



Università
Ca' Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

La risata della maschera

L'identità di genere nella scrittura di
Kurahashi Yumiko

Relatore

Ch. Prof.ssa Caterina Mazza

Correlatore

Ch. Prof. Pierantonio Zanotti

Laureanda

Anna De Lucia
Matricola 846660

Anno Accademico

2019 / 2020

要旨

倉橋由美子（1935—2005）の著作に性別、またジェンダーに関する問題に関する多くの反省を含んでいる。著者が現状を維持しながら規範的となった性役割と肉体に基づく性別二元制(すなわち男性か女性の二択のみ)を超えることという願望を持って書いていて、ジェンダーとの複雑な関係を描写する。

本論文の目的は、倉橋由美子のフィクションの作品とエッセイではこの複雑な関係や反省がどのように扱われているかを分析することである。すなわち、中心となるテーマは倉橋由美子の著作におけるジェンダーアイデンティティ（性同一性）及び性別の問題である。「ジェンダーアイデンティティ」と言えば、自分自身の性別をどう認識しているか、またそのアイデンティティを断定するのだけではなく、個人的にも社会的にもジェンダーのことを熟慮するプロセスのことを指す。倉橋由美子は、女性として「性の符号を持つ」及び「《他者》という範疇に属する」というシモーヌ・ド・ボヴォワールに得た思想を持ちながら、自分自身の体験・知識に従って書いていた。ジェンダーが社会的規範によって規制されているパフォーマンスとして思われることもあり、本質主義に基づく女性らしさと男性らしさの概念もあり、どちらも倉橋の著作によってどのように扱われているかをジェンダー論とクィア(*queer*)理論のレンズを通じて分析しようとする。

第一章では倉橋由美子のフィクションのが中心となり、特に『宇宙人』、『暗い旅』、『スミヤキスト Q の冒険』及び『アマノン国往還機』という作品を検討する。倉橋の「反世界」がどのような性別とジェンダー概念に基づいて構築され、それらがどのように現実（人間社会）を反映し、また混乱させるかを話題にする。反世界

及び文学の独特な点は、ある場合で肉体の制限を超える可能性がある。その結果、性別二元制、性別役割、「性の符号」のある女性の身体の限界も超越することができるとも言える。非常に重要になるのは、シモーヌ・ド・ボーヴォワールのフェミニストや実存主義の思想、またジェンダーのパフォーマンスのことを論じたジュディ・バトラーのジェンダー理論との比較である。

第二章では、作家のノンフィクション制作を考慮に入れ、三つののエッセイを翻訳して分析する。選択したエッセイは『性と文学』、『毒薬としての文学』と『性は悪への鍵』。性別、ジェンダ及びセクシュアリティをどのように扱うかについての批判的分析の基礎となるもう 1 つのエッセイは、ボーヴォワールが定義した『第二の性』に基づく個人的な「第三の性」を紹介した『私の「第三の性」』である。文学、年齢、結婚、セクシュアリティ、より一般的には社会などの多数の概念に関連して、倉橋の著作でジェンダ言説がどのように表現されているかを分析する。

第三章では、「魔女の面」という短編を検討する。以前に定義された倉橋の文芸的背景および思想的構造の考慮して、ジェンダーに関する象徴と言説がどのように含まれてかを分析していく。この分析は特にホラー要素に関して、フェミニスト批評論に関連して構築され、最後に文学を通じた「第三の性」の創造の投企（とうき）に再接続となっている。反世界で動く倉橋は、「第一性」など「第二性」などの概念を超越して女でも男でもない存在になる興味がある。その投企は文学を通じてどのように表れる、また、反世界の中で「他者」との出会い及び共感がどのような意味があるかを解説をしようとする。

Indice

Introduzione.....	4
Capitolo 1. Produzione letteraria.....	8
1.1 Trascendenza e corporeità.....	8
1.2 I primi lavori.....	10
1.3 Il “periodo neoclassico”	29
Capitolo 2. Produzione saggistica	40
2.1 Genere, identità e società	40
2.2 Genere, età e letteratura	44
2.3 Genere, sessualità e famiglia.....	61
Capitolo 3. <i>Kijo no men</i>	73
3.1 <i>La maschera della strega</i>.....	73
3.2 Performance teatrale e di genere	77
3.3 Gioco di sguardi.....	81
3.4 La risata della maschera	84
Conclusioni.....	89
Bibliografia:	94

Introduzione

Yumiko Kurahashi nasce nel 1935 a Kochi, nello Shikoku. Figlia di un dentista, Kurahashi intraprende un percorso accademico per seguire le orme del padre, ma nel frattempo si iscrive in segreto al dipartimento di francese all'università Meiji, laureandosi con una tesi su *L'essere e il nulla* di Jean-Paul Sartre. I suoi interessi letterari si concentrano in particolare sulla letteratura europea e l'esistenzialismo francese, portandola a studiare autori come appunto Sartre, Simone de Beauvoir, Franz Kafka e Albert Camus. Dal 1959, data del suo debutto letterario, Kurahashi ha pubblicato numerosi libri, storie brevi, saggi e traduzioni, quest'ultime principalmente di letteratura europea. Pur non appartenendo a nessun movimento o gruppo particolare di scrittori¹, il riconoscimento nel panorama letterario arriva grazie al racconto breve *Partei* (パルタイ, 1960, dalla parola tedesca per "partito"), che viene nominato per il prestigioso premio Akutagawa.

Le sue prime opere suscitano un certo scalpore grazie al loro carattere sperimentale e anti-realistico, elemento relativamente rivoluzionario in particolare tra scrittrici femminili dell'epoca². Il suo primo romanzo viene infatti fortemente influenzato dall'autore francese Michel Butor, e la filosofia esistenzialista sarebbe stata di forte e costante influenza sulla sua scrittura, sia da un punto di vista personale che narrativo. Mentre l'opera di Kurahashi è stata altamente apprezzata da molti critici e dal pubblico, vincendo prestigiosi premi, i primi lavori vennero criticati duramente da chi favoriva una visione più tradizionalmente realistica e intimista della letteratura, in linea ad esempio con lo *shishōsetsu*, sostenendo che fosse priva di un'interiorità individuale e dell'esperienza vissuta della scrittrice³. Questa distanziamento dalla realtà è tuttavia pienamente voluta; rifiutando la vena realista dei romanzi dell'epoca, Kurahashi crea una propria realtà letteraria le cui regole sono al contempo speculari e sovversive della loro

¹ Sakaki nota infatti che Kurahashi "ignorò" anche i movimenti studenteschi degli anni 60. Atsuko SAKAKI, *The intertextual novel and the interrelational self: Kurahashi Yumiko, a Japanese postmodernist* (PhD Dissertation), The University of British Columbia, 1992, p. 2

² Dennis Keene, 'Translator's Introduction', in KURAHASHI Yumiko, *The Adventures of Sumiyakist Q*, University of Queensland Press, 1979, p. IX

³ Sakaki delinea ulteriormente quali dibattiti si svilupparono in seguito a scontri tra diversi critici in *Kurahashi Yumiko, a Japanese postmodernist*, 1992

controparte reale. Questa (non) realtà letteraria è ciò che definisce il suo “antimondo” (*hansekai*, 反世界), termine che si rifà al concetto di antiromanzo coniato da Sartre.

L’antimondo è la definizione che Kurahashi dà alla narrativa e lo spazio in cui essa si erge e si sviluppa; è un labirinto immaginario che per l’autrice si basa su un’ipotesi iniziale e in cui i personaggi operano come variabili piuttosto che esseri umani⁴. In questo senso, l’antimondo non è un reame completamente assurdo e svincolato dalla realtà: “the relationship between the “Anti-World” and the ‘real’ world is clarified. The former is not a representation of the latter, and yet it is a deformed version of the latter, and thus subject to it”⁵.

L’antimondo non implica quindi una totale separazione dalla realtà e dell’impronta personale di Kurahashi. A scapito della sua ostinata vena antirealista, “il testo che si [vuole] creativo, e persino fantastico, *pensa*.”⁶; l’antimondo diventa infatti terreno fertile per la satira, poiché rivela le assurdità della sua realtà speculare, e per l’espressione personale e realizzazione del proprio ego. Oltre alle non poche inclusioni di elementi autobiografici⁷, la sua scrittura è infatti indubbiamente plasmata dalla propria vita ed esperienza in quanto scrittrice e giovane donna nel Giappone degli anni 50 e 60 tanto quanto (o più di quanto) lo è dal proprio bagaglio culturale. L’influenza della propria esperienza vissuta sui lavori dell’autrice si manifesta spesso in una preoccupazione personale e discorsiva con questioni di sesso, genere, femminilità e mascolinità.

L’obiettivo di questa tesi sarà quindi quello di analizzare come viene affrontata la questione dell’identità di genere nella scrittura di Kurahashi, sia nell’antimondo che nella produzione saggistica. Parlando di “identità di genere” si intende riassumere in un termine più immediato non solo un atto di identificazione attiva su binari o su un più vasto spettro di sesso e genere, ma tutto il complesso processo di riflessioni e osservazioni riguardo a queste questioni e a concetti normativi di femminilità e maschilità.

⁴ Atsuko SAKAKI, *The intertextual novel and the interrelational self: Kurahashi Yumiko, a Japanese postmodernist* (PhD Dissertation), The University of British Columbia, 1992, p. 9. In riferimento al saggio *Shōsetsu no meiro to hiteisei* (小説の迷路と否定性).

⁵ *Ibidem*.

⁶ Umberto ECO, *Scrittura 'creativa' e no. Una distinzione sensata?*, *Francofonia*, No. 27, 1994, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., p. 17

⁷ È il caso ad esempio di *Nagai yumeji* (長い夢路, 1968), racconto breve che parla del complesso rapporto tra una ragazza e il padre dentista, e *Kurai tabi* (暗い旅, 1961), che descrive luoghi in cui visse Kurahashi stessa e che, come vedremo nel primo capitolo, divenne un progetto (a modo suo) molto personale.

Sulla base di osservazioni di studiose come Julia Bullock e Atsuko Sakaki, che riconoscono la scrittura di Kurahashi come “part of a larger attempt to negotiate alternative discourses of gender”⁸, il presente elaborato tenterà quindi di dimostrare come questo discorso alternativo si manifesti attraverso una lente di studi di genere e *queer* (Judith Butler, Jack Halberstam).

Il primo capitolo si concentrerà sulla parabola letteraria, in particolare sulla storia breve *Uchūjin* (宇宙人, L’alieno) e sui romanzi *Kurai tabi* (暗い旅, Viaggio oscuro), *Sumiyakisto Q no bōken* (Le avventure del Sumiyakista Q) e *Amanonkoku ōkanki* (アマノノ国往還記, *Cronache di un viaggio ad Amanon*). Si vedrà su quali concezioni di sesso e di genere si costruisce l’antimondo di Kurahashi e come esse rispecchiano e problematizzano la realtà. Si cercherà in particolare di contestualizzare queste concezioni e relazionarle a linee di pensiero che hanno ispirato direttamente l’autrice, come l’esistenzialismo femminista di Simone de Beauvoir, e studi di genere moderni che presentano riflessioni notevolmente simili, come nel caso degli studi di genere di Judith Butler. Il capitolo si aprirà con un collegamento alla corrente della *nikutai bungaku* (letteratura della carne) in modo da illustrare l’unicità dell’opera di Kurahashi nel rapportarsi al corpo e alla sessualità per creare un proprio ricorrente ideale di trascendenza del reame corporeo e, di conseguenza, di processi regolamentari e costrizioni sociali da sesso, genere e concezioni normative di femminile e maschile.

Il secondo capitolo prenderà invece in considerazione la produzione saggistica, proponendo traduzioni e analisi di una selezione di saggi: *Sei to bungaku* (性と文学, Il sesso e la letteratura), *Dokuyaku to shite no bungaku* (毒薬としての文学, La letteratura come veleno) e *Sei wa aku e no kagi* (性は悪への鍵, Il sesso è la chiave per il male). Un altro scritto fondamentale per l’analisi critica di come Kurahashi tratta sesso, genere e sessualità sarà *Watashi no ‘dai san no sei’* (私の『第三の性』, Il mio “terzo sesso”), saggio che presenta il concetto di un personale “terzo sesso” come alternativa al tentativo di fuga dalla posizione subalterna della donna. Osservando queste riflessioni si cercherà di capire come si articola la visione di genere nella

⁸ Julia C. BULLOCK, *The Other Women's Lib: Gender and Body in Japanese Women's Fiction*, University of Hawai'i Press, 2010, p. 4

scrittura di Kurahashi in relazione a una moltitudine di concetti come la letteratura, l'età, il matrimonio, la sessualità e più in generale la società.

Il terzo capitolo volgerà infine l'attenzione sul racconto breve *Kijo no men* (鬼女の面, La maschera della strega). Contestualizzando la storia nella struttura letteraria e ideologica previamente esplorata, si tenterà di illustrare come simboli e concetti di genere, performatività e trascendenza del corporeo vengono qui esemplificati. L'analisi si costruirà in relazione a testi di critica femminista, in particolare per quanto riguarda gli elementi horror (Barbara Creed) e il gioco di sguardi come rappresentazione di potere e proattività (Linda Williams), e si ricollegherà infine al progetto di creazione del terzo sesso.

Capitolo 1. Produzione letteraria

1.1 Trascendenza e corporeità

Per parlare di come vengono trattate le questioni di genere e sesso nella letteratura di Kurahashi, vorrei prima aprire una breve parentesi sulla questione del corpo nella letteratura del Giappone postbellico e in generale sulla questione del corpo in relazione all'identità in letteratura e cinema. Nel suo brillante studio sulle svariate forme che prese il discorso femminista letterario nel Giappone moderno, *The Other Women's Lib*, Julia C. Bullock osserva un collegamento tra la letteratura moderna di autrici interessate all'esplorazione delle questioni di genere e la *nikutai bungaku*, (肉体文学, letteralmente letteratura della carne), che fu una nuova e dissidente forma di letteratura che contribuì a differenziare il panorama letterario postbellico, destabilizzando lo standard dello *shishōsetsu*:

as a response to and reaction against the total spiritual and moral devotion to the national project of imperialism, which had been required of Japanese citizens during the war, this literature sought release from ideological bondage in the form of physical and carnal experience. With its attention to the body as a crucial site of mediation between self and other—as well as the prominence it placed on sexuality, both as a means of interaction with the Other and as a vehicle for self-knowledge and identity construction—this genre is one obvious genealogical source for the literature of the body produced by women writers of the 1960s.⁹

In un contesto storico in cui l'individuo era prima di tutto parte del *kokutai* (国体), del corpo della nazione, 'flesh writers assumed that the body was central to individual identity'¹⁰, celebrando la propria individualità e libertà. Principalmente incentrata sul corpo in senso sessuale, la letteratura della carne professava il corpo come sito della liberazione dell'uomo, ma piuttosto che rappresentare una vera e propria liberazione sessuale per uomini e donne, essa tendeva a inserirsi in un contesto di trend letterari postbellici che facevano uso della donna e

⁹ Julia C. BULLOCK, *The Other Women's Lib: Gender and Body in Japanese Women's Fiction*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010, p. 34

¹⁰ Paul JACOBS, "Sakaguchi Ando and his Flesh Literature", *Asian Languages & Civilizations Graduate Theses & Dissertations*. Paper 4, Boulder, University of Colorado, 2011, p. 12

particolarmente del corpo della donna come ‘sfogo’ per l’uomo frustrato e disilluso in seguito alla sconfitta nella Seconda Guerra Mondiale e al conseguente senso di smarrimento.

