ristoranti di *soba*, durante le rappresentazioni cittadine, spettacoli all'aperto e in ampi spazi.³²²

L'arte sperimentale dello *angura* emerse da gruppi teatrali universitari, e tra questi era inclusa la compagnia di Terayama Shūji, il quale, tuttavia, preferiva riferirsi a essa con il termine “antisistema”, invece di utilizzare parole come “controcultura” e “angura”.

Il Tenjō Sajiki di Terayama fu la prima *troupe* teatrale contemporanea in Giappone a raggiungere un reale successo internazionale, soprattutto in Europa: la sua produzione fu iconoclastica, erotica, controversa, grottesca, giocosa e capace di rompere i tabù della società. Terayama sapeva come promuoversi e creare dibattito.³²³ La compagnia propose tra i suoi principali obiettivi l'esplorazione dei limiti delle esperienze teatrali. La sua prima fase di sperimentazione registrò la maggiore produzione di lavori innovativi e creativi.

Multilayered themes emphasized rural superstition, folklore, dreams, and magic. Performance techniques deriving from traditional and itinerant Japanese performance genres were borrowed and transformed. These works featured poetic language; the evocation of lost childhood, choral passages, music combining jazz, Buddhist chants, and electronic rock; evocative lighting; shocking (often vulgar or highly sexualized) imagery; and a penchant for disturbing black comedy.³²⁴

La compagnia, seguendo il motto che tutte le persone fossero attori, si distingueva dalle altre *troupe* di teatro *angura* poiché era composta prevalentemente da esordienti e principianti, caratterizzata da un approccio “dilettantesco” per il quale si esibivano anche “fenomeni da baraccone”, riprendendo la tradizione circense, oltre a mettere in scena tematiche legate al folclore e alle superstizioni.³²⁵ A partire dal 1968 le opere prodotte iniziarono a distanziarsi sempre di più dal testo scritto, come il movimento *angura* prevedeva, attraverso “una maggiore interazione con la realtà circostante, la quale viene teatralizzata per cercare di forzare i limiti del sistema-teatro e abbattere i confini tra realtà e

³²² KISHIDA Shin, “Angura engeki no kōbō”, *Oberlin Sakura. Humanities Studies*, vol. 3, 2012, p. 61. 上演台本自体、非現実的・象徴的・幻想的・抽象的な内容のものばかりだった。[...] 当時こうした作品がブームといってよいほどの人気を呼んだのは事実であり、近代的な劇場ではなく、神社の境内や公園、喫茶店や蕎麦屋の2階、市街劇、野外劇、巨大空間など様々な場所で上演されたアングラ演劇公演には、多くの観客がおしよせた。(Le traduzioni, laddove non diversamente specificato, sono mie).

³²³ ANDREWS, *Radicalism and Counterculture...*, p. 245.

³²⁴ SERGENFREI, *The Avant-Garde...*, p. 36.

³²⁵ DE ANGELIS, *Terayamago...*, p. 154.

finzione.”³²⁶ Attraverso il coinvolgimento e la partecipazione attiva del pubblico, la sua *troupe* era libera di improvvisare gesti, azioni e parole affinché potessero crollare le pareti del palco visto come uno “spazio scenico/gabbia del visibile”.³²⁷

Per far ciò adotta due sistemi: il primo consiste nella scelta di personaggi “fuori casta”, cioè i “soliti” disadattati sociali che, non rappresentando nulla, sono comuni a tutte le culture. [...] I personaggi sono dunque dei puri “se stessi” colti mentre respirano, alle cui vite si intersecano ormai drammi destinati a essere accantonati nella memoria, e simili a quelli dello spettatore.³²⁸

Dagli anni Settanta Terayama concentrò la sua carriera sul cinema: il suo primo lungometraggio, intitolato トマトケチャップ皇帝 *Tomato Kechappu Kōtei* (“L’imperatore Tomato Ketchup”) venne rilasciato nel 1970 e venne successivamente diviso in due cortometraggi l’anno seguente. Il lungometraggio riprende le vicende narrate in *Otonagari*, in cui i bambini prendono il potere sottomettendo gli adulti oppressori e costruendo un vero proprio Impero basato su una Costituzione. Nel 1971 uscì, invece, uno dei suoi lavori più rinomati, che era già apparso precedentemente in forma scritta nel suo romanzo *Iede no susume* del 1967 e messo in scena dal Tenjō Sajiki nel 1968; si tratta di 書を捨てよ、町へ出よう *Sho o suteyo machi e deyō*³²⁹ (“Buttate i libri, usciamo dalle strade”), che rappresenta il primo caso di interdipendenza e di mescolanza tra i tre media (scrittura, teatro e cinema), tipico dell’arte di Terayama, che non deve essere confuso con un semplice adattamento, ma crea una nuova forma di espressione artistica. Anche la versione cinematografica di 田園に死す *Den’en ni shisu* (“Nascondino pastorale”, 1974) è strutturata come se fosse un *collage* non solo di arti performative, ma anche di stili di produzioni cinematografiche: l’espedito usato è quello postmoderno del *pastiche*, che imita non un singolo stile, ma diversi stili. Il film è il tentativo di riprodurre la vita e la memoria di Terayama dove traspaiono forti elementi di nostalgia del passato e di desiderio di un ritorno alla propria terra natia. Allo stesso tempo, tuttavia, cerca di decostruire i ricordi e le esperienze, immaginando e inventando nuove versioni del suo passato. I film di Terayama, come il suo teatro “sotterraneo”, sono considerati i prodotti più all’avanguardia, affermando lui stesso di essere un artista d’avanguardia:

What makes his films and his theatre so avant-garde is radical and anarchic juxtapositions of all cinematic and theatrical styles. These borrowed and quoted styles are mainly modernist and pre-modernist ones and therefore his avant-gardism is not the movement of going forward but going-

³²⁶ DE ANGELIS, *ibidem*.

³²⁷ NOVIELLI, “Forma dell’immagine...”, p. 146.

³²⁸ NOVIELLI, “Forma dell’immagine...”, p. 147.

³²⁹ *Sho o suteyo machi ni deyō* racconta l’emancipazione di un ragazzo da una famiglia problematica di Shinjuku e dalla società capitalistica degli anni Settanta, attraverso interruzioni come flashback, elementi teatrali, immagini non diegetiche e scene irrilevanti. Il film si apre e si chiude con il monologo del protagonista, come avveniva anche nella sua precedente versione teatrale, che critica la passività dello spettatore, rappresentando il primo tentativo di abbattimento della quarta parete. Cfr. MORITA Norimasa, “Avant-garde, Pastiche, and...”, p. 55.

backward. Further tension between his avant-gardism and his works can be found in the represented subjects and motifs. Terayama is deeply enchanted with the past and the memory, and with his childhood home and the land of his ancestors and verbalize and visualize them. Thus, his avant-garde films and plays are backwardly gazing at the past, rather than forwardly looking at the future.³³⁰

Dal 1971 al 1977 Terayama si focalizzò sull'applicazione del 観客論 *kankyakuron*, “la teoria dello spettatore”, che riconfigurava lo spazio che separa attori e pubblico, tentando un maggiore coinvolgimento con gli spettatori: a teatro, ad esempio, venivano lasciati nella più completa oscurità o venivano trasportati da un luogo a un altro all'interno del teatro o per le vie della città, sottolineando l'importanza in Terayama dello 市街劇 *shigaigeki*, il teatro di strada³³¹. Per quanto riguarda il cinema, invece, il cortometraggio 審判 *Shinpan* (“Il giudizio”, 1975) rappresenta uno dei lavori che abbattano la barriera dello schermo tra attori e pubblico. “Il corto presenta una serie di scene, narrativamente scollegate, nelle quali dei personaggi compiono movimenti ripetitivi con piccole variazioni” legate alla presenza di chiodi, che sono metonimia “del linguaggio, delle armi e degli organi sessuali [...] e che riempiono progressivamente le immagini, ostruendole.”³³²

Gli anni che intercorrono prima della sua morte prematura nel 1983 videro il ritorno del Tenjō Sajiki a teatro, che riprese ad esibirsi con opere dagli impulsi meta-teatrali e adattamenti eccentrici di letteratura giapponese o europea. Tra essi 青髭の城 *Aohigekō no shiro* (“Il castello di Barbablù”, 1979) è esemplificativo di questa tendenza. Il primo scritto di Terayama sulla storia di Barbablù venne trasmesso in radio nel 1961 e operava un'inversione del mito originale di Charles Perrault, presentando la figura del conte nel tentativo di convincere le proprie mogli ad ammettere di essere un uomo di buon cuore. Il secondo scritto invece fu uno sceneggiato di un unico atto per il teatro, che rielaborava un precedente sceneggiato radiofonico di Terayama intitolato 山姥 *Yamauba* (“La strega della montagna”, 1964), basato sulla leggenda di 姥捨て *ubasute*, nella quale una donna anziana viene abbandonata sulle montagne per attendere la morte. Infine, l'ultima versione del 1979 fu quella che ebbe il maggiore successo: si tratta di “un progetto autoreferenziale, che è al contempo uno psicodramma sull'impatto della sceneggiatura sulla vita dell'autore e un insieme di momenti salienti sia della storia di Barbablù sia delle scene di precedenti opere del Tenjō Sajiki, in cui il pubblico viene provocato da una serie di interruzioni e da complici mascherati in sala”.³³³ Ciò a cui il pubblico

³³⁰ MORITA, “Avant-garde, Pastiche...”, p. 58.

³³¹ Un esempio di *shigaigeki* è ノック *Nokku* (“Knock”) del 1975, che si svolge nell'arco di trenta ore in trentatré luoghi nel distretto di Suginami, coinvolgendo mille persone. Cfr. DE ANGELIS, *Terayamago...*, p. 216.

³³² DE ANGELIS, *Terayamago...*, p. 243.

³³³ Steven C. RIDGLEY, “Terayama Shūji and Bluebeard”, *Marvels & Tales*, vol. 27, no. 2, 2013, p. 296.

assiste è la preparazione di una troupe teatrale all'esibizione di uno spettacolo sulla storia del conte Barbablù, che riprende il *fil rouge* della produzione meta-teatrale di Terayama. Nell'anno della sua morte, avvenuta nel 1983 a soli 47 anni, Terayama stava svolgendo un esperimento sulle immagini in movimento, composto da sedici video-messaggi in collaborazione con l'amico e poeta Tanikawa Shuntarō dal titolo *Video Letters*, che venne interrotto con la sua scomparsa, che segnò anche la fine del Tenjō Sajiki. Dopo la morte di Terayama, la ex-moglie Kujō si impegnò a produrre e a diffondere le sue opere, mentre la madre Hatsu, che morì nel 1991, riuscì a vincere la battaglia legale con Kujō per l'ottenimento del suo patrimonio. Nel 1997 venne inaugurato nella città di Misawa il Terayama Shūji Memorial Museum, grazie alla partecipazione di artisti e amici di Terayama e ai suoi ex compagni di classe: dopo anni di opere teatrali e produzioni cinematografiche dedicate alla sua terra natia, "in seguito alla sua morte, la sua 'città natale' lo commemora e lo rende il suo patrimonio".³³⁴

3.1.2. Gli *otona no dōwa*: *Boku ga ōkami datta koro* e *Akaito de nui to jirareta monogatari*

Il progetto di riscrittura e di adattamento a teatro della fiaba di Barbablù fu il preludio della stesura di due collezioni di fiabe a cui si dedicherà negli anni a seguire prima della sua morte. Nel 1979, lo stesso anno della messa in scena di *Aohigekō no shiro*, Terayama pubblica la sua prima collezione di fiabe intitolata ぼくが狼だった頃—さかさま童話史 *Boku ga ōkami datta koro: sakasama dōwa shi* ("Quando ero un lupo: fiabe capovolte"). Come si evince dal significato della parola *sakasama* presente nel titolo, traducibile come "inverso" o "capovolto", questa collezione è una radicale reinterpretazione e deviazione di alcune fiabe europee, tratte da scrittori del canone europeo del genere come Hans Christian Andersen, Carlo Collodi, Jacob and Wilhelm Grimm e Charles Perrault. La riscrittura di Terayama deride le pretese pedagogiche e morali dei racconti originali, trasformando completamente la struttura e le vicende al loro interno. Il suo obiettivo è quello di rivelare la verità riguardo alle fiabe classiche, spogliandole del loro significato morale, dal momento che è profondamente consapevole del loro utilizzo come materiale didattico per i più piccoli, negando qualsiasi legame dei suoi racconti fiabeschi con i recenti studi psicologici sulle fiabe.

In other words, while exposing and exploring the darker and more erotic aspects of the tales, Terayama is aware of the ways in which they are used to inculcate children with accepted social

³³⁴ SASABE Takeru, "Kenkyū nōto. Bunkabito no isanka: Terayama Shūji o jirei to shite", *Bulletin of Kwansei Gakuin University Institute for Advanced Social Research*, no. 8, 2019, p. 98. そして彼の死後は、「故郷」が彼を記念し、遺産化していくのである。

and sexual mores. The very idea of using fairy tales to teach or socialize children was anathema to Terayama, who deliberately set out to disturb and disrupt social norms. The postscript goes on to warn readers to beware of the seemingly harmless fairy-tale classics that are in fact “sleeping pills” (229) or opiates that reduce rather than stimulate critical thinking.³³⁵

In *Boku ga ōkami datta koro* Terayama mette alla prova le fiabe canoniche smontandole e riorganizzandole, rinarrandole e capovolgendole prima di ricostruirle nel suo “stile inimitabile”.³³⁶

Un esempio, che viene analizzato nell’articolo di Marc Sebastian-Jones nella rivista di “Marvels & Tales”, è la fiaba di Cappuccetto Rosso (赤ずきん *Akazukin*) che è la prima della collezione. La storia si trasforma in un esame a scelta multipla, nel quale è il lettore a dover scegliere, tra le varie opzioni fornite da Terayama (in cui compaiono personaggi della cultura popolare come il Colonnello Sanders del KFC, Frankenstein, Karl Marx o Humpty Dumpty), come far proseguire la narrazione, in un processo che si rivela senza fine e che permette ogni volta di creare una storia differente.

In un breve articolo uscito su “The Japan Times” nel 2018, l’autore Iain Maloney fornisce una recensione della collezione di fiabe, tradotta da Elizabeth L. Armstrong (che sarà anche la traduttrice della raccolta successiva), in cui discute le scelte di riscrittura di Terayama, sostenendo che i suoi sforzi “falliscono in una misoginia sottocutanea”³³⁷, facendo particolare riferimento alla figura del lupo in *Il lupo e i sette capretti* dei Grimm, descritta da Terayama come incompresa nei suoi reali obiettivi. Nella sua rivisitazione, Terayama affianca in parallelo alla storia dei Grimm un reale caso di omicidio di una giovane donna uccisa da uno stalker: Terayama afferma che l’uomo, come il lupo, sia stato frainteso nelle sue reali intenzioni e che il rifiuto della donna alle avances del suo ammiratore è stato il motivo scatenante della sua uccisione. Iain conclude che quando il testo venne pubblicato la colpa della vittima era un pensiero comune ma che tuttora si rivela del tutto inaccettabile: “There are other examples of this kind of thinking throughout the text that ruin what could have otherwise been an enjoyable collection. In a time of both misinformation and too much information, quality journalism is more crucial than ever.”³³⁸ Dallo studio della sua produzione artistica, teatrale e cinematografica credo che anche Maloney abbia frainteso le reali intenzioni di Terayama nel sostenere una tesi di questo tipo: le sue opere si sono sempre caratterizzate da uno smantellamento delle convenzioni sociali e tradizionali, che le hanno portate a essere classificate sotto l’etichetta di “controverso” e di “controcultura”. Sebbene l’affermazione di Terayama non trovi giustificazioni a una prima lettura, il significato che sottintende potrebbe celarsi dietro lo scopo principale della sua

³³⁵ Marc SEBASTIAN-JONES, “Terayama Shūji’s Red Riding Hood”, *Marvels & Tales*, vol. 27, no. 2, 2013, p. 304.

³³⁶ SEBASTIAN-JONES, *ibidem*.

³³⁷ Iain MALONEY, “When I Was a Wolf: Western fairy tales reinterpreted, for better or for worse”, *The Japan Times*, 2018, <https://www.japantimes.co.jp/culture/2018/10/06/books/book-reviews/wolf-western-fairy-tales-reinterpreted-better-worse/>, (ultima consultazione 14/01/2021).

³³⁸ MALONEY, *ibidem*.

riscrittura, che è quello di rivelare la vera natura e l'ironia perversa delle fiabe classiche, rimuovendo quell'aura di ingenuità e adeguatezza che le ha accompagnate nel corso dei secoli per essere destinate a un pubblico di bambini.

La seconda collezione di fiabe intitolata 赤糸で縫いとじられた物語 *Akaito de nui to jirareta monogatari* (“Storie cucite con un filo rosso”) si concentra sull'intertestualità piuttosto che sulla rivisitazione delle fiabe originali. Le storie vengono descritte come fiabe per adulti, da qui l'espressione 大人の童話 *otona no dōwa* (“fiabe per adulti”), poiché sono scritte con lo scopo di parodiare lo stile classico delle fiabe e indirizzarlo a un pubblico adulto. Pubblicata nel 1983 dalla casa editrice Shinshōkan, *Akaito de nui to jirareta monogatari* contiene dodici storie³³⁹ che sono collegate l'una all'altra a livello tematico da quel filo rosso, *akaito*, indicato nel titolo: le tematiche comprendono un amore non corrisposto, l'abbandono (che richiama il rapporto tra Terayama e la madre), la separazione, la delusione e la mancanza di un lieto fine. Armstrong, la traduttrice inglese della raccolta pubblicata nel 2014, scrive nell'introduzione del testo

Told in the manner of fantasy and magic realism, the stories are populated with characters who face the vagaries of fortune which keep happiness always just out of their reach. The stories are disturbing, melancholy, and poignant in turn, for he insists upon a lack of closure and intentionally withholds the possibility of happy resolution. He is a realist speaking through the medium of fantasy.³⁴⁰

Nonostante la sua propensione al “miscuglio e al furto creativo”³⁴¹, i racconti appaiono indipendenti da origini folcloristiche: Terayama non elabora storie del passato in maniera contemporanea ma ciò che produce sono racconti che scavano nel passato e “inscenano un'antichità inquieta mentre dissimulano le loro origini recenti”.

È interessante notare, inoltre, la nota scritta alla fine del libro dall'editore, che rende maggiormente l'idea del linguaggio e delle tematiche anticonvenzionali utilizzate: “Questo libro è stato pubblicato dalla casa editrice Shinshōkan nel 1983. Nonostante siano presenti alcune espressioni che sono

³³⁹ Le fiabe appaiono nella raccolta nel seguente ordine: 壺の中の鳥 *Bin no naka no tori* (“Uccello in bottiglia”), 消しゴム *Keshigomu* (“La gomma da cancellare”), まぼろしのミレナ *Maboroshi no Mirena* (“Lo spirito di Milena”), 数学のレミ *Sūgaku no Remi* (“La matematica di Remy”), 踊りたいけど踊れない *Odoritai kedo odorenai* (“Vorrei ballare ma non riesco”), 1センチ・ジャーニー *Ichī senchi jānī* (“Il viaggio di un centimetro”), 思い出の注射します *Omoide no chūshashimasu* (“Iniezione di ricordi”), かくれんぼの塔 *Kakurenbo no tō* (“La torre del nascondino”), イエスタデイ *Iesutadi* (“Yesterday”), 海のリボン *Umi no ribon* (“Il fiocco del mare”), 影の国のありす *Kage no kuni no Arisu* (“Alice nel paese delle ombre”) e 書物の国のアリス *Shomotsu no kuni no Arisu* (“Alice nel paese dei libri”).

³⁴⁰ Elizabeth L. ARMSTRONG, *Terayama Shūji: The Crimson Thread of Abandon Stories*, MerwinAsia, Portland, 2014, p. xi.

³⁴¹ Ameen METTAWA, “Possible Fictions (Introduction to Terayama Shuji's 赤糸で縫いとじられた物語)”, in *Academia.edu*, p. 4.

reputate inadeguate alla luce dell'attuale tutela dei diritti umani, sono state lasciate così come sono, in considerazione del contesto al momento della pubblicazione dell'opera.”³⁴² La struttura stessa delle fiabe non risulta conforme a quella tradizionale: ogni fiaba inizia con una situazione quotidiana apparentemente verosimile ma, che ben presto, si trasforma in una circostanza improbabile che richiama la contrapposizione tra realtà e finzione del teatro di Terayama. A livello stilistico, invece, compaiono spesso giochi di parole giapponesi, doppi sensi, insegnamenti buddhisti e riferimenti sia alla letteratura giapponese che a quella europea; il narratore utilizza una prospettiva onnisciente ma accade, con frequenza, che Terayama stesso intervenga come autore, rivolgendosi direttamente al lettore, e cambi il ritmo della narrazione attraverso l’inserimento di componimenti poetici.³⁴³ Armstrong aggiunge che i vari personaggi scelti come protagonisti delle sue fiabe possono apparire come cameo in altre storie, modificando addirittura il loro carattere e personalità. La traduttrice conclude scrivendo che la mancanza del lieto fine è il legame più rilevante tra le storie, questo perché “Terayama insists on withholding a happy resolution for any of these stories, and yet though he speaks the language of abandonment and disconnection, the reader, ultimately, is not abandoned by Terayama in a wasteland of despair”.³⁴⁴ Come si osserverà anche nelle due fiabe con protagonista Alice, che verranno trattate successivamente, ciò che Terayama non fa è fornire un finale completo, tipico delle fiabe tradizionali, perché considera la completezza e la totalità irraggiungibile nella realtà.

Terayama is a realist for whom the search for fulfillment is futile because the wholeness he seeks is unattainable. He depicts this reality through fantasy, thus distancing himself and the reader from inevitable misfortune. The brilliance of these intimate tales of “incompleteness” lies in the mote of something familiar that jogs our own memories, and reminds us of our own search for wholeness.³⁴⁵

³⁴² TERAYAMA Shūji, *Akaito de nui to jirareta monogatari*, Kadokawa Haruki jimushō, Tōkyō, 2000. 本書は一九八三年に新書館より刊行されました。なお、今日の人権擁護の見地に照らして不適切と思われる表現がありますが、作品発表当時の背景を考慮し、そのままとしました。

³⁴³ ARMSTRONG, *Terayama Shūji...*, p. xv.

³⁴⁴ ARMSTRONG, *ibidem*.

³⁴⁵ ARMSTRONG, *Terayama Shūji...*, p. xvi.

3.2. Ogawa Yōko

*Ogni volta che scrivo un romanzo,
la parte del corpo che lavora più intensamente sono le orecchie.
Posso sentire il rumore dell'esplosione di una stella
che scompare ai confini dell'universo,
oppure il lamento di una persona morta
tra le ceneri di un forno crematorio in un campo di concentramento.
A tutte queste anime, offro un posto dove stare, il racconto.
Per me, scrivere, equivale a compiere questa missione.*

— Ogawa Yōko



Figura 5. Ogawa Yōko.