Rimanendo nella sfera della questione del corpo, ma spostandosi nel campo della cinematografia, Linda Williams ha coniato il termine *body genres*, generi del corpo, per parlare di generi che si basano su fisicità e reazioni viscerali, istintive del corpo umano; questi *body genres* sono la pornografia, l’horror e il melodramma,¹¹ e Williams nota come “in each of these genres the bodies of women figured on the screen have functioned traditionally as the primary embodiments of pleasure, fear, and pain”.¹²

Tenendo questi punti a mente, la scrittura di Kurahashi rappresenta una particolarità nel modo in cui impiega la corporeità, soprattutto per quanto riguarda i personaggi femminili. Nella sfera ad esempio della sessualità, la penna di Kurahashi descrive gli atti di trasgressione sessuale come un chirurgo, dissezionando l’atto con una fredda lucidità che non si sbilancia troppo verso il morboso o l’erotico; il corpo smette quasi di essere protagonista dell’atto carnale, filtrato attraverso uno sguardo passionato. Nel suo commento sul breve racconto *Natsu no owari* (1960), Victoria V. Vernon scrive:

[...] the sexual act becomes an affirmation of estrangement. It has little more than a mechanical significance. And, in the conscious narrative of “*Natsu no owari*”, the narrator keeps sexuality under the control of intellectualization, objectifying it as a performance.¹³

Allo stesso modo nel primo romanzo di Kurahashi, *Kurai tabi* (1961) i contenuti sessuali vengono raccontati nel testo da un personaggio all’altro e quindi resi mera narrazione, performance, comunicando ‘not a sense of rapture but rather self-detachment and loss, [...] because the sexual acts are nothing more nor less than performance, to be narrated for another who is absent from the scene’.¹⁴

Ciò vale in una certa misura anche per gli altri *body genres*, poiché per quanto le storie di Kurahashi non disdegnino elementi horror, essi mirano generalmente a inquietare piuttosto che

¹¹ Linda WILLIAMS, *Gender, Genre, and Excess*, *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4 (Summer, 1991), pp. 2-13

¹² *Ibid.* p. 4

¹³ Victoria V. VERNON, *Daughters of the Moon: Wish, Will, and Social Constraint in Fiction by Modern Japanese Women*, Cambridge University Press, 1988, p. 125

¹⁴ Atsuko SAKAKI, “Kurahashi Yumiko’s Negotiations with the Fathers” in *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father*, in Rebecca L. Copeland, Esperanza Ramirez-Christensen (a cura di), University of Hawaii Press, 1997, pp. 301-302

a suscitare un istintivo terrore, e per quanto riguarda il melodramma, esso viene in gran parte eclissato dalla verve razionale e intellettualista. Il corpo, privato del proprio linguaggio istintivo, diventa sia un modo di stabilire la propria identità che un impedimento a tale scoperta. Così come gli autori della *nikutai bungaku* cercavano la propria identità nel corpo, Kurahashi impiega il corpo come un fattore fondamentale, volente o nolente, del proprio ego e del rapporto con la società, in particolare per quanto riguarda la questione del genere inteso come strutturazione sociale. L'antimondo di Kurahashi tende spesso a denaturalizzare il naturale e naturalizzare ciò che non viene percepito come naturale mettendo in questione i termini stessi, ricalcando principi dogmatici e dualistici di divisione di sesso, sessualità, genere ecc. ma tendendo continuamente a "attraversare il convenzionale confine di genere"¹⁵. Vediamo, dunque, come alcune delle opere di Kurahashi problematizzano le questioni di genere, sesso e corpo.

1.2 I primi lavori

In *Sumiyakisto Q no bōken* (*Le avventure del Sumiyakista Q*, 1969), il protagonista, battezzato appunto "Q" e membro del titolare partito Sumiyakista, intraprende un viaggio con lo scopo di istigare una rivoluzione all'interno di un riformatorio che si rivela essere sempre più surreale e inospitale; un'ambientazione che Kurahashi descrive come "un luogo inesistente", ossia un'utopia¹⁶, riecheggiando opere in cui il protagonista esplora un mondo sconosciuto e bizzarro come *I Viaggi di Gulliver* e *Alice nel Paese delle Meraviglie*.

Nonostante la definizione di utopia, il riformatorio di *Sumiyakisto Q* si avvicina più a una distopia; tutto dall'architettura assurda, alle condizioni di vita disumane degli studenti e l'apparente mancanza di qualsiasi ordine e gerarchia, fino alla scioccante rivelazione che gli studenti "diplomati" diventano carne da macello, va a creare un ambiente che rapisce quanto inquieta. In mezzo ai personaggi, quasi tutti chiamati semplicemente con la loro carica o specializzazione, risalta il rettore del riformatorio, che viene descritto con termini vaghi e

¹⁵ Atsuko SAKAKI, *The intertextual novel and the interrelational self: Kurahashi Yumiko, a Japanese postmodernist* (PhD Dissertation), The University of British Columbia, 1992, p. 21

¹⁶ KURAHASHI, *Sumiyakisto Q no bōken*, Kōdansha, 1988, p. 452 「どこにもない場所」 (ユートピア) ; ove non diversamente specificato, le traduzioni sono dell'autrice.

frastornanti; la sua enorme presenza fisica viene a volte dipinta come un'estrema obesità e altre come una vastità che riempie la stanza e inghiottisce chi vi viene a contatto, nutrendosi e crescendo in continuazione. Sua moglie viene descritta allo stesso modo, una persona di massa corporea enorme e quasi incomprensibile sulla quale il rettore fa le seguenti considerazioni:

Generally speaking, being itself is what the female principle is, a principle which I myself, as you will already have observed, embody, implying that I am in the process of change from the male to the female condition. In my case, however, I transform substance into my flesh, in order to occupy all of the world of space, with myself; whereas she expands that space which she unfolds within her, aiming at a purse-like condition in which the whole world may be inserted. Thus, I would say that she evolves an increasing darkness which is probably greater in immensity than this world.¹⁷

Solo in questo breve passaggio entrano in gioco svariati fattori importanti e ricorrenti per quanto riguarda la visione di sesso, genere e identità di genere nella scrittura di Kurahashi: la distinzione binaria del femminile come *essere*, inteso come verbo statico e passivo, e il maschile come *fare*, attivo e dinamico; la possibilità di 'slittare' da un genere all'altro grazie a determinate azioni, ruoli, condizioni, comportamenti, presentazioni ecc.; il concetto di un'oscurità radicata nell'ego femminile che va a significare una mancanza, un ego negativo (la moglie che assorbe in sé l'oscurità) opposta all'ego maschile positivo (il rettore che si espande diventando universale). Vale la pena specificare che questi concetti, particolarmente in riferimento a presunte caratteristiche esistenziali del binario sessuale uomo/donna non vanno prese come una vera e propria definizione essenzializzanti, ma piuttosto come un quadro concettuale che sostiene la filosofia, i riferimenti e l'architettura letteraria di Kurahashi. Il concetto del femminile come negativo e il maschile come positivo viene infatti espresso riproponendo le teorie di Simone De Beauvoir in termini matematici:

¹⁷ KURAHASHI, *The Adventures...* p. 118, traduzione di Dennis Keene 「存在すること、これが一般に女どもの原理ですが、そしてすでにお気づきのようにわたし自身はこの原理を利用して男から女に変態する途上にあるわけですが、ここでわたしの場合はひたすら物質の肉化によって世界すなわち空虚の全体を占めようとしているのに対して、彼女のほうは、その体内に包みこんでいる空虚そのものを押しひろげて世界全体をいれる囊状存在にまでなろうとしているのです。いずれにしろ、あの女のなかにはおそらくこの世界よりも大きなくらやみが発育しつつある」 *Sumiyakisto Q no bōken*, Kōdansha, 1988, pp. 146-147

Questo mondo porta “il segno del sesso”. Così come le persone si dimenticano che i numeri con cui abbiamo a che fare quotidianamente sono di segno positivo, così ci dimentichiamo che il segno del sesso che caratterizza il mondo è maschile. [...] La donna viene quindi confinata nel mondo del negativo, o meglio nell’antimondo all’interno del mondo. In altre parole, questo mondo appartiene all’uomo. Come suggerisce Beauvoir, la donna appartiene alla categoria dell’“Altro”.¹⁸

Kurahashi lamenta il fatto che l’‘io’ universale sia in realtà articolato come maschile, cioè positivo (segno del più), e che la donna appartenga quindi a una categoria negativa (segno del meno); come già esplicitato da Kurahashi stessa, questo concetto si rifà ai lavori di Simone De Beauvoir e in particolare al monumentale saggio *Il Secondo Sesso* (*Le Deuxième Sexe*, 1949), nel quale la posizione della donna attraverso la storia viene delineata come oggetto Altro rispetto al soggetto universale maschile.¹⁹ Questo concetto acquisisce una differenziazione estrema tra Sé e Altro nel saggio *Dokuyaku to shite no bungaku* (1966), in cui Kurahashi lamenta il modo in cui questa articolazione dell’io universale come maschile renda determinati percorsi di vita (particolarmente di carriere di rilievo come il politico, lo scrittore ecc.) “propri” dell’io maschile di cui l’ego femminile diventa una mera imitazione in quanto Altro;

L’unica “azione” che la donna può compiere è mettere alla luce bambini, o in termini marxisti, “produrre forza lavoro”. Oltre a ciò, la vocazione della donna è semplicemente quella di “essere”. Se una donna compie una qualsiasi altra “azione”, questa non è altro che un’imitazione, un “qualcosa in stile femminile”; le donne, appartenenti alla categoria del “femminile”, divengono quindi l’imitazione di un ricercatore, l’imitazione di un aviatore, l’imitazione di un cuoco, l’imitazione di un pilota, l’imitazione di un pianista, e infine l’imitazione di uno scrittore; non è altro che l’emulazione dell’atto dell’uomo. I due principii fondamentali del Colosseo dell’“azione”, la politica e l’avventura, sono sconosciuti alla donna. Persino la questione del “sesso” è per l’uomo un’“azione” che si

¹⁸ KURAHASHI, “Watashi no ‘daisan...”, 1973, p. 26. この世界には「性の符号」がある。人々は、日常とりあつかう数字が正の符号を持つことを忘れてるように、世界がもって要るはずの性の符号、男性の符号を忘れてる。[...] 女は負の世界に、いわば世界のなかの反世界に閉じ込められているのだから。つまり、世界は男のものだ。女は、ポーヴォワールが指摘しているように、《他者》という範疇に属する。 Questa citazione riprende infatti teorie quasi parallele di de Beauvoir: “l’uomo rappresenta insieme il positivo e il negativo al punto che diciamo ‘gli uomini’ per indicare gli esseri umani [...]. La donna invece appare come il solo negativo, al punto che ogni determinazione le è imputata in guisa di limitazione.” Simone DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, traduzione di Roberto Cantini e Mario Andreose, Il Saggiatore, 2016, p. 21

¹⁹ Simone DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, 2016, p. 22

coniuga in forma verbale ma un aggettivo per la donna, cioè un attributo incorporato al suo “essere”, alla sua esistenza.²⁰

Come espresso nel passaggio di *Sumiyakisto Q*, Kurahashi presenta la donna come una categoria legata al semplice atto di “essere”, esistere, rappresentare un’essenza, mentre l’uomo è “azione”, atto, dinamismo. Analogamente, questo “segno del sesso” viene applicato in particolare alla donna, caratterizzandone l’esistenza²¹ e rendendola quindi “essere sessuato”²² (性的存在). Un altro esempio di espressione di tale dualità di ispirazione Beauvoiriana avviene quando Q sta discutendo con il dottore del riformatorio, detto Doktor, del gruppo di servi apparentemente autoctoni all’isola, finendo in un dibattito sull’inclusione di questo gruppo ‘barbarico’ nel genere umano:

“Human?” Doktor exclaimed [...]. “That’s another pretty bold hypothesis. To judge that lot as human is about as comic a piece of conceptual arbitrariness, friend, as to judge them as monkeys. If you’re determined to include them in the human race somewhere, you’ll need to set up a third category”. “I see” said Q. [...]. “If the first group is us, then who does this second group...?” “The female race”.²³

²⁰ KURAHASHI, *Dokuyaku to shite bungaku*, p. 114 女にできる《行動》はただひとつ、子どもを産むこと、マルクス流に言えば「労働力を生産する」ことで、あとはただ、ひたすら《存在》するのが女の本性です。女がそれ以外の《行動》をすることも、これはだいたい《行動》の真似ごとでありまして、「女流ナニナニ」と〈女流〉のつく女族はみな、探険家の真似ごと、飛行士のまねごと、料理人の真似ごとレーザーの真似ごと、ピアニストの真似ごと、そして作家の真似ごと、その他男のすることの真似ごとをやっているにすぎません。《行動》の競技場の二つのゴールである政治と冒険は、女性とは無縁のものです。〈性〉でさえも、男性にとっては動詞の形をした《行動》であるのに対して、女性にとっては形容詞、すなわちその《存在》の属性である。

²¹ KURAHASHI, “Watashi no ‘daisan...”, 1973, p. 26, だがこの性の符号を問題にするのは女の方であって男の方ではない

²² DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, p. 22

²³ KURAHASHI, *The Adventures of Sumiyakist Q*, traduzione di Dennis Keene, p. 189 「人類だって？」ドクトルは[...]いった。「それはまたたいそう大胆な仮説ですね。やつらが人間だというのはやつらが猿だというのに劣らず滑稽な観念的独断ですよ、きみ。しいてやつらを人類のなかにいれるとすれば、第三種の人類というカテゴリーをもうけなきゃいけない」「なるほど」とQは[...]いった。「第一種がわれわれをさしているとして、第二種というのは.....」「女族ですよ」

Nella classificazione di “secondo gruppo” (第二種, *dainishu*) si può riscontrare quasi una versione più estrema della classificazione della donna come secondo sesso (第二の性, *daini no sei*), espresso nell’opera omonima e basata sul precedentemente citato paradigma di Sè/Altro.

Per contestualizzare l’espressione di tali concetti è necessario notare che *Sumiyakisto Q no boken* è inteso, per quanto risulti paradossale, come una sorta di satira politica apolitica, in cui i personaggi si trovano continuamente in conversazioni prolisse in cui esprimono le proprie teorie e convinzioni filosofiche piuttosto che politiche. Il partito Sumiyakista è palesemente un sostituto del marxismo, e il nome stesso richiama il termine giapponese usato per i Carbonari (炭焼党, *sumiyakitō*),²⁴ ma questo cambio di nome non è impiegato tanto per esprimere un’effettiva critica velata al marxismo quanto per crearne una controparte inesistente e quindi appartenente all’antimondo; nonostante la patina di parodia e satira che adopera elementi politici, religiosi ecc., la scrittura di Kurahashi non si vuole insomma presentare come una vera e propria critica mirata che mira a persuadere il lettore verso una specifica ideologia, lasciandolo piuttosto in uno stato che a malapena permette di trovare un vero e proprio appiglio morale nel testo. Kurahashi stessa ribadisce più volte la totale separazione del suo antimondo da quello reale, affermando di non essere affatto ‘il tipo di persona che trae soddisfazione dall’idea di “rivoluzionare le menti” degli altri o di usare il linguaggio con quello scopo.’²⁵

Napier riassume efficacemente l’approccio dell’autrice:

she has always maintained a more jaundiced eye with regard to political action. She is a female writer who deals with politics, religion, and society, but she can be labeled neither Marxist or feminist, choosing instead to play the astringent outside observer. In certain ways she is a metapolitical writer, concerned with politics and ideology but refusing to promote any particular program.²⁶

Detto questo, l’uso di un fittizio partito di ispirazione marxista non passa inosservato nella parabola letteraria di Kurahashi poiché già presente nel racconto che la portò sulla scena

²⁴ KURAHASHI, postfazione (あとがき) in *Sumiyakisto Q no bōken*, p. 454

²⁵ KURAHASHI, “*Sei to bungaku*” (Il sesso e la letteratura), 1964, in *Dokuyaku to shite no bungaku*, Shinchosha, Shincho Online Books, p. 36. わたしは、生きた他人の「意識を変革する」ことに、またそのためにことばを使うことに、真のよろこびを感じる人間ではないのです。

²⁶ Susan J. NAPIER, *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity*, Londra, Routledge, 1996, p. 170

letteraria giapponese nel 1960, *Partei*, in cui una ragazza si unisce e infine lascia un partito di chiara ispirazione comunista. In *Sumiyakisto Q* si trova addirittura un breve aneddoto che ricorda i temi di *Partei*: in un diario fittizio scritto dall'istruttore di letteratura come esercizio di scrittura, l'immaginaria moglie di Doktor, detta "W", ricorda inizialmente una versione speculare della figura del fidanzato in *Partei*, fungendo da entusiasta sostenitrice del partito e introducendovi il marito. Tuttavia, ben lungi dall'essere liberata dalla presunta equità di genere professata dal partito²⁷, W è vittima di un evento umiliante che riconferma la sua femminilità in senso derogatorio e la porta verso la disillusione; il marito la spoglia e ha un rapporto sessuale con lei davanti al resto del partito e, in mancanza di altre donne, la scena degenera in quella che è sostanzialmente uno stupro di gruppo. Piuttosto che una storia di affrancamento nell'equità universale professata dal partito, la vicenda di W serve a creare un'una sorta di incongruenza con la fede cieca del protagonista, il quale professa l'uguaglianza assoluta dell'essere umano, indipendentemente da etnia e sesso, come principio fondamentale del partito Sumiyakista, ed esponendo l'ingenuità di alcune delle sue convinzioni.