Vent'anni prima della morte di Terayama Shūji, nel 1962, 小川洋子 Ogawa Yōko nacque nella prefettura di Okayama, a sud del Giappone, crescendo sotto l'influenza della religione del Konkōkyō.³⁴⁶ Negli anni Ottanta si trasferì anche lei a Tōkyō per studiare letteratura presso l'Università di Waseda e dopo la laurea, nel 1984, ritornò nuovamente a Okayama, dove iniziò a lavorare in un ospedale universitario e dove si sposò. Il lavoro in ospedale potrebbe aver influenzato le tematiche delle sue opere, incentrate

sulla compassione, l'empatia e la resilienza dello spirito umano che affronta malattie debilitanti o traumi di guerra.³⁴⁷ Fu proprio in questo periodo che cominciò a scrivere: il suo debutto letterario avvenne nel 1988, quando vinse il premio Kaien Shinjin Bungaku della rivista “Kaien” con il suo primo lavoro 揚羽蝶が壊れる時 *Agehachō ga kowareru toki* (“Quando la farfalla si spezzò”), rielaborazione della sua tesi di laurea. L'anno dopo, nel 1989, pubblicò il romanzo 完璧な病室 *Kanpekina byōshitsu* (*Una perfetta stanza di ospedale*, Adelphi 2009), seguito da ダイヴィング・ブ

³⁴⁶ Il Konkōkyō è una delle nuove religioni fondate in Giappone dopo il XIX secolo. Il fondatore fu Akazawa Bunji che, combinando il culto della montagna di Ishizuchikō con quello della dea Konjin, creò un sistema di credenze fondato sulla natura magico-religiosa della benevolenza divina. Cfr. SHIMAZONO Susumu, *From Salvation to Spirituality. Popular Religious Movements in Modern Japan*, Trans Pacific Press, 2004, pp. 45-46.

³⁴⁷ OGAWA Yōko, Alisa FREEDMAN, “Transit (Toranjitto, 1996)”, *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 16, 2004, p. 142

ール *Daibingu pūru* (“La piscina”) e 冷めない紅茶 *Samenai kōcha* (“Un tè nero che non si raffredda”), fino all’ottenimento nel 1991 del premio Akutagawa con il racconto 妊娠カレンダー *Nishin karendā*³⁴⁸ (*La casa della luce*, Il Saggiatore 2006). Nel 2004 il romanzo 博士の愛した数式 *Hakase no aishita sūshikii* (*La formula del professore*, Il Saggiatore, 2008) divenne un bestseller ricevendo anche il premio letterario Yomiuri. La sua vasta produzione, che comprende brevi racconti, romanzi e saggi, la rende una delle più importanti autrici contemporanee in Giappone che è riuscita a raggiungere il successo anche in Europa. In particolare, in Francia le sue opere come ホテル・アイリス *Hoteru Airisu* (*Hotel Iris*, Tropea 2005) e 薬指の標本 *Kusuriyubi no hyōhon* (*L’anulare*, Adelphi 2007) vengono pubblicate dal 1995 dalla casa editrice Actes Sud.³⁴⁹ La traduzione del libro 密やかな結晶 *Hisoyaka na kesshō*³⁵⁰ del 1994 (*L’isola dei senza memoria*, Il Saggiatore 2018) ha fatto raggiungere a Ogawa il successo negli Stati Uniti, ottenendo l’American Book Award; molti dei suoi racconti sono stati pubblicati sulla rivista online “The New Yorker” — a partire dal primo racconto pubblicato in traduzione inglese nel 2004 dal titolo “The Cafeteria in the Evening and a Pool in the Rain” (夕暮れの給食室と雨のプール *Yūgure no kyūshoku shitsu to ame no pūru*, 1991) — e molte recensioni dei suoi romanzi compaiono anche su “The Japan Times”, dando un’idea della portata della sua fama internazionale, che spesso la associa allo scrittore Murakami Haruki, da lei considerato uno dei suoi ispiratori. Come avviene in Murakami, anche le storie di Ogawa non fanno riferimento alla cultura “pop” della capitale Tōkyō e sono caratterizzate dalla presenza di mondi o dimensioni alterate: “così come avviene nelle opere del più conosciuto autore giapponese vivente, il suo stile è essenziale e le sue trame risultano prive di riferimenti culturalmente collocabili, sospese in dimensioni che oscillano tra quotidianità disturbate e distopie normalizzate.”³⁵¹

³⁴⁸ La storia narra la gravidanza della sorella maggiore della protagonista e narratrice, che, attraverso una cronaca commovente e umoristica, riporta sul proprio diario gli eventi importanti, ma anche banali, dei cambiamenti fisici ed emotivi vissuti dalla sorella. Yoko OGAWA, *Pregnancy Diary*, “The New Yorker”, 2005, <https://www.newyorker.com/magazine/2005/12/26/pregnancy-diary> (ultima consultazione 19/01/2021)

³⁴⁹ “Research Group on the Translation of Asian and North African Languages”, <https://thewaysoftranslation.com/l-autore-del-mese/> (ultima consultazione 15/01/2021)

³⁵⁰ Negli Stati Uniti è stato tradotto nel 2019 e 2020 da Stephen Snyder con il titolo *The Memory Police*.

³⁵¹ <https://thewaysoftranslation.com/l-autore-del-mese/> (ultima consultazione 15/01/2021).

3.2.1. Una letteratura sui generis: il racconto, la memoria e le “femminilità alternative”

Anna Specchio³⁵² descrive la scrittura di Ogawa una letteratura *sui generis*, “che spazia dal grottesco all’horror e dal surreale al terribilmente concreto (ma che sempre conserva la caratteristica di addentrarsi nel più profondo dell’animo umano e un’attenzione feticista per i dettagli).”³⁵³ Le sue opere sono principalmente delle cronache narrate in prima persona da una protagonista solitamente donna e alquanto passiva, le cui vicende, nonostante l’inserimento di elementi fantastici, risultano credibili al lettore grazie all’intervento di testimoni che le supportano. Per questo, Ogawa potrebbe essere forse accostata, per le sue modalità di scrittura, al genere del realismo magico, in cui eventi fantastici e inspiegabili vengono narrati all’interno di un’ambientazione reale, nonostante il contesto politico e sociale in cui scrive sia completamente differente da quello d’origine del genere. Spesso queste narratrici e protagoniste entrano in contatto con uomini misteriosi, che alla fine della storia spariscono e ciò che rimane è un senso di perdita a cui si aggiunge una rinnovata consapevolezza del sé e del mondo. I personaggi di Ogawa sembrano ridotti ad alcune caratteristiche o identificati solo in base alle loro professioni, come si osserverà anche in *Otogibanashi no wasuremo*, e non vengono fornite particolari motivazioni o giustificazioni per i loro comportamenti. Inoltre, Ogawa, nonostante non si consideri una creativa ma semplicemente una persona che racconta ciò che osserva, inserisce comunque elementi autobiografici nel racconto di storie altrui: “Ogawa non tocca mai episodi concreti della propria esistenza, ma, trasversali in tutte le sue opere, compaiono ambienti, personaggi, situazioni o condizioni che appartengono a quello che Takanezawa definisce il suo «autobiografismo visionario»”.³⁵⁴ Tale caratteristica si riscontra soprattutto nelle opere del suo esordio letterario.

Come è stato già accennato alla fine del paragrafo precedente, la sua scrittura sembra condividere alcune caratteristiche con lo stile di Murakami, a partire dall’ambientazione in cui si svolgono le vicende, che è talmente generica che potrebbe essere localizzata ovunque e allo stesso tempo da nessuna parte. Inoltre, anche a livello linguistico si riscontrano delle somiglianze: a differenza della prosa complessa ed estremamente impegnativa degli scrittori giapponesi dei decenni precedenti, come Kawabata, Tanizaki, Mishima e Ōe, Ogawa predilige una struttura della frase e uno stile caratterizzati da semplicità e chiarezza, che risultano più “facilmente” traducibili e scevre di eccentricità linguistiche o slang. In questo modo il suo stile di prosa “semplice e unidimensionale” si accorda con la sua inclinazione per narratrici impassibili e quello che si ottiene è una superficie verbale lievemente piatta che accentua l’affidabilità della narratrice, anche quando si trova in

³⁵² Anna Specchio è docente di letteratura femminile moderna e contemporanea presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell’Università di Bologna.

³⁵³ Anna SPECCHIO, “Le parole dimenticate, il racconto, la fiaba e il mito nelle opere di Ogawa Yōko”, *Quaderni Asiatici*, no. 114, 2016, p. 2.

³⁵⁴ SPECCHIO, “Le parole dimenticate...”, p. 6.

situazioni surreali o bizzarre che sfidano il nostro senso di familiarità (in tedesco *heimlich* che si trasforma in *unheimlich*, secondo la definizione di “perturbante”³⁵⁵ di Freud) e sicurezza.³⁵⁶

And yet despite her aspirations to an international style, Ogawa is ultimately a prisoner of the same paradox that claims us all: the more she struggles to escape the confines of her culture, the more she is claimed by them. I think one can argue, for example, that Ogawa’s interest in the surreal, and her taste for horror and the grotesque, have less to do with Western touchstones such as Kafka and Borges than with the 19th-century Japanese writer Izumi Kyoka, a Poe-like figure who wrote stories of the uncanny and the erotic, drawing inspiration from the long Japanese ghost tale tradition.³⁵⁷

Come spesso ha dichiarato in numerose interviste, una grande influenza sulla sua scrittura è stato l’incontro con *Il Diario di Anna Frank*. Durante il secondo anno di scuola media le capitò di prendere in prestito il libro in biblioteca, considerandolo, tuttavia, a una prima lettura troppo difficile perché Ogawa, nonostante avesse la stessa età di Anna a quel tempo, non era mentalmente matura e adulta come quest’ultima. Il secondo incontro con Anna Frank avvenne all’età di 17 anni, e fu in quel momento che Ogawa riuscì a comprendere meglio e a entrare in risonanza con il diario:

“quando ho visto la raccolta di foto di Auschwitz e ho riletto *Il Diario di Anna Frank* all’età di 16 o 17 anni, ne fui colpita. Mi è stato insegnato che esprimere con le parole il proprio io interiore è una delle libertà che mi vengono donate. Inoltre, ho scoperto di avere anche un mezzo per farlo: la scrittura.”³⁵⁸

L’influenza del *Diario* spinse Ogawa a intraprendere un viaggio in Europa, attraverso la Germania, l’Austria e la Repubblica Ceca, con l’intento di ripercorrere le tappe di Anna: questa esperienza fece nascere il romanzo *アンネ・フランクの記憶 Anne Frank no kioku* (“Le memorie di Anna Frank”, 1995), “all’interno del quale Ogawa ripropone una nuova immagine di Anna e dei suoi ricordi”.³⁵⁹ Il racconto intimo e privato del diario fa scaturire in Ogawa l’idea che la scrittura sia l’unico mezzo per preservare la memoria e il ricordo di sé e affermare la propria esistenza.

La memoria, quindi, è una delle parole chiavi della scrittura di Ogawa e in particolare la sua perdita è fondamentale nelle storie da lei create. In *Hisoyaka na kesshō* (*L’isola dei senza memoria*), che lei

³⁵⁵ Nel saggio *Il Perturbante* di Sigmund Freud (1919), il sentimento del perturbante viene descritto come una sensazione di inquietudine e turbamento suscitato da eventi o cose del quotidiano che improvvisamente appaiono sotto un’altra luce. Cfr. Stefano LAZZARIN, *Il modo fantastico*, Bari, Editori Laterza, 2000, p. 36.

³⁵⁶ Robert Anthony SIEGEL, “The Question Floating Between Us: The Lovely Indeterminacies of Yoko Ogawa”, in *Los Angeles Review of Books*, 2013, <https://lareviewofbooks.org/article/the-question-floating-between-us-the-lovely-indeterminacies-of-yoko-ogawa/>, (ultima consultazione 19/01/2021).

³⁵⁷ SIEGEL, *ibidem*.

³⁵⁸ ASAYO, Taikii, *Sakka no dokusho michi. Dai 29 kai: Ogawa Yōko san*, “Web hon no zasshi”, 2004, <http://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi29.html>, (ultima consultazione 20/01/2021). 「アウシュビッツの写真集を見たりするようになり、16、7歳でもう一回アンネ・フランクを読んだ時に、すごく共鳴したんです。自分の内面を言葉で表現することが、自分に与えられている自由のひとつだ、ということをお教えられました。自分にも“書く”という手段があることを発見しました。それが、今の自分に繋がっているんでしょうね」。

³⁵⁹ SPECCHIO, “Le parole dimenticate...”, p. 5.

considera un omaggio ad Anna Frank, le persone sono costrette a dimenticare i propri oggetti e ciò che conoscono, dagli uccelli, ai fiori, alle fotografie fino a estendersi al corpo stesso. Sull'isola, luogo in cui è ambientata la vicenda, la polizia segreta distrugge tutti gli oggetti che vengono dimenticati, in modo da non lasciare alcuna traccia della loro esistenza, e quando lasciano l'isola, gli abitanti non si ricordano più ciò che hanno perso. Tuttavia, esistono alcune persone che sono immuni alla perdita di memoria e riescono a ricordare ciò che scampò; esse però vengono perseguitate e catturate dalla polizia che le allontana dall'isola, la quale è collegata alla terraferma solo tramite un battello. La storia descritta riprende alcune delle scene reali contenute nel *Diario* e può essere anche riconducibile all'angoscia suscitata dalle nostre società odierne, in cui tutto viene sorvegliato e manipolato, generando una sorta di autoritarismo. La stessa Ogawa ha dichiarato in un'intervista il collegamento alla Shoah e alla sua preoccupazione di un futuro simile a quello descritto nel suo romanzo:

“Il primo obiettivo che mi sono posta nello scrivere questo romanzo non era trasmettere un messaggio politico. Se è questo il risultato, penso significhi che, raggiunto il lettore, l'opera sia andata oltre le mie intenzioni. Però, è vero che il problema dello sterminio degli Ebrei sotto il regime nazista è stato presente, sullo sfondo, per tutto il tempo in cui ho elaborato il romanzo. Nutro un certo timore che, prima o poi, in Giappone si presenti un'epoca di follia. A mio parere, la storia dimostra che in qualsiasi società, in qualsiasi momento, ci sono momenti in cui gli esseri umani compiono errori fatali.”³⁶⁰

La perdita della memoria accompagna i suoi personaggi, tant'è che, alcuni anni dopo il suo debutto, si diffuse la sensazione che i suoi protagonisti e protagoniste fossero in un certo senso “morti” e che Ogawa stesse registrando i loro ricordi, descrivendo un passato più che un futuro, come invece può sembrare.

Nelle opere di Ogawa la morte non è affatto una cosa da disprezzare. Poiché gli esseri umani che rimangono tendono a immaginare i pensieri di coloro che sono morti, li comprendono più a fondo rispetto a quando essi sono vivi e consolano le proprie vite che sono state lacerate. Le opere di Ogawa sembrano cominciare con un sentimento di affetto per i morti e per ciò che ora non esiste più.³⁶¹

La scrittura di Ogawa dai temi pessimistici e da immagini e stati d'animo cupi, che enfatizzano la decadenza e il degrado sia fisico che mentale di esseri umani e oggetti, sembra rientrare nella corrente del “black romanticism”. In un'intervista del 2018 al “Corriere della Sera” le viene posta la seguente

³⁶⁰ Valeria PALUMBO, “Yoko Ogawa: perché non è possibile far scomparire la bellezza”, *Il Corriere della Sera*, 2018, <https://27esimaora.corriere.it/18-aprile-27/yoko-ogawa-perche-non-possibile-far-scomparire-bellezza-d8a11650-4a1d-11e8-a30a-134b88b5afda.shtml>, (ultima consultazione 26/01/2021).

³⁶¹ TAKAGI Satoko, “Kotoba ni hisomu shi no kaori: Ogawa Yōko zuisō kyōzai o yomu”, *Toyama Daigaku Nihon Bunka Kenkyū*, n. 2, 2017, p. 2. 小川洋子作品では死は決して忌み嫌われるためのものではない。残された人間が死者の想いを想像しながら生きていくことで、むしろ死者がいきているときよりも深く死者を理解したり、ぽっかり穴の空いてしまった自分の生を慰めたりする。小川洋子作品は死者や今はいなくなってしまったものへの慈しみの気持ちから始まっているように思われる。

domanda: “Tra *La formula del professore* e *L’isola dei senza memoria*, però, c’è uno scarto di stato d’animo: il secondo appare molto più pessimista. C’è una ragione? Si riconosce nella definizione di ‘black romanticism’?”. A tale domanda Ogawa risponde dicendo: “Non saprei dire se appartengo al ‘black romanticism’: lo lascio decidere a chi legge.”³⁶² Come riporta anche Anna Specchio, Ogawa non si identifica in un genere o in una corrente specifica, ma riconosce la funzione dei lettori e dei critici nello svolgere questo compito. Tra essi Diana Donath nel suo articolo “Black Romanticism in Postmodern Japanese Literature – The Works of Ogawa Yōko” esprime bene la sua posizione a riguardo. Il “black romanticism”, scrive Donath, possiede tra le sue caratteristiche la presenza di scene, immagini e sentimenti romantici da un punto di vista tetro e sinistro; esso nasce come espressione della letteratura postmoderna, sviluppata insieme allo scoppio della bolla economica del Giappone, e si pone in contrasto con la letteratura giapponese moderna degli anni Ottanta che esprimeva un’attitudine ottimista e attiva nei confronti della vita. La negativa consapevolezza della vita, la trattazione di questioni politiche, il rifiuto della società e dei valori tradizionali sono compresi al suo interno.³⁶³ Con l’esplorazione di Ogawa del “lato oscuro dell’anima umana, con una malignità poco celata che sta alla base di un suo linguaggio freddo e minimalista, con un mix di semplicità, raffinatezza, innocenza e crudeltà”³⁶⁴, la scrittrice sembra crearsi così una sua speciale forma di “black romanticism”.

Ogawa’s storylines usually begin with subtle irritations and small deviations from normality, with over-sensitive or disturbed perceptions; and such minimal divergences lead to disconcerting, enigmatic worlds or mysterious parallel worlds, where the border between life and death becomes blurred. Most of Ogawa’s novels profit from the depiction of things disgusting and revolting, mean and cruel, bizarre and absurd.³⁶⁵

Molte delle sue storie hanno come protagoniste giovani donne, solitamente prive di un nome e descritte con poche caratteristiche, sia nell’aspetto fisico che psicologico, sottomesse al dominio e al fascino di un uomo; tuttavia, i personaggi femminili di Ogawa non sono donne “vittime” o remissive all’interno del rapporto di coppia, ma piuttosto affermano se stesse e i loro desideri repressi e impropri con tutte le loro forze. Le scene di amore e di sensualità non vengono descritte e lasciano il posto all’ossessione, alla dipendenza sessuale e al feticismo. Tra i temi topici della sua narrativa, infatti, la fascinazione inspiegabile delle protagoniste nei confronti di uomini più anziani occupa una posizione importante che si può trovare, ad esempio, in romanzi come *Kusuriyubi no hyōhon* (*L’anulare*),

³⁶² PALUMBO, “Yoko Ogawa: perché non...”, <https://27esimaora.corriere.it/18-aprile-27/yoko-ogawa-perche-non-possibile-far-scompare-bellezza-d8a11650-4a1d-11e8-a30a-134b88b5afda.shtml>, (ultima consultazione 26/01/2021).

³⁶³ Diana DONATH, “Black Romanticism in Postmodern Japanese Literature – The Works of Ogawa Yōko”, in Aleksandra SZCZECHLA, *SILVA IAPONICARUM* 日林, fasc. XXXII/XXXIII, 2012, p. 11.

³⁶⁴ DONATH, *ibidem*.

³⁶⁵ DONATH, “Black Romanticism in...”, p. 14.

Hoteru Airisu (Hotel Iris) e in forma e in tono meno grottesco anche in *Hakase no aishita sūshiki (La formula del professore)*. Le giovani protagoniste rimangono talmente ammagliate e ossessionate da questi uomini in età avanzata, misteriosi e inquietanti che vivono in luoghi lontani dalla società (come un edificio fatiscente o un'isola a largo della costa), da decidere di vivere accanto a loro nonostante siano ben conscie della terrificante reputazione che li circonda.

The couple of the young, naïve girl and the older man, who impresses her, but exudes an eerie, abnormal and dangerous atmosphere, is used to illustrate with pleasurable presented malice, which is typical of Black Romanticism, the disfiguration of a relationship to a compulsive, emotionally cold obsession. Any insinuation of affection or love is strictly avoided.³⁶⁶

In questo senso la “femminilità” rappresentata da Ogawa non è quella normativa, convenzionale o stereotipata in accordo con “le aspettative culturali tradizionali, spesso restrittive, riguardanti l’aspetto e il comportamento delle donne”.³⁶⁷ Le storie di Ogawa criticano, rifiutano e deridono tutto ciò e, giocando con queste aspettative, suggeriscono il peso delle loro costruzioni nei riguardi delle donne nel Giappone contemporaneo. Rappresentando il piacere delle sue protagoniste nel compiere atti di trasgressione delle convenzioni tradizionali, Ogawa ribalta l’immagine di donna premurosa e ubbidiente confinata allo spazio domestico.³⁶⁸ Queste “femminilità alternative” provano desideri conflittuali e cedono a emozioni estreme, esprimendo desideri repressi o rabbia, fino a raggiungere un’instabilità a livello mentale o scoppiare in inaspettate esplosioni di violenza. In risposta alla mancanza di logica, alla eccessiva sensibilità e all’ideale di corpo femminile della femminilità stereotipata, Ogawa dipinge le sue giovani donne “in forme grottescamente esagerate in contesti mondani”³⁶⁹, facendo perdere loro la ragione o facendole mangiare in maniera incontrollata.

Seen as fit only to deal with trivial matters, women exercise creative agency that spills out not only in correct, safe, or predictable ways, but also in disgusting, horrific directions as they seek to transgress boundaries of kitchens and other private spaces. Allowing for this chaos, or embracing it, might be a questionable choice—a lack of logical consideration, a sign of mental instability—but also one leading to fascinating, if terrifying worlds, developed through anger and violence permeating femininities of daily life.³⁷⁰

³⁶⁶ DONATH, “Black Romanticism in...”, p. 19.

³⁶⁷ Grace En-Yi TING, “Ogawa Yōko and the Horrific Femininities of Daily Life”, *Journal of American Association of Teachers of Japanese*, Vol. 54, No. 2, 2020, p. 552.

³⁶⁸ TING, “Ogawa Yōko and the...”, p. 553.

³⁶⁹ TING, “Ogawa Yōko and the...”, p. 569.

³⁷⁰ TING, “Ogawa Yōko and the...”, pp. 574-575.

Secondo Donath possiamo riassumere come segue le caratteristiche presenti nella letteratura di Ogawa Yōko:

- La presenza di persone apparentemente reali che scompaiono dalla realtà rivelandosi surreali, o di persone che vengono trasferite dal mondo reale al mondo parallelo della loro memoria;
- La presenza di personaggi con gravi disabilità (tra cui la perdita della voce);
- giovani donne dai desideri e sentimenti estremi da soddisfare e attratte dalla trasgressione delle convenzioni sociali;
- il decadimento fisico in vari aspetti, come la perdita quotidiana di elementi del corpo;
- il motivo del cibo scaduto o avvelenato, come simbolo della distruzione irreversibile di qualcosa che un tempo era bello e perfetto;
- la perdita o rinuncia alla propria identità e alla felicità;
- il ricordo dei morti;
- luoghi fatiscenti e decaduti;
- la presenza di oggetti bizzarri e peculiari.³⁷¹

3.2.2. *Otogibanashi no wasuremono*

La vasta produzione letteraria di Ogawa Yōko comprende anche la pubblicazione nel 2006 di una collezione di fiabe dal titolo おとぎ話の忘れ物 *Otogibanashi no wasuremono* (“Le fiabe perdute”), un progetto sviluppato in collaborazione con l’artista Higami Kumiko³⁷². Le storie contenute in essa sono quattro, nell’ordine ずきん倶楽部 *Zukin kurabu* (“Il club del cappuccio”), アリスという名前 *Arisu to iu namae* (“Il nome Alice”), 人魚宝石職人の一生 *Ningyo hōseki shokunin no isshō* (“La vita di un gioielliere sireno”) e 愛されすぎた白鳥 *Aisaresugita hakuchō* (“Il cigno troppo amato”). Ciascuna di esse è accompagnata dalle illustrazioni di Higami, che aveva già illustrato precedentemente la raccolta di Matsumoto *Tsumi bukai hime no otogibanashi*. Come si evince dal titolo dei quattro racconti, le fiabe di Ogawa si basano su storie per bambini famose, che testimoniano la conoscenza di Ogawa delle produzioni di Perrault, Grimm, Andersen e Carroll. Inoltre, è

³⁷¹ DONATH, “Black Romanticism in...”, pp. 26-27.

³⁷² Higami Kumiko nasce a Tōkyō nel 1963. Si laurea presso l’Università Kwansei Gakuin in letteratura tedesca e nel 1986 tiene la sua prima mostra privata, che le aprì la strada a numerose collaborazioni con altri artisti, scrittrici e editori. <https://www.kumiko-higami.com/>, (ultima consultazione 29/01/2021).

interessante anche il modo in cui è nata la collaborazione tra la scrittrice e illustratrice: in realtà non è stata Higami a essere stata ispirata dalle fiabe riscritte di Ogawa e a riprodurre successivamente in immagini i racconti, ma è stata Ogawa a scrivere le fiabe sulla base delle illustrazioni di Higami. Le immagini precedono ciascuna storia e sono ricche di colore: i soggetti sono tutte ragazze adolescenti prive di espressioni e sono figure strettamente associate alle fiabe da cui sono tratte (Cappuccetto Rosso, Alice, La sirenetta ed Elisa de *I Cigni Selvatici*). Esse sono raffigurate con lievi sfumature erotiche e trasmettono una visione onirica della adolescenza caratterizzata dalla presenza di dolci, abiti decorati, maniche a sbuffo, gioielli, farfalle, specchi e fiocchi che rendono le immagini come ritratti di un'idea di Donna³⁷³ (fig.6, 7, 8 e 9).



Figura 6. Higami Kumiko, *Little Red Riding Hood 4*, 2004.



Figura 7. Higami Kumiko, 2005.

³⁷³ Lucy FRASER, "Lost Property Fairy Tales: Ogawa Yōko and Higami Kumiko's Transformations of 'The Little Mermaid'", *Marvels & Tales*, vol. 27, no. 2, 2013, p. 184.



Figura 8. Higami Kumiko, 2005.



Figura 9. Higami Kumiko, 2005.

Il volume comincia con una storia che introduce le quattro fiabe, dando vita a una storia-nella-storia: il lettore viene catapultato all'interno di un negozio di dolci, dove ad accoglierlo lo aspetta il proprietario che invita il cliente a entrare pronunciando la parola di rito *いらっしやいませ* *irasshaimase*. Sia il proprietario che il cliente (che siano uomini o donne non è specificato) rimangono anonimi e non viene fornito alcun dettaglio o informazione personale, permettendo a ciascun lettore di immedesimarsi nel cliente.³⁷⁴ Dopo che il proprietario/a ha mostrato il prodotto più venduto, una confezione di caramelle a forma di cigno bianco, chiamato il set Swan Candy, il cliente si sofferma su una porta dietro alla cassa e il proprietario/a spiega che si tratta dell'ingresso di una stanza chiamata *忘れ物図書室* *wasuremono toshoshitsu*, “la biblioteca degli oggetti dimenticati”.

Ah, che cos'è questa porta dietro la cassa? Qui c'è la «Biblioteca degli oggetti dimenticati». Sì, è la «Biblioteca degli oggetti dimenticati». Se ti interessa, fai pure una pausa all'interno. Ci vuole un po' di tempo per incartare l'acquisto. Anche questa è aperta ai clienti come la fabbrica di caramelle: dopo gli acquisti, alcune persone possono dormire rilassandosi, mentre altre non comprano caramelle ma vengono solo per andare in biblioteca. Ma questo non è affatto un problema. La più grande soddisfazione di Swan Candy è rendere felici i nostri clienti. No, no, non è la stanza in cui vengono depositati gli oggetti smarriti. È solo una biblioteca. Si può dire che è

³⁷⁴ SPECCHIO, “Le parole dimenticate...”, p. 8.

una biblioteca privata in cui sono presenti libri che si possono leggere solo qui e che non si trovano in nessuna parte del mondo.³⁷⁵

A questo punto il proprietario/a spiega le origini dell'esistenza della stanza, raccontando che suo nonno, durante un viaggio in Italia, aveva perso il proprio cappello alla stazione di Milano Centrale e per tentare di ritrovarlo aveva chiesto di accedere all'ufficio degli oggetti smarriti. Dopo giorni passati tra gli oggetti dimenticati, il nonno scorse all'interno di una vecchia busta scolorita diversi manoscritti in italiano e tra essi trovò un vecchio libro di fiabe dimenticate. Da quel momento in poi decise di esplorare le stanze degli oggetti smarriti in ogni città che avrebbe visitato, raccogliendo qualunque cosa contenesse una fiaba. Una volta tornato a casa, ingaggiò i migliori specialisti di lingue e traduttori affinché gli tradussero³⁷⁶ ciò che aveva collezionato, e quelle storie tradotte vengono conservate tuttora proprio in quella stanza. Inoltre, il proprietario/a specifica che le fiabe raccolte non possiedono alcun valore storico e appartengono a scrittori di fantasia, enfatizzando anche in questo caso l'anonimato e denigrando gli autori stessi, considerati inaffidabili. La selezione di traduttori stimati, che il nonno ha effettuato per le fiabe, mette in discussione il privilegio e la superiorità del testo originale (in questo caso i racconti che trova per il mondo) rispetto al testo derivato dalla traduzione, il che riprende il discorso sulla questione tra testo primario e secondario nella teoria dell'adattamento di Hutcheon.

In the frame story an unidentified speaker describes the tale as a translation of a transcription of a story—the place of origin and the original language of which is unknown—collected by a man who has since disappeared. As such, *Lost Property Fairy Tales* enacts a more profound imagining of literary fairy tales and fairy-tale history, bringing the authority of any narrative, any narrator, and any author sharply into question.³⁷⁷

Durante il suo secondo viaggio per il mondo alla ricerca di fiabe dimenticate, il nonno scomparve misteriosamente mentre stava attraversando il deserto del Sahara; il proprietario/a del negozio immagina che forse il nonno, lungo il tragitto, avesse scoperto una tenda, nell'angolo di un'oasi, in cui erano custoditi oggetti dimenticati. Il corpo non fu mai ritrovato e il nonno stesso finì per essere

³⁷⁵ OGAWA Yōko, HIGAMI Kumiko, *Otogibanashi no wasuremono*, Home-Sha, Tōkyō, 2006, p. 5. あっ、こちら、レジの後ろの扉でございますか？ こちらは、「忘れ物図書室」でございます。はい、「忘れ物図書室」です。もしご興味がおありでしたら、中で一服なさっててください。舗装にもうしばらく時間もかかることすぎ。工場同様ここもお客様に開放してございます。お買い物のあと、くつろいで寝られる方もいらっしゃれば、キャンディーはお買いにならず、ただもう図書室だけが目的の方もおられます。もちろんそれでもよろしいんです。一向に構わないのです。お客様に喜んでいただけることが、スワンキャンディーの一番の喜びなのです。いいえ、いいえ、お客様の忘れ物を保管している部屋ではございません。よく間違われるんです。あくまでも図書室です。世界のどこにもない、ここだけでしか読むことのできない本が揃った私設図書室、とでも言えばよいでしょうか。

³⁷⁶ Anche sulla lingua non viene fornito alcun dettaglio, ma si suppone possa essere il giapponese.

³⁷⁷ FRASER, "Lost Property Fairy...", p. 191.

dimenticato, proprio come gli oggetti tanto desiderati che stava cercando. Il narratore spiega che, all'interno della stanza, in cui il nonno ha meticolosamente riposto i suoi amati racconti, il cliente può usufruire di una scrivania, di comode sedie su cui accomodarsi, di una lampada, di un sigaro, di acqua calda per il tè e di alcune caramelle poste al centro della scrivania: infatti, una volta scelta la fiaba, il proprietario/a consiglia di mangiare una caramella e di farla sciogliere in bocca mentre si girano lentamente le pagine della storia. “Il cliente si siede, si rilassa, si mette in bocca una caramella, attorciglia la carta che la avvolge e la mette da parte. Così, mentre la caramella si scioglie lentamente, si gira la prima pagina.”³⁷⁸ L'incipit si conclude con il proprietario/a che invita il cliente a riposarsi all'interno della “Biblioteca degli oggetti dimenticati” e a sfogliare le pagine delle fiabe riposte sugli scaffali, mentre lui o lei finisce di impacchettare con un nastro il prodotto acquistato. Dopodiché, nella pagina successiva, vengono elencate nell'indice le quattro fiabe scritte da Ogawa.

Nessuna fiaba si è rovinata dai tempi di mio nonno. Forse perché dava molta importanza alla scelta della rilegatura. Il colore della carta è un po' sbiadito e gli angoli delle pagine si sono arrotondati ma, invece, con il trascorrere degli anni, si sono adattate meglio alla mano (a tenerle in mano). Nella pentola è stata preparata acqua calda a sufficienza e il cuscino è stato appena asciugato al sole questa mattina. Prego, fermati quanto vuoi. Nel frattempo, incarto con un fiocco le caramelle «gocce di lago».³⁷⁹

I quattro racconti che seguono, *Zukin kurabu*, *Arisu to iu namae*, *Ningyo hōseki shokunin no isshō* e *Aisaresugita hakuchō*, come si intuisce dai titoli, sono narrazioni di personaggi provenienti o ispirati da famose fiabe europee, “ma rimasti nell'ombra fino a questo momento, che si raccontano per testimoniare la loro esistenza,”³⁸⁰ e che presentano tutti toni femministi.

Otogibanashi no wasuremono raccoglie le storie di persone sole, dimenticate sia dai compagni delle proprie avventure che dalla tradizione popolare, accantonati in un angolo buio della memoria. Sono storie di morti che, privati dell'uso della parola, ottengono il proprio riscatto grazie al meticoloso lavoro di un visionario che si è preso la briga di andarle a recuperare in giro per il mondo.³⁸¹

³⁷⁸ OGAWA, HIGAMI, *Otogibanashi no...*, p. 13. お客様は椅子び腰掛、一息つき、お好みのキャンディーを一粒口に入れ、包装紙をくるくるとひねって傍らに置きます。そうしてキャンディーが溶けてゆくようにゆっくりと、最初の一ページがめくられます。

³⁷⁹ OGAWA, HIGAMI, *Otogibanashi no...*, p. 15. 祖父の時代からおとぎ話は一冊も欠けていません。選択造本にこだわったおかげでしょう。多少紙の色があせたり、ページの角が丸くなったりはしていますが、むしろ長い年月を経て、どのおとぎ話も、より手にしっくりなじむようになっております。ポットにはお湯がたっぷり用意してございます。クッションは今朝、日向干しをしたところです。さあ、どうぞ。お好きなだけゆっくり。その間に、〈湖の雫〉、リボンで包みしておきましょう。

³⁸⁰ SPECCHIO, “Le parole dimenticate...”, p. 10.

³⁸¹ SPECCHIO, “Le parole dimenticate...”, pp. 14-15.

Alla fine della raccolta sono riportate le postfazioni scritte da Ogawa e Higami che riprendono l'immagine delle caramelle dell'incipit: entrambe accostano il processo di lettura all'atto di mangiare caramelle.

“Le ragazze disegnate da Higami Kumiko stanno trattenendo le loro espressioni del viso, ma tutte quante stanno assaggiando nelle loro bocche un pezzettino di quella caramella del mondo. Se le guardi fissandole, il gusto si diffonderà sicuramente anche nelle bocche di tutti i lettori.”³⁸² (Ogawa)

“Le fiabe contenute in questo libro si scioglieranno lentamente come caramelle dure e dolci, e si imprimeranno bene nella mente del lettore.”³⁸³ (Higami)

Le due azioni sembrano implicare due fasi: la prima è una perdita attraverso la disintegrazione (rappresentata dall'immagine della caramella che si scioglie in bocca e dalla fine della lettura), mentre la seconda è l'acquisizione di ciò che si è disintegrato attraverso il suo assorbimento (sia della caramella sia delle fiabe). Tali atti trasmettono quello che per Ogawa rappresenta il piacere di leggere, consumare e digerire quelle fiabe dimenticate e anonime. La raccolta si conclude con queste poche righe che seguono, riconducendo nuovamente il lettore nel negozio di dolci presentato nell'incipit:

Come è andata? Hai trascorso il tempo lentamente? Per favore torna di nuovo. La «Biblioteca degli oggetti dimenticati» ti aspetta sempre qui. Il set Swan Candy «gocce di lago» è disponibile. Come volevi, ti ho legato un nastro color lacrima.³⁸⁴

³⁸² OGAWA, HIGAMI, *Otogibanashi no...*, p. 116. 樋上公美子さんが描く少女たちは、表情を押し殺しているけれど、口の中では皆、世界に一粒のそのキャンディーをなめている。じっと見つめていると、読者の皆様のお口にも、きっとその味が広がってくるはずである。

³⁸³ OGAWA, HIGAMI, *Otogibanashi no...*, p. 117. この本におさめられたおとぎ話は、キャンディーのように硬質で甘美でゆっくり溶けて、読む人の心にしみ込んでいくでしょう。

³⁸⁴ OGAWA, HIGAMI, *Otogibanashi no...*, p. 114. いかがでしたか。ゆっくりお過ごしになれましたか。ぜひまたお立ち寄りください。「忘れ物図書館室」はいつでもここで、お客様をお待ち申し上げます。スワンキャンディー〈湖の雫〉セット、ご用意できております。ご希望どおり、涙色のリボンを結んでおきました。

3.3. *Alice nel Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll

- *Ma io non voglio andare tra i matti, - fece notare Alice.*
- *Oh, non ne puoi fare a meno, - disse il Gatto:*
- *qui siamo tutti matti. Io sono matto. Tu sei matta.*
- *Come fai a sapere che io sono matta? – disse Alice.*
- *Lo devi essere per forza, - rispose il Gatto,*
- *altrimenti non saresti venuta qui.*

— Lewis Carroll

Prima di proseguire con l'analisi delle riscritture di Terayama e Ogawa ispirate al personaggio di Alice, verranno presentati brevemente gli eventi che portarono alla pubblicazione dell'opera più famosa di Lewis L. Carroll, per passare successivamente al fenomeno di *Alice* in Giappone.

Come tutti sanno, la fiaba di Alice narra le avventure di una bambina inglese di sette anni curiosa e ambiziosa, che viene catapultata nel Paese delle Meraviglie attraverso la tana del Bianconiglio, dove si ritrova in un folle mondo sotterraneo circondata da una serie di personaggi oltre i limiti della razionalità. Il padre della storia, Lewis Carroll (pseudonimo di Charles Lutwidge Dodgson, 1832-1898), era professore di matematica presso l'Università di Oxford, un uomo eccentrico e leggermente balbuziente. Appassionato di fotografia, durante un pomeriggio passato presso il giardino della cattedrale di Christ Church per dedicarsi alla sua passione, fece la conoscenza delle tre figlie del decano della cattedrale, Lorina, Alice ed Edith Liddell; la prima versione della storia, infatti, venne improvvisata durante un pic-nic estivo nel 1862, quando le bambine annoiate dal caldo pomeriggio chiesero a Dodgson di raccontare loro una storia.³⁸⁵ La prima versione scritta venne realizzata nel 1864 come regalo di Natale per la piccola Alice Liddell, con il titolo *Alice's Adventures under Ground* ("Le avventure sotterranee di Alice"), illustrata da Carroll stesso. Un anno dopo, incoraggiato da alcuni amici, Lewis Carroll affidò la storia all'editore Macmillan: questa volta il professore allungò la narrazione, migliorò l'aspetto comico e aggiunse alcuni personaggi ed episodi che divennero successivamente l'emblema della fiaba, come lo Stregatto, la Duchessa o il capitolo sul tè matto del Cappellaio. Inoltre, la pubblicazione del libro, con il nuovo titolo di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, fu accompagnata dalle illustrazioni del disegnatore John Tenniel. Nel 1871 venne pubblicato il secondo libro sulle avventure della curiosa bambina, *Attraverso lo specchio*, in cui Alice, scorgendo un'altra casa riflessa nello specchio sopra il suo camino, decide di attraversarlo per scoprire di cosa si tratta: dall'altra parte dello specchio il mondo è al contrario e a forma di scacchiera e Alice si

³⁸⁵ Jack ZIPES, *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford University Press, New York, 2000, p. 87.

trasforma in una pedina che deve vincere il gioco per diventare la regina. In esso Carroll sembra insinuare in maniera più esplicita, rispetto alla sua prima opera, i suoi sentimenti di attaccamento nei confronti di Alice, sentimenti espressi dal personaggio del Cavaliere Bianco, che viene considerato un suo autoritratto.

Jack Zipes scrive che si tratta della prima fiaba letteraria per bambini senza alcuno scopo morale:

Alice moves in a dreamworld, remote from ordinary laws and principles. At first bewildered by her size-changes, intimidated by the grotesque and often ill-mannered beings that she encounters—types of the adult world—she gradually gains confidence to argue with them, and finally triumphantly dismisses them: 'Who cares for you . . . You're nothing but a pack of cards!' she says contemptuously to the formidable Queen of Hearts who has ordered her to hold her tongue, indeed has threatened to have her beheaded.³⁸⁶

Secondo l'autore, la coesistenza di parodie di testi letterari, di personaggi politici dell'epoca vittoriana e di filastrocche *nonsense* evidenzia la duplice destinazione di lettori, bambini e adulti, e dello stesso Carroll, la cui personalità viene associata a quella del Dottor Jekyll e Mister Hyde.³⁸⁷ Da questo deriva infatti la scelta di Dodgson di firmarsi con uno pseudonimo, proprio per poter scrivere con tono irriverente sugli usi e sui modi dell'Inghilterra della Regina Vittoria e per sfidare la letteratura per bambini moralista del periodo. Da una parte Alice rappresenta l'eroina della tradizione fiabesca, dall'altra, invece, il Paese delle Meraviglie confina con la narrativa dell'orrore gotico vittoriano: in questo senso l'originalità di Carroll consiste nel combinare i due generi.³⁸⁸ Per quanto riguarda la designazione del genere, l'opera ha creato alcuni dibattiti tra i critici letterari, come ad esempio J. R. R. Tolkien, i quali discussero se Alice dovesse rientrare o meno all'interno della tradizione fiabesca, dato che essa conferma e respinge allo stesso tempo gli elementi standard delle fiabe. Infatti, alcuni sostengono l'assenza di connessioni con le fiabe, altri considerano il racconto un insieme di generi; altri ancora lo classificano secondo il sistema Aarne-Thompson sotto il tipo di fiaba AT480 "Ragazze gentili e scortesì", collocandolo all'interno del contesto dei racconti popolari tradizionali.³⁸⁹ Nonostante sia vero che Carroll prese in prestito filastrocche inglesi ed elementi dalla tradizione popolare e nonostante venga fatto rientrare nel genere di scrittura *nonsense*, la sua opera è strutturalmente e tematicamente più vicina al genere delle fiaba letteraria nata in epoca vittoriana e deve essere quindi letta in questo senso. Carroll stesso nelle corrispondenze e nel suo diario si era riferito ad *Alice* come una fiaba letteraria, intesa come quelle scritte da Hans Christian Andersen.³⁹⁰ Alla luce di queste considerazioni, nel presente elaborato mi riferirò alla storia di *Alice nel Paese delle Meraviglie* con il termine "fiaba".

³⁸⁶ ZIPES, *The Oxford Companion...*, p. 88.

³⁸⁷ ZIPES, *The Oxford Companion...*, p. 10.

³⁸⁸ ZIPES, *ibidem*.

³⁸⁹ Jan SUSINA, *The Place of Lewis Carroll in Children's Literature*, Routledge, New York, 2009, pp. 25-26.

³⁹⁰ SUSINA, *The Place of...*, p. 27.

Il grande successo che seguì la pubblicazione dell'opera di Carroll portò alla nascita, a partire dagli studi più recenti del XX secolo, di numerosi tentativi atti a scoprire i significati nascosti dentro il racconto. La fiaba di Alice, infatti, può avere differenti letture a seconda di due scuole di pensiero: una sceglie di leggere *Alice* semplicemente come una storia *nonsense*, l'altra, invece, insiste sul fatto che il testo possieda dei significati che devono essere svelati.³⁹¹ Questa dualità sembra dovuta alla sessualità enigmatica dell'autore:

psychoanalysts, for example, puncture the Alice books' myth of childhood innocence. Focusing on the author's sexuality, they document his fantasies about becoming a little girl and cite scores of letters to 'little-girlfriends' whom he adored kissing, sometimes photographing or drawing them in the nude. They also speculate on his attraction and rumored marriage proposal to young Alice Liddell, and find phallic symbolism in the fictional Alice's snake-like neck and bodily distortions from large to small. Freudians feel that this may also represent a return to the womb; others posit a hallucinogenic drug experience.³⁹²

Secondo gli storici, invece, la storia celerebbe una critica sociopolitica alla società borghese, che si ritrova frammentata durante i cambiamenti della prima Rivoluzione Industriale; altri hanno analizzato il sogno di Alice come un momento eterno fuori dal tempo in cui la bambina affronta la propria maturazione e la propria esistenza; e ancora, i semiotici hanno sottolineato la disgiunzione tra segno e significante, che si trova ad esempio nel sorriso umano dello Stregatto e nelle sembianze da maiale del neonato della Duchessa.³⁹³

Carroll inizialmente, non prevedendo il grande successo che avrebbe seguito la sua opera, aveva pubblicato la prima edizione con l'idea che venisse indirizzata a un pubblico ristretto, appartenente al ceto medio alto, escludendo quindi la maggior parte dei bambini provenienti dalla classe operaia. Durante l'epoca vittoriana, la società prevedeva distinti codici di comportamento a seconda delle classi sociali e, di conseguenza, questi codici comportamentali venivano riprodotti anche all'interno della letteratura dell'infanzia di quel periodo, inclusa la fiaba di *Alice*. La piccola Alice usa infatti la propria conoscenza come strumento per marcare il proprio status sociale borghese; la bambina fa continui riferimenti alle sue lezioni di scuola su varie materie, come geografia, matematica, storia o scienze, usandole come forma di auto convalida e conferma di sé in un mondo capovolto. Lezioni e regole sono una costante nel Paese delle Meraviglie, il che è curioso per un testo che viene spesso definito anti-didattico: questo perché Carroll non include insegnamenti morali o religiosi nella sua opera, ma fornisce numerose lezioni sociali e codici di comportamento per i giovani lettori e lettrici. Alice è una versione idealizzata della ragazza vittoriana, premurosa, di buone maniere, onesta e gentile che tenta costantemente di rendersi gradevole alle creature del mondo sotterraneo, le quali si

³⁹¹ MASAFUMI Monden, "Being Alice in Japan: performing a cute, 'girlish' revolt", *Japan Forum*, vol. 26, no. 2, 2014, p. 6.

³⁹² ZIPES, *The Oxford Companion...*, p. 10.