Nonostante la negazione di un'effettiva agenda politica radicata nella realtà, è degno di nota che questa vicenda in particolare abbia, incidentalmente o no, un eco veritiero; parte fondamentale del movimento di liberazione femminile giapponese nato negli anni '70, noto come *ūman ribu* (translitterazione dell'inglese *woman lib*), o semplicemente *ribu* (lib) fu la denuncia delle costrizioni sessiste e scioviniste dei movimenti studenteschi dell'epoca e del radicalismo della Nuova Sinistra (新左翼, *shin-sayoku*), come parte di una più vasta consapevolezza delle problematiche di genere nel Giappone postbellico.²⁸ Setsu Shigematsu offre un esempio dei resoconti di donne che vissero certe situazioni in prima persona e si trovarono di conseguenza a lasciare il movimento:

²⁷ Se i Sumiyakisti trovano la propria ispirazione in dottrine di ispirazione marxista, si può ipotizzare che tali ideali si rifacciano alle teorie di Engels e per esteso del femminismo marxista, che vedono l'oppressione di classe come fonte primaria della disuguaglianza di genere. In un interessante (seppur poco pertinente) studio sullo stato del femminismo in paesi post-comunisti, Byjirina Siklova riassume questa posizione in termini concreti: "the communist regime was personified by the omnipotent Communist Party, which had no gender." Byjirina SIKLOVA, *Feminism and the Roots of Apathy in the Czech Republic*, SOCIAL RESEARCH, Vol. 64, No. 2 (Summer 1997), p. 266

²⁸ Setsu SHIGEMATSU, "Rethinking Japanese Feminism and the Lessons of Ūman Ribu; Toward a Praxis of Critical Transnational Feminism", in Julia C. BULLOCK, Ayako KANO, James WELKER (a cura di), *Rethinking Japanese Feminisms*, University of Hawai'i Press, 2017, p. 206

Women did not break away simply because they were stuck making rice balls or felt slighted when they were put at the rear of the marches or put in charge of first aid at the demonstrations. The sexist discrimination was also a productive part of the common sense that produced a typology of leftist women [...] [that] extended to what some leftist men would refer to as those who were passed around like “public toilets.” Thus, even radical student activists reproduced the engendering mechanisms of the dominant society within their own organizations, disciplining women to perform as maternal, nurturing figures or sexual objects whose primary purpose was to service male needs—even when those women proved themselves to be committed agents of social change.²⁹

Probabilmente non è casuale che una forma di confusione dei binari di genere e sesso esercitata nell’opera sia la castrazione (richiesta anche volontariamente) degli istruttori senza un motivo preciso. Sebbene non si ponga come un’esplicita denuncia satirica, *Sumiyakisto Q no bōken* presenta comunque alcune delle principali problematiche che interessano l’antimondo di Kurahashi e le dinamiche che lo caratterizzano, mostrando una piccola parte di come problematiche di sesso e genere vengano riprodotte e al contempo destabilizzate.

La questione dell’identità di genere, della sua istituzione e seguente destabilizzazione, rappresenta invece un punto focale della prima sperimentazione di Kurahashi col romanzo di formato lungo, *Kurai tabi*, pubblicato per la prima volta nel 1961. *Kurai tabi* è caratterizzato da un tipo di narrazione poco ortodosso, che presenta la storia con un’apparente mancanza di continuità causativa nell’ordine degli eventi, formando piuttosto un insieme di vignette; è poi fondamentale l’insolito uso della seconda persona, “tu” (あなた, *anata*), che funziona praticamente come una sostituzione dell’io narrante della protagonista; questa scelta e un insieme di altri elementi trovano la loro fonte di ispirazione ne *La Modification* di Michel Butor, che Kurahashi cita come ispirazione diretta. L’uso della seconda persona è un escamotage

²⁹ Setsu SHIGEMATSU, “Tanaka Mitsu and the Women’s Liberation Movement in Japan: Toward a Radical Feminist Ontology.” PhD dissertation, Cornell University, 2003, p. 64; Julia BULLOCK, *The Other Women’s Lib*, pp. 158-160

adottato da Kurahashi per porre un certo livello di distacco tra sé stessa e i contenuti dell'opera³⁰, in cui l'autrice dice di "aver messo molto di sé stessa"³¹, e a rendere il lettore partecipe e aumentarne l'immersione; in questo modo il testo pone i lettori in una posizione peculiare che li sovrappone alla protagonista.³²

La storia di *Kurai tabi* vede la protagonista, chiamata col semplice pronome 'tu' (ma che verrà d'ora in poi chiamata *anata*, riprendendo il pronome dell'originale giapponese per evitare confusioni grammaticali), intraprendere un viaggio con l'obiettivo di cercare il fidanzato (chiamato semplicemente *kare*, 彼, 'lui'), scomparso da settimane. Elemento fondamentale di questo viaggio e dell'introspezione di *anata* è l'esplorazione del proprio passato, caratterizzato da una formazione di una propria identità e auto-consapevolezza esistenziale radicata nella traumatica imposizione dello sguardo altrui che rivela per la prima volta la propria femminilità. Un evento in particolare diviene il catalizzatore di questa consapevolezza: da adolescente *anata* venne approcciata da un gruppo di ragazzini che la spingono a spogliarsi e mostrarsi nuda di fronte a loro, venendo "violentata dal loro sguardo" e sottomessa al loro scherno; incapace di proteggersi, *anata* sperimenta per la prima volta una bruciante vergogna e impotenza attraverso uno sguardo *engendering*³³, dipinto come un'imposizione traumatica che le "impone la consapevolezza di essere una donna".³⁴ Dipingendo il passaggio da infanzia all'essere una

³⁰ Tomoko KATANO, *Onna no bamen wo kaburu toki* – Kurahashi Yumiko "Kurai tabi" to shoki tanpen, *Nihon kindai bungaku-dai 97 shuu*, 2017, p. 56, in riferimento alla postfazione di *Kurai tabi* (1961): "Questo non è un cosiddetto romanzo autobiografico solo in virtù della deformazione delle mie esperienze personali, ma anche perché io vengo sostituita da te." 「これがいわゆる自伝的小説でないのは、たんにわたしの体験にデフォルマションが加えられているからではなく、わたしがあなたにおきかえられているから」。Inoltre, nella postfazione dell'edizione del 1969 aggiunge: "Il romanzo di Butor mi diede un certo conforto riguardo all'eliminazione dell'io in favore di un romanzo scritto col 'tu'". Butor の小説 [...] は、この「わたし」を消して「あなた」だけで小説を書くことに関して、一種の安心を私にあたえた。

³¹ A. SAKAKI, *The intertextual novel and the interrelational self...*, 1992, p.35, in riferimento a: *Kurai tabi*, 1961; Tokyo: Shincho bunko, 1971.

³² A. SAKAKI, *The intertextual...*, p. 40

³³ Inteso come uno sguardo che *attribuisce* il genere forzatamente a un soggetto attraverso meccanismi disciplinanti. Questa dinamica può essere attuata sia in senso maschile che femminile, ma come delinea Bullock il testo si interessa particolarmente alla questione del corpo della donna perché "women are subjected to feminization [...] precisely because they inhabit female bodies, and they live in a society that assumes a direct and logical connection between biology and identity or role type." *The Other Women's Lib*, p.10

³⁴ KURAHASHI, *Kurai tabi*, Shincho Online Books, p. 151 「そのとき、あたしは自分が女だということを知らされたの」

donna adulta come un'esecuzione della propria soggettività, *Kurai tabi* pone l'enfasi sulla costruzione sociale di un'identità femminile³⁵:

You are adamant about the fact that it's not that you are a woman; you are sentenced to be a woman, so in accepting this sentence you merely perform as a woman.... Until you accepted this sentence, you were nothing but a cute kid, a flexible existence that was neither female nor male, and as a child bundled in silken flesh, you drank the blessed milk of the breast of society. But everything changed after that, you became a different person as a result of this sudden change, and your harmony with society was severed.... From that time on society became Other to you, an evil executioner.... It was your twelfth summer when your blood first arrived, and that symbol of shame that flowed from the wound raped by society sentenced you to womanhood.³⁶

Quella che viene descritta come l'imposizione della propria femminilità viene quindi da due fonti principali: dal proprio corpo e dalla società, o più precisamente dal modo in cui elementi esterni e quindi sociali marchiano il corpo. La percepita alterità del proprio corpo e di ciò che *anata* capisce essere la propria femminilità si sovrappone qui all'alterità addossata alla società stessa, che assume esplicitamente il ruolo dell'Altro in quanto principale creatore ed esecutore di questa 'sentenza'; da ciò si delinea un conflitto non solo interno col proprio corpo e genere, ma anche esterno, concretizzandosi nella riluttanza ad aderire allo standard di una relazione di coppia che tende naturalmente al matrimonio come punto di arrivo dell'individuo e in particolare della donna.³⁷

Il quesito dell'interdipendenza della dualità di sesso come corpo (biologico) e genere come presentazione (costruito socialmente) crea un interessante parallelo con le teorie di Judith Butler, i cui lavori mettono in questione tale rapporto; Butler approccia la questione del genere dal

³⁵ Julia BULLOCK, *The Other Women's Lib...*, p. 71

³⁶ KURAHASHI, *Kurai tabi*, p. 147-148, traduzione di Julia C. BULLOCK, *The Other Women's Lib...*, 2010, p. 71. 女であるのではない、女であると宣告されたので、その宣告をひきうけるために女であることを演じているだけなのだ、という原則にあなたは固執する……その宣告をうけるまでのあなたはかわいい子どもにすぎなかった、女でも男でもない、あの柔かな存在だった、絹のような肉にくるまれた子どもとして、あなたは世界の胸から祝福の乳を飲んでいて。しかしそれ以後はすべてが変わった、あなたはとつぜんの変態のあとで別のあなたになってしまった、世界との和合も破れて……そのときから世界はあなたの他者、悪意の執行吏であるあの他者となった……

³⁷ Qui Kurahashi manifesta un altro concetto fondamentale alla filosofia di De Beauvoir, nota per la sua opposizione alla monogamia e in generale di ciò che rappresenta il matrimonio. "Il matrimonio è il destino imposto per tradizione alla donna dalla società." *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, 2016, p. 407

punto di vista del femminismo, esplorando e mettendo in questione il concetto universale di “donna” come soggetto del femminismo; Butler ipotizza che l’identità stessa di “donna”, almeno nel senso di un’identità monolitica e universalmente valida, sia una finzione, in quanto creata e mantenuta da rituali dettati dal concetto stesso e non da una qualche essenza imprescindibile. Anche la dualità sesso/genere viene quindi problematizzata e destabilizzata, poiché Butler sostiene che il sesso non sia necessariamente “un fatto corporeo su cui il costruito del genere viene artificialmente imposto”³⁸, ma piuttosto una sorta di materializzazione che già in partenza attribuisce al corpo significati sociali, culturali e regolamentari, poiché “we never experience or know ourselves as a body pure and simple, i.e. as our 'sex', because we never know our sex outside of its expression as gender. Lived or experienced 'sex' is always already gendered”.³⁹ Inoltre, questa regolamentazione avviene attraverso la performatività del genere, non in quanto semplice atto ma in quanto ripetizione di pratiche normative che definiscono il concetto di donna, uomo, ecc., e che, in virtù della propria natura performativa, è privo di una vera e propria essenza a prescindere.

Katano Tomoko illustra tuttavia un possibile limite alle teorie di Butler: essendo incentrate principalmente su discorsi di costruzione del genere da un punto di vista linguistico e filosofico, l’approccio costruttivista incorre nel rischio di non tenere conto della questione concreta del corpo:

Se come sostiene Butler il corpo è principalmente un prodotto del linguaggio, non possiamo comunque ignorare il fatto che le donne hanno, a differenza degli uomini, funzioni riproduttive come le mestruazioni, la gravidanza e il parto. [...] D’ora in poi mi riferirò a questo tipo di corpo difficilmente svincolabile da gravidanza e parto, come “corpo gravido”.⁴⁰

Adottando questo termine in riferimento alla generalmente presente (ma non universalmente; l’uso del termine è utile anche per includere identità su tutto il vasto spettro di sesso e genere) capacità riproduttiva del corpo femminile, Katano ipotizza che l’abiezione di *anata* verso la

³⁸ Judith BUTLER, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York: Routledge, 1993, pp. 2-3

³⁹ J. BUTLER, *Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex*, *Yale French Studies*, 1986, No. 72, Simone de Beauvoir: *Witness to a Century* (1986), Yale University Press, p.39

⁴⁰ Tomoko KATANO, *Onna no bamen ...*, p. 50. もしもバトラーの言う通り身体が言語に還元されるものだとすれば、女には月経があり、妊娠・出産という男にはない生殖機能が備わっているという事実を、我々はいかに認識すべきなのかということだ。[...]この容易には変えがたい妊娠・出産する身体のことを本稿では〈妊む身体〉と呼ぶことにしたい。

propria fisicità si relazioni all'involontarietà di questo "corpo gravido", che rappresenta un ostacolo alla propria indipendenza e costruzione dell'individualità;⁴¹ tuttavia, lungi dall'essere una reazione istintiva, questa abiezione è invece motivata da una costruzione identitaria estranea al soggetto che nel testo viene evidenziata dall'uso del "tu". Katano si riappella alle teorie di costruzione del genere per sottolineare come tale costruzione venga attualizzata tramite il potere autoritario di un richiamo declinato in seconda persona:

Il potere di tale appello si dimostra anche nella dichiarazione del sesso di un bambino appena nato; in base all'arbitraria divisione binaria del sesso regolata dalle capacità riproduttive maschili e femminili, il bambino viene subito battezzato con esclamazioni come "è un maschio!" o "è una femmina!". Naturalmente un neonato non può capirne il significato, ma attraverso continui richiami esterni, prima dai genitori, e poi del resto di chi lo circonda, si verrà a formare un'identità che si articola forzatamente nella distinzione tra maschio e femmina. Alla luce di questa dinamica, si può affermare che anche l'appello del narratore anonimo in *Kurai tabi* cristallizzi *anata* in quanto donna. [...] La forza autoritaria dell'appello del narratore è evidente ad esempio nella scena del menarca, in cui definisce unilateralmente *anata* come una donna passiva in quanto portatrice di un 'corpo gravido'. Tuttavia, perché il narratore possa appellarsi ad *anata* in questo modo, deve fare uso di discorsi prestabiliti: questi sono la distinzione dell'individuo in uomo o donna a seconda della presenza o mancanza di un 'corpo gravido' e la supposizione che una donna venga privata della propria individualità in quanto dotata di questo tipo di corpo. In altre parole,

⁴¹ KATANO, *Onna no bamen wo kaburu toki...*, p. 52. 'Le prime storie brevi di Kurahashi pongono costantemente enfasi sulla natura involontaria del 'corpo gravido'. Esso è visto negativamente in quanto ostacola il libero arbitrio del soggetto' 倉橋の初期短編は、一貫して〈妊む身体〉の不随意性を浮き彫りにしているのだ。それは主体の自由意志を阻むという点ではネガティブなものだ[...]

l'autorità dell'appellativo che colloca *anata* nella [categoria di] 'donna' risiede in costumi e discorsi che precedono il narratore.⁴²

L'uso del tu non serve quindi solo ad alimentare esponenzialmente la sensazione di violazione e imposizione centrale alla storia, interpretando quasi il ruolo di un immaginario giudice che recita la fedina penale di un condannato, ma rappresenta anche una reiterazione formale di questi concetti. Il corpo che ha mestruazioni, che può partorire e quindi essere controllato da dinamiche sociopolitiche e quindi privato del proprio libero arbitrio diviene subito una mesta profezia in potenza; "in other words, the biological nature of this corporeal experience is subordinated to the meaning placed upon it by society as a rite of passage"⁴³.