³⁹³ ZIPES, *The Oxford Companion...*, p. 11.

comportano nettamente all'opposto delle sue aspettative. Le regole e gli ordini hanno una grande peso nel mondo sotterraneo e la loro importanza viene mostrata nell'episodio del campo di croquet della Regina, dove Alice deve sottostare alle folli regole che le impongono di usare fenicotteri come mazza da croquet e ricci come palla. L'intento di Carroll è quello di suggerire che le regole del gioco equivalgono alla moralità nella società e che sono necessarie per il bene pubblico. Jan Susina scrive: "while Wonderland may initially appear to be random, chaotic, and nightmarish, I think it is much more like a puzzle or riddle that must be carefully pieced together to discover its inherent pattern and meaning."³⁹⁴

L'educazione scolastica di Alice, come è stato già accennato, svolge un ruolo fondamentale nell'affermazione del sé: Jean Webb nel saggio *Introducing Children's Literature* interpreta il viaggio della bambina nel Paese delle Meraviglie come un viaggio di esplorazione alla scoperta della propria identità. Attraverso la distruzione logica di tempo, spazio, luogo e significato del linguaggio, Lewis Carroll sfida ed esplora le ipotesi razionali sulle quali si basava la costruzione dell'io.³⁹⁵ Alice diventa un soggetto confuso e dislocato nel momento in cui si rende conto dell'inadeguatezza della sua conoscenza acquisita nel mondo reale, che non le fornisce la comprensione necessaria per affrontare il mondo sotterraneo della fantasia. I suoi stessi modi di condotta risultano inutili e non applicabili al nuovo mondo in cui si trova, questo perché c'è una discrepanza tra i due luoghi contrapposti, di cui uno dominato dalla razionalità e l'altro dall'imprevedibilità. Anche il suo stato fisico è imprevedibile e instabile a causa dei cambiamenti dovuti dal cibo del Paese delle Meraviglie. La sua sicurezza comincia a vacillare a poco a poco, passando da un disagio esteriore a interiore, come dimostra la conversazione tra lei e il Brucaliffo:

- Tu chi sei? - disse il Bruco. Come introduzione a una conversazione non era incoraggiante. Alice rispose, piuttosto intimidita: - Io...io, ora come ora, non lo so più, signore, almeno, so chi ero quando mi sono alzata, stamattina, ma credo di essere cambiata parecchie volte da allora.
- Cosa significa tutto ciò? - disse il Bruco con severità. - Spiegati meglio!
- Non posso spiegarmi, signore, mi dispiace, - disse Alice, - poiché io non sono io, capisci?
- Non capisco, - disse il Bruco.
- Temo proprio di non poter essere più chiara, - rispose Alice molto educatamente, - perché prima di tutto non riesco a capire qualcosa neanche io; e inoltre cambiar di misura tante volte in un giorno confonde le idee.³⁹⁶

Grazie al consiglio del bruco, che suggerisce alla bambina di assaggiare i due lati del grande fungo dove lui è seduto per regolare la propria statura, Alice riesce a riprendere il controllo del proprio corpo, che simboleggia anche il controllo del proprio destino. Dopo diversi tentativi falliti, Alice

³⁹⁴ SUSINA, *The Place of...*, p. 42.

³⁹⁵ Deborah Cogan THACKER, Jean WEBB, *Introducing Children's Literature. From Romanticism to Postmodernism*, Routledge, London, 2002, p. 63.

³⁹⁶ Lewis CARROLL, *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo Specchio*, Einaudi, Torino, 1978, p. 51.

riesce finalmente a trovare la giusta misura, a liberarsi dalle minacce di trasformazioni fisiche indesiderate e a diventare consapevole dei suoi poteri di adattamento.³⁹⁷ Così l'identità di Alice, che si trova in un bivio tra realtà e fantasia, comincia a rafforzarsi e solo dopo aver acquisito sufficiente esperienza nel sottosuolo riuscirà a ricostruire nuovamente se stessa. Alla fine, la sua ricerca di comprensione del mondo alternativo culmina nel riconoscere l'assenza di significato nel Paese delle Meraviglie; ripristinando la propria identità, Alice può finalmente far crollare il mondo dei sogni e tornare alla realtà.³⁹⁸

Anche la questione del linguaggio scelto da Carroll è stata oggetto di studi. David Day scrive che nessuno ha mai usato un linguaggio simile a quello di Carroll nei libri di Alice. Carroll fece in modo che la lingua inglese operasse su più livelli contemporaneamente: “nel Paese delle Meraviglie le icone sotto forma di personaggi o immagini chiave, giochi di parole, omofonie e allusioni fungono da indizi e segnali per indicare i vari livelli delle avventure di Alice”.³⁹⁹ La povera Alice infatti deve comunicare con creature che parlano un linguaggio formale che è logico da una prospettiva filosofica e matematica, ma risulta di difficile comprensione e senza senso dal punto di vista di un discorso della quotidianità. Le conversazioni nel Paese delle Meraviglie non si basano su un principio di cooperazione, che trasmette in maniera chiara il contenuto di una frase all'interlocutore, di conseguenza risultano fortemente fraintendibili e danneggiano la fiducia nelle relazioni reciproche. Alice, infatti, diventa sempre più frustata nei successivi dialoghi con i personaggi con cui non riesce a comunicare.⁴⁰⁰ Un esempio di questo è l'incontro con il Cappellaio Matto e la Lepre Marzolina, quando Alice rimane perplessa sugli scambi di battute tra i due personaggi e non capisce il significato delle loro osservazioni. Per quanto riguarda i giochi di parole, un esempio compare all'inizio dell'avventura, quando Alice sta precipitando nel lungo tunnel del Bianconiglio che la porterà nel mondo sotterraneo: la bambina mentre continua a cadere ricorda nostalgicamente la sua gatta Dinah, e si pone la seguente domanda (che riporterò in inglese per comprendere meglio l'esempio in questione):

“Dinah'll miss me very much tonight, I should think! (Dinah was the cat.) “I hope they'll remember her saucer of milk at tea-time. Dinah, my dear! I wish you were down here with me! There are no mice in the air, I'm afraid, but you might catch a bat, and that's very like a mouse, you know. But do cats eat bats, I wonder?” And here Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way, “Do cats eat bats? Do cats eat bats?” and sometimes

³⁹⁷ David DAY, *Alice's Adventures in Wonderland decoded. The full text of Lewis Carroll's novel with its many hidden meanings revealed*, Doubleday Canada, Canada, 2015, p. 94.

³⁹⁸ THACKER, WEBB, *Introducing Children's...*, p. 69.

³⁹⁹ DAY, *Alice's Adventures...*, p. 13.

⁴⁰⁰ HIRONOBU Konishi, “‘Fushigi no kuni no Arisu' ni okeru danwa bunseki”, *Hiroshima Bunkyo Gurōbaru*, 2017, p. 26.

“Do bats eat cats?”, for, you see, as she couldn’t answer either question, it didn’t much matter which way she put it.⁴⁰¹

Come si osserva, la pronuncia di “gatto” e “pipistrello” in inglese è simile, e questo rende Alice confusa dalle sue stesse parole. Ciò che è interessante notare è che questa confusione appare in un momento di transizione dal mondo reale a quello irreali, un passaggio che si percepisce nei numerosi tentativi da parte di Alice di cambiare il soggetto e l’oggetto dell’interrogativa.⁴⁰²

Carroll, quindi, impiega nella sua opera il linguaggio formale e le regole di un inglese ordinario per creare ambiguità, permettendo in questo modo i vari giochi di parole.

Carroll has stretched to its limits the power of language to communicate, and it is astonishing that the Alice fairy tales do not collapse under the weight of all these parallel meanings. Rather, the tales actually make sense—albeit comic nonsense. In fact, no real nonsense is spoken by any character: each is making sense on a different level by using everyday words with different definitions.⁴⁰³

La fiaba di *Alice* rappresenta la pietra miliare nella storia della letteratura per l’infanzia e in particolare nella storia editoriale dell’epoca vittoriana. Per ciò che concerne il suo valore commerciale, Carroll stesso può essere considerato il genio creatore dietro il marketing di *Alice*; inizialmente fu lui ad assumersi tutti i costi di produzione, di illustrazione e di pubblicità del testo, determinando la grandezza del libro, lo stile, il colore della copertina, la rilegatura e il prezzo. Carroll si impegnò anche nella realizzazione di prodotti ispirati ai suoi libri che fecero aumentare il valore economico: venne prodotto un vero e proprio merchandising di oggetti e giochi che riproducevano la protagonista e i personaggi del Paese delle Meraviglie, dalle tazze, teiere, scacchiere, carte da gioco, puzzle fino alle canzoni. Personaggi come il Cappellaio Matto e la Duchessa entrarono nel folclore nazionale a partire dagli anni Venti del Novecento, e la fiaba venne tradotta in diverse lingue, tra cui l’esperanto e lo swahili, fino a raggiungere la traduzione in 42 lingue. Negli anni successivi numerose sono state anche le imitazioni, le riproduzioni e gli adattamenti della fiaba, sia in ambito letterario che cinematografico. Infatti, a partire dall’epoca vittoriana (1837-1901) e per tutto il XIX secolo, sono attestati circa 200 *pastiche* e parodie, di cui alcuni scritti a scopo didattico, mentre altri sono ironicamente politici.⁴⁰⁴ Il primo film di *Alice* uscì nelle sale nel 1933 e combinava insieme il primo e il secondo libro; nel 1951 uscì il film di animazione Disney e più recentemente si possono citare il film del 1999, in cui presero parte famosi attori come Ben Kingsley e Whoopi Goldberg, e i due adattamenti girati dal regista Tim Burton del 2010 e 2016. I libri di *Alice* hanno mutato in diverse forme della cultura popolare tra bambini e adulti, soprattutto nel XXI secolo, spaziando dai film,

⁴⁰¹ Lewis CARROLL, *Alice’s Adventures in Wonderland AND Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, Penguin Books, London, 1998, p. 52.

⁴⁰² HIRONOBU, “Fushigi no kuni...”, p. 25.

⁴⁰³ DAY, *Alice’s Adventures...*, p. 14.

⁴⁰⁴ ZIPES, *The Oxford Companion...*, p. 11.

videogiochi, fumetti, bambole, siti web, oggettistica e parchi di divertimento, che mostrano come l'industria di *Alice* sia stata “un primo esempio di un super-sistema di intrattenimento per bambini che è stato avviato quando Carroll scelse di espandere i confini artistici e commerciali del Paese delle Meraviglie oltre a quello del solo testo”.⁴⁰⁵

3.4. *Alice* in Giappone

Le avventure di Alice riscossero un grande successo in Giappone dopo la comparsa, in epoca Meiji, della prima traduzione attualmente attestata in giapponese di *Through the looking glass and what Alice found there*. Il testo tradotto fu pubblicato durante il 1899 sulla rivista “Shōnen sekai” a cura di Sazanami Iwaya, sotto forma di romanzo serializzato costituito da otto episodi, dal titolo 鏡世界 *Kagami sekai* (“Il mondo riflesso”). Il traduttore, Hasegawa Tenkei, inizialmente aveva pianificato di concluderlo in dieci episodi, ma una volta giunto al capitolo otto, in corrispondenza del capitolo sette “Il Leone e L’Unicorno” del testo originale, la protagonista Mie si risveglia improvvisamente dal sogno facendo terminare la storia. Una delle ragioni della brusca interruzione potrebbe essere stata la difficoltà di comprensione della storia da parte del traduttore e dei lettori, sottolineata in particolare dalla presenza di giochi di parole inglesi complessi da tradurre e da adattare in giapponese.⁴⁰⁶ Nel 1908 uscì la prima traduzione del primo libro di Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland*, sulla rivista per ragazze “Shōjo no tomo” ad opera di Sumako (pseudonimo di Shizuo Nagayo); anche in questo caso si trattava di una storia adattata più che di una traduzione diretta dell’opera di Carroll, focalizzata sugli aspetti fantastici piuttosto che sulle loro sfumature oscure. Due anni dopo però, nel 1910, la casa editrice Naigai Shuppan Kyōkai pubblicò la prima traduzione completa di *Alice* tradotta da Maruyama Eikan, intitolata 愛ちゃんの夢物語 *Ai-chan no yume monogatari* (lett. “La storia del sogno di Ai”). Il libro era composto da 209 pagine e includeva le illustrazioni originali di John Tenniel, ma, ancora una volta, il nome di Alice era stato modificato, come a indicare la complessità nel tradurre in giapponese i giochi linguistici inseriti da Carroll.⁴⁰⁷ Infatti, non è possibile una traduzione fedele del testo dall’inglese al giapponese, a causa delle profonde differenze linguistiche e grammaticali, e il traduttore stesso deve dimostrare ingegnosità nel trasmettere il linguaggio originale di Carroll, trasformandosi in uno scrittore vero e proprio. La

⁴⁰⁵ SUSINA, *The Place of...*, p. 69.

⁴⁰⁶ MICHIAKI Kawato, *Meiji no Ruisu Kyaroru*, “Honyaku to rekishi”, no. 2, 2000, <https://www.ozorasha.co.jp/nada/page040.html>, (ultima consultazione 21/02/2021).

⁴⁰⁷ MASAFUMI Monden, “Being Alice in Japan: performing a cute, ‘girlish’ revolt”, *Japan Forum*, vol. 26, no. 2, 2014, p. 5.

successiva circolazione di numerose traduzioni in Giappone testimonia l'abilità dei traduttori di manipolare i testi con grande immaginazione creativa. Sulla questione della traduzione di *Alice*, i due saggi della ricercatrice di letteratura per bambini inglese e membro del *Nihon Ruisu Kyaroru kyōkai kaiin* ("Lewis Carroll's Association of Japan"), Kusumoto Kimie, — 翻訳の国の「アリス」ルイス・キャロル 翻訳史・翻訳論 *Honyaku no kuni no "Arisu" Ruisu Kyaroru honyakushi – honyakuron* ("Alice nel paese della traduzione. Storia della traduzione e teoria della traduzione di Lewis Carroll", 2001) e 出会いの国の「アリス」ルイス・キャロル論・作品論 *Deai no kuni no "Arisu" Ruisu Kyaroru ron – sakuhinron* ("Alice nel paese degli incontri. Teoria di Lewis Carroll e teoria dell'opera", 2007) — rappresentano uno studio approfondito e metodico sul tema. Al loro interno Kusumoto traccia la storia della situazione traduttiva in Giappone e affronta il problema della sua traduzione sincronica, prestando attenzione in particolare alle traduzioni francesi, tedesche e russe a confronto con quelle giapponesi.⁴⁰⁸ La stessa Kusumoto nel 2013 pubblicò una sua seconda traduzione di *Alice* in collaborazione con la famosa artista Kusama Yayoi, che accompagna la lettura attraverso le sue personali illustrazioni (fig. 10 e 11).

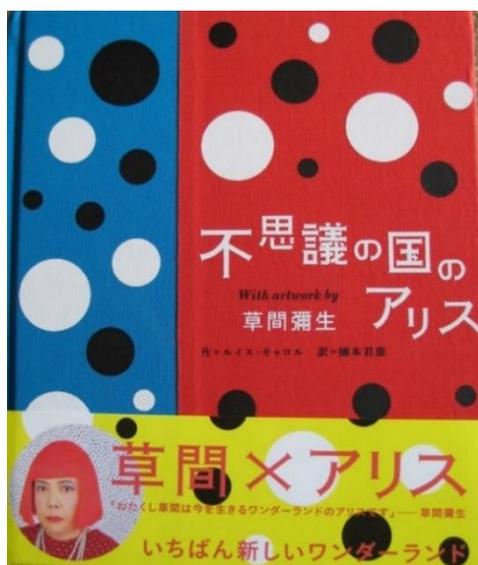


Figura 10. Kusumoto Kimie, Kusama Yayoi, *Fushigi no kuni no Arisu*, 2013.



Figura 11. Kusama Yayoi, 2013.

Rimanendo nel contesto letterario, il personaggio di Alice e i libri di Carroll hanno avuto una grande risonanza nelle opere delle scrittrici giapponesi, che hanno creato un connubio di cultura fiabesca e di cultura "femminile". Nel 1972 la scrittrice Kanai Mieko (1947-) pubblicò un breve racconto

⁴⁰⁸ SHIMIZU Takayoshi, "Ruisu Kyaroru no honyaku o meguru fūkei", *Comparatio*, Vol. 12, 2008, p. 101.

intitolato 兎 *Usagi* (“Conigli”), ben noto tra i lettori inglesi grazie alla traduzione di Phyllis Birnbaum del 1982. Kanai, sin dall’inizio della sua carriera letteraria, iniziata a diciannove anni, è solita inserire riferimenti all’opera di Carroll nelle sue produzioni, come la breve storia 愛の生活 *Ai no seikatsu* (“Una vita di amore”, 1967) e la poesia ハンプティに語りかける言葉についての思いめぐらし *Humpty ni katarikakeru kotoba ni tsuite no omoimegurashi* (“Ripensando alle parole da dire a Humpty”, 1967), che rappresenta un effetto del cosiddetto “Alice Boom” scoppiato sul finire degli anni Sessanta e agli inizi degli anni Settanta nella cultura artistica e d’avanguardia giapponese. La poesia di Kanai sul personaggio di Humpty Dumpty⁴⁰⁹ è una riflessione riguardo il potere delle parole e rivela il fascino dell’autrice per i giochi di parole. Come per la narrativa di Ogawa, anche la storia di *Usagi* di Kanai non presenta riferimenti specifici al Giappone e le allusioni al lavoro di Carroll rendono la storia “globalmente familiare”⁴¹⁰ per i lettori. Il breve testo inizia con un primo narratore, o narratrice (il genere non viene specificato all’inizio della storia, ma verrà rivelato solo alla fine), che è uno/a scrittore/scrittrice che si è appena trasferito/a in campagna per placare il dolore per una malattia non definita. Anche il tempo e il luogo non vengono indicati, creando così un’atmosfera fiabesca. Durante una passeggiata, si ritrova in un giardino di una vecchia casa abbandonata circondata da un boschetto e in questo luogo fatiscante incontra la seconda narratrice, questa volta una giovane ragazza, Kosayuri, che indossa un costume da coniglio. Quest’ultima si offre di narrare la sua storia e lo/la invita ad entrare in casa (come se fosse la tana del Bianconiglio), assumendo la funzione di narratrice principale. Il suo racconto rivelerà un retroscena inquietante e conturbante, che rappresenta la confessione della sua sensualità risvegliata e dei suoi desideri repressi. Alla fine del testo il/la protagonista, che considera l’incontro avvenuto come un sogno, riprende le redini della narrazione e, poco tempo dopo, ritorna nella casa abbandonata alla ricerca della ragazza. Qui, la trova morta sul pavimento e, in quel momento, viene svelato il sesso del primo narratore: si tratta di una donna che alla fine decide di indossare lei stessa il costume da coniglio, identificandosi e sostituendosi con Kosayuri ed ereditandone il ruolo. “La narrazione circolare del sogno in *Alice nel Paese delle Meraviglie* è esplicitamente rivista in *Usagi*”⁴¹¹, quando entrambe le protagoniste, sia Alice che la prima narratrice in Kanai, incontrano il coniglio e cadono nella sua tana, per poi risvegliarsi alla fine della storia. *Usagi* di Kanai Mieko è un testo duro, violento e complesso, dai significati simbolici e,

⁴⁰⁹ Humpty Dumpty è un personaggio immaginario della tradizione culturale inglese a forma di uovo antropomorfo che compare in una delle filastrocche per bambini contenute nella famosa raccolta *Mother Goose’s Melody* (“Le poesie di Mamma Oca”), pubblicata da John Newbery (1713-1767) nel 1765. Tradizionalmente viene raffigurato seduto su un muretto dal quale cade, causandogli delle crepe nell’uovo da non poter essere più riparato.

⁴¹⁰ Mary A. KNIGHTON, “Down the Rabbit Hole: In Pursuit of Shōjo Alices, from Lewis Carroll to Kanai Mieko”, *U.S.-Japan Women’s Journal*, No. 40, 2011, p. 50.

⁴¹¹ KNIGHTON, “Down the Rabbit Hole...”, p. 76.

analizzato secondo la dinamica dell'incesto e del desiderio sessuale, ha il potenziale per “superare, decostruire o complicare le opinioni polarizzanti sull'innocente e demoniaca ragazza”⁴¹², la *shōjo* Alice (il cui concetto è stato già affrontato nel paragrafo 1.4.2), che utilizza il suo potere seduttivo e pericoloso precluso dalla sua perpetua innocenza. Kanai problematizza l'immagine della ragazza-vittima, rendendola capace di vendetta e violenza e complica la figura dello *shōjo* dalla doppia natura. Legata alla storia di Kanai, nel 1972, il più importante poeta modernista del dopoguerra, Yoshioka Minoru, (1919-1990) impiegò per la prima volta la tecnica dell'allusione (引用し *inyō shi*) all'interno della sua poesia ルイス・キャロルを探す方法 *Ruisu Kyaroru o sagasu hōhō* (“Il modo per trovare Lewis Carroll”), che rimandava a una scena tratta da *Attraverso lo specchio*.⁴¹³ Successivamente nel 1979, la sua poesia 夢のアステルイスコ *Yume no asuteruisku* (“Asterischi del sogno”), accompagnò l'opera artistica visiva di Kuniyoshi Kaneko, intitolata *Alice's dreams* (fig. 12), nella collezione di opere *Arisu no garō* (“La galleria di Alice”).



Figura 12. Kuniyoshi Kaneko, *Alice's dreams*, 1979.

Nel 1973 venne pubblicato アリスの絵本: アリスの不思議な世界 *Arisu no ehon: Arisu no fushigina sekai* (“Il libro illustrato di Alice: Alice nel paese delle meraviglie”) di Yasunari Takahashi, che raggruppava un'importante collezione di opere d'arte, poesie e analisi critiche sull'opera. La produzione artistica e commerciale di *Alice* era stata in gran parte innescata dalla ristampa, alla fine

⁴¹² KNIGHTON, “Down the Rabbit Hole...”, p. 52.

⁴¹³ KNIGHTON, “Down the Rabbit Hole...”, p. 54.

degli anni Sessanta, del volume del fotografo e storico tedesco Helmut Gernsheim (*Lewis Carroll Photographer*, 1949) contenente le fotografie originali delle bambine fotografate da Carroll, incluse quelle con soggetto Alice Liddell.⁴¹⁴ Un'altra raccolta di poesie che allude al mondo di *Alice* e ispirata al racconto di Kanai è *兎のダンス Usagi no dansu* ("La danza del coniglio") del critico letterario, poeta e scrittore francese Matsuura Hisaki, scritta tra il 1976 e il 1982, nella quale sviluppa una poesia in prosa con temi per un pubblico adulto.