Lo sguardo e i processi *engendering* esterni vengono inoltre assorbiti e internalizzati:

Glittering with the teeth of a witch and the eyes of a martyr, you made a sacrifice of yourself and offered it to yourself... You devised a way to gaze at that secret part of yourself in the mirror. It was a hole, a hideous but seductive brand in the shape of a flower, an open wound torn by the teeth of society... You can't really say that you felt hatred toward this hole of yours, but it was something that you just couldn't get used to. That hole with rose-colored walls, that concave existence that revealed your eerie interior—that was woman. [...] You figured it would be cleverest to make a virtue out of necessity and intoned like a curse, I am a woman, I shall become a woman... That is, you thought you would have to perform

⁴² Ibid., p.57 そのような呼びかけの力は、出産時の性別の宣告においても発揮される。すなわち、生殖機能の差異で男か女かを区別するという恣意的な二元化のもとで、「男の子ですよ！/女の子ですよ！」と生まれた瞬間に呼びかけられる赤子は、その意味を当然理解することはできないが、両親をはじめとする周囲の他者が反復するその呼びかけに従って、半ば強制的に男か女か、そのどちらかでしかないようなアイデンティティを構築していくのである。こうした機制に照らせば解るように、『暗い旅』における匿名の語り手の呼びかけも「あなた」を女に固定化するものだと言える。例えば[...]初潮の場面には〈妊む身体〉を担う「あなた」を受動的な女として一方的に規定する語り手の呼びかける権力が顕著に示されているが、手がそのように「あなた」に呼びかけるには、〈妊む身体〉であるか否かによって個人を男と女に二分化した上で、〈妊む身体〉であるが故に女は主体性を持っていない存在だとする、慣習化された言説を〈引用〉しなければならない。つまり、「あなた」を女に位置づける呼びかけの権力とは、語り手に先行する慣習や言説そのものなのだ。

⁴³ Julia BULLOCK, *The Other Women's Lib...*, p. 71-72

as a woman; that would be fine; there was no other way for you to attain liberation and revenge.⁴⁴

Come aggiunge Bullock, *anata* assume così il ruolo duplice di osservata e osservatrice, replicando il gaze maschile a cui è stata sottoposta, rinforzandolo e integrandolo nel proprio ego e cercando paradossalmente una sorta di liberazione concedendosi a questo ruolo. La questione del duplice ruolo di osservatore e osservato, per quanto riguarda in particolare i corpi femminili, viene affrontata da John Berger:

A woman must continually watch herself. She is almost continually accompanied by her own image of herself. [...] From earliest childhood she has been taught and persuaded to survey herself continually. And so she comes to consider the surveyor and the surveyed within her as the two constituent yet always distinct elements of her identity as a woman. [...] Her own sense of being in herself is supplanted by a sense of being appreciated as herself by another.... One might simplify this by saying: men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female.⁴⁵

Si può quindi davvero parlare di una vera e propria “liberazione” tramite la rivendicazione di una femminilità performativa e percepita come vuota? L’elemento su cui si incentra la realizzazione della femminilità associata al proprio corpo sembra essere puramente fisico, un corpo che diventa un progetto immaginato da *anata* per poter passare inosservata. Oltre al dismorfismo corporeo la questione di una doppia consapevolezza si basa sulla percezione di una mancanza di unicità, e quindi individualità dietro alla propria maschera di donna:

⁴⁴ Yumiko KURAHASHI, *Kurai tabi*, p. 154-155 魔女の歯と殉教者の眼を光らせ、あなたはあなたのまえに、生贄であるあなたをさしだす……ある工夫によって、あなたはあなたの秘密にみちた部分を鏡のなかにみることができた……それは穴だった、醜悪だが魅惑的な花の形の烙印だった、世界がその歯によって噛みとった傷口だった……あなたはあなた自身の穴に嫌悪をかんじたとはいえないだろう、ただそれはけっして慣れることのできないものだった。その穴は薔薇色の内壁をもち、あなたの不気味な内部を開示していたこの凹型の存在、これが女なのだ…… [...] おそらく、負けるが勝ちという原則こそ、もっとも狡猾な戦略でありうるだろう、そこであなたは呪文のようにいった、あたしは女だわ、あたしは女になろう……つまり女であることを演じなければならないのだ、とあなたはおもった、それでいい、それ以外にあなたの復讐と解放はないのだ。

⁴⁵ John BERGER, *Ways of Seeing*, Penguin, 2008, pp. 46-47

Non sei rimasta dodicenne per sempre; il tuo corpo è cresciuto, divenuto più in carne e si è deformato nel fisico di una donna. È una cosa inevitabile. Costringi la tua immagine nello specchio a sorridere... [...] Questa è per te la bellezza: una bellezza astratta e vuota, che rende difficile l'adulazione dello sguardo altrui, facendolo invece scivolare via e rendendoti inafferrabile. Questo corpo è fatto di carne logora e falsa, come una maschera *nō* dotata di una miriade di espressioni che ti permette di recitare il ruolo di donna.⁴⁶

Anata non riesce a conciliare la sua fisicità con il proprio sé, e l'insistenza sulla corporalità e sull'apparenza evidenzia la futilità di una ricerca di un'essenza a cui appigliarsi, una vera e propria femminilità ontologica, una nozione di eterno femminile che si possa facilmente definire e che abbia delle caratteristiche universalmente accettabili. La rappresentazione di genere intesa come una sorta di simbolo semiotico, in cui la presentazione di genere è significante e l'identità significato viene sconvolta dall'inesistenza di un referente; la presentazione è vuota, slegata da una qualche 'essenza' e rappresentata invece dal vuoto, il che rappresenta una sorta di piccolo, privato senso di libertà per *anata*, quasi come se fosse confortata da questo suo nichilismo. Se il dentro è vuoto, allora l'esterno può essere qualsiasi cosa. *Anata* continua infatti ad affermare di non essere una donna ma di assomigliarvi e basta anche ai suoi partner romantici, cercando quasi di acquisire controllo sul gaze altrui e negarlo, seppur in termini scherzosi:

“Senti... non trovi che siamo estremamente simili, tu e io?” “Credo di sì, tralasciando il fatto che sei una donna” Io, una donna...? Cosa te lo fa pensare? Su, guardami bene. Non ti sembro più una donna, no? La verità è che non lo sono: faccio solo finta.” “Ma davvero...” ti dice, sbattendo le palpebre e facendo finta di essere stato stregato dal tuo sortilegio “e io che credevo tu fossi una donna... Ma forse hai ragione. Più che altro, è come se stessi

⁴⁶ KURAHASHI, *Kurai tabi*, Shincho Online Books, p. 166 あなたがいつまでも十二歳のままではいなかったこと、身体が大きくなり、肉がつき、変形し女の身体になってしまったこと、それもやむをえないことだ。あなたは鏡のなかのあなたを微笑させる…… [...] これがあなたにとって美なのだ、この抽象的で空虚な美、他人の眼はこれを容易に愛撫することができないだろう、他人のまなざしはあなたの表面をなめらかに滑り去ってあなたを捕獲することができないだろう……これは贗の肉をまとった肉体だ、能面に似て、千変万化する仮面だ、あなたが女であることを演じるための……

costantemente danzando, [diventando] inafferrabile. È come se a momenti fossi una donna, e a momenti no – dunque ti capita solo di interpretare il ruolo di donna...”⁴⁷

Come scrive Atsuko Sakaki, *anata* “transcends the substantial, ‘naturalized’ gender identity which is culturally ascribed to the anatomical female, and constitutes a variety of identities by specific expressions upon specific occasions. Thus You [*anata*] confuses convention-bound people with her unidentifiability”.⁴⁸

Se *Sumiyakisto Q no bōken* offre una presentazione e problematizzazione di questioni base di genere tipiche dell’antimondo di Kurahashi, e *Kurai tabi* ne esplora le dinamiche in maniera intima e intensa, un notevole esempio di confusione dei binari di genere e sessualità ed eventuale elevazione al di sopra di essi si trova nel racconto breve *Uchūjin* (L’alieno), pubblicato per la prima volta nel 1965. I protagonisti di questa storia sono K e L, fratello e sorella, i quali trovano nella loro camera da letto uno strano uovo che presto si schiude e dà alla luce quello che sembra essere uno strano extraterrestre dotato sia di apparati genitali maschili che femminili. L e K se ne prendono cura, e progressivamente il rapporto dei fratelli con l’alieno acquisisce la caratteristica di un rapporto sessuale e romantico, sottoforma di rapporti etero e omosessuali e dell’estremo attaccamento che dimostrano nei suoi confronti; la ragazza, prossima al matrimonio, preferisce infatti passare il suo tempo con l’alieno e col fratello, essendo visibilmente disinteressata e depressa al prospecto del matrimonio combinato. I genitori, inizialmente tolleranti nei confronti dell’extraterrestre, ordinano ai fratelli di sbarazzarsene. Tuttavia, la notte del suo matrimonio L torna a casa e insieme a K apre una delle fessure (presumibilmente la fessura vaginale) dell’alieno e i due vi entrano dentro, proiettandosi in un’oscura e infinita galassia inspiegabilmente contenuta all’interno di esso.

L’atteggiamento iniziale di tolleranza dei genitori nei confronti dell’extraterrestre, in quanto visto sì come una stranezza, ma anche come un capriccio momentaneo della figlia, si trasforma

⁴⁷ KURAHASHI, *Kurai tabi*, p. 168 「ねえ、あなたとあたしは、とてもよく似ているとおもわない？」 「似ているだろうな、きみが女だということを除けば」 「……あたしが女かしら？ なぜそうおもう？ さあ、よくみて。ほらね、あたしが女じゃないような気がしてきましたでしょう？ じつはあたしは女じゃないのよ、ただそのふりをしているだけなのよ」 「ほんとだ」とかれはいい、眼をぱちぱちさせてあなたの魔術にかかったふりをした。「……ほんとだ、ぼくはきみのことを女の子だとおもっていたけど、そうじゃないかもしれない、第一、きみはいつも踊っているみたいで、つかまえられる。瞬間ごとに女であったりなかったりしているのだ、たまたまきみは女の役をやっているだけなんだ」

⁴⁸ SAKAKI, *The intertextual novel...*, p. 24

man mano che si avvicina il matrimonio, dipingendo l'alieno come un impedimento alla maturazione di L in una buona moglie e all'ottenimento di una 'vita normale' tramite il matrimonio combinato:

“Why are you so attached to that thing? You're not a child anymore – and neither is L. It's all right to keep Extraterrestrials as pets, but not to the extent that they ruin your normal lives. L's life as a married woman begins today. After she's established a respectable household and she's raised her children properly, then she can keep an Extraterrestrial as a hobby.”⁴⁹

La tolleranza dell'anormalità dell'alieno in quanto intrattenimento trascurabile può ricordare l'atteggiamento riservato alla tendenza allo sviluppo di rapporti omosessuali e omo-sociali tra giovani ragazze in scuole e dormitori femminili a partire dagli anni '20; come osserva Mark McLelland, l'inizio del '900 non aveva ancora visto lo sviluppo sistematico di nomenclature moderne per determinati orientamenti sessuali, ma questo tipo di rapporto veniva perlopiù indicato col neologismo 'S' (エス), per shōjo (ragazza), o *dōsei-ai* (同性愛, letteralmente amore tra persone dello stesso sesso) e “these crushes, albeit considered morbid, were not taken too seriously, since they were regarded as temporary aberrations, something that the girls would outgrow”.⁵⁰ Paola Scrolavezza nota che “il *dōsei-ai* [...] è socialmente accettato come una sorta di apprendistato sentimentale in vista del matrimonio”⁵¹, ma allo stesso tempo andò man mano a rappresentare ‘uno spazio di libertà in un percorso tracciato verso il matrimonio e la maternità’.⁵² Il parallelismo viene rafforzato dal fatto che il rapporto sessuale con l'alieno è, semplicemente in natura della sua natura ermafrodita, *queer* (al di fuori di confini cis/etero-normativi), e che in un'occasione il ragazzo K ha un rapporto sessuale con la parte genitale

⁴⁹ KURAHASHI, An Extraterrestrial, traduzione di Atsuko SAKAKI, in *The Woman with the Flying Head*, Japanese Women Writing, Routledge, edizione digitale pos. 579. 「どうしてあんなものに執着するのかね？おまえもいつまでも子どもではない。Lだってそうだ。宇宙人を飼うのはいいが、まともな生活を忘れほど熱中すべきではない。Lもきょうから結婚生活にはいるわけだが、ちゃんとした家庭をもって、子どもをりっぱにそだてたら、それから趣味として宇宙人を飼うのもよかろう。」 KURAHASHI, 'Uchūjin', *Yume no naka no machi*, p. 164

⁵⁰ Mark MCLELLAND, *Queer Japan from the Pacific War to the Internet Age*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2005, p. 21

⁵¹ Paola SCROLAVEZZA, “Postfazione”, in Nobuko YOSHIYA, *Storie di fiori*, tradotto da Paola SCROLAVEZZA, Roma, Atmosphere Libri, 2020, p. 219

⁵² *Ibid.* p. 224; Scrolavezza nota infatti che la 'S' con cui venivano indicate queste relazioni potesse anche significare *escape*, giocando sulla pronuncia traslitterata エス.

maschile dell'alieno. In questo senso l'extraterrestre, l'Altro per eccellenza, diviene la rappresentazione di tutte le forme di 'deviazione' considerate di troppo per lo stabilimento del nucleo familiare come microcosmo di concetti come *kazoku kokka*, lo stato famiglia⁵³, che pur essendo prodotti di propaganda bellica continuavano ad esercitare un eco sulla percezione della costruzione della famiglia nucleare, rappresentando per L una preziosa via di fuga; l'interazione con l'Altro come forma di costruzione identitaria e fuga dalle costrizioni sociali precedentemente cercate nella *nikutai bungaku* è qui letterale, poiché è proprio tramite l'extraterrestre che L e K trascendono la propria esistenza come esseri umani e sociali membri della società.

La giovane L si trova in uno stato liminale che esiste tra la libertà dell'infanzia e le costrizioni della vita adulta, e trova quindi nell'extraterrestre non solo una possibilità di fuggire dalla sua vita predestinata, ma anche una creatura affine poiché altera; la liberazione dalle costrizioni sociali, di genere e di sessualità si attua non tramite una fuga esterna, ma un metaforico (e in un certo senso letterale) ritorno nell'utero, a un vuoto immenso, primordiale e confortante. Questo vuoto potrebbe essere paragonato a quello che Julia Kristeva definisce come il reame del linguaggio semiotico; in opposizione al linguaggio simbolico, definito da Lacan come la strutturazione dei significati del linguaggio secondo la legge paterna che diventa il principio organizzativo principale della cultura⁵⁴, il semiotico rappresenta un linguaggio occasionato dal corpo materno, che precede la legge paterna e il suo significato simbolico ed è quindi concepito "as a poetic-maternal linguistic practice that disrupts the symbolic, understood as culturally intelligible rule-governed speech"⁵⁵. Butler illustra tuttavia come la teoria del semiotico come forza sovversiva della legge paterna sia una strategia discontinua e inefficace poiché si pone comunque come sottomessa al simbolico-paterno, riaffermandone l'egemonia;⁵⁶ allo stesso modo, le trasgressioni di L e K con l'alieno sono inizialmente un semplice diversivo che non li solleva dall'ordine prestabilito: L finisce comunque per sposarsi e i due ragazzi accettano

⁵³ McLelland traccia nel primo capitolo di *Queer Japan from the Pacific War to the Internet Age* (2005) la storia di come la propaganda bellica giapponese, particolarmente durante la seconda guerra sino-giapponese, si concentrò sul monitoraggio e unificazione del popolo attraverso modelli di educazione e formazione eteronormativi mirati alla creazione dell'ideale del nucleo familiare.

⁵⁴ J. BUTLER, *Gender Trouble*, p. 79

⁵⁵ Il linguaggio poetico si riferisce sia al poetico vero e proprio che al linguaggio situato sia post che pre-significato (come nel caso di un bambino che vocalizza per le prime volte) espresso tramite ritmo, assonanza, ripetizione ecc. J. BUTLER, "The Body Politics of Julia Kristeva", *Hypatia* Vol. 3, No. 3, *French Feminist Philosophy*, 1989, p. 104; BUTLER, *Gender Trouble* p. 82

⁵⁶ *Ibid.*, p. 80

passivamente e mestamente il loro destino. Tuttavia, l'improvviso ritorno di L e la fuga attraverso l'alieno rendono questa sovversione dell'ordine totale, almeno per i diretti interessati, compiendo un superamento di reame simbolico maschile e semiotico femminile attraverso un essere che rappresenta sia il maschile che il femminile, entrambi e nessuno dei due.