Inoltre, è opportuno citare anche Yagawa Sumiko (1930-2002), una delle più note traduttrici dei lavori di Carroll, oltre a essere autrice delle traduzioni delle fiabe dei fratelli Grimm, dei romanzi classici della scrittrice svizzera Johanna Spyri (1827-1901) e della statunitense Louisa May Alcott (1832-1888).⁴¹⁵ Yagawa impiegò la figura di Alice per riflettere sull'adolescenza femminile, ponendola in relazione con il concetto di *shōjo*. Tra le sue produzioni legate ad *Alice* si possono citare due raccolte di poesie, rispettivamente del 1974 e 1980, intitolate *ことばの国のアリス Kotoba no kuni no Arisu* ("Alice nel paese delle parole") e *アリス閑吟抄 Arisu kanginshū* ("La raccolta di canzoni di Alice"), nelle quali l'uso di Alice è emblematico della cultura femminile giapponese. Nel 1994 venne pubblicata un'edizione tascabile della sua traduzione di *Alice's Adventures in Wonderland*, che venne accompagnata dalle illustrazioni di Kuniyoshi Kaneko, descrivendo, al suo interno, il viaggio della protagonista come inizio della sua solitudine; la stessa sensazione di solitudine si ritroverà anche nella riscrittura di Ogawa Yōko.⁴¹⁶

Come si è potuto osservare dalle opere artistiche, poetiche e letterarie citate, le produzioni connesse ad *Alice*, a partire dagli anni Settanta, non si arrestarono e, in Giappone, tra il 1959 e il 1977, vennero pubblicate circa 24 nuove traduzioni dell'opera di Carroll, un fatto che spiega le numerose allusioni e i richiami della protagonista nella narrativa, nelle arti performative, visive e nella cultura giovanile popolare dell'epoca. La fascinazione del mondo letterario giapponese per *Alice* proseguì fino agli inizi del XXI secolo, con la pubblicazione di quasi 200 edizioni e ristampe delle opere di Carroll. La sua attuale popolarità è dovuta soprattutto alle illustrazioni di Tenniel e alla rappresentazione animata di Alice e delle creature del Paese delle Meraviglie a opera della Disney (la cui animazione fu rilasciata in Giappone nel 1952).

Oltre a essere rinarrata sulle pagine e sullo schermo, la storia di Alice è stata re-immaginata anche su oggetti, vestiti, e ristoranti a tema, che riproducono non solo l'ambientazione del Paese delle Meraviglie negli interni del locale, ma offrono anche piatti del menù con le fattezze dei vari

⁴¹⁴ KNIGHTON, "Down the Rabbit Hole...", p. 52.

⁴¹⁵ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 318.

⁴¹⁶ MURAI, CARDI, *ibidem*.

personaggi della fiaba.⁴¹⁷ L'immaginario di Alice ha ispirato principalmente il mondo della moda giapponese: tra le tendenze nate sotto l'influenza della piccola protagonista, quella più famosa è senz'altro il "Lolita" fashion, con cui le persone, per la maggior parte donne, indossano abiti altamente elaborati, lunghi fino al polpaccio, costellati da merletti e pizzo. Nel 2007 la rivista di alta moda "Sōen" pubblicò un numero dedicato interamente ad *Alice*, con articoli che accompagnavano fotografie di outfit sul tema.⁴¹⁸ La sua popolarità nella cultura giapponese e la nascita di una vera e propria moda promossero e diffuse l'idea che il personaggio creato da Carroll incarnasse l'immagine idealizzata del concetto di *shōjo*. La combinazione di indifferenza, autonomia e aspetto femminile è una delle ragioni che hanno portato Alice a diventarne l'icona per eccellenza.

Although she is a child of seven (and seven and a half in *Through the Looking-Glass*) in Carroll's books, Alice tends to be represented, particularly in illustrations, as a girl in her early adolescence. One of the reasons for this visual 'misrepresentation', apart from the absence of depictions of the heroine's appearance in the original books, can be found in the fairly independent personality of Alice. If we consider the typical concept of *shōjo* as sweet and innocent on the outside, and considerably autonomous on the inside, the imagery of Alice displays similar characteristics. Despite her appearance of being a demure, Victorian child, Alice is depicted as a rather emotionally flat, yet autonomous character.⁴¹⁹

A causa dell'assenza di una descrizione visiva da parte di Carroll, le illustrazioni create da Tenniel hanno reso l'immagine di Alice un'icona culturale a livello globale, che condizionano tuttora la sua rappresentazione. Il vestito che Tenniel sceglie di far indossare ad Alice seguiva la moda del tempo e rifletteva la fanciullezza e l'adolescenza femminile di epoca vittoriana. Masafumi Monden sostiene che, in Giappone, l'enorme popolarità che accompagna la sua immagine sia dovuta alla sua figura di ragazzina indipendente che possiede una graziosità infantile e questo sarebbe un veicolo altamente appropriato per le donne in Giappone, come per le artiste o *idol*, per esibire e negoziare un compromesso tra la propria autonomia e il concetto di 可愛い *kawaii*⁴²⁰, rappresentando un'estetica delicata e dolce senza un accenno esplicito al fascino sessuale femminile.⁴²¹ La bambina in età pre-adolescenziale, graziosa, innocente, ornata di fiocchi e di una gonna gonfia decorata, raffigurata dalle illustrazioni di Tenniel, corrisponde all'estetica del *kawaii* incarnata dal concetto di *shōjo*.⁴²² In

⁴¹⁷ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 309.

⁴¹⁸ MASAFUMI, "Being Alice in Japan...", p. 5.

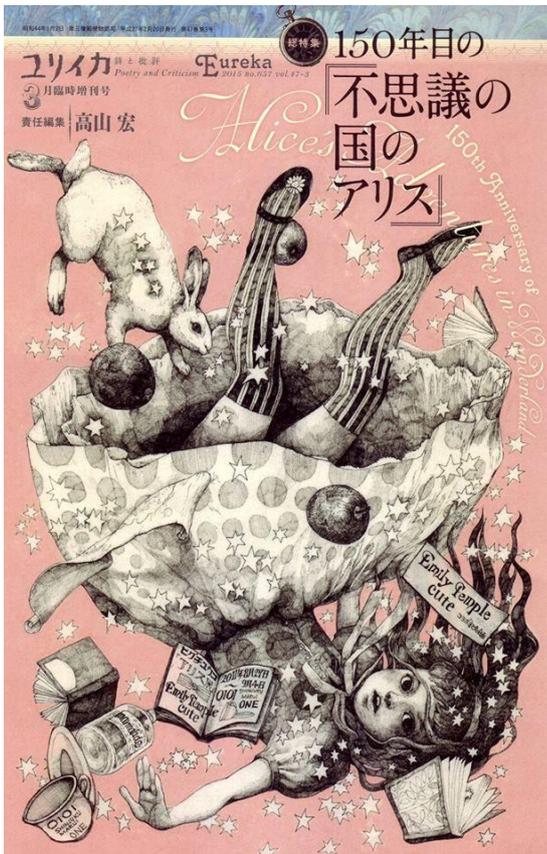
⁴¹⁹ MASAFUMI Monden, *Japanese Fashion Cultures. Dress and Gender in Contemporary Japan*, Bloomsbury, London and New York, 2015, p. 52.

⁴²⁰ Il termine *kawaii* in giapponese significa letteralmente "carino, grazioso", ma la sua estetica possiede un significato semantico molto più vasto, che combina elementi graziosi e qualità erotiche. Nella moda, ad esempio, il concetto di *kawaii* può assumere diverse connotazioni a seconda degli stili promossi dalle riviste, ma, in parole semplici, si riferisce un'estetica che celebra tutto ciò che è percepito come dolce, adorabile, infantile, delicato e bello a livello visivo e qualitativo. Inoltre, la giovinezza è una delle caratteristiche principali e nella moda si riflette nella scelta deliberata di capi che appaiono candidi e riservati. Cfr. MASAFUMI, *Japanese Fashion Cultures...*, p. 48.

⁴²¹ MASAFUMI, *Japanese Fashion Cultures...*, p. 53.

⁴²² MASAFUMI, "Being Alice in Japan...", p. 10.

Giappone *Alice* di Carroll è stata proclamata simbolo di questa estetica femminile che coniuga innocenza e indipendenza e non sorprende, quindi, che la sua figura abbia attirato un enorme attenzione nei suoi confronti.



Nel 2015 il giornale giapponese “Eureka” pubblicò un numero speciale, edito da Takayama Hiroshi, che celebrava i 150 anni dell’anniversario del primo libro di *Alice*. Il numero includeva al suo interno una collezione di saggi, poesie e materiale grafico raccolti sotto una copertina dallo sfondo rosa, in cui compare Alice in bianco nero che sembra precipitare nella tana del Bianconiglio (fig. 13). La stampa è dell’artista giapponese contemporanea Higuchi Yūko, che aveva creato il disegno per il marchio di moda Emily Temple Cute, famoso fashion brand in Giappone per i suoi vestiti ispirati ad Alice. Il numero conteneva annotazioni riguardanti tematiche “femminili” e discussioni che riflettevano sulla notorietà di *Alice* a livello commerciale e popolare.

Figura 13. Higuchi Yūko per Emily Temple Cute.

L’opera di Carroll è un esempio di come le fiabe e i racconti stranieri vennero e vengono tuttora appropriati e assimilati in Giappone, dando vita a una serie di discussioni attraverso i confini nazionali e nel contesto internazionale, come evidenziato dagli studi di Murai Mayako, Luciana Cardi, Lucy Fraser e Cristina Bacchilega riportati nel presente elaborato.

Japanese appropriations of foreign text also forge connections with and reveal disconnects between genres and across media. As such, they call for criticism that acknowledges this dialogic process; they also call for a critical perspective that is embedded in the Japanese context without essentializing and “re-marginalizing Japan in relation to a dominant West.”⁴²³

L’ultima parte del presente elaborato si focalizzerà sull’analisi delle fiabe con protagonista Alice, riscritte e adattate dai due autori scelti, Terayama Shūji e Ogawa Yōko, presentati nei paragrafi precedenti.

⁴²³ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy...*, p. 311.

3.4.1. *Kage no kuni no Arisu* e *Shomotsu no kuni no Arisu* di Terayama Shūji

Le due storie di Terayama Shūji con protagonista Alice sono le ultime due fiabe per adulti (*otona no dōwa*) della raccolta *Akaito de nui to jirareta monogatari* pubblicata postuma nel 1983. Entrambe le narrazioni risultano incomplete, non possiedono un finale, e vengono raccontate da un narratore esterno e onnisciente, che si alterna ai commenti di Terayama stesso. Questa caratteristica è in linea con la volontà di Terayama di coinvolgere il proprio pubblico nei suoi lavori, attraverso un rapporto diretto e dinamico, come si può osservare anche nel finale delle sue fiabe, dove lascia al lettore la possibilità di scegliere tra diverse e personali interpretazioni per la loro conclusione.

Il primo racconto intitolato *Kage no kuni no Arisu* (“Alice nel paese delle ombre”) inizialmente ha luogo all’interno di un “negozio di ombre” (影の売る店 *kage o uru mise*), dove un vecchio signore, probabilmente il proprietario del negozio, è intento a recidere l’ombra della protagonista di nome Alice. Sentendosi più leggera, Alice rientra soddisfatta a casa con la sua ombra riposta in un sacchetto di carta, immaginandosi che il suo gatto Kemuri la stia aspettando affamato nella sua camera. Dopo essere rientrata in stanza, si mette alla ricerca del suo gatto e, nel fare ciò, Alice nota un’ombra lunga e stretta riflettersi sul pavimento. Confusa e disorientata, Alice rovescia il sacchetto per verificarne il contenuto e, come un paio di pantaloni appena comprati, la sua vecchia ombra cade sul pavimento. Immediatamente quest’ultima viene attratta come un magnete da Alice e si ricuce a lei permanentemente, ritrovandosi così in possesso di due ombre. A quel punto, la bambina si reca da un esperto per un consiglio, il quale le suggerisce di dirigersi presso il Grande Maestro accalappiatore di ombre (影をつかめる名人 *kage o tsukamaeru meijin*), che lavora per un fabbricatore di bare con il compito di rimuovere le ombre dai defunti. Con le speranze rinnovate, al chiaro di luna Alice monta in sella alla sua bicicletta, confidando nelle capacità del Grande Maestro di sbarazzarsi dell’ombra impostora. Anche il maestro Conclusione, che compare in sole due righe della storia, le propone una soluzione: duplicare se stessa per dividere le due ombre. Per tre giorni viaggia senza sosta ma, quando finalmente raggiunge la sede del Grande Maestro, lui non c’è. La informano che è scomparso mentre stava portando a stirare delle ombre che aveva rimosso e che nessuno lo aveva più visto da allora. Alice, sconsolata, scrive una lista di possibili soluzioni al suo problema:

1. Taglio le gambe di un’ombra con una sega affilata, la piego e vado a restituirla al «negozio che vende ombre»;
2. Faccio discutere le due ombre del problema e faccio sparire una di loro. Se non funziona, chiedo a loro di fare a giorni alterni.
3. Le tengo entrambe (disegno la seconda ombra sul tappeto con della vernice nera).
4. Mi vanto con tutti di avere due ombre convincendo me stessa di essere felice della cosa.
5. Mi assicuro sempre che una delle mie ombre si sovrapponga con quella di qualcun altro, in modo da non far notare di possederne due.

“Quale pensi sia la scelta migliore?”⁴²⁴

Dopo aver eliminato dalle opzioni tutte quelle della lista, Alice giunge alla conclusione che sicuramente nel mondo ci sarà qualche bambina senza ombra con cui fare amicizia e risolvere così la questione. Quando Alice si addormenta, entrano in scena le due ombre che discutono sul da farsi. Inizialmente il dialogo tra le due si concentra sulla questione di una spaventosa lumaca in grado di introdursi negli animali domestici e nelle bambole e di risucchiarne il sangue, provocando alla fine la loro morte. Le due ombre vogliono rimanere incontaminate e cercare di evitare il parassita; decidono, quindi, di partire subito per il paese delle ombre mentre Alice è ancora assopita, con la speranza di risolvere il mistero in cui sono coinvolte.

- Ora, - disse un'ombra di Alice, - partiamo?

- Ho sentito parlare di ombre che si staccano da tutto ciò che è reale e che camminano nel cuore della notte.

- Andare nel nostro paese delle ombre...

- Portiamo Alice con noi come abbiamo deciso.

Quando le due ombre di Alice si incamminarono tenendosi per mano, Alice, che stava dormendo, ancora in pigiama si alzò in piedi come una sonnambula.

-Avanti! Andiamo! - disse un'ombra di Alice, - Nel paese delle ombre -. Alice aveva ancora gli occhi chiusi e non aveva idea di dove stava andando.⁴²⁵

La trama della storia si interrompe con la comune decisione di partire per il paese delle ombre, lasciando il finale aperto. Nelle ultime righe di questa prima fiaba, Terayama prende il posto del narratore e si rivolge direttamente al lettore scrivendo quanto segue:

⁴²⁴ TERAYAMA, *Akaito de nui to...*, pp. 150-151. (一) よく切れるノコギリで、片っぽうの影から足を切りはなし、くるくると折りたたんで「影を売る店」に返しに行く。

(二) 影同士に話しあってもらい、どっちかに消えてもらう。それがだめなら、一日交代にしてもらう。

(三) みんなの影がふたつになるようにする (たとえば、もうひとつの影は黒絵具でじゅうたんに描く)。

(四) 影がふたつあることをみんなに自慢し、とてもしあわせなことだと思ひこむ。

(五) いつも、だれかの影とアリスの影がかさなりあっているようにし、ふたつあることに気づかれないようにする。どれがいいと思いますか?

⁴²⁵ TERAYAMA, *Akaito de nui to...*, p. 152. 「そろそろ」と、影のアリスは言いました。

「出かけましょうか?」

「真夜中には、影だけがほんものから離れて散歩をするという話もきくけれど」

「あたしたちの影の国へは」

「やっぱり、アリスをつれて行くことにしましょう」

影のアリスともう一人の影のアリスが手をつないで歩き出すと、眠っていたアリスは寝巻のままで夢遊病者のように起きあがりました。

「さあ、行くのよ」

と、影のアリスが言いました。

「影の国へ」

アリスはまだ、目をつむったままで、どこへなにしに行くのかわかっていませんでした。

Vuoi sapere dove sono andate le due ombre di Alice e Alice? Allora, prima di tutto metti una matita in piedi dove ti trovi. Poi, fai novantanove passi nella direzione dell'ombra e, mentre cammini, chiudi gli occhi. Se trovi una porta, busso: lì c'è l'entrata del paese delle ombre.⁴²⁶

La seconda fiaba scritta da Terayama possiede una trama più oscura ed enigmatica rispetto alla prima. La protagonista è sempre Alice ma questa volta non sono le ombre a essere le coprotagoniste, bensì due oggetti di cancelleria: un paio di forbici e una gomma da cancellare. Seguendo un incipit simile a quello del primo racconto, *Shomotsu no kuni no Arisu* comincia con Alice che teme di essere stata truffata dal signore del negozio di antiquariato, dal quale ha acquistato un paio di forbici che dovevano essere speciali, ma che per lei non lo sono. Così, insoddisfatta ritorna nel negozio per chiedere un cambio, con l'intento di acquistare dei biscotti per il suo gatto Kemuri; tuttavia, il signore del negozio le dice che le forbici sono molto costose e che non si tratta di un paio qualsiasi. Detto ciò, l'uomo afferra un libro illustrato accanto a lui e inizia a ritagliare con le forbici il disegno a penna e inchiostro di una averla, un piccolo uccello migratore, raffigurata sulla copertina. A metà del ritaglio l'averla inizia a sbattere le ali e a prendere vita, fino a quando si alza in volo ed esce fuori dal negozio di antiquariato. Con questa dimostrazione il proprietario mostra ad Alice che le forbici sono in grado di dare vita a tutto ciò che viene ritagliato. Alice torna a casa con il suo nuovo acquisto, pronta a mostrare al suo gatto Kemuri i prodigi delle forbici per circondarlo di nuovi amici. Inizia così a ritagliare da un libro intitolato "Il libro illustrato dei gatti" le raffigurazioni dei felini contenute al suo interno, fino a quando tutta la stanza si riempie di gatti miagolanti. Il giorno successivo, Alice decide di ritagliare una signora anziana solitaria che appariva nell'ultima pagina di un libro illustrato, con lo scopo di stringere amicizia con lei, dato che ora Kemuri ha dei nuovi amici. L'impresa però si rivela più difficile del previsto: la sagoma dell'anziana è disegnata in maniera estremamente delicata e, nel frattempo, il pentolino con il latte dei gatti, che si sta scaldando sul fuoco, distrae Alice. La mano le scivola e le forbici tagliano inavvertitamente il naso dell'anziana, che subito prende vita. Alice, allarmata, si rivolge alla signora scusandosi e tenta di rimmetterlo a posto, senza tuttavia avere successo. Alla fine, il naso le sfugge di mano e finisce chissà dove nella stanza. L'anziana signora, che si era animata, le consiglia di ritagliare a questo punto le parole invece delle immagini:

⁴²⁶ TERAYAMA, *Akaito de nui to...*, p. 153. それからアリスとアリスのふたつの影がどっちへ行ったか、知りたいですか? では、まず、ここから一本の鉛筆を立ててください。そして、その影のさす方向にむかって九十九歩、歩いて目をつむってください。扉があったらノックしてください。そこが影の国の入口です。

- Alice, tu fallisci in questo modo perché cerchi di ritagliare solo le immagini. Ritaglia le parole, le parole! Con le immagini si può riportare in vita solo ciò che è visibile ma, con le parole, c'è più divertimento nello scoprire che cosa salta fuori.⁴²⁷

Seguendo il consiglio, Alice prende una raccolta di fiabe e inizia a ritagliare una grande quantità di parole: un vagabondo a cavallo, una rapa rossa, un orologio, una bussola, un bottone, un bambolotto dai capelli verdi, una banderuola non dipinta, il pifferaio magico e una luna di carta, riempiendo la sua stanza di svariati oggetti. Come ultima cosa, Alice decide di evocare con le forbici anche la parola 愛 *ai* (“amore”). Il risultato dell'azione, tuttavia, è diverso da quello ottenuto in precedenza:

Mentre stava ritagliando diverse parole, Alice, per pura curiosità, finì per ritagliare anche la parola «amore». Naturalmente, Alice era molto incuriosita poiché non aveva mai visto che aspetto avesse la parola «amore» e probabilmente era anche dispettosa, perché voleva mettere un po' in difficoltà le forbici che riportavano in vita qualsiasi cosa. Le forbici ritagliarono lentamente la parola «amore». - Ah! - gridò e perse conoscenza.⁴²⁸

La bambina, forse incapace di sostenere il peso emanato da una parola tanto significativa, sviene e a questo punto Terayama stesso interviene come autore, invitando il lettore a proseguire la narrazione e a scegliere una risposta tra cinque possibili opzioni riguardo alla forma assunta dalla parola “amore” di fronte ad Alice.

Ora, la triste storia dei ritagli di Alice da questo momento in poi deve essere portata avanti da te, lettore. In quale forma è emersa la parola «amore» dopo essere stata ritagliata?

1. Un mostro misterioso (come King Kong).
2. Non è emerso nulla.
3. È uscita rotolando una mela rossa.
4. Si è sollevato un filo di fumo.
5. La parola «amore» è rimasta così com'era.

Scrivi la risposta nell'ultima pagina del tuo quaderno.⁴²⁹

⁴²⁷ TERAYAMA, *Akaito de nui to...*, p. 160. 「アリスや、おまえは絵ばかり切り抜こうとするから、そんな失敗をするのだよ。文字を切り抜きなさい、文字を。絵は、目に見えるものだけしか生き返らせることはできないけれど、文字はどんなものが飛び出してくるか、楽しみがいっぱいあるからね」

⁴²⁸ TERAYAMA, *Akaito de nui to...*, p. 162. さまぎまの文字を切り抜いているうちに、アリスは、ほんのちょっとした好奇心から「愛」という字を切り抜いてしまったのです。もちろん、アリスは愛がどういうかたちをしている見たことがなかったので、とても興味があったのと、なんでも生き返らせるハサミをちょっと困らせてやりたいという、いたずらっ気がはたらいたのかも知れません。ハサミは、愛という字をゆっくりと切り抜き「あっ!」と叫んで、気を失ってしまったのです。

⁴²⁹ TERAYAMA, *Akaito de nui to...*, pp. 162-163. さて、アリスの切り抜きのかなしいを話は、この先を読者のあなたにつづけてもらわなければならなくなりました。愛という字は切り抜かれて、いったいどんなかたちになって出てきたのでしょうか?

- (一) 得体の知れない（キングコングのような）怪物であった。
- (二) なにも出てこなかった。

La stessa struttura di domande a scelta multipla era stata utilizzata anche nel racconto di *Akazukin* (“Cappuccetto Rosso”), dove la narrazione assume la forma di un esame vero e proprio ed è costantemente interrotta da possibili risposte tra cui scegliere, che permettono di creare infinite storie differenti a seconda del gusto dei lettori. Terayama apre a possibilità interpretative illimitate, collaborando e facendo partecipare i lettori alle conclusioni delle sue storie.