La questione dell'ermafroditismo (o intersessualità) e dell'androginia è vitale; l'aspetto ermafrodita dell'alieno viene associato all'idea di un essere umano perfetto (完璧な人間, *kanpekina ningen*)⁵⁷, possibilmente richiamando il mito dell'androgino di Aristofane, e K afferma che il loro desiderio di entrarvi dentro doveva essere connesso a un'aspirazione verso "un'esistenza perfetta"⁵⁸. Questa figura è emblematica per la scrittura di Kurahashi su vari livelli – innanzitutto, in relazione all'espressione di una propria androginia letteraria:

nei miei venti e trent'anni ho scritto romanzi come un ermafrodita, metà ragazza e metà ragazzo, trovandomi a dover assumere il ruolo di qualcosa come una "giovane strega". Le mie opere sono quindi una collaborazione tra questa "giovane donna" e questo "giovane uomo".⁵⁹

Nell'espressione di questa "collaborazione" che va a creare una delle possibili forme del "terzo sesso" (第三の性、*daisan no sei*) letterario di Kurahashi si vede una spaccatura tra identità fabbricate di mascolinità e femminilità fino all'espressione di una propria "oscurità interiore", così come l'extraterrestre che è sostanzialmente il nulla contenuto in un involucro:

I am tired of [pretending to love somebody], when inside myself extends an empty darkness which is probably large enough to accommodate the galactic system. However, I do not intend to fill it up with love, religion, or marital life.⁶⁰

⁵⁷ KURAHASHI, *Uchūjin*, p. 147

⁵⁸ "This chunk of nothingness was shaped like a hermaphrodite – the perfect human being, that is. We must have craved to enter it to achieve a perfect existence." KURAHASHI, *An extraterrestrial*, pos. 582, trad. di SAKAKI. それはヘルマフロイトの、完璧な人間の形をしており、ぼくたちの渴望は、二人そのなかにはいって完璧な存在になることだったはずだ。KURAHASHI, *Uchūjin*, p. 161

⁵⁹ KURAHASHI, "Dokuyaku toshite no bungaku" in *Dokuyaku to shite no bungaku*, Shincho Online Books, p. 76
二十歳と三十歳のあいだのわたしは、《少女》と《青年》との半陰陽的具有者として小説などを書き、《若い妖女》というようなものを演じなければなりません。だからわたしの小説はこの《少女》と《青年》の合作です。

⁶⁰ KURAHASHI, *Aru hakaiteki na musou*, 1963, p.132 traduzione di SAKAKI, "(Re)canonizing Kurahashi Yumiko...", 1999, p. 12

L'alieno rappresenta quindi, come suggerisce Susan J. Napier nel suo studio dell'alieno nella letteratura moderna giapponese, una funzione sovversiva testuale ed extra-testuale, disturbando e destabilizzando concetti di sesso, genere, sessualità, normalità e identità.⁶¹ Se è vero che il genere è ciò che umanizza un individuo e il suo corpo poiché lo rende leggibile all'occhio altrui⁶², allora la natura ermafrodita dell'extraterrestre lo rende alieno e Altro rispetto all'uomo principalmente in quel senso; l'oscurità immensa al suo interno rappresenta l'inconciliabilità del proprio sé a questo sesso e genere "ibrido" che funge solo da maschera a un interno che è al contempo vuoto e immenso, creando un diretto parallelo con l'oscurità e l'androginia (perlopiù letteraria) di Kurahashi. Tramite la ricerca e il raggiungimento di questa oscurità, L e K tornano a uno stato che precede addirittura il dominio del semiotico di Kristeva, non limitandosi a una limitata e momentanea interruzione dell'ordine simbolico ma a un superamento di ordine semiotico e simbolico dell'ordine egemonico e del binomio maschile/femminile. Se consideriamo l'alieno come un'allegoria della scrittura secondo Kurahashi (androgina, oscura e liberatoria⁶³), allora sono proprio la scrittura e la letteratura a offrire la possibilità di questa liberazione; Kurahashi credeva infatti nell'importanza della scrittura e della creatività per la realizzazione del proprio ego e della propria libertà in particolare per le donne che sentono l'imposizione del ruolo di madre e moglie del "secondo sesso".⁶⁴

Julia Bullock nota come in molti casi, gli autori della *nikutai bungaku* non cercassero semplicemente di esprimere e ricercare piaceri corporei e quindi un'esperienza di trascendenza *attraverso* il corpo, ma piuttosto di trascendere il corpo stesso; il corpo impiegato come mezzo per trascendere questo reame carnale era tuttavia il corpo femminile, un corpo Altro, che permetteva di proiettare tutte le qualità negative del corporeo su di esso.⁶⁵ Da questa prospettiva, si può vedere l'alieno come una personale versione di questa ricerca, una sorta di risposta di Kurahashi ad essa: la trascendenza tramite l'Altro per eccellenza, non più visto solo come

⁶¹ Susan J. Napier, *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity*, p. 97

⁶² J. BUTLER, *Performative Acts...*, p. 522

⁶³ L'allegoria dell'alieno, ritenuto uno svago proibito e detrattivo dalla vita di brava moglie, come letteratura e scrittura è anche fondata su una base autobiografica: Kurahashi iniziò infatti a seguire corsi universitari di letteratura all'insaputa dei genitori, che l'avevano invece indirizzata verso la carriera di dentista per seguire le orme del padre.

⁶⁴ Miao-miao, LIU, *Kurahashi Yumiko ni okeru Beauvoir "Nidai no sei" no naiyou: "Watashi no 'daisan no sei'" wo chuushin ni*, *Kyūdai nichibun* (24), Kyūshū Daigaku Nihongo Bungakukai, 2014, p. 72

⁶⁵ Julia BULLOCK, *The other women's Lib...*, pp. 35-36

outsider ma considerato un essere perfetto intimamente simile al proprio senso (in questo caso femminile) di alterità.

1.3 Il “periodo neoclassico”

Dopo le pubblicazioni del primo decennio della propria carriera, quindi più o meno dagli anni '70, ebbe inizio quello che Atsuko Sakaki definisce come il “periodo neoclassico”⁶⁶ dell'autrice, in virtù dell'adozione di ispirazioni e riferimenti di natura classica piuttosto che modernista; le opere che Kurahashi usa come base di riferimento per le sue riscritture e *pastiche* sono infatti spesso tratte dalla mitologia greca, dalla tradizione fiabesca europea e, fattore degno di nota data la generale inclinazione di Kurahashi verso fonti europee, un “ritorno in patria” verso la tradizione giapponese, in particolare letteratura premoderna, teatro *nō* e folklore. Questo shift viene spesso percepito come una sorta di ritorno a una più tradizionale patria letteraria dopo la mezza età, alludendo forse anche a uno speculare processo di acclimatazione alla vita matrimoniale con figli, trattata con astio nelle sue opere giovanili; tale marcata divisione rischia tuttavia di cadere in generalizzazioni che non tengono conto della costanza dei riferimenti a opere moderne⁶⁷, del mantenimento di un intellettualismo mordace e della tendenza verso la parodia e l'assurdo. Ne è prova vivente il suo ultimo romanzo, *Amanonkoku ōkanki*, pubblicato nel 1986, definito da Susan J. Napier come una sorta di decostruzione dell'idea stessa di utopia. Allo stesso modo, le sue prime opere non sono completamente prive di influenze più classiche e giapponesi; *Nagai yumeji*, racconto breve del 1968, mescola la storia del difficile rapporto tra un padre e una figlia in tempi moderni a sequenze oniriche surreali che vedono protagonisti demoni del folklore giapponese, come la *yamauba*,⁶⁸ e vicende direttamente riprese da drammi

⁶⁶ “This [neoclassical] change is usually viewed by critics as a return to her native culture that she naturally experienced as she was nearing middle age and that coincided with her geographical return to Japan from the United States, where she had stayed from June 1966 to September 1967 as a Fulbright artist. [...] We can make better sense of this change by viewing it not as a move from Eurocentrism to nativism, but as the result of a shift in allegiances from the avant-garde to what we might call neoclassicism.” Atsuko SAKAKI, “Kurahashi Yumiko's Negotiations...”, p. 311

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Daniela MORO, “Il teatro, la maschera e lo sguardo nell'opera di Kurahashi Yumiko: Nagai yumeji (1968)”, p. 139

nō legati alla figura di Komachi, celebre poetessa di epoca Heian, in particolare Sotoba Komachi e Kayoi Komachi.⁶⁹

Nel contesto di un cosiddetto ritorno alla tradizione, è interessante osservare il paragone che Victoria V. Vernon offre tra le scrittrici occidentali (perlopiù provenienti da Stati Uniti e Inghilterra) del XX secolo, le quali si trovano a dover affrontare la consapevolezza dell'assenza della donna non solo nella storia in generale, ma in particolare nella storia e negli spazi letterari, e le scrittrici giapponesi moderne cosiddette di seconda ondata⁷⁰, che possono invece vantare un'eredità letteraria di cui la donna fu parte fondamentale.⁷¹ Infatti gran parte delle opere considerate come i più grandi classici della letteratura classica, particolarmente di epoca Heian, vennero scritte da scrittrici e poetesse come Murasaki Shikibu, autrice di quello che è tuttora considerato come il capolavoro della letteratura giapponese, il *Genji monogatari*.

When women began to write once more in Japan, they forgot neither the scope of the achievements of the classical woman writer nor the centuries of increasing silence that had intervened between her day and their own.⁷²

Il legame con questa eredità si manifesta spesso in riscritture e re-interpretazioni del passato e particolarmente di figure femminili di rilievo, ed è interessante notare come spesso le figure che attraggono più interesse e ispirano maggiore empatia e predilezione in tali rielaborazioni siano generalmente associate a caratteristiche negative, addirittura antagonistiche e demoniche. Napier nota come l'associazione delle donne con fantasmi, demoni e metamorfosi sovrannaturali fosse una tematica predominante in letteratura, arte e folklore fino a circa il periodo Meiji, vedendole in particolare “transformed into horrific and vengeful ghosts, wreaking revenge against their (usually male) oppressor with a success that their real-life counterpart could never have achieved”⁷³; allo stesso tempo, la figura della donna trasformata

⁶⁹ MORO, “Il teatro...”, p. 130

⁷⁰ Nonostante il ruolo fondamentale di scrittrici e poetesse nella creazione del canone letterario di epoca Heian, infatti, i secoli seguenti vedono una marcata assenza di donne nel panorama letterario fino al XIX-XX secolo, col successivo emergere del termine *joryuu bungaku*, 女流文学 ‘letteratura (in stile) femminile’ per riferirsi generalmente a tutte le opere scritte da donne.

⁷¹ Victoria V. VERNON, *Daughters of the Moon...*, pp. 3-4

⁷² Ibid., p. 16

⁷³ Susan J. NAPIER, *The Fantastic in Modern Japanese Literature*, p. 23

in un mostro a causa di rabbia e gelosia poteva funzionare da monito che esortava a contenere le proprie frustrazioni e accettare lo status quo.⁷⁴

Piuttosto che eroine virtuose o estetiche di gusto poetico e tipicamente ‘femminile’ che definirono il modello poetico e prosaico di periodo Heian, tenuto in massimo riguardo nel canone letterario, non è raro trovare autrici moderne che trovano uno dei loro punti di connessione e affinità con la tradizione nell’impeto e l’anticonformismo di antieroine e streghe che incarnano il ruolo demonizzato della donna nella finzione ma non attualizzato nella realtà; è il caso ad esempio dell’empatia dimostrata nei confronti di Rokujō in *Onnamen* (Maschere di donna) di Enchi Fumiko (1905 – 1986), della riscrittura altrettanto simpatetica della *yamauba* in *Yamauba no bishō* (Il sorriso della strega di montagna) di Ōba Minako (1930 – 2007) e, per citare un esempio contemporaneo, della riscrittura in chiave moderna e femminista di svariate figure folkloristiche e storie di fantasmi in *Obachan-tachi no iru tokoro - Where the Wild Ladies Are* di Matsuda Aoko (1979 -).

Questa tendenza è presente anche nella scrittura di Kurahashi, e non sembra casuale che molte delle sue scelte si inseriscano nel più largo discorso e messa in discussione di concetti di genere, femminilità e mascolinità. Vediamo ad esempio il caso della già citata figura di Komachi, protagonista, tra altri, del dramma nō *Sotoba Komachi*; il dramma narra appunto di Komachi, poetessa tanto lodata per la sua incredibile bellezza che solo il suo nome divenne un termine generalmente usato per indicare una donna di bell’aspetto. Tuttavia, ella appare all’inizio della narrazione vecchia e irriconoscibile e, rivelata la sua identità, viene posseduta dal suo deceduto spasimante Fukakusa, il quale racconta di come sia morto in agonia dopo aver visitato Komachi per 99 notti per conquistare il suo amore ed essere stato respinto. Questa scena di possessione rappresenta il climax del dramma, in cui la protagonista femminile sembra quasi cambiare genere e apparire momentaneamente come un uomo o come una sovrapposizione di entrambi. Peter Thornton esamina come questo tipo di trasformazione rappresenti una performance, comune al teatro nō, che confonde i binari di genere, accostandola alle teorie di Butler. Così come la presentazione del genere viene costruita attraverso un certo set di comportamenti codificati referenziali all’*idea* del genere, così la recitazione dell’attore rappresenta il cambio di genere attraverso la performance:

⁷⁴ Noriko T. REIDER, *Women Spurned - Revenge of Oni Women: Gender and Space*, in *Japanese Demon Lore: Oni from Ancient Times to the Present*, University Press of Colorado, Utah State University Press, 2010

Gender is represented, therefore, at the level of *monomane*, the form of acts or symbolic gestures, along with masks and costumes, which represent Komachi first as a woman and later as a man. At level of *kokoro*, however, it is clear that such acts do not present prior essence of gender. Essentially Komachi becomes simultaneously both man and woman or, conversely, neither man nor woman. In [...] Komachi on the Gravepost, gender is acted out at the level of *monomane*. But it is never *enacted* – that is, in sense of being established or fixed – at the level of *kokoro*. In Judith Butler's analysis, gender develops only as a kind of repeated performance or representation; there does not exist any prior essence of gender can be presented.⁷⁵

Usando due concetti delle fondamenta estetiche del *nō* (il *monomane*, cioè l'insieme di linguaggio del corpo, azioni, movimenti e fisicità che l'attore impiega per interpretare un personaggio e il *kokoro*, una sorta di essenza che rappresenta il cuore dell'arte del *nō* e dell'esibizione) si può vedere come la performance riflette il concetto di genere come costruzione sociale e pura performance piuttosto che rappresentazione di una qualche essenza concreta: “these moments of cross-dressing, represented through *monomane*, ultimately demonstrate that gender can indeed be trespassed and does not exist at the metaphysical level of *kokoro*. In these plays gender is revealed be no more than ‘a set of repeated acts’, a kind of *monomane*.”⁷⁶

L'interesse per il *nō* e per certi aspetti del *no* in particolare si inserisce quindi molto naturalmente nella scrittura di Kurahashi, offrendo un preesistente linguaggio da integrare o in cui ambientare le vicende del suo antimondo. L'adozione di un'arte che è fondamentale caratterizzata dalla sfumatura dei binari di genere, occasionalmente transcendendoli del tutto è insomma degna di nota; la scelta di adottare il *nō* come veicolo intertestuale dell'espressione della performatività di genere verrà ripresa nel terzo capitolo.

L'influenza classica, la parodia e le questioni di genere si mischiano infine a creare il mondo ideato in *Amankoku ōkanki*, pubblicato per la prima volta nel 1986. La trama segue il protagonista, detto semplicemente ‘P’, in quella che è essenzialmente una missione di evangelizzazione del titolare Impero di Amanon, ritenuto un impero barbarico governato da ‘donne selvagge’, alla religione monoteista del paese di Monokami (chiamato come il Dio

⁷⁵ Peter THORNTON, *Monomane, Yūgen, and Gender in Izutsu and Sotoba Komachi*, *Asian Theatre Journal*, Autumn, 2003, Vol. 20, No. 2 (Autumn, 2003), p. 224

⁷⁶ *Ibid.* p. 225

venerato e formato dall'unione di mono e *kami*, cioè Dio). La premessa narrativa ricorda quella di *Sumiyakist Q no bōken* in quella che è sostanzialmente la scoperta di un bizzarro paese delle meraviglie, tramite lo sguardo di un protagonista che funziona al contempo da tramite del lettore e attore partecipe nella stravaganza del mondo. La somiglianza di Amanon col mitologico paese delle Amazzoni non è solo immediata su un livello meta-testuale, ma viene nominata direttamente dal protagonista in conversazione con uno dei pochi abitanti maschili dell'impero, il quale nega prontamente qualsiasi relazione con le mitologiche Amazzoni.⁷⁷ Come fa notare Luciana Cardi, tuttavia, le somiglianze al mito nella storia e struttura sociale di Amanon sono innegabili:

Like the woman warriors who fought against the Greeks, the inhabitants of Amanon waged war against Monokami to preserve their freedom of religion. However, as a consequence of their defeat, all their men and their pregnant women were exterminated by the enemy. The surviving women created a new matriarchal nation, where heterosexual intercourse was forbidden, and procreation took place exclusively through seed banks. In these places, the male fetuses unfit for procreation were disposed of, while the others were used to breed laborers for the reproduction of the Amanon race. The destiny of these babies was determined from the day of their birth: they were bound to be permanent workers in the seed banks and later, when they would no longer be able to perform their task, they would continue to serve the country as eunuchs. While men were castrated or confined in seed banks, women were raised, trained, and educated to become the political elite of the nation. Obviously, this peculiar social system recalls the country of the Amazons, who used men for procreation purposes and raised their children differently, depending on their sex: they killed or enslaved the male offspring, while they kept females and trained them to the art of war.⁷⁸

L'Impero di Amanon, matriarcale e percepito come barbarico, rappresenta un ribaltamento della società patriarcale e 'civilizzata' del paese di Monokami, così come molte versioni del mito delle Amazzoni le consideravano una minaccia "Altra" in più aree: sociale, nel loro rifiuto delle norme greche sui ruoli di genere e per estensione della struttura sociale, geografico, essendo ai limiti del mondo conosciuto, e politico, poiché la politicizzazione del territorio le

⁷⁸ Luciana CARDI, *Challenging the Traditional Notion of Japanese Novel: Greek Myth in Kurahashi Yumiko's Amanonkoku Ōkanki*, Cogito – Multidisciplinary Journal 4 (1), 2012, p. 3

vedeva come invasori da un punto di vista Atene-centrico.⁷⁹ Il tutto contribuisce a un senso di sovversione dell'ordine "naturale" e androcentrico (*andro* in senso maschile) e di alterità – lo stesso che viene attribuito al popolo di Amanon, matriarcale e letteralmente alieno in quanto raggiunto a bordo di una nave spaziale, in confronto alla società patriarcale di Monokami.

La somiglianza linguistica del nome può essere letta su vari livelli: come fa notare Shimaoka Akira, *amanon* (あまのん) può essere usato come termine derogatorio per un uomo effeminato nel dialetto di Kochi, il paese originario di Kurahash⁸⁰, mentre nell'interpretazione di Mary Knighton, *ama* può essere inteso come donna e *non* come il francese 'no', opposto al *zon* (存, esistenza, esistere) di amazzone (アマゾーン)⁸¹, sottolineando quindi una mancanza, una perdita. Questa dualità di significati contiene già in sé un accenno alla concezione poco ortodossa di genere e sessualità nell'impero di Amanon; oltre alla predominanza del rapporto omosessuale come la norma, o meglio come l'unico tipo di rapporto permesso, il genere viene dettato e accettato socialmente esattamente come suggeriscono le teorie di Butler, cioè in base alla sua presentazione, indipendentemente dal sesso biologico. Tuttavia, questa struttura sociale rivela presto le proprie contraddizioni;

against the patriarchal gaze, the Empire of Amanon might appear as a feminist utopia. However, on a closer examination, readers discover that, far from being a perfect female community, the society of Amanon is based on the denial of femininity. In fact, when women become adult, they have to change their name and their way of dressing, in order to look like men. The very word "woman" is considered an insult, and the people who use it are legally prosecuted. Only the young secretaries – the only women recognized by P as such – have a feminine appearance, because they have not "grown into malehood" yet.⁸²

L'arrivo di P lo pone immediatamente in una situazione di fraintendimento che sottolinea la sua condizione di forestiero: appena arrivato incontra un gruppo di pescatrici e cerca di rivolgere loro la parola in un dialetto ormai caduto in disuso e chiedendo di vedere i loro mariti. Il

⁷⁹ Lorna HARDWICK, *Ancient Amazons - Heroes, Outsiders or Women?*, Greece & Rome, Apr., Vol. 37, No. 1 (Apr., 1990), Cambridge University Press, 1990, pp. 18-19

⁸⁰ Akira SHIMAOKA, "Kurahashi Yumiko no 'suikyō'", *Bungei Kenkyū* vol.102, Tōkyō, Meiji University Academic Repository, 2007, p.9

⁸¹ Mary KNIGHTON, *Kurahashi Yumiko's Amanonkoku Okanki and Gender Politics in Japan*, in *Travel in Japanese Representational Culture: Its Past, Present, and Future*, SEKINE, Eiji, MIZUTA, Noriko (a cura di), PAJLS, Association for Japanese Literary Studies, Vol. 8, 2007, p. 316

⁸² Luciana CARDI, *Challenging...* p. 6

tentativo di comunicare fallisce su due piani, quello linguistico, a causa del linguaggio antiquato, e quello sociale, poiché le pescatrici sono ulteriormente confuse da concetti come il matrimonio e il sistema gerarchico patriarcale, arrivando ad esclamare “questo non è mica umano, è un uomo!”⁸³. Entrambe le parti considerando quindi l’altra incomprensibile; le pescatrici sono confuse dai vaneggiamenti di P e dal fatto che sia un uomo, e P è bloccato nella sua arbitraria interpretazione della realtà modellata sui propri riferimenti culturali, offrendo un punto di vista che complica ulteriormente la comprensione del lettore del mondo di Amanon. Nonostante il fatto che sia un uomo, P viene accolto come un visitatore prezioso in quanto possibile fonte di nuova conoscenza e relazioni internazionali, e la sua religione viene tollerata.

Nel frattempo diviene sempre più evidente che molti aspetti di Amanon sono un’esplicita satira e “anti-versione” del Giappone moderno; le città principali si chiamano infatti Tokio e Kioto (トキオ e キオト, nomi scritti in *katakana* per alienarli dall’originale giapponese), le religioni principali sono lo Shintokyō e il Buddakyō, regolate come se fossero un business, e la carica più importante ma puramente simbolica del paese è paradossalmente detenuta da un imperatore uomo scelto dagli Dei, possibilmente canzonando il fatto che la carica dell’imperatore del Giappone spetti sempre a un uomo nonostante la divinità discendente e quindi detentrica della fonte del potere imperiale sia Amaterasu, una divinità femminile.

Dopo un periodo di permanenza ad Amanon, la missione monokamsta del protagonista assume una sfumatura diversa da quella originale; P decide infatti di iniziare una ‘rivoluzione maschile’ (*osu kakumei*) in modo da reintrodurre i rapporti eterosessuali alle donne di Amanon e riportare così un ordine “naturale” e patriarcale. Viene quindi inaugurato quello che è essenzialmente un programma TV a luci rosse chiamato “Monopara” (abbreviazione di Monokami Paradise) con lo scopo di introdurre appunto le donne ai rapporti eterosessuali e andando essenzialmente a letto con quante più donne possibili in diretta TV. Differentemente da come ci si possa aspettare, il programma gode di un immenso successo, ma improvvise notizie di disastri naturali che stanno devastando il paese spingono P alla fuga e infine distruggono Amanon. Il finale ha tuttavia in serbo un’ultima svolta; l’epilogo rivela infatti che Amanon non è un paese, ma un corpo – più precisamente il corpo di una certa signora Amanon, la quale è nel processo di

⁸³ KURAHASHI, *Amanonkoku ōkanki*, Tōkyō, Shōgakusan P+D Books, 2018, p. 19 「人間じゃねえな。男だな」

partorire un bambino concepito artificialmente che doveva essere la reincarnazione dello spirito di Monokami ma che si rivela essere terribilmente deformato.

Il finale mette in prospettiva l'inizio del romanzo, in cui l'astronave di P è l'unica della flotta a riuscire a penetrare l'atmosfera di Amanon attraverso una barriera gelatinosa e un lungo tubo; allo stesso modo la "rivoluzione" maschile e eterosessuale di P diventa letteralmente un'invasione e fecondazione del corpo femminile, o del "corpo gravido", usando il termine di Katano. Tenendo a mente temi previamente affrontati da Kurahashi e il controllo della maternità e dei corpi femminili come una forma di esercitazione di potere sociopolitico, il fatto che l'utero divenga letteralmente il luogo in cui si disputano trame di intrecci politici, conquista e dominazione maschile è fondamentale per la lettura dell'opera; come afferma Patricia Waugh "the female body is the area where the struggle for control is likely to be enacted because it has come to signify the threat of incorporation and the loss of identity".⁸⁴

Allo stesso modo risalta l'ironia drammatica del fatto che l'ambientazione e le abitanti di Amanon vengano presentate attraverso il *gaze* prevenuto e sciovinista di P, che inizialmente non riconosce nemmeno le donne al potere come tali in quanto non abbastanza femminili, complicando le dinamiche di potere e dello sguardo (il soggetto maschile viene visto come Altro ma mantiene il potere dello sguardo che definisce l'esperienza del lettore) e rappresentando il tentativo di dominazione che in definitiva segna la fine di Amanon. Il programma Monopara, uno dei mezzi di questa dominazione, rappresenta inoltre l'ennesima e forse più plateale rappresentazione in Kurahashi dell'atto sessuale come performance, stridendo fortemente con la presunzione naturalezza dell'ordine etero-normativo:

P is the central porn star of his own show on television, where performances of sex are highly scripted and rehearsed, making the male-female heterosexual coupling into something far from a private bedtime encounter, but instead, as Angela Carter reminds us in *The Sadeian Woman*, into the most codified and "staged" of social arrangements and cultural exchanges.⁸⁵

Così come l'atto sessuale finisce con l'essere una messinscena, una parodia di sé stesso, così la missione di conversione di P si rivela altrettanto futile e artificiale e degenera letteralmente in una missione abortita. Una prima lettura dell'opera potrebbe far arrivare alla conclusione che

⁸⁴ Patricia WAUGH, *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, Oxford, Routledge, 2012, p. 175

⁸⁵ Mary KNIGHTON, *Kurahashi Yumiko's Amanonkoku Okanki...*, p. 307

Amanon miri a deridere la mera possibilità di un'utopia femminista, o che ne rappresenti una decostruzione, come suggerisce Napier⁸⁶, ma la distruzione di Amanon appare perfettamente in linea con l'idea di romanzo che ha Kurahashi; “in un tempo ignoto, in un luogo inesistente, qualcuno che non è nessuno vuole senza ragione alcuna fare qualcosa, ma alla fine non fa niente”.⁸⁷ Così come in *Sumiyakisto Q*, la rivoluzione desiderata dai protagonisti accade effettivamente grazie all'effetto farfalla della loro presenza, ma in termini completamente inaspettati e sottraendosi a loro controllo, risultando infine in una clamorosa auto-distruzione. Knighton invita inoltre a diffidare della tendenza a voler individuare una morale o linea di pensiero chiaramente definite – come già stabilito, l'antimondo di Kurahashi intende destabilizzare invece di moralizzare, e se proprio si vuole derivare qualcosa dalla distruzione di Amanon, è che esso è solo parte di un sistema più grande destinato a una ciclica ripetizione di fallimenti speculari:

With the virgin birth, Monokami tries to erase heterosexual relations from reproduction, treating the Amanon woman as a mere vessel for the "spirit" whose material is from sperm. In this way, of course, Monokami ideology is no more "natural" than is Amanon's. They are more parallel worlds, their political and social structures only a *seeming* reversal into opposites, but actually each using similar reproductive technologies as even greater means of control over each other. The final upending of the gender system away from Amanon and back to Monokami at the end of the story stresses not simply that revolution alone is no guarantee of successful change, but that it may inscribe a vicious cycle.⁸⁸

⁸⁶ Susan J. NAPIER, *The fantastic...*, p. 170

⁸⁷ Yumiko KURAHASHI, “Shōsetsu no meiro...”, p. 286. いつかわからぬある時に、どこにもない場所で、だれでもないだれが、なぜという理由もなくなにかをしようとするが結局なにもしない。

⁸⁸ Mary KNIGHTON, *Kurahashi Yumiko's Amanonkoku Okanki...*, p. 320

In una lettura che presume un certo livello di parodia autocosciente dell'autrice⁸⁹, un ulteriore motivo di questo ciclo vizioso è proprio il tentativo delle donne di Amanon di “diventare uomini” per salire al potere, creando un sistema che è solo apparentemente rivoluzionario, ma che continua invece a perpetuare gerarchie di stampo patriarcale e essenzializzante. Amanon diventa quindi una sorta di negativo fotografico di Monokami (e del Giappone, meta-testualmente) perpetuandone i valori semplicemente in maniera ‘inversa’ e portando all'estremo l'idea fallace che una donna possa essere credibile in una posizione di potere solo se mascolinizzata (女が男性かすること); ciò è evidente nella sfida al potere tra P e una politica di spicco, che ha il suo climax in un semplice match di lotta libera e si affida quindi alla forza fisica come fattore decisivo, vedendo P vittorioso. In definitiva,

neither the career woman utopia nor the patriarchal status quo emerges completely victorious over the other. Patriarchal power belongs [...] to whoever thinks it up, regardless of gender.⁹⁰

Atsuko Sakaki, nel suo saggio “*Kurahashi Yumiko's Negotiations with the Fathers*”, delinea appunto la storia di Kurahashi in relazione ai suoi cosiddetti padri letterari, intesi principalmente nel senso di scrittori che la ispirarono e critici che le fecero da sostenitori, notando come nel suddetto periodo neoclassico ‘[she] increasingly turned to the dead, canonized, and/or Japanese sources for her literary fathers. [...] In so doing, Kurahashi ventured into antiquity and/or canonicity, whether native or not’⁹¹, e infine allontanandosi sempre di più da essi. È però importante notare come questo rifiuto in cui la “figlia” mette in questione l'eredità dei propri

⁸⁹ Come verrà ulteriormente esplorato nel capitolo sulla produzione saggistica, Kurahashi ha più volte scritto riguardo alla propria tendenza a considerarsi per certi versi ‘maschile’ e/o mascolina, arrivando addirittura ad affermare che la sua scrittura è la concretizzazione del suo desiderio di diventare un uomo, e quindi l'io universale. L'auto-parodia delle proprie ideologie non sarebbe senza precedenti; la figura del “letterato” in Sumiyakisto Q parla continuamente del proprio tentativo di realizzare un antiromanzo che però risulta in frustrazione e passaggi senza senso, confondendo Q e esprimendo idee simili a quelle espresse da Kurahashi stessa; “The only meaning reality has for the novel is as a catalyst in the imaginative process. The world of the novel is totally different from that of the reality, a world where one-for-one equivalents do not apply.”

KURAHASHI, *The adventures...*, translated by KEENE, p. 220. 事実は小説にとって、想像力を活性化する触媒としての意味しかもたないのです。小説とは事実の世界とはまったく別種の、これとは一対一の対応のつかない世界です。KURAHASHI, *Sumiyakisto Q*, p. 270

⁹⁰ Mary KNIGHTON, *Kurahashi Yumiko's Amanonkoku Okanki...*, p.311, in riferimento a: Keiko YONAHA, *Feminizumu hihan – Kurahashi Yumiko “Amanonkoku okanki” (Sakuhin wo dou ronjiru ka – susumekata to jitsurei)*, Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū vol. 34 issue 8 (1989), Gakutōsha, 1989, p. 121

⁹¹ Atsuko SAKAKI, “*Kurahashi Yumiko's Negotiations...*”, p. 311

padri letterari⁹², pur rimanendo coerente al senso di negazione che caratterizza la scrittura di Kurahashi, non si concretizzi nell'adozione di modelli più materni e "tradizionali" nella cosiddetta fase neoclassica, e quindi di una dualità binaria, ma piuttosto in un'ibridazione che mantiene la propria tendenza verso l'ambiguità e la destabilizzazione che, nelle parole di Knighton, "will certainly not satisfy us with "positive repretations"⁹³, ma che presenta costantemente metodi alternativi e radicali di messa in dubbio dei paradigmi della realtà.

⁹² SAKAKI, "Kurahashi Yumiko's Negoatiations..." p. 320

⁹³ KNIGHTON, Kurahashi Yumiko's Amanonkoku..., p. 313

Capitolo 2. Produzione saggistica

2.1 Genere, identità e società

La questione di sesso e identità di genere non rimane relegata all'antimondo, riemergendo come un problema fondamentale in numerosi saggi dell'autrice. Come già accennato, in virtù della natura ostinatamente antinaturalistica delle sue opere, Kurahashi rifiuta direttamente l'intento di "rivoluzionare le menti degli altri", esprimendo addirittura disdegno verso i "romanzi di propaganda" che affrontano temi attuali pretendendo di trovarvi una soluzione o lamentandone la complessità⁹⁴.