Terayama did want to question the assumption that the author can guarantee the text some kind of stable, univocal meaning. He believed that meaning and logic belonged as much to the reader as it did to the author and, like Bertolt Brecht, he wanted his readers (and his theater audiences) to be actively engaged in producing, rather than passively consuming, his work.⁴³⁰

L’ultima parte della fiaba è dedicata all’incontro di Alice con una gomma da cancellare, come anticipato all’inizio. Tuttavia, a differenza della prima parte, la storia si articola attraverso una poesia che Alice dedica all’oggetto di cui si è innamorata: nelle strofe vengono citati Humpty Dumpty, personaggio in *Attraverso lo specchio*, il gatto Kemuri e Alice stessa. Anche la gomma, come le forbici, possiede un potere, che è quello di poter cancellare tutto ciò che Alice detesta, come i mesi o le date. Inoltre, essa può agire come un “assassino” (殺し屋 *koroshiya*), che può cancellare il nome di Alice facendo svanire la sua persona dal mondo. Il compito di una gomma è cancellare parole e, alla fine, sempre più cose sono destinate a sparire. Lo stesso destino sembra subirlo anche il finale della poesia: come già avvenuto in precedenza, Terayama decide di creare una storia, in questo caso una poesia, a metà, lasciando l’altra metà all’immaginazione dei suoi lettori. Nelle ultime righe di *Shomotsu no kuni no Airisu* egli scrive:

La gomma ha cancellato le bellissime parole delle ultime sei righe a destra. Cosa c’era scritto? Per quanto si sforzi, Alice non riesce a ricordare. Per favore, pensaci tu al posto suo. Chiunque può ricordare cose che non sono realmente accadute.⁴³¹

I due titoli scelti da Terayama sono un palese richiamo all’opera di Lewis Carroll; in giapponese *Alice* era stato tradotto con il titolo 不思議の国のアリス *Fushigi no kuni no Arisu*. Osservando la

(segue nota) (三) あかい林檎がころがり出てきた。

(四) ひとすじのけむりが立ちのぼった。

(五) 愛という活字のままであった。

こたえは、あなたのノートのいちばん最後のページに書きこんでおいてください。

⁴³⁰ SEBASTIAN-JONES, “Terayama Shūji’s...”, p. 306.

⁴³¹ TERAYAMA, *Akaito de nui to...*, pp. 165-166. 右に六行分のすばらしいことばが書いてあったのを、消しゴムが消してしまいました。さあ、なんて書いてあったのでしょうか?思い出そうとしてもアリスは思い出すことができません。どうかかわりに考えてあげてください。ひとはだれでも、実際に起こらなかったことを思い出にすることも、できるものなのです。

traduzione dal titolo originale si può notare come Terayama abbia sostituito la prima parola 不思議 *fushigi* (“meraviglioso”) con 影 *kage* (“ombra”), nel primo racconto, e con 書物 *shomotsu* (“libro, opera”), nel secondo, costruendo attorno a tali termini le sue storie. Infatti, le ombre e i libri, insieme ovviamente ad Alice, perché senza di lei le storie non potrebbero avere luogo, sono i protagonisti assoluti.

In primo luogo, è necessario porsi la seguente domanda: le due fiabe in questione possono essere considerate degli adattamenti? Secondo quanto trattato nel primo capitolo di questo elaborato, per adattamento in letteratura si intende un testo che attinge da altre fonti letterarie, presentando, quindi, al suo interno delle somiglianze o dei rimandi a opere riconoscibili. Adattare, tuttavia, non significa semplicemente replicare o imitare, come chiarisce Hutcheon, ma coinvolge più azioni, come il trasformare, il riscrivere e il reinterpretare. Infatti, la relazione di un testo adattato con altre opere non implica che esso debba essere valutato in base alla sua fedeltà o vicinanza all’opera o a più opere originali, come si può osservare nel caso di Terayama, poiché esso non è l’unico presupposto di un adattamento. Rielaborare si rivela dunque la parola chiave di ogni adattamento o riscrittura nei confronti di testi del passato e della contemporaneità. Se si prendono in considerazione i tre tipi di prospettiva proposti da Hutcheon, che definiscono il fenomeno dell’adattamento (1_ una trasposizione di opere riconoscibili; 2_ un atto creativo o interpretativo di appropriazione e recupero, 3_ un coinvolgimento intertestuale con il testo adattato), i due racconti di Terayama sembrano rientrare nella terza e ultima categoria, secondo la quale l’adattamento è visto come una forma e una modalità di intertestualità (laddove per intertestualità si definisce la rete di manifeste relazioni che un singolo testo intrattiene con altri testi, sia coevi che di epoche precedenti; l’intertestualità è l’espressione e manifestazione della tendenza alla “riscrittura”). Nonostante le due storie di Terayama non posseggano una trama e una struttura narrativa simile all’opera originaria di Carroll, il rimando esplicito e manifesto ad essa, sia nel titolo, sia nella protagonista, sia in altri elementi che verranno sottolineati successivamente, rende le due fiabe di Terayama degli adattamenti, in quanto segnalano palesemente la loro relazione con un testo precedente. Questa asserzione, quindi, escluderebbe le due fiabe da una loro possibile categorizzazione sotto la definizione di appropriazione, che, al contrario, comporta un considerevole distanziamento dalla propria fonte di riferimento o di informazione.

Dopo aver chiarito i motivi che definiscono *Kage no kuni no Arisu* e *Shomotsu no kuni no Arisu* degli adattamenti, è ora possibile concentrarsi su una loro ipotizzabile analisi testuale e interpretativa, evidenziando in particolare i rimandi alla prima opera di Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie*.

Come è stato già affrontato precedentemente, i due racconti scritti da Terayama appaiono incompleti, interrotti o privati del proprio finale; un finale che viene chiesto di completare e immaginare da parte

del lettore. Esso è un elemento emblematico nell'arte di Terayama, che sussiste sia nelle sue rappresentazioni teatrali che nelle sue produzioni cinematografiche. Inoltre, è interessante notare l'inserimento di componimenti poetici che pervadono le due narrazioni: in *Kage no kuni no Arisu* compare una poesia legata all'apparizione delle sue due ombre; mentre in *Shomotsu no kuni no Arisu* le poesie inserite sono due, di cui una è quella già citata che conclude il racconto. Anche in questo caso, è evidente il richiamo alla produzione poetica di Terayama che ha sempre accompagnato la sua vita e con la quale condisce le sue opere. Tali componimenti sembrano assumere la forma di filastrocche o canzoncine per bambini, che ricordano quelle presenti nel testo originario di Carroll. Soffermandoci sempre nell'ambito dei rimandi ad *Alice nel Paese delle Meraviglie*, nel susseguirsi della narrazione entra in scena il nome del Grande Maestro accalappiatore di ombre, che Alice cerca di raggiungere per risolvere la questione delle sue due ombre. Alice, tuttavia, non riuscirà mai a incontrarlo a causa della sua scomparsa; l'incontro, sebbene mancato, potrebbe ricordare vagamente quello con il Cappellaio Matto, una figura bizzarra con cui Alice si confronta, ma con cui in Terayama non ha la possibilità di imbattersi. Come per il Grande Maestro, anche gli altri adulti che compaiono nelle due fiabe vengono identificati solo tramite la propria professione o tramite una loro caratteristica distintiva (ad esempio il proprietario del negozio di antiquariato e l'anziana solitaria); la stessa cosa avviene per gli adulti di Carroll (la Duchessa, la Regina Rossa, il Fante ecc.). Naturalmente, i genitori non compaiono mai nelle due storie ma la presenza delle due ombre sembrerebbe adempiere al ruolo genitoriale: entrambe si preoccupano per lei, discutono insieme sulle decisioni da prendere e la accompagnano lungo il tragitto, come se fossero il padre e la madre o due angeli custodi. Un altro personaggio che richiama l'avventura di Alice nel Paese delle Meraviglie è il suo gatto Kemuri, che è una delle costanti nelle due fiabe. Il gatto di Alice in Terayama può essere considerato la fusione dei due felini presenti in Carroll: la gatta Dinah e il Gatto del Cheshire, anche conosciuto come Stregatto. Infatti, la scelta di nominare il gatto Kemuri, che in giapponese significa "fumo" (煙 *kemuri*), non è una coincidenza e potrebbe richiamare l'abilità dello Stregatto di scomparire e apparire improvvisamente dissolvendo il proprio corpo, come il fumo che si disperde nell'aria. Per quanto riguarda, invece, in maniera più dettagliata, la figura delle due ombre, esse si possono analizzare sulla base della questione dell'identità della protagonista. Nel paragrafo dedicato ad Alice di Carroll, è stata citata l'interpretazione del viaggio della protagonista secondo Jean Webb: il viaggio rappresenterebbe un percorso di esplorazione alla scoperta della propria identità. Mentre la sua crescente insicurezza a livello identitario in Carroll si mostra nel dialogo con il Brucaliffo, nel primo racconto di Terayama si manifesta invece nella duplicazione della sua ombra. Le due ombre di Alice potrebbero rappresentare le due fasi della sua crescita, l'età infantile e l'età adolescenziale, l'innocenza e la maturità, nonostante Terayama, a differenza di Carroll, non fornisca informazioni

sull'età della sua Alice. Il confine tra infanzia e adolescenza è labile per la protagonista; all'inizio del racconto l'azione del proprietario del "negozio che vende ombre" di rimuovere con un taglio netto l'ombra della bambina e il gesto della stessa Alice di riporre l'ombra in un sacchetto di carta potrebbero simboleggiare l'abbandono della propria innocenza. Tale gesto, tuttavia, si rivela inutile nel momento in cui la vecchia ombra si ricuce nuovamente al suo corpo e inizia a convivere con la nuova ombra. Sarà forse che Alice non è ancora pronta a crescere?

Entrambe le ombre sono parte di lei, ma Alice non è ancora in grado di decidere in quale riconoscersi; per questo motivo le due ombre si convincono a partire per raggiungere il Paese delle Ombre. In *Alice nel Paese delle Meraviglie*, la bambina precipita nella tana del Bianconiglio, che la catapulta nel mondo sotterraneo, e la caduta provoca in Alice una crisi di identità che stimolerà il suo risveglio interiore ed esteriore per ritornare alla realtà nel finale. La conversazione con l'enigmatico Brucaliffo, come già riportato, enfatizza la sua confusione e i suoi sentimenti di alienazione, sia dal corpo (a causa delle diverse trasformazioni fisiche indotte dal cibo del Paese delle Meraviglie) sia dalla mente (perché nel corso della sua avventura viene scambiata per una domestica e un serpente). In Carroll, Alice cerca di mettere alla prova se stessa e la sua identità ponendosi quesiti di aritmetica, prove di memoria e lezioni scolastiche per capire se conosce ancora ciò che aveva appreso, poiché, nel mondo del sottosuolo, spesso si è trovata a esprimere frasi senza senso.⁴³² Successivamente, la sua maggiore esperienza e la comprensione dei meccanismi del *nonsense* che regolano il mondo in cui è precipitata, la aiuteranno a ritrovare nuovamente se stessa. Al contrario, in Terayama, sono le ombre che si occupano di ripristinare l'identità sdoppiata di Alice: la scelta finale di condurla con loro nel Paese delle Ombre potrebbe essere l'inizio del suo viaggio di formazione e di crescita personale, che le permetterà finalmente di diventare adulta e di scegliere una sola delle due ombre. Il viaggio, tuttavia, viene lasciato all'immaginazione e all'interpretazione di chi legge.

Un'ultima osservazione sulla prima fiaba riguarda la presenza di una figura che può essere considerata il "nemico", l'antagonista della storia, un tipico elemento delle fiabe tradizionali. La decisione di partire per il Paese delle Ombre sembra dettata da un pericolo imminente che coinvolge le ombre degli oggetti e delle persone: una lumaca.

- Riguardo a quella terribile lumaca..., - disse un'ombra di Alice.
- Sì, riguardo a quella terribile lumaca, - replicò l'altra ombra di Alice.
- Sembra che si introduca nelle ombre degli animali domestici e delle bambole e assorba il sangue delle loro ombre. A quel punto, le ombre rimangono le stesse e gli animali e le bambole diventano rapidamente anemici, perdono peso e finiscono per morire.
- Anche il cane molosso, il bambolotto dai capelli verdi, la mamma a carica manuale, il segnavento non ancora pitturato, il re dei bassotti con gli stivali...
- Sono stati tutti presi.

⁴³² Harold BLOOM, *Bloom's Modern Critical Interpretations: Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland*, Chelsea House Publishers, New York, 2006, p. 115.

- Sì, sono stati tutti presi, - disse un'ombra di Alice.
- Dobbiamo mantenerci pulite in modo che non penetri nulla di superfluo dentro di noi.
- L'altra ombra di Alice, con una piccola scopa, spazzò via la polvere dentro di lei.⁴³³

La lumaca, su cui discutono le due ombre nel loro dialogo, sembra avere l'abilità di nutrirsi e risucchiare il sangue delle ombre degli animali domestici e dei giocattoli, per poi condurli alla morte. Le due ombre di Alice sono terrorizzate dall'eventualità di subire lo stesso destino e optano per allontanarsi dalla realtà e fare ritorno nel loro mondo. Anche in questo caso, Terayama non aggiunge alcun dettaglio o spiegazione sull'azione malvagia della lumaca e il tutto si conclude semplicemente con la partenza delle protagoniste e la speranza di risolvere il mistero delle due ombre e degli altri enigmi che affliggono Alice. La lumaca, che agisce nell'oscurità e danneggia tutto ciò è caro a una bambina, potrebbe essere il simbolo della perdita dell'innocenza di Alice, che irrompe insidiosamente e bruscamente nella sua vita quotidiana ma che non è ancora pronta ad affrontare.

Se la prima fiaba di Terayama sembra possedere un sottofondo di trama lineare, la seconda non segue uno schema narrativo ben definito e rimane più enigmatica e difficile da interpretare. D'altro canto, tutte le fiabe contenute nella raccolta di Terayama sono qualcosa a cui i lettori europei e americani non sono abituati a leggere, che coinvolgono i lettori su un piano psicologico ed emotivo.⁴³⁴ Anche i rimandi ad *Alice nel Paese delle Meraviglie* si affievoliscono, riducendosi al solo titolo, ad Alice stessa e al gatto Kemuri. La coesistenza di realtà e magia risulta però più evidente, grazie alla presenza di due oggetti magici, le forbici e la gomma da cancellare, che ricordano gli elementi incantati in possesso degli eroi e delle eroine delle fiabe. Le forbici sono già presenti nelle prime righe di *Kage no kuni no Arisu*, per questo motivo, a mio avviso, il secondo racconto potrebbe essere letto come una sorta di *prequel* del primo, in cui le forbici vengono utilizzate per tagliare via l'ombra di Alice. In questo racconto, invece, hanno il potere di animare tutto ciò che ritagliano — come immagini o parole — senza alcuna eccezione. Inizialmente, Alice prova il loro potere su alcune illustrazioni di gatti, e, come per magia, si ritrova circondata da miagolii insistenti; poi è il turno di un'anziana

⁴³³ TERAYAMA, *Akaito de nui to...*, pp. 151-152. 「おそろしい蝸牛の話だけど」と影のアリスは言いました。

「おそろしい蝸牛の話ね」と、もう一人の影のアリスが答えました。

「何でも、家畜や人形の影に入りこみ、影の血を吸うんですって。すると、影はそのままで、家畜や人形のほうがどんどん貧血し、やせてしんでしまうんですって」

「モロックス犬も、緑色の髪の少年の人形も、ねじ巻き式のお母さんも、まだ色を塗っていない風見鶏も、長靴をはいたダックスフンドの王さまも……」

「みんなやられたわ」

「そう、みんなやられたの」と、影のアリスは言いました。

「影の中には余分なものが入りこまないように、いつも清潔にしておきましょうね」

もう一人の影のアリスは、小さなハウキで、自分の中の埃を掃き出しました。

⁴³⁴ ARMSTRONG, *Terayama Shūji...*, p. xv.

signora, la quale le suggerisce di provare a ritagliare le parole, dal momento che sono più potenti e intense delle immagini. Subito Alice prende un libro di fiabe e inizia a evocare diversi personaggi e oggetti, finché la sua attenzione viene catturata dalla parola “amore”. Fino ad allora, Alice aveva evocato immagini e parole che conosceva bene e che non le avrebbero causato alcuno shock nel ritagliarli. Ma con la parola “amore” la questione è diversa, perché Alice non ha mai sperimentato quel sentimento e non ha nemmeno idea di come possa manifestarsi. Di conseguenza, quando decide di ritagliare tale parola, Alice sviene perché l’energia sprigionata risulta insostenibile e perché la sua mente non è in grado di riprodurre l’essenza di “amore” in uno stato materiale. Probabilmente anche questo episodio ha a che fare con il proprio percorso di crescita personale, che arriverà in seguito con l’apparizione delle due ombre. È interessante notare che, a differenza di *Kage no kuni no Arisu*, qui non esiste fisicamente un vero “Paese dei Libri”, come è riportato nel titolo, ma il mondo magico viene evocato dai libri che Alice consulta per sperimentare la magia delle forbici. Questa Alice, quindi, non viene condotta in alcun mondo alternativo, ma questo non significa che la magia non ci sia, come è stato constatato.

Riguardo ai rimandi, si può notare nelle prime righe un’allusione alla figura dell’Uomo della sabbia (*Der Sandmann*, 1816), protagonista del racconto di E.T.A. Hoffman, che spargeva la sabbia sugli occhi dei bambini per poterli rubare e mangiare. La storia è esemplificativa del concetto di “perturbante” di Freud, il sentimento di angoscia e inquietudine suscitato da oggetti o cose del quotidiano che appaiono sotto una luce diversa. La creatura di Hoffmann in Terayama viene paragonata allo sguardo del proprietario del negozio di antiquariato, mentre sta mostrando ad Alice come utilizzare le forbici acquistate, un oggetto familiare che sprigiona poteri surreali.

- Queste non sono forbici qualsiasi.

Poi afferrò le forbici che Alice teneva in mano.

- Guarda un po’, - e, mentre lo diceva, con i bulbi oculari sporgenti come l’Uomo della sabbia, afferrò un libro illustrato lì vicino.⁴³⁵

L’atmosfera che si avverte risulta quindi più cupa e il proprietario del negozio assume quasi il ruolo di una figura minacciosa e inquietante, che fa da contorno ad altri elementi sinistri nel racconto, come la luna e l’oscurità. Anche la donna anziana che le “suggerisce”, come se fosse un ordine, cosa ritagliare potrebbe ricordare l’iconico personaggio della Regina Rossa che ordina ai sudditi di tagliare la testa a seconda dei suoi capricci. Il clima sinistro e tetto si percepisce anche nella poesia che

⁴³⁵ TERAYAMA, *Akaito de nui to...*, p. 157. 「これは、ただのハサミじゃないからね」

それからアリスの手にもっていたハサミをちっと手にもって、

「ちょっと見てごらん」

と言いながら、砂男のように目玉をギョロつかせ、かたわらの絵本をとりあげました。

conclude, sempre interrompendo a metà, la storia. La poesia, dai temi malinconici, racconta l'innamoramento di Alice nei confronti di una gomma da cancellare: potrebbe forse essere questo il suo primo amore? In questo caso Alice sarebbe ora in grado di ritagliare la parola "amore" senza problemi, dato che ha provato lei stessa tale sentimento. Inoltre, questo fatto potrebbe essere la causa scatenante della sua conseguente crisi di identità nel passaggio dalla fase infantile a quella adolescenziale, su cui si concentra la prima fiaba. In ogni caso, Alice ne è completamente affascinata. Può addirittura far sparire e riapparire se stessa finché la gomma non si consuma, cancellando in questo modo la sua identità e la sua persona, come a voler simboleggiare l'impermeabilità e la transitorietà dell'esistenza umana. Alla fine, anche la stessa poesia non viene risparmiata ed è cancellata dalla gomma; le sue ultime strofe sono irrecuperabili per Alice e Terayama affida al lettore il compito di ricomporle.

Si può quindi concludere che entrambe le due fiabe per adulti di Terayama, con protagonista una bambina/ragazza di nome Alice, rimandano in maniera esplicita all'opera di Carroll. Nonostante le differenze a livello temporale, stilistico, letterario, contestuale e linguistico tra i due autori, le tematiche riguardanti la questione della perdita e del recupero dell'identità, la crescita personale, la magia, gli adulti bizzarri, i personaggi immaginari e gli eventi *nonsense* sono il filo che collega le vicende di *Arisu* di Terayama con le avventure di *Alice* di Carroll. Ciò permette, quindi, di definire *Kage no kuni no Arisu* e *Shomotsu no kuni no Arisu* degli adattamenti che possiedono come fonte di riferimento la storia dello scrittore inglese del XIX secolo.

3.4.2. *Arisu to iu namae* di Ogawa Yōko

Murai Mayako e Luciana Cardi⁴³⁶ scrivono che il racconto di Ogawa Yōko fa parte di quelle "permutazioni nate dal processo di 'appropriazione' giapponese delle fiabe straniere".⁴³⁷ *Arisu to iu namae* rappresenta un esempio di testo in cui Alice e il suo paese delle meraviglie funge da ponte tra le storie per ragazze e ciò che viene considerato una letteratura più seria, impegnativa, scritta da donne adulte.⁴³⁸ "Ogawa e Higami incarnano una delle modalità in cui le nuove storie di Alice animano e riorientano le fiabe 'occidentali' e le relazioni di queste storie con la cultura delle ragazze in Giappone".⁴³⁹

⁴³⁶ Luciana Cardi è docente di giapponese e studi comparati e di lingua e cultura italiana presso l'Università di Ōsaka. Le sue ricerche includono la narrativa giapponese contemporanea, la letteratura asiatica americana, lo studio delle fiabe e gli studi di genere.

⁴³⁷ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 310.

⁴³⁸ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 311.

⁴³⁹ MURAI, CARDI, *ibidem*.

Ogawa's story "The Name Alice" combines much of the spirit of Carroll's famous books with some of the motifs of Japanese girls' culture; as such it recalls some of the surprising ways in which the *Alice* books have been translated and reimagined in Japan.⁴⁴⁰

L'intera storia di Ogawa gioca con il nome proprio della protagonista di Carroll, che in giapponese viene reso con la parola *Arisu*. La protagonista, fin dalle prime righe, svela apertamente i suoi sentimenti di odio nei confronti del nome che porta, dimostrando con degli esempi come esso abbia influenzato la sua vita scolastica. Il racconto comincia con il seguente incipit:

Io mi chiamo Alice e odio il nome Alice. Questo perché quando in classe veniamo disposti in ordine alfabetico sono sempre la prima. Sarebbe bello se ci fosse un Agatha o un Agnes, ma non lo consiglieri. In questo momento non esistono alcuna Agatha o Agnes in nessuna delle classi di cui ho fatto parte. Se ci fossero, penso che sarei diventata loro amica, non importa quanto fossero state cattive.⁴⁴¹

Da questo momento in poi il testo si divide in due parti: la prima parte è frutto dell'immaginazione di Alice, mentre la seconda narra le vicende causate dal suo regalo di compleanno. Rispetto alle "trame" proposte da Terayama, la storia di Ogawa possiede una visione più intima della protagonista, che cerca di colmare la sua solitudine costruendosi una propria fantasia mentale. La bambina sogna l'arrivo in classe di due nuove compagne, naturalmente entrambe in possesso di un nome che inizia con la lettera "A": Agatha e Agnes. Stringendo amicizia, le tre bambine formano un gruppo esclusivo chiamato le 3A. Il gruppo, però, incute timore alla gente, che tende a evitarle e a offrire loro dei doni. Inoltre, le tre bambine organizzano periodicamente una riunione segreta, dove è obbligatorio recitare a memoria uno statuto lungo 150 pagine, e chi sbaglia subisce una punizione.

Quell'incontro segreto si tiene sotto un pesco sulla parte posteriore della collina e avviene alla mezzanotte di luna piena; sembra che gli umani, che sfortunatamente hanno sbirciato il luogo, siano sepolti nelle radici dell'albero e usati come concime per gli alberi di noci... Tutte le persone sono spaventate dalle voci che circolano su di noi, e quando le 3A camminano dalla parte opposta della strada, le persone lasciano libero il passaggio in fretta.⁴⁴²

Anche i gruppi, tuttavia, possono rischiare di sciogliersi, e le 3A non fanno eccezione: tutte temono di dover affrontare presto l'arrivo in classe di una nuova bambina con la lettera "A", che possa

⁴⁴⁰ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 312.

⁴⁴¹ OGAWA, HIGAMI, *Otogibanashi no...*, p. 64. 私はアリスだ。私はアリスという名前が嫌いだ。クラスでアルファベット順に整列させられる時、決まって一番先頭になるからだ。アがサやアグネスがいればいいけれど、そう都合よくはいかない。今まで属してきたどんなクラスにも、アがサやアグネスはいなかった。もし二人がいてくれたら、どんなに意地の悪い子でも、仲良しになってあげたのに、と思う。

⁴⁴² OGAWA, HIGAMI, *Otogibanashi no...*, p. 63. 給束は固く、ミーティングの最近には百五十ページにも及ぶ会則を暗唱し、一言でも間違ふと裏切り行為とみなされ、足の爪をばかされる。そのミーティングは裏山の胡桃の木の下で、満月の夜零時から行われ、運悪く現場を覗き見してしまった人間は、木の根源にうずめられる埋められ、胡桃の肥料にされるらしい。...。人々は皆、自分たちで立てた噂に勝手に怯え、向こうから3Aが歩いてくると、慌てて道を開ける。

allontanare una delle tre dal gruppo originale. Alla fine, si mettono d'accordo per gestire l'eventuale imprevisto creando un gruppo di bambine formato da quattro "A", stabilendo così un lieto fine al sogno di Alice, che si risveglia nuovamente nella sua reale condizione di solitudine. Nella sua classe non esiste alcuna bambina di nome Agatha o Agnes con cui formare un gruppo e Alice deve essere sempre la prima nello svolgere tutte le attività della sua classe. La sua emarginazione si manifesta soprattutto nelle righe seguenti:

Io non voglio stare in prima fila, per questo mi nascondo tra i miei compagni di classe e cerco di mettermi in mezzo alla fila, ma quando mi vede il maestro Taramara si arrabbia e mi dice: - Dai Alice, non tirarla troppo per le lunghe! Sei tu la prima della fila! -. È come se fossi l'unica a doversi mettere in fila velocemente. Così, controvoglia, mi metto al mio posto. Qui è un'isola solitaria. È un'isola disabitata che è stata abbandonata anche dagli uccelli migratori. Rimasta sola, mi ritrovo sulla punta del promontorio a fissare in silenzio l'orizzonte. Posso sentire i mormorii delle voci dei miei compagni di classe che sono fortunati dietro di me.⁴⁴³

Ogni mattina Alice continua a fissare la porta della classe sperando che una nuova bambina, con il nome che inizia per "A", si aggiunga ai compagni e diventi sua amica. Il suo nome però le riserva un destino differente. Da questo punto in poi ha inizio la seconda parte della storia di Ogawa, che tiene sempre il focus puntato sul suo nome e che esordisce con il regalo di compleanno di Alice da parte del padre.

Alice, attraverso il gioco di parole non casuale inserito da Ogawa, collega il suo nome all'immagine di una formica nera: in giapponese, infatti, "formica" si scrive 蟻 e si pronuncia *ari*, come la prima parte della pronuncia in giapponese di Alice, アリ-ス *Ari-su*. In questo modo la scrittrice fa dipendere l'intera trama della fiaba dal gioco di parole e porta avanti la tradizione linguistica di Carroll e delle altre autrici giapponesi citate, come Yagawa Sumiko e Kanai Mieko.⁴⁴⁴

Alice è quella formica: nonostante la sua piccolezza, se scomparisse dalla classe provocherebbe un disagio di enormi proporzioni, questo perché una formica può agire solo in gruppo. Non a caso, il regalo scelto dal padre per Alice, "che si adattava meglio a quel nome"⁴⁴⁵, è un set per costruire un nido di formiche. Una volta costruito il terrario e riposto al suo interno le piccole creature, Alice prende nota ogni giorno sul suo quaderno, incluso nel set, il lavoro di queste ultime. La verità, però,

⁴⁴³ OGAWA, HIGAMI, *Otogibanashi no...*, p. 65. そんなところに立ちたくない私は、クラスメイトたちの中に隠れ、どうにか列の真ん中あたりに紛れ込めないかと画策するのだが、たらたら先生に目を付けられ、「さあ、アリス。ぐずぐずしない。あなたが先頭」と言って怒られる。まるで素早く整列できない原因が、全部私一人にあるかのような口調だ。しぶしぶ私は定位置に着く。そこは孤島だ。渡り鳥にさえ見捨てられた無人島だ。たった一人取り残された私は、岬の先端に立ち、無言で水平線を見つめている。後ろに運なるクラスメイトたちのひそひそ声が聞こえてくる。

⁴⁴⁴ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 323.

⁴⁴⁵ OGAWA, HIGAMI, *Otogibanashi no...*, p. 67. その名前に最もふさわしいプレゼント

è che Alice avrebbe preferito di gran lunga come regalo di compleanno delle scarpe rosse o un abito con le maniche a sbuffo. Rassegnata continua a osservare tutti i giorni i progressi delle sue formiche.

Le formiche non sanno cosa significa riposare. Si limitano a camminare silenziosamente sul terreno. Ripongono il cibo nel deposito delle scorte, depositano le uova nella stanza adibita e i loro escrementi nella toilette. A volte, le formiche che sono esauste muoiono. Il cadavere viene scomposto, mescolato a una massa di terra e trasportato nel deposito. Le formiche non si rendono nemmeno conto che si tratta di un mondo di vetro che sta nel palmo della mia mano e credono che esista in un universo infinito.⁴⁴⁶

Un giorno, tuttavia, avviene un incidente che sconvolge la sua quotidianità e quella delle formiche: involontariamente Alice inala una di esse con il respiro. La formica scivola nelle profondità del naso e finisce nei bronchi. Successivamente, Alice scopre che la formica precipitata all'interno del suo corpo stava trasportando con sé alcune uova e, per farle schiudere, le depona nella membrana mucosa dei polmoni di Alice, diventati ormai il suo nuovo nido. La bambina spaventata corre dal padre piangendo ma quest'ultimo non le crede, dicendole che è solo frutto della sua immaginazione. Così, Alice impara a convivere con la formica e con le altre formiche nate dalle uova e che iniziano a costruire il nido dentro il suo corpo. Anche qui è presente il gioco di parole con il nome Alice: *Arisu* sta per *ari no su* (蟻の巣), che letteralmente in giapponese significa "il nido delle formiche".⁴⁴⁷ Alice cerca in tutti i modi di sbarazzarsi dei piccoli esseri al suo interno, dandosi colpi sul petto, facendo gargarismi o tossendo, senza però alcun risultato. Le formiche continuano nella loro opera di costruzione del nido, raggiungendo persino il cuore, un tratto dell'intestino e la vescica, causando al corpo di Alice gravi dolori.

Non c'è posto migliore di una bambina di nome Alice per costruire un nido di formiche. Tutte le formiche la pensano così. A poco a poco mi stanno soffocando. La parte interna del mio petto è irritata e il mio basso ventre inizia a farmi male. Quando mi tolgo i vestiti e rimango nuda sotto la luce fluorescente, posso vedere leggermente il dorso nero delle formiche che camminano sotto la pelle. Lancio un urlo, piango e mi rotolo, ma nessuno mi può aiutare. Papà dice solo: - Non è forse una cosa davvero appropriata poter avere un nido di formiche dentro Alice? -. Ecco perché odio il nome Alice.⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ OGAWA, HIGAMI, *Otogibanashi no...*, p. 68. 蟻たちは休むことを知らない。ただ黙々と土の中を這い回る。貯蔵軍に餌を蓄え、産卵室に卵を済み落とし、トイレにフンをする。時折、疲れ果てた蟻が死ぬ。死骸は分解され、土の塊に混ぜられ、貯蔵軍へ運ばれる。蟻たちはそこが全部私の掌におさまるガラスの世界だとは気づきもせず、果てのない宇宙にいるものだと思い込んでいる。

⁴⁴⁷ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 322.

⁴⁴⁸ OGAWA, HIGAMI, *Otogibanashi no...*, p. 70. アリスという名前の子供ほど、蟻の巣を作るのに適した場所はない。蟻たちは皆そう思っている。だんだん私は息が苦しくなる。胸の奥がイガイガし、下腹がしくしくと痛みだす。洋服を脱ぎ、裸になって蛍光灯の下に立つと、皮膚の下を這い回る蟻の黒い背中が、うっすらと透けて見える。私は悲鳴を上げる。泣いて転げ回る。でも誰も助けてむれない。パパはただ、「アリス

Il racconto si conclude con una struttura circolare, con il finale che ripete le prime righe in cui Alice esprimeva intensamente il suo odio per il nome che porta.

Nella fiaba di Ogawa si percepisce un'atmosfera senza tempo e fantastica, dai toni cupi e pessimistici, tutti elementi tipici delle sue opere, enfatizzati, inoltre, dalla presenza di caratteristiche fiabesche.⁴⁴⁹

La storia è narrata attraverso la prima persona singolare, sottolineato anche dal ricorrente uso di 私 *watashi* (“io”), che trasmette un tono realistico alla vicenda; in questo modo, il punto di vista del narratore e della protagonista coincidono. La forma verbale che Ogawa utilizza è la forma del dizionario (辞書形 *jishokei*), che in giapponese è usata più comunemente nella lingua scritta:

“convenzionalmente, le fiabe giapponesi sono narrate in terza persona e, a differenza di altri generi letterari, usano le forme verbali *masu/desu* della lingua parlata”⁴⁵⁰. Ciò scardina una delle regole narrative per la produzione di fiabe, che richiedono un narratore esterno e impersonale a narrare le vicende. Inoltre, la scelta di un narratore-protagonista e della prima persona nella fiaba di Ogawa si distingue dalla scelta di Terayama, che predilige invece nella sua fiaba, a livello linguistico, un approccio più tradizionale (con il linguaggio formale e il narratore in terza persona).

Il personaggio di Alice riassume in sé alcune caratteristiche comuni dei romanzi di Ogawa: si tratta di una giovane protagonista femminile che narra in prima persona le proprie vicende e raffigura l'immagine della “femminilità alternativa” tanto cara a Ogawa. A differenza delle altre protagoniste anonime, Alice un nome lo possiede, ma è un nome che detesta. Dato che inizia con la lettera “A” è costretta a essere la prima in tutto: la prima dell'elenco alfabetico della classe, la prima in fila indiana per la mensa, la prima a saltare sul cavallo per la ginnastica e la prima per le vaccinazioni. Il suo odio è talmente intenso che le provoca un forte senso di solitudine, tanto da sognare di avere altre due compagne di classe nella sua stessa situazione. Il nome Alice, come il titolo stesso suggerisce, è un esplicito riferimento alla bambina protagonista delle avventure di Carroll; Ogawa gioca con il suo nome costruendo una storia attorno ad esso e rendendolo il fulcro della narrazione. Il rimando a Carroll non si limita però solo a questo: quando Alice inala per errore una formica, che intraprende un viaggio nelle profondità del suo corpo, la caduta di quest'ultima ricorda quella di Alice nella tana del Bianconiglio. Murai scrive che Ogawa presenta in questo episodio un rapporto, tra specie diverse (l'essere umano e l'insetto), “di un intimo atto di divoramento e di distruzione, oltre a un'inaspettata ricostruzione”⁴⁵¹, che avviene con la realizzazione di un nido dentro di lei.

(segue nota) の中に蟻の巣ができるのは、しごく真つ当なことじゃないか。」と言うばかりだ。だから私は、アリスという名前が嫌いだ。

⁴⁴⁹ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 318.

⁴⁵⁰ FRASER, “Lost Property Fairy...”, p. 188.

⁴⁵¹ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 312.

Just as Carroll's Alice imbibes strangely powerful foods and drinks that transform her, just as Ogawa's Alice figure inhales ants that build a new home inside her, so Japanese girls' culture has blossomed through the devouring of stories from beyond Japan. Indeed, girls' culture in Japan has embraced and expanded foreign visual and textual objects with much less horror and much more imaginative agency than that with which Ogawa's despairing narrator absorbs the ants.⁴⁵²

Il finale è inquietante e lascia ai lettori una sensazione di amaro in bocca, che potrebbe essere il gusto di una di quelle caramelle che Ogawa e Higami consigliano di assaporare durante la lettura delle “fiabe perdute”. Una fine che Murai definisce “grottesca e paranoica di un corpo invaso dall'interno dalle formiche”⁴⁵³ che simboleggia il decadimento fisico, uno degli elementi presenti nella scrittura dell'autrice. Inoltre, il mondo attorno ad *Arisu* non è ordinario ma folle: il *nonsense* presente in *Alice nel Paese delle Meraviglie* qui si esprime anche attraverso la figura bizzarra del padre, che sceglie intenzionalmente di regalare alla figlia un terrario per formiche, un regalo atipico per una bambina (anche in Ogawa l'età della protagonista non viene precisata). Allo stesso modo in cui avviene in Terayama, gli adulti si contano sulle dita di una mano e dimostrano meno razionalità della bambina; il padre, infatti, esprime poca empatia nei confronti dell'incidente capitato alla figlia, e, per di più, l'ultima riga del racconto mostra il vero pensiero del genitore, che reputa l'accaduto una cosa perfettamente adatta a una bambina di nome *Arisu*, il cui nome rimanda a un nido di formiche. Se in Terayama Alice era “protetta” e supportata dalla presenza delle sue due ombre, Alice di Ogawa è completamente abbandonata a se stessa e ciò che resta è un sentimento di angoscia e solitudine, che richiama la perdita o rinuncia della propria identità e felicità che contraddistingue la letteratura di Ogawa. Si può dire che si respira nell'aria il sentimento del perturbante: esso “è collegato a una forte espressione di disagio che si manifesta con inquietudine e ansia e che vede come suo massimo l'angoscia [...] sembra raggiungere il suo apice quando si lega all'esperienza di elementi disturbanti nell'osservazione della coscienza e del corpo”⁴⁵⁴, una definizione che sembra adatta anche al racconto di Ogawa e di Terayama.

La storia gioca indubbiamente con le avventure di *Alice* di Carroll ma, allo stesso tempo, è una sottile parodia del concetto di *shōjo* incarnato dalla figura di Alice, “che ridicolizza con affetto i suoi desideri e i suoi sogni, le sue emozioni selvagge e le sue fantasie. In questo senso, il racconto continua il lavoro svolto da Kanai nella sua storia ‘Conigli’ del 1972, che tratta l'innocente Alice con una revisione critica”.⁴⁵⁵ Nella cultura *shōjo* le giovani protagoniste, ma anche le stesse lettrici, ambiscono a vivere in un universo incantato costellato da oggetti ed elementi tipici delle fiabe, — come abiti da principessa, capelli lunghi e lucenti, *tea party* con una grande varietà di dolci, tazze di

⁴⁵² MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 312.

⁴⁵³ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 326.

⁴⁵⁴ Valeria MINALDI, “Il perturbante: dall'uomo di sabbia all'Uncanny Valley”, *Kabul Magazine*, 2017, <https://www.kabulmagazine.com/perturbante-uomo-di-sabbia-uncanny-valley/>, (ultima consultazione 11/03/2021).

⁴⁵⁵ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 326.

porcellana, giardini fioriti, fagioli magici e casette di pan di zenzero — che simboleggiano la “femminilità” intesa dal concetto di *shōjo*. La stessa Alice di Ogawa, non a caso, esprime il suo desiderio materiale di oggetti-simbolo di questa femminilità nella sua fantasia (libri, cioccolato, creme idratanti, pulcini, scarpette rosse e vestiti con maniche a sbuffo), che sono anch’essi strettamente connessi alle fiabe europee classiche. “Quindi, questi forti desideri sono forse manifestazioni femminili del ‘desiderio’, che è al centro delle trame fiabesche”.⁴⁵⁶ Nelle storie giapponesi per ragazze gli oggetti del desiderio sono spesso associati a uno stile di vita europeo “all’antica”, che si riflette nella propensione ad ambientare le vicende in luoghi che ricordano la vecchia Europa o nella scelta di personaggi europei, incarnando l’espressione di 憧れ *akogare* (“adorazione, ammirazione”) delle lettrici verso l’Occidente”.⁴⁵⁷

Associato alla rappresentazione di simboli femminili intrinseci della cultura *shōjo*, la presenza di dolci, pietanze colorate e caramelle ricorre frequentemente nella raccolta di Ogawa. Nelle prime produzioni della scrittrice, il cibo è sempre stato uno dei suoi motivi ricorrenti, tuttavia, a differenza delle rappresentazioni di dolci nel genere di libri e manga *shōjo*, Ogawa attribuisce ad essi un significato controcorrente: i dolci da lei descritti sono un mezzo per esprimere il malessere e la rabbia nei confronti dell’imposizione di una femminilità convenzionale, in un contesto sociale e culturale in cui le norme di dolcezza e gentilezza sono particolarmente diffuse e rigidamente imposte alle donne.

In everyday life in contemporary Japan, flooded with images of sweetness in popular discourses of television, magazine, and advertising culture, sweets can act as an uncomfortable daily imperative to girls and women. Assumed to have an enthusiastic appetite for sugary foods, women are also simultaneously pressured to embody them: to be sweet, inoffensive, decorative, trivial, and defined by senseless pleasure, lacking in “nutrition” or content.⁴⁵⁸

Ogawa rappresenta la dolcezza in termini di desiderio conflittuale ed eccessivo nelle sue protagoniste, che incarnano donne che trasgrediscono il loro ruolo tradizionale e che cedono alle emozioni estreme, alla rabbia, alla violenza e all’instabilità mentale, come nel caso di Alice.⁴⁵⁹ Di conseguenza, *Otogibanashi no wasuremono* non deve essere etichettato come letteratura specifica per ragazze, poiché propone i temi *shōjo* e la loro critica a una grande varietà di pubblico, dai giovani agli adulti, sia donne che uomini. Sulla stessa scia si inseriscono anche le illustrazioni di Higami, dalle quali Ogawa venne ispirata per la stesura delle quattro fiabe contenute nella raccolta. Nelle cinque illustrazioni dedicate ad Alice, l’artista dipinge oggetti che richiamano la metamorfosi e che enfatizzano il tema della crescita di Alice nel Paese delle Meraviglie. Higami realizza i suoi soggetti

⁴⁵⁶ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 325.

⁴⁵⁷ MURAI, CARDI, *ibidem*.

⁴⁵⁸ TING, “Ogawa Yōko and the...”, p. 562.

⁴⁵⁹ TING, *ibidem*.

ispirandosi alle storie originali di cui sono le protagoniste. Nell'illustrazione intitolata 部屋 *Heya* (“La stanza”, fig. 14) si possono riconoscere alcuni tra gli oggetti iconici di Alice, come la tazza da tè, un orologio (che richiama quello usato dal Bianconiglio), alcune pedine da scacchi, un pavimento a scacchiera, un uovo (che ricorda Humpty Dumpty) e specchi appesi alle pareti. Alice è dipinta con i tratti conosciuti al pubblico globale: capelli lunghi e biondi, un abito vittoriano dal colore azzurro e dalla gonna ampia, maniche a sbuffo e fiocchi.



Figura 14. Higami Kumiko, 部屋 *Heya*, 2005.

La differenza però, come si può ben osservare, giace nella scelta di Higami di rappresentare un Alice anticonformista, come anche tutte le altre protagoniste delle sue illustrazioni, creando una giustapposizione di aspetti inquietanti, sessuali e di dolci, che trovano corrispondenza con lo stile di scrittura di Ogawa.⁴⁶⁰ Le ragazze sessualizzate di Higami potrebbero causare disagio agli spettatori: l'erotismo delle figure seminude viene represso dalle espressioni piatte e irremovibili dei volti delle ragazze e, in questo modo, “l'atmosfera sognante della cultura femminile giapponese, costruita attorno a versioni esotiche dell'Occidente e delle fiabe (letterarie) occidentali, come le storie di Alice, raggiunge la scrittura e le arti visive delle donne adulte, creando opere brillanti e critiche”.⁴⁶¹

La storia di *Arisu to iu namae* di Ogawa è una sovrapposizione di cultura *shōjo*, fiabe e romanzi letterari femminili; di conseguenza, nonostante Murai sostenga che la storia di *Alice* sia diversa dai classici di Andersen e dei fratelli Grimm riscritti da Ogawa nella sua raccolta, in questo contesto deve essere considerata in egual misura una fiaba intesa come le altre, senza invocare i dibattiti accademici nati sulla questione del genere. Inoltre, il coinvolgimento di Higami — laureata in Letteratura Tedesca e autrice di molte illustrazioni con soggetto le eroine delle fiabe europee — sancisce una connessione più stretta tra la storia “Il nome Alice” di Ogawa e il mondo delle fiabe classiche.⁴⁶²

⁴⁶⁰ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 326.

⁴⁶¹ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 327.

⁴⁶² MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 323.

Conclusione

Dall'analisi svolta, le storie di Terayama e Ogawa si possono definire come adattamenti e riscritture dell'opera di Carroll, poiché sono caratterizzate da espliciti rimandi e richiami a diversi elementi contenuti in *Alice nel Paese delle Meraviglie*, a partire dalla protagonista *Arisu*. L'intertestualità è quindi la chiave di lettura delle fiabe, scelte come casi studio del fenomeno dell'*adaptation*, e permette un dialogo continuo con la propria fonte di ispirazione. Gli stili di scrittura dei due autori risultano semplici da leggere, tuttavia questa semplicità nasconde aspetti e tematiche più profonde da interpretare: entrambi gli adattamenti selezionati (due nel caso di Terayama, ma che possono essere considerati un *prequel* e un *sequel* l'uno dell'altro) si focalizzano sulla questione dell'identità della protagonista *Arisu*, contornata da situazioni e personaggi che ricordano le avventure di Carroll, tra cui la caduta nella tana del Bianconiglio, la figura dello Stregatto ed avvenimenti senza senso. I racconti di Terayama sono enigmatici e interrompono la storia a metà, sollecitando la partecipazione attiva e l'immaginazione del lettore nel proseguire la vicenda. La visione di Ogawa di Alice, invece, appare più intima e dai toni femministi rispetto a quella di Terayama, una percezione che deriva anche dalla scelta di utilizzare la prima persona singolare e di unire il punto di vista del narratore con quello della protagonista.

Il contesto storico e sociale si manifesta soprattutto nella fiaba di Ogawa, il cui testo è stato analizzato sulla base del concetto di *shōjo*, che ha reso Alice una vera e propria tendenza e una sua rappresentazione, grazie al connubio di innocenza e indipendenza. L'adattamento di Ogawa, inoltre, incarna una delle modalità con cui le nuove versioni contemporanee di Alice ravvivano e riorientano le fiabe europee e inseguono la perpetua popolarità del personaggio di Carroll cominciata all'inizio degli anni Settanta. L'importanza delle parole, però, è il punto in comune delle storie dei due autori analizzati: in Terayama esse risaltano grazie ai componimenti poetici, che si incastrano perfettamente nella narrazione, fino a sostituire la prosa nel finale della seconda fiaba; in Ogawa, invece, i giochi di parole costruiscono l'intera trama e il mondo in cui *Arisu* vive, creando un'atmosfera onirica e conturbante.

L'approfondimento nell'ultimo capitolo ha cercato di mostrare come la storia di *Alice* sia stata reinterpretata e riscritta nel contesto giapponese, attraverso stili narrativi e tematiche differenti, e come queste riscritture abbiano apportato un proprio e personale contributo nell'ambito degli adattamenti delle fiabe e della letteratura europea.