Tuttavia, pur non identificandosi con una posizione politica immediatamente individuabile e non avendo pretese di propagare conoscenza o risolvere determinate questioni, Kurahashi dimostra delle forti riflessioni e prese di posizione di carattere anche piuttosto personale per quanto riguarda questioni di sesso e genere, soprattutto in relazione alla donna e alla femminilità, che si dimostrano inseparabili dalla sua produzione letteraria e vanno spesso a colorarne il mondo e i temi. Questa problematica si può vedere espressa in modo estremamente intimo e personale in *Sei to bungaku* (Il sesso e la letteratura, 1964): l'autrice apre infatti il saggio affermando che non intende cambiare le menti dei lettori, esprimendo poi la propria affinità con Franz Kafka, il quale "scriveva romanzi secernendo incubi"⁹⁵.

Posso affermare che per me scrivere un romanzo sia in tutto e per tutto come l'atto di fantasticare in una stanza chiusa a chiave, paragonabile addirittura all'atto di masturbazione di un ragazzo che stuzzica la propria immaginazione. L'equivalente della donna fantasma [dell'immaginazione] del ragazzo è "l'altro dentro di me".⁹⁶

⁹⁴ KURAHASHI, "Shōsetsu no meiro...", p. 288. Citazione completa: 作家が《アクチュアルな》問題をたて、批判し、解決し、ないしは解決の困難や不可能をしめすことによって、読者にアッピールしようとする小説、すなわち《プロパガンダ小説》をわたしは心から軽蔑するものです。

⁹⁵ KURAHASHI, "Sei to bungaku", in Yumiko Kurahashi, *Dokuyaku to shite no bungaku - Kurahashi Yumiko esseisen*, Tōkyō, Kōdansha (Shincho Online Books), 1999, p. 36. わるい夢を分泌して小説を書く

⁹⁶ KURAHASHI, "Sei to bungaku", p. 37 [...] わたしにとって、小説を書くことはまさに密室での妄想そのものだと断言できます。そればかりか、少年が想像力をこすりながらおこなうオナニーとつながるものであるとさえいえます。少年の「幻の女」にあたるものは、「わたしのなかの他人」です。

La donna che diventa musa, ispirazione, o soggetto delle proprie fantasie per un uomo diventa quindi per Kurahashi un equivalente ribaltato, un “lui” che pone l’enfasi sull’alterità di questa presenza ed è quindi un “Altro” dentro di sé (わたしのなかのかれ). Da qui si articola piuttosto esplicitamente una delle personali ansie alla base dell’esplorazione della propria identità:

Da chissà quando sono tormentata dall’ansia di non esistere veramente. Mi sento a disagio a essere una donna pur essendo una donna. E le persone che mi circondano hanno iniziato a farmi paura. Perché ho l’impressione che loro siano nel giusto e che io sia fraudolenta? Per quanto cerchi di avvicinarmi a un’esistenza genuina, è difficile credere che un giorno riuscirò a esistere veramente. Strumentalizzare questo incubo, cioè scrivere romanzi, era l’unica cosa a cui potevo ricorrere come forma di preghiera e salvezza personale. Ma vivere così non è forse il male [vizio] assoluto? Gli adulti rimproverano i bambini che di mattina oziano a letto, impediscono loro di giocare vivendo perennemente nel presente, e insegnano a sacrificare questo presente per il futuro e per il bene della società. La legge degli adulti è il principio di auto-conservazione, il bene [virtù] supremo. L’esistenza di quelli che per qualche motivo non riescono ad attuare questa legge, e non possono fare a meno di metterla in questione implacabilmente, viene scartata in quanto viziosa. Non solo [queste persone] non hanno alcun valore per la società, ma è naturale che secernere incubi che rischiano di corrodere lentamente l’esistenza spingendola verso il nulla (morte) sia peccaminoso. Non riesco a liberarmi dall’apprensione che scrivere romanzi sia peccaminoso. Mi sento in tutto e per tutto come un falsario.⁹⁷

⁹⁷ KURAHASHI, "Sei to bungaku", pp. 37-38 いつからか、わたしはほんとに存在しているのではないかもしれないという不安にとりつかれました。女でありながら女であることにも居心地のわるさを感じるのです。そしてわたしをとりかこむ他人たちがこわくなりました。なぜかれらは正しく、わたしは贋物めいているのか？なんとかして本物の存在に近づこうとするのに、いつかほんとに存在するようになるだろうとは信じられないのです。この悪夢を方法化すること、つまり小説を書くことをわたしは祈りの形式とし自己救済の形式とするほかありませんでした。しかしそんなふうにして生きるとは、絶対的な悪ではないでしょうか。おとなたちは朝ベッドのなかでぐずぐずしている子どもを叱り、いつまでも現在のなかで遊んでいることを禁じ、未来のため世のなかのために現在を犠牲にすることを教えます。おとなたちの掟は自己保存の原理であり善そのものです。この掟がなんとなく実感できず、掟にむかって「なぜ？」を連発せずにはいられない人間の存在は悪として排除されます。社会にとってなんの役にもたたないばかりか、しばしば存在するものを腐食して無（死）に追いやるおそれのある夢を分泌することが悪でないはずはありません。わたしは小説を書くことが悪だという不安を捨てることができません。まるで贋金造りを働いているような気持ちです。

Questa rivelazione di ansia personale viene quindi incanalata nel mondo negativo dell'antimondo, che è antitetico a tutto ciò che viene considerato virtuoso e rappresentativo del "bene" secondo l'ordine sociale. Come si applica questa percezione del proprio valore all'interno della società all'argomento del genere, e al sesso, considerato una parte abbastanza importante da essere inserita nel titolo? Per iniziare a rispondere a questa domanda basta vedere come Kurahashi descrive l'atto di scrivere e creare letteratura usando una formulazione che sottintende un atto *gendered* o comunque carico di significato: "secernere" (分泌する), come verrà esplicitato in un altro saggio preso in considerazione, è infatti il verbo che Kurahashi usa per riferirsi nello specifico a quello che ritiene essere il processo di scrittura delle donne. La questione del proprio valore sociale si articola quindi non solo dal punto di vista di Kurahashi in quanto scrittrice, ma in quanto donna e in virtù del proprio rapporto complesso con la propria identità di genere. Una sfaccettatura di quest'ultima questione che riemerge spesso nelle opere di Kurahashi è, come si vedrà a breve, la relazione della femminilità con l'età, e il fatto che le donne vengono "premate" più di tutto per la propria bellezza e gioventù; di conseguenza, il valore di una giovane donna viene inevitabilmente legato al proprio aspetto e alla propria capacità di mettere in atto certi aspetti e comportamenti codificati in quanto femminili. Butler descrive l'atto di interpretare il proprio genere come una strategia di sopravvivenza, la quale si inserisce nel contesto di sistemi regolamentari che in linea definitiva mirano proprio all'autoconservazione: "as a strategy of survival, gender is a performance with clearly punitive consequences. [...] Indeed, those who fail to do their gender right are regularly punished".⁹⁸

Questo senso di fallimento sociale è significativo. In *The Queer Art of Failure*, Jack J. Halberstam esplora cosa significa il concetto di fallimento nella società moderna, in particolare per persone che si identificano e/o vengono identificati come *queer*⁹⁹: l'argomentazione centrale sostiene che il concetto moderno di "successo" viene definito secondo un modello capitalista, etero-normativo e patriarcale che mira ad esempio all'accumulazione di denaro, al matrimonio come primo passo verso la creazione di una famiglia nucleare tradizionale, e appunto all'auto-conservazione; questo modello si dimostra quindi non solo più difficile da raggiungere per i meno privilegiati, ma anche non necessariamente appetibile. Halberstam

⁹⁸ J. BUTLER, *Performative Acts...*, p.522

⁹⁹ Termine inteso principalmente in senso di orientamento sessuale, identità ed espressione di genere ma anche in un più vasto senso sociale ed etico che caratterizza un'identità che può variare in quanto "eccentrica rispetto alle definizioni di normalità codificate dalla cultura egemone"; definizione di Oxford Languages, <https://languages.oup.com/google-dictionary-it/>

propone di mantenere un atteggiamento critico riguardo a modelli statici di successo e fallimento, lasciando spazio per la possibilità di immaginare traguardi alternativi che si potrebbero scoprire proprio mentre si “fallisce”:

Failure allows us to escape the punishing norms that discipline behavior and manage human development with the goal of delivering us from unruly childhoods to orderly and predictable adulthoods. [...] From the perspective of feminism, failure has often been a better bet than success. Where feminine success is always measured by male standards, and gender failure often means being relieved of the pressure to measure up to patriarchal ideals, not succeeding at womanhood can offer unexpected pleasures. In many ways this has been the message of many renegade feminists in the past.¹⁰⁰

Halberstam esplora inoltre come il concetto di quello che definisce un “femminismo antisociale”, dettato dalla negazione e dalla negatività, possa dare spazio alla potenziale radicalità del rifiuto, di una posizione “that issues not from a doing but an undoing, not from a being or becoming woman as she has been defined and imagined within western philosophy”¹⁰¹;

In a liberal realm where the pursuit of happiness [...] is both desirable and mandatory and where certain formulations of self (as active, voluntaristic, choosing, propulsive) dominate the political sphere, radical passivity may signal another kind of refusal: the refusal quite simply to be.¹⁰²

Considerando questo quadro si può vedere come il fallimento, o almeno la mancanza di un successo convenzionale, di un finale fiabesco, sia in effetti onnipresente nell’antimondo di Kurahashi, in cui, stando alle sue parole, “qualcuno cerca di fare qualcosa ma alla fine non fa niente”: la rivoluzione di Q avviene, ma allo stesso tempo si rivela un fallimento perché completamente fuori dal suo controllo, così come quella di P; Amanon viene distrutta nel momento in cui il parto dell’omonima donna che lo porta in grembo fallisce; *anata* non riesce a *essere* una donna e infine non riesce a trovare il suo fidanzato, reinventando invece il proprio finale decidendo di scrivere un romanzo. L sembra essere l’unica che riesce nel suo intento, il quale si concretizza in un esodo sovranaturale, ma questa fuga è motivata precisamente da ciò che Halberstam illustra come il fallimento a adattarsi a un modello di successo dettato da ideali

¹⁰⁰ Jack HALBERSTAM, *The Queer Art of Failure*, Durham e Londra, Duke University Press Books, 2011, pos.130-150 (edizione Kindle)

¹⁰¹ Ibid. pos. 2252, definizione di “antisocial feminism, a form of feminism preoccupied with negativity and negation” in pos. 2354

¹⁰² Ibid. pos. 2552

regolativi etero-normativi che stabiliscono cosa caratterizzi un'auspicabile normalità. Non pochi personaggi di Kurahashi si dimostrano esplicitamente antagonisti verso la società che li circonda proprio in virtù delle sue imposizioni; basti pensare a come *Kurai tabi* descrive la società come un carnefice direttamente responsabile dell'imposizione della femminilità su *anata*. Si osserva quindi un conflitto e una sorta di tentativo di spaccatura con questa auspicabile normalità, che Halberstam afferma essere resa inevitabile e naturalizzata perché trasmessa da generazione in generazione, particolarmente alle donne che “are most often repositories for generational logics of being and becoming”.¹⁰³ Questo “semplice rifiuto di *essere*” sembra essere proprio la conclusione di Kurahashi:

Tuttavia, questa è un'epoca in cui qualsiasi cosa viene rivendicata come utile per la preservazione e il progresso della società, e la letteratura non è un'eccezione. [...] Per come stanno le cose, gli artisti moderni non sono visti affatto come *outsider* e vengono invece immaginati come intrepidi divulgatori, potenti oratori fondamentali per il progresso. Ma io non riesco assolutamente a immaginarmi in quella veste, anche se lo vorrei dal profondo del mio cuore. [...] Chi non mi capisce è nel giusto; sono semplicemente un tipo di persona che non riesce a immaginarsi di diventare così. Sparire completamente – questo è il mio più grande desiderio.¹⁰⁴

2.2 Genere, età e letteratura

La questione del genere è nuovamente protagonista in un altro saggio, *Dokuyaku to shite no bungaku* (毒薬としての文学, Letteratura come veleno, 1964), che in questo caso gravita intorno alla sua relazione all'età e alla letteratura:

¹⁰³ J. HALBERSTAM, *The Queer Art...*, pos. 1346

¹⁰⁴ KURAHASHI, "Sei to bungaku", pp. 38-39 しかし現代はあらゆるものが社会の維持と進歩とに役だつことを要求されている時代です。文学も例外ではありません。[...] こんな状況をみますと、現代の芸術家はけっしてアウトサイダーであってはならず、勇猛果敢な啓蒙家であり進歩に役だつ思想の強力なスピーカーでなければならぬようにも思えます。そしてわたしも心からそうなりたいと思うのですが、そうなったわたしを想像することができないのです。[...] わたしを理解しない人こそ正しい人間であり、わたしがそうなるうとしてなれない種類の人間なのです。完全に消滅すること、これがわたしの最大の希望です。

Il 10 ottobre 1964 ho compiuto trent'anni. Il motivo per cui scrivo della mia età prima di tutto è che ormai non sono più una "donna": una volta compiuti i trent'anni sono infatti diventata una "persona anziana", non una "donna anziana", il che è per me motivo di sincera gioia per svariate ragioni. Se avessi potuto compiere questo salto da "ragazza" a "persona anziana" fin dai miei vent'anni sarebbe stata una gioia ancora più grande, ma sfortunatamente ho fallito in questo passaggio e sono stata internata nel vergognoso riformatorio dei vent'anni. Prendendo in prestito il termine di uso maschile "ragazzo", o "giovane uomo", nei miei venti e trent'anni ho scritto romanzi come un ermafrodita, metà ragazza e metà ragazzo, trovandomi costretta ad assumere il ruolo di qualcosa come una "giovane strega". Le mie opere sono quindi una collaborazione tra questa giovane donna e questo giovane uomo. Tuttavia, questa ragazza dei miei vent'anni è una palese fabbricazione, e non essendo un uomo, anche questo ragazzo è un estraneo, un Altro dentro di me. Si può dire che quando scrivo do spazio a questi Altri che vivono dentro me. Un desiderio di mascolinizzazione: volendo psicoanalizzare la mia scrittura, è questo il suo segreto.¹⁰⁵

Si è già visto come androginia e ermafroditismo siano temi ricorrenti delle opere di Kurahashi, qui concepiti come una caratteristica del proprio io letterario che si articola in diversi modi; nel processo di definizione e creazione di una propria voce narrativa, Kurahashi diviene ciò che Virginia Woolf avrebbe potuto definire "half witch, half wizard"¹⁰⁶, in conflitto tra concetti di universalità maschile e particolarità femminile. Nel definire il ruolo di ragazza che ha

¹⁰⁵ KURAHASHI, "Dokuyaku to shite no bungaku", in Yumiko Kurahashi, *Dokuyaku to shite no bungaku* - Kurahashi Yumiko essei-sen, Tōkyō, Kōdansha (Shincho Online Books), 1999, pp. 76-77. 一九六五年十月十日にわたしは三十歳になりました。最初に年齢のことを書くのはすでにわたしが《女》ではなくなったからです。つまり満三十歳の誕生日以後わたしは《老人》——《老婆》ではなく——になったわけで、これはさまざまな意味でまことによろこばしいことです。もしも二十歳になったときに《少女》から《老人》へのジャンプに成功していたら、どんなにすばらかったことでしょうか。でも残念なことにわたしはこの跳躍に失敗して、二十代という恥じにみちた感化院に収容されてしまったのでした。男性専用の《青年》ということばを借用するなら、二十歳と三十歳のあいだのわたしは、《少女》と《青年》との半陰陽的具有者として小説などを書き、《若い妖女》というようなものを演じなければなりません。だからわたしの小説はこの《少女》と《青年》の合作です。しかし二十代の《少女》というのはあきらかに贗物であり、またわたしが男でない以上、この《青年》もわたしのなかの他人です。わたしは小説を書きながらこのわたしのなかの他人を拡大してきたといえます。男性化の願望、これが精神分析的にみたわたしの文学の秘密なのです。

¹⁰⁶ "Any woman born with a great gift in the sixteenth century would certainly have gone crazed, shot herself, or ended her days in some lonely cottage outside the village, half witch, half wizard, feared and mocked at." Virginia WOOLF, *A Room of One's Own*, Feedbooks, 1929, p. 41