Tuttora in Giappone gli adattamenti e le riscritture di *Alice* continuano a essere prodotte e a riscuotere un notevole successo, grazie all'interesse duraturo del pubblico di lettori e spettatori nei confronti dell'opera. Molte di queste rivisitazioni giapponesi di *Alice* sono state tradotte in inglese, compiendo

così un ritorno alla lingua natale dell'opera originale. Tra gli esempi si possono citare due serie manga:

- 1) *Alice 19th* (ありす 19th, *Arisu Naintīnsu*) di Watase Yū, pubblicato dal 2001 al 2003, che racconta la storia della quindicenne Alice Seno e del suo incontro con un coniglio speciale che le donerà dei poteri magici (fig. 15);
- 2) *Alice in Murderland* (架刑のアリス *Kakei no Arisu*) di Yuki Kaori, edito dal 2014 al 2018, che segue una trama più *dark* in cui una liceale di nome Stella Kuonji, durante un *tea party* di famiglia, dovrà combattere per la sua stessa sopravvivenza e diventare il nuovo capofamiglia (fig. 16).

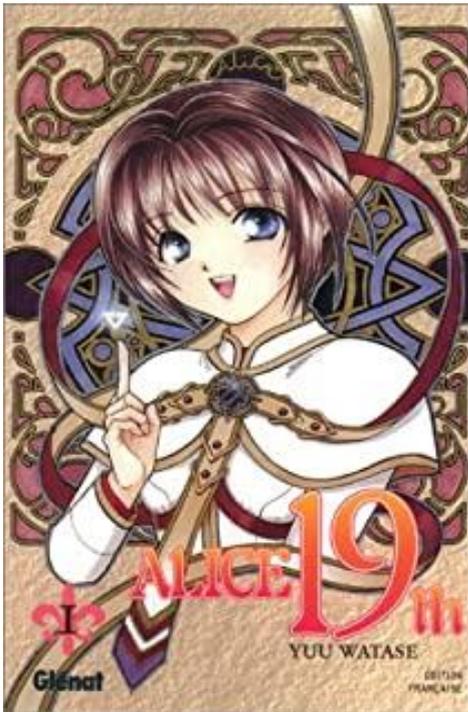


Figura 15. Watase Yū, *Alice 19th*.

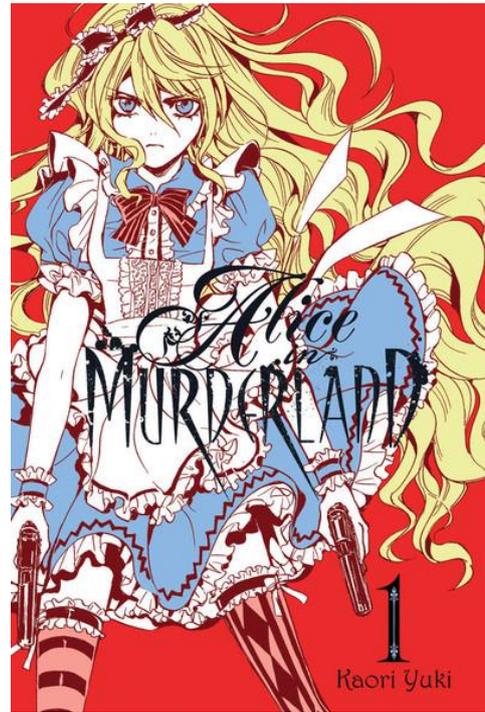


Figura 16. Yuki Kaori, *Alice in Murderland*.

Per quanto riguarda le produzioni televisive che alludono alla figura di Alice e alle sue avventure, nel 2017 uscì il *drama* giapponese *Tokyo Alice* (東京アリス, *Tōkyō Arisu*) sulla piattaforma streaming Amazon Prime Video, che racconta le vicende di quattro amiche nella capitale nipponica basate sul manga di Chiya Toriko del 2006 (fig. 17). Il nome Alice nel titolo, in questo caso, rappresenta la cultura *shōjo* di cui il personaggio è portavoce. Più recentemente, si può menzionare anche la serie live-action di fantascienza *Alice in Borderland*, disponibile alla fine del 2020 su Netflix e tratto dal manga di Aso Haro del 2015, a cui è seguito anche un adattamento OVA (original anime video) nel 2014. La storia racconta di un gioco di sopravvivenza che dovranno affrontare un appassionato di

videogiochi e due suoi amici all'interno di una Tōkyō parallela, da qui il rimando al Paese delle Meraviglie (fig. 18).



Figura 17. Seta Natsuki, *Tokyo Alice*.

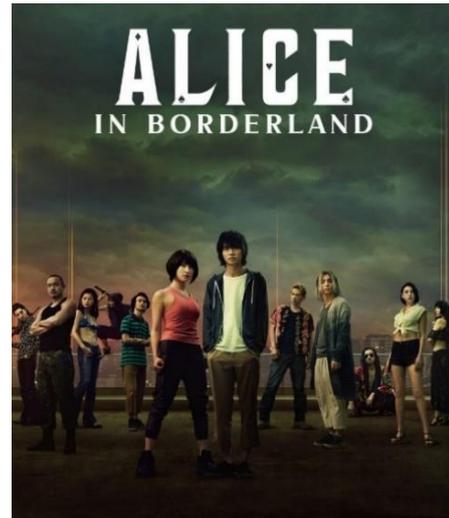


Figura 18. Sato Shinsuke, *Alice in Borderland*.

Le rivisitazioni e gli adattamenti della storia di *Alice* in Giappone dimostrano come la cultura *shōjo* si sia appropriata di alcuni elementi e nozioni delle fiabe e della letteratura per bambini europea per l'intrattenimento del proprio pubblico e per esprimere la propria visione. Questa appropriazione incondizionata ha anche permesso di realizzare produzioni letterarie complesse che vanno al di là o che criticano la cultura *shōjo*, come abbiamo visto nel caso delle riscritture di Terayama e di Ogawa.⁴⁶³

Fairy tales and wonder tales are too often dismissed as simple stories for children, supernatural remainders of the past, or innocuous entertainment. But historically and in their contemporary adaptations, these tales disorient and re-orient us, guiding us in the forests and urbanscapes of our dreams and nightmares, beckoning us to journey across inner and social barriers, projecting alternative futures, and affecting our sense of what is possible.⁴⁶⁴

Il potere universale del genere delle fiabe ha permesso loro di attraversare i confini nazionali, di circolare globalmente e di adattarsi a differenti contesti socioculturali, creando e sviluppando nuove produzioni letterarie e cinematografiche. Il campo di studi sulle fiabe ha continuato ad ampliarsi, intersecandosi con differenti approcci teorici, proprio perché le fiabe classiche non hanno mai smesso di evolversi e di utilizzare le piattaforme dei nuovi media per farsi strada nell'immaginario pubblico. Inoltre, esse hanno offerto agli studiosi strategie interessanti per discutere una vasta gamma di questioni politiche, etniche e identitarie “dando origine, in questo modo, a un'ampia letteratura che punta a far familiarizzare i lettori con molteplici approcci della nuova critica fiabesca”.⁴⁶⁵

⁴⁶³ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 329.

⁴⁶⁴ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 32.

⁴⁶⁵ MURAI, CARDI, *Re-Orienting the Fairy Tale...*, p. 1.

Bibliografia

ALLEN, Graham, *Intertextuality*, Routledge, London, 2000.

ANDREWS, William, *Radicalism and Counterculture from 1945 to Fukushima. Dissenting Japan*, C. Hurst & Co., London, 2016.

AOYAMA, Tomoko, HARTLEY, Barbara, *Girl Reading Girl in Japan*, Routledge, Oxon, 2010.

ARMSTRONG, Elizabeth, L., *Terayama Shūji: The Crimson Thread of Abandon Stories*, MerwinAsia, Portland, 2014.

BACCHILEGA, Cristina, *Fairy tales transformed? Twenty-first-century adaptations and the politics of wonder*, Wayne State University Press, Detroit, 2013.

- *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997.

BASCOM, William, "The Forms of Folklore: Prose Narratives", *The Journal of American Folklore*, vol. 78, no. 307, 1965, pp. 3-20.

BENSON, Stephen, *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, Wayne State University Press, Detroit, 2008.

BERRUTO, G., CERRUTI, M., *La linguistica: un corso introduttivo*, De Agostini Scuola SpA, Novara, 2011.

BERRY, Ellen E., EPSTEIN, Mikhail N., *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication*, St. Martin's Press, New York, 1999.

BERTENS, Hans, FOKKEMA, Douwe, *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 1997.

BETTELHEIM, Bruno, *The Uses of Enchantment*, Vintage Books Edition, New York, 2010.

BLOOM, Harold, *Bloom's Modern Critical Interpretations: Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland*, Chelsea House Publishers, New York, 2006.

BOTTIGHEIMER, Ruth B., *Fairy Tales: A new history*, State University of New York Press, Albany, 2009.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1999.

- CAMPBELL, Joseph, *The Power of Myth*, Anchor Books Edition, New York, 1991.
- CARROLL, Lewis, *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo Specchio*, Einaudi, Torino, 1978.
- *Alice's Adventures in Wonderland AND Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, Penguin Books, London, 1998.
- CARTER, Angela, *The Bloody Chamber And Other Stories*, Penguin Books, New York, 1990.
- DAGNINO, Arianna, *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*, Purdue University Press, West Lafayette, 2015.
- D'ANGELO, Frank J., "The Rhetoric of Intertextuality", *Rhetoric Review*, vol. 29, n. 1, 2010, pp. 31-47.
- DAVIES, Anthony, *Filming Shakespeare's Plays: The adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, Akira Kurosawa*, Cambridge University Press, New York, 1988.
- DE ANGELIS, Eugenio, *Terayamago: Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni Sessanta e Settanta*, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, Bologna, 2018.
- DOGRA, Sapna, "The Thirty-One Functions in Vladimir Propp's Morphology of the Folktale: An Outline and Recent Trends in the Applicability of the Proppian Taxonomic Model", *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, vol. IX, no. 2, 2017, pp. 410-419.
- DONATH, Diana, "Black Romanticism in Postmodern Japanese Literature – The Works of Ogawa Yōko", in Aleksandra SZCZECHLA, *SILVA IAPONICARUM 日林*, fasc. XXXII/XXXIII, 2012, pp. 11-38.
- ELIOT, T.S., "Tradition and the Individual Talent", *Perspecta*, vol. 19, 1982, pp. 36-42.
- FRASER, Lucy, "Lost Property Fairy Tales: Ogawa Yōko and Higami Kumiko's Transformations of 'The Little Mermaid'", *Marvels & Tales*, vol. 27, no. 2, 2013, pp. 181-193.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trad. di Channa Newman, Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997.
- HAASE, Donald, *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, Greenwood Press, Westport, 2008.
- HIRONOBU Konishi, *Fushigi no kuni no Arisu' ni okeru danwa bunseki* (Analisi delle conversazioni in *Alice e il Paese delle Meraviglie*), "Hiroshima Bunkyo Gurōbaru", 2017, pp. 23-35.

小西 弘信、「『不思議の国のアリス』における談話分析」、広島文教グローバル、2017年、pp. 23-35.

HUTCHEON, Linda, O'FLYNN, Siobhan, *A Theory of Adaptation*, Routledge, Oxon, 2013.
- *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2000.

IAIN, Maloney, *When I Was a Wolf: Western fairy tales reinterpreted, for better or for worse*, “The Japan Times”, 2018, <https://www.japantimes.co.jp/culture/2018/10/06/books/book-reviews/wolf-western-fairy-tales-reinterpreted-better-worse/>, 14-01-2021.

JORGENSEN, Jeane, “The Most Beautiful of All: A Quantitative Approach to Fairy-Tale Femininity”, *The Journal of American Folklore*, vol. 132, no. 523, 2019, pp. 36-60.

KAWAHARA, Kazue, “Kindai nihon ni okeru ‘kodomo’ no imēji. ‘Akai tori’ o chūshin ni” (Immagine dei “bambini” nel Giappone moderno: riguardo la rivista “Akai Tori”), *Soshioroji*, vol. 35, no. 3, 1991, pp. 69-86.

河原和枝、「近代日本における〈子ども〉のイメージ『赤い鳥』を中心に」、1991年、35巻、3号、pp. 69-86.

KISHIDA Shin, “Angura engeki no kōbō” (L’ascesa e la caduta del teatro Angura), *Sakura Birin ronkō. Jinbun kenkyū*, vol. 3, 2012, pp. 61-74.

岸田 真, 「アングラ演劇の興亡」、桜美林論考. 人文研究、3巻、2012年、pp. 61-74.

KITAGAWA, Kumiko, “Shogakkō kokugo kyokasho ni miru Andersen dōwa” (Studio delle fiabe di H. C. Andersen nei libri di testo delle scuole elementari), *Tōkyō kasei daigaku seikatsu shiryōkan*, 1996, pp. 93-113.

北川公美子、「小学校国語教科書に見るアンデルセン童話」、東京家政大学生生活資料館、1996年、pp. 93-103.

KLEIN, Ludovik, “Taishō jidai, senzen no dōwa: jidō no hakken” (Le fiabe dell’epoca Taishō e del pre-guerra: alla scoperta dei bambini), *Furansu kokuritsu tōyō gengo bunka kenkyūjo*, 2011, pp. 1-12.

ルドヴィッチ・クライン, 「大正時代・戦前の童話：児童の発見」、フランス国立東洋言語文化研究所、2011年、pp. 1-12.

- KNIGHTON, Mary A., “Down the Rabbit Hole: In Pursuit of Shōjo Alices, from Lewis Carroll to Kanai Mieko”, *U.S.-Japan Women's Journal*, no. 40, 2011, pp. 49-89.
- KRISTEVA, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980.
- *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York, 1984.
- LAVERS, Annette, *Roland Barthes: Structuralism and After*, Methuen & Co, London, 1982.
- LAZZARIN, Stefano, *Il modo fantastico*, Bari, Editori Laterza, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropologia Strutturale*, Il Saggiatore, Milano, 2018.
- MATTHES, Erich Hatala, “Cultural Appropriation Without Cultural Essentialism”, *Social Theory and Practice*, vol. 42, n. 2, 2016, pp. 343-366.
- MASAFUMI, Monden, “Being Alice in Japan: performing a cute, ‘girlish’ revolt”, *Japan Forum*, Vol. 26, No. 2, 2014, pp. 265-285.
- *Japanese Fashion Cultures. Dress and Gender in Contemporary Japan*, Bloomsbury, London and New York, 2015.
- MCFARLANE, Brian, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford University Press, Oxford, 1996.
- METTAWA, Ameen, “Possible Fictions (Introduction to Terayama Shuji’s 赤糸で縫いとじられた物語)”, *Academia.edu*, pp. 1-5.
- MICHIAKI, Kawato, *Meiji no Ruisu Kyaroru*, “Honyaku to rekishi” (“La storia della traduzione”: Lewis Carroll in Epoca Meiji), no. 2, 2000, <https://www.ozorasha.co.jp/nada/page040.html>, 21-02-2021.
- MINALDI, Valeria, “Il perturbante: dall’uomo di sabbia all’Uncanny Valley”, *Kabul Magazine*, 2017, <https://www.kabulmagazine.com/perturbante-uomo-di-sabbia-uncanny-valley/>, 11-03-2021.
- MORITA, Norimasa, “Avant-garde, Pastiche, and Media Crossing: Films of Terayama Shūji”, *Waseda Global Forum*, no. 3, 2006, pp. 53-58.
- MURAI, Mayako, *From Bridegroom to Wolf Girl. Contemporary Japanese Fairy-Tale Adaptations in Conversation with the West*, Wayne State University Press, Detroit, 2015.

MURAI, Mayako, CARDI, Luciana, *Re-Orienting the Fairy Tale: Contemporary Adaptations across Cultures*, Wayne State University Press, Detroit, 2020.

- *Before and after the "Grimm Boom". Reinterpretations of the Grimms' Tales in Contemporary Japan*, in Vanessa JOOSEN, Gillian LATHEY, *Grimms' Tales around the Globe. The Dynamics of Their International Reception*, Wayne State University Press, Detroit, 2014.

- "The Princess, the Witch, and the Fireside: Yanagi Miwa's Uncanny Restaging of Fairy Tales", *Marvels & Tales*, vol. 27, no. 2, 2013, pp. 234-253.

MURAKAMI, Fuminobu, *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture. A Reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kōjin*, Routledge, Oxon, 2005.

NASI, Franco, "Linda Hutcheon, Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media", *Between*, II.3, 2012, pp. 1-6.

NICKLAS, P., LINDNER, O, *Adaptation and cultural appropriation: Literature, film, and the arts*, The Gruyter, Berlin/Boston, 2012.

NOVIELLI, Roberta, "Forma dell'immagine e immagine della forma: Itinerario meta-visivo nell'opera di Terayama Shūji", *Il Giappone*, vol. 32, 1992 pp. 145-170.

OGAWA Yōko, Alisa FREEDMAN, "Transit (Toranjitto, 1996)", *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 16, 2004, pp. 132-142.

OGAWA, Yōko, HIGAMI, Kumiko, *Otogibanashi no wasuremono (Le fiabe perdute)*, Home-Sha, Tōkyō, 2006.

小川洋子、樋上公美子、「おとぎ話の忘れ物」、東京、ホーム社、2006年。

PONZANESI, Sandra, WALLER, Marguerite, *Postcolonial Cinema Studies*, Routledge, Oxon, 2012.

PRINCE, Stephen, *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton University Press, Princeton, 1991.

PROPP, Vladimir, *Morphology of the Folktale*, University of Texas Press, Austin, 1968.

- *Theory and History of Folklore*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

RETTI, Lisa, "Fairy Tales Re-visited Gender Concepts in Traditional and Feminist Fairy Tales", *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 26, no. 2, 2001, pp. 181-198.

- RICH, Adrienne, “When Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, *College English*, vol. 34, n. 1, 1972, pp. 18-30.
- RIDGLEY, Steven C., “Terayama Shūji and Bluebeard”, *Marvels & Tales*, vol. 27, no. 2, 2013, pp. 290-300.
- ROBERT ANTHONY, Siegel, *The Question Floating Between Us: The Lovely Indeterminacies of Yoko Ogawa*, “Los Angeles Review of Books”, 2013, <https://lareviewofbooks.org/article/the-question-floating-between-us-the-lovely-indeterminacies-of-yoko-ogawa/>, 19-01-2021.
- RUDY, Jill Terry, GREENHILL, Pauline, “Introduction: Transcultural and Intermedial Fairy Tales and Television”, *Marvels & Tales*, vol. 31, n. 1, 2007, pp. 15-23.
- RUPERTI, Bonaventura, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Marsilio, Venezia, 2015.
- SANDERS, Julie, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, Oxon, 2006.
- SASABE, Takeru, “Kenkyū nōto. Bunkabito no isanka: Terayama Shūji o jirei to shite” (Note di ricerca. Patrimonio di personalità culturali: Terayama Shūji come esempio), *Bulletin of Kwansai Gakuin University Institute for Advanced Social Research*, no. 8, 2012, p. 97-98.
- 笹部 建、「研究のノート。文化人の遺産化:寺山修司を事例として」関西学院大学先端社会研究所紀要、8巻、2012年、pp. 97-98.
- SEBASTIAN-JONES, Marc, “Terayama Shūji's Red Riding Hood”, *Marvels & Tales*, vol. 27, no. 2, 2013, pp. 303-320.
- SEBASTIAN-JONES Marc, TATEYA Koichi, “Two Tales from ‘Cruel Fairy Tales for Adults’”, *Marvel & Tales*, vol. 22, no. 1, 2008, pp. 171-180.
- SERGENFREI, Carol Fisher, *The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan: Unspeakable Acts*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2005.
- SIM, Stuart, *The Routledge Companion to Postmodernism*, Routledge, New York, 2001.
- SHIMAZONO, Susumu, *From Salvation to Spirituality. Popular Religious Movements in Modern Japan*, Trans Pacific Press, 2004.
- SHIMIZU, Takayoshi, “Ruisu Kyaroru no honyaku o meguru fūkei” (Panorama sulla traduzione di Lewis Carroll), *Comparatio*, vol. 12, 2008, pp. 99-114.

- 清水 孝純、「ルイス・キャロルの翻訳をめぐる風景」、*Comparatio*、12巻、2018年、pp. 99-114.
- SHISHKOFF, Serge, “The Structure of Fairytales: Propp VS Lévi-Strauss”, *Dispositio*, n. 3, 1976, pp. 271-276.
- SHULZE-ENGLER, Frank, HELFF, Sissy, *Transcultural English Studies: Theories, Fictions, Realities*, Rodopi, New York, 2009.
- SOMOFF, Victoria, “On the Metahistorical Roots of the Fairytale”, *Western Folklore*, vol. 61, no. ¾, 2002, pp. 277-293.
- SPECCHIO, Anna, “Le parole dimenticate, il racconto, la fiaba e il mito nelle opere di Ogawa Yōko”, *Quaderni Asiatici*, no. 114, 2016, pp. 1-23.
- SUSINA, Jan, *The Place of Lewis Carroll in Children's Literature*, Routledge, New York, 2009.
- TAKAGI, Satoko, “Kotoba ni hisomu shi no kaori: Ogawa Yōko zuisō kyōzai o yomu” (Il profumo della morte nascosto tra le parole: leggere il materiale saggistico di Ogawa Yōko), *Toyama Daigaku Nihon Bunka Kenkyū*, no. 2, 2017, pp. 1-2.
- 高木 佐和子、「言葉に潜む死の香り：小川洋子随想教材を読む」、富山大学日本文学研究、2巻、2017年、pp. 1-2.
- TAKII, Asayo, *Sakka no dokusho michi. Dai 29 kai: Ogawa Yōko san* (La via della lettura dello scrittore: Ogawa Yōko), “Web hon no zasshi”, 2004, <http://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi29.html>, 20-01-2021.
- TATAR, Maria, *The Cambridge Companion to Fairy Tales*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015.
- TERAYAMA, Shūji, *Akaito de nui to jirareta monogatari* (Storie cucite con un filo rosso), Kadokawa Haruki jimusho, Tōkyō, 2000.
- 寺山修司、「赤糸で縫いとじられた物語」、東京、角川春樹事務所、2000年。
- THACKER, Deborah Cogan, WEBB, Jean, *Introducing Children's Literature. From Romanticism to Postmodernism*, Routledge, London, 2002.
- TING, Grace En-Yi, “Ogawa Yōko and the Horrific Femininities of Daily Life”, *Journal of American Association of Teachers of Japanese*, vol. 54, no. 2, 2020, pp. 551-582.

VALERIA, Palumbo, *Yoko Ogawa: perché non è possibile far scomparire la bellezza*, “Il Corriere della Sera”, 2018, https://27esimaora.corriere.it/18_aprile_27/yoko-ogawa-perche-non-possibile-far-scomparire-bellezza-d8a11650-4a1d-11e8-a30a-134b88b5afda.shtml, 26-01-2021.

WARNER, Marina, *Once Upon a Time: A Short History of Fairy Tale*, Oxford University Press, Oxford, 2014.

YOKO, Ogawa, *Pregnancy Diary*, “The New Yorker”, 2005, <https://www.newyorker.com/magazine/2005/12/26/pregnancy-diary>, 19-01-2021.

YOUNG, James O., *Cultural Appropriation and the Arts*, Blackwell Publishing, Malden/Oxford/Victoria, 2008.

ZIPES, Jack, *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*, Princeton University Press, Princeton, 2012.

- *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford University Press, New York, 2000.

- *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*, Routledge, New York, 2006.

“Preface to the Special Issue on the Fairy Tale in Japan”, *Marvels & Tales*, vol. 27, no. 2, 2013, pp. 172-178.

“Research Group on the Translation of Asian and North African Languages”, <https://thewaysoftranslation.com/l-autore-del-mese/>, 15-01-2021.