“interpretato” da ventenne, del ragazzo che esiste nella sua psiche, e della persona anziana che diventa non appena compiuti trenta anni, Kurahashi diventa l’interprete di numerosi ruoli, letterari e reali, legati alla performance della propria femminilità e della propria identità. Il concetto di una femminilità interrotta, o in qualche modo ridotta in età anziana è un’altra idea derivata da de Beauvoir, la quale la associa principalmente alla mezza età e alla menopausa nella definizione di un “terzo sesso”, che come si vedrà in questo capitolo divenne per Kurahashi un termine fondamentale in relazione alle problematiche di genere:

Alcune donne, in tale periodo, [...] assumono un aspetto virile. [...] Allora la donna è liberata dalla schiavitù della femmina; non è paragonabile a un eunuco perché la sua vitalità è intatta; ciononostante non è più preda di forze che la travolgono: coincide con sé stessa. Si è detto talvolta che le donne attempate costituiscono «un terzo sesso»; difatti, esse non sono maschi ma non sono più femmine ¹⁰⁷

La dimensione del terzo sesso, la vecchiaia che viene presentata da de Beauvoir come portatrice di una sorta di androginia, si piazza subito dopo i trent’anni per Kurahashi e diviene l’*assenza* di sesso e sessualizzazione, in quanto accompagnata dalla svalutazione della corporalità. L’idea di poter smettere di essere donna in base a elementi arbitrari, estetici e potenzialmente passeggeri non è esattamente un nuovo concetto nel contesto linguistico giapponese, in cui troviamo il concetto di “*onna wo suteru*” (女を捨てる), “abbandonare la propria femminilità”: questo abbandono denota un comportamento e/o aspetto fisico che non rispecchiano caratteristiche estremamente restrittive di femminilità tradizionale (massima cura del proprio aspetto, avere un lavoro a tempo pieno, non avere una famiglia, ecc.). L’espressione viene generalmente usata con tono dispregiativo o una sorta di rassegnazione se auto-attribuito, ma la rinuncia della femminilità dipinta da Kurahashi presenta un’accezione alquanto diversa:

Nel tentativo di raggiungere questa mascolinizzazione credo di essere diventata più mascolina della maggior parte degli uomini. Per stroncare questa credenza ostinata ci sarebbe un metodo: quello di diventare non solo più o meno mascolina o femminile, ma un vero e proprio uomo, riponendo lo stesso livello di fiducia nella medicina moderna e sottoponendosi a un’operazione di cambio di sesso. Così facendo, metterei in atto

¹⁰⁷ Simone DE BEAUVOIR, *Il secondo Sesso*, p. 55

un'inversione della tendenza di permutazione dal maschile al femminile tipica di Genet¹⁰⁸ che chiamerei invero un esperimento epocale. Se riuscissi in ciò, vivrei la seconda metà della mia vita [...] da uomo; innanzitutto, addestrerei e armerei il mio fragile corpo di muscoli, rafforzerei ancor più la mia corteccia cerebrale e sperimenterei la vita da politico, militare, o addirittura stupratore seriale e cacciatore, e infine coronerei la fine dei miei trent'anni col suicidio. Cos'è la letteratura per un'esistenza del genere? Per un politico è parte della propria vita privata quanto lo è avere un'amante, e per un cacciatore equivale all'atto di impugnare il fucile e uccidere un rinoceronte, niente più, niente meno.¹⁰⁹

Il fatto che Kurahashi si riferisca esplicitamente a un cambio di sesso chirurgico è degno di nota, in parte perché fa luce sul contesto socioculturale: la prima operazione di cambio di sesso (dal maschile al femminile) avvenne in Giappone nel 1951 – un anno prima che il caso di Christine Jorgensen, una delle prime persone al mondo a sottoporsi a un cambio di sesso completo, ebbe modo di portare attenzione internazionale a tale procedura¹¹⁰ – e negli anni 60 il Giappone vide una sorta di boom di interesse mediatico per questa pratica e in generale per performer e personalità transgender. In poche parole, ci fu un notevole livello di consapevolezza e diffusione di informazioni riguardo a operazioni di cambio di sesso nei media giapponesi fin dagli anni 60, oltre a un generale interesse per manifestazioni di identità e comportamenti “gender-variant” da parte di personalità e celebrità nel mondo dell'intrattenimento.¹¹¹ Molte di

¹⁰⁸ Jean Genet, che fu un altro autore francese che Kurahashi apprezzava e che ha citato più volte, scriveva principalmente della vita dissoluta di giovani ragazzi omosessuali, basandosi anche sulla propria vita; “the vast majority of the energy of Genet's text is devoted to exploring the femininity of men”, da: Mairéad HANRAHAN, Genet and Cixous: The InterSext, *The French Review*, Mar. 1999, Vol. 72, No. 4 (Mar. 1999), American Association of Teachers of French, p. 723

¹⁰⁹ KURAHASHI, "Dokuyaku to shite no bungaku", pp.78-79. わたしはこれまで男性化をめざして努力したかいあって、いまではたいがいの男性よりも男性的であると信じています。この妄信を打ちくたくためには、今後（男性的女性ではなく）男性そのものとなるべく、現代医学の技術を信じて性転換手術を受けるのも一法であります。もしこれをやれば、男性から女性への性転換の流行というジュネの風潮に逆行するもので、まさに画期的なところみであると申せましょう。これが成功したあかつきには、わたしは、わたしの[...]人生[...]の後半を男として生きることになり、まずかよわい肉体を鍛えあげて筋肉で武装し、大脳皮質をいっそう強化して、政治家、軍人、または強姦常習者、狩猟家などを経験し、三十年後にはちゃんと自殺するはこびとなるでしょう。このような人生にとって、文学とはなにか？それは政治家にとってはひとりの情婦をもつことと同じく私生活の一部であり、狩猟家にとっては一頭の犀を射殺することと同列、またはそれ以下のことにすぎません

¹¹⁰ MCLELLAND, *Queer Japan...*, p. 113

¹¹¹ *Ibid.* p. 202; per uno studio estensivo della storia della nicchia di performer transgender nel Giappone del dopoguerra, la sottocultura che ne derivò, e in generale di individui e comunità transgender e/o non conformi ai binari di genere, vedere i capitoli 3 e 6 di McLelland, *Queer Japan from the Pacific War...*

queste identità non rappresentavano un'esperienza di cambio di sesso integrale secondo un modello transessuale medico, ma piuttosto esperienze che “work against the common assumption that gender and sexual orientation should reflect biological sex and that any asymmetrical relationship can and should be corrected through medical intervention”¹¹². È il caso dei *nyūhafu*, termine adottato da performer nati uomini che si sottopongono a interventi di diverso peso a seconda della preferenza personale, come falloplastica e mastoplastica, per dare al corpo un'immagine più immediatamente riconoscibile come femminile, risultando spesso in una figura androgina.¹¹³ Gran parte della visibilità di questo mondo era quindi effettivamente legata a un moto dal maschile al femminile, corroborando l'“eccezionalità” della trasformazione di Kurahashi ma anche rievocando altri elementi della sua opera; tornano infatti alla mente le operazioni di chirurgia plastica e sterilizzazione a cui si sottopongono gli istruttori in *Sumiyakist Q* senza alcun motivo apparente:

"Self-injury of one's natural body belongs to the most decadent of vices; be it tattooing or be it sterilization. I am at a loss to understand why anybody who is not actually unwell must have his body cut about and its shape altered."

“Perhaps you're being a bit too rigorous," the literary man curiously dissented. "That would imply that plastic surgery as such was perversion, wouldn't it? But, surely, if you think about having your face altered so that you look like someone else; or your penis cut away and a woman's darkness carved in there so that one was a woman, doesn't that get you all worked up so that you can't help trembling all over? I must admit that I myself have considerable tendencies in that direction, and in fact the face I have now is the result of

¹¹² MCLELLAND, *Queer Japan...*, p. 211

¹¹³ *Ibid.*, p. 194

three previous sessions of plastic surgery. [...] Well, anyway, I am attracted by the idea of giving a mask-like quality to one's own face.”¹¹⁴

È ironico che l’anno della prima pubblicazione di *Sumiyakisto Q* corrisponda con l’anno in cui le operazioni di cambio di sesso divennero illegali in Giappone, e che anche il gergo impiegato ne sia evocativo: in seguito al Processo *blue boy* (*būrū bōi saiban*) del 1965, un medico si trovò sotto investigazione per interventi di rimozioni di genitali a tre uomini che vennero poi arrestati per prostituzione, e nel 1969 venne stabilito che questo tipo di operazione era una violazione della Legge di protezione eugenetica, la quale proibiva procedure non necessarie di sterilizzazione.¹¹⁵ Considerando vari fattori come la natura satirica di *Sumiyakisto Q*, il fatto che il caso emerse per la prima volta quattro anni prima della sua pubblicazione, e che il controllo del corpo da parte delle autorità viene trattato più o meno esplicitamente in altre opere (ad esempio in *Amanonkoku*), non si può escludere che il riferimento fosse voluto. Pur considerando la mancanza di un punto di riferimento fisso nella costante dialettica del romanzo, il fatto che il personaggio del letterato (*literary man*) possa essere letto come una parodia di Kurahashi parla da sé.

In questo caso l’alterazione del corpo per avvicinarsi a un altro sesso è una rappresentazione della netta separazione tra i sessi delineata dalla società. Nella formulazione di un’ipotetica vita da uomo, questo atto “epocale” non consiste tanto nel superamento dei binari di genere quanto nel salto da un estremo all’altro: il percorso da uomo viene concepito come diametralmente opposto a quello che la aspetta in quanto donna e quindi saldamente ancorato a un concetto di mascolinità di impronta machista. Tuttavia, questo processo di virilizzazione non è una conseguenza diretta del corpo maschile, ma piuttosto un insieme di rituali che codificano il

¹¹⁴ KURAHASHI, *The Adventures of Sumiyakist Q*, traduzione di Dennis Keene, pp. 203-204 「自然のままのからだをみずから傷つけるなんて、もっとも頻廃的な悪徳に属しますね。刺青しかり、不妊手術しかりです。病気でもないのになぜ自分のからだを切ったり形を変えたりしなければならぬの理解に苦しみますよ」「それは少し厳格すぎる考えかたかもしれませんよ」と分学者は遠慮がちに異をとねえた。「それでは整形外科仕事も邪道だということになりますからね。自分の顔を別人のように整形したり、陽根を切りとったのち女陰を彫りこんで女になったりすることを考えると、ぞくぞくしてからだの震えが止らないとは思いませんか？わたしなんて自分でもその傾向が少からずあるように思いますが、じつをいうと、いまの顔もすでに三回ばかり整形手術を受けてつくりあげたものなのです。[...]とにかく、自分の顔に仮面性をあたえることにわたしは魅力を感じますね。 *Sumiyakisto Q no bōken*, pp. 248-249

¹¹⁵ MCLELLAND, *Queer Japan...*, pp. 115-116

corpo e a loro volta utilizzano tale codificazione per rendere questi rituali legittimi. Allo stesso modo in cui il concetto di femminilità è dettato da norme e rituali che vengono percepiti come naturali in virtù della loro sovrapposizione a un corpo percepito come femminile, Kurahashi immagina di mettere in atto una serie diversa di rituali che verrebbero riconosciuti come allineati con il corpo maschile. Si potrebbe quindi dire che Kurahashi è “fascinated with [...] [the] performance of masculinity”¹¹⁶.

La dualità tra la codificazione del maschile e del femminile diviene centrale:

In ogni caso, finché sarò una donna, questo tipo di vita mi rimarrà preclusa. Ciò è per me, che non sono solita disperarmi, motivo di angoscia. C'è una sola cosa che mi tormenta al punto della disperazione: *che sia forse stato un errore nascere donna?* L'unica “azione” che la donna può compiere è mettere alla luce bambini, o in termini marxisti, “produrre forza lavoro”. Oltre a ciò, la vocazione della donna è semplicemente quella di “essere”. Se una donna compie una qualsiasi altra azione, questa non è altro che un'imitazione, un qualcosa in “stile femminile”; le donne, appartenenti alla categoria del “femminile”, divengono quindi l'imitazione di un ricercatore, l'imitazione di un aviatore, l'imitazione di un cuoco, l'imitazione di un pilota, l'imitazione di un pianista, e infine l'imitazione di uno scrittore; non è altro che l'emulazione dell'atto dell'uomo. I due principii fondamentali del campo di gioco dell'azione, la politica e l'avventura, sono sconosciuti alla donna. Persino il sesso è per l'uomo un'“azione” che si coniuga in forma verbale, mentre per la donna è un aggettivo, cioè un attributo incorporato al suo “essere”, alla sua esistenza. Per la donna non può quindi esistere vita come quella di J.F. Kennedy, o H. Miller, e di conseguenza non esiste vita che valga la pena di esporre allo scrutinio del prossimo. Osservando una donna nella sua stanza, la si può vedere mentre si trucca, si taglia le unghie, lavora a maglia o cucina. [...] Gli uomini potranno anche interessarsi a cosa fa una donna, ma poiché è già stabilito che le donne sono esistenza senza azione, la vera intenzione dietro al tentativo di

¹¹⁶ Sakaki si riferisce qui a Yukio Mishima, in quanto Kurahashi avrebbe presumibilmente detto di voler diventare un uomo per potersi unire ai suoi seguaci più stretti, non per affinità politica, ma in virtù dell'ammirazione per il suo stile letterario e possibilmente il suo personaggio. Il paragone che Sakaki offre dei due per quanto riguarda la presentazione del genere in relazione alla scrittura è illuminante: “Kurahashi has to somehow reconcile the femininity as the anatomical gender with the masculinity as the culturally constructed gender. Although Mishima did not encounter the same dilemma, some would assert that his masculinity is not a reflection of his anatomical gender but rather a willful construction of cultural identity—a twofold gender performance, similar to that in *Blue Journey*.” SAKAKI, *Negotiations...*, pp. 316-317.

conoscerla, per dirla senza mezzi termini, si ridurrà a un crudo “*che aspetto avrà questa donna nuda?*”.¹¹⁷

Nuovamente Kurahashi esprime non solo critiche letterarie e sociali, ma un dilemma personale che diviene altrettanto fondamentale per la sua opera. A una prima lettura può sembrare che l'autrice stia partecipando al rinforzamento di ruoli e stereotipi di genere, rasentando la misoginia ma lamentandone al contempo le costrizioni; tuttavia, oltre a essere caratterizzato da un'evidente amarezza, come il titolare veleno, il testo riprende volontariamente la questione della naturalizzazione e reificazione della donna in quanto secondo sesso, resa oggetto invece di soggetto e quindi privata della propria individualità. Kurahashi stessa denuncia questa strutturazione dell'uomo attivo/soggetto e della donna passiva/oggetto come “*predicated not on biological difference, but rather on the cultural significance that is attached to femininity*”¹¹⁸. In quello che, volontariamente o no, è una sorta di ribaltamento del concetto liberatorio di “una stanza tutta per sé” di Virginia Woolf, simbolo dell'indipendenza economica necessaria per poter scrivere, Kurahashi si chiede che uso possa avere una stanza privata se essa diviene un'estensione del reame domestico e di un'ideale di femminilità fisso ed egemonico. Se le donne sono rese interessanti solo dal loro aspetto esteriore e non dalla propria interiorità,

¹¹⁷ Yumiko KURAHASHI, "Dokuyaku to shite no bungaku", pp. 79-81. ところで、わたしが女性にとどまるかぎり、右のような生活は所詮不可能でしょう。これはまさに絶望的なことで、なにごとにも絶望しないわたしが絶望にくやしがっているただひとつのことです。女ニ生マレタノガソモソモマチガイダツタカナ。女にできる《行動》はただひとつ、子どもを産むこと、マルクス流に言えば「労働力を生産する」ことで、あとはただ、ひたすら《存在》するのが女の本性です。女がそれ以外の《行動》をすゝるとしても、これはだいたい《行動》の真似ごとでありまして、「女流ナニナニ」と《女流》のつく女族はみな、探検家の真似ごと、飛行士のまねごと、料理人の真似ごと、レーサーの真似ごと、ピアニストの真似ごと、そして作家の真似ごと、その他男のすることの真似ごと、をやっているにすぎません。《行動》の競技場の二つのゴールである政治と冒険は、女性とは無縁のものです。《性》でさえも、男性にとっては動詞の形をした《行動》であるのに対して、女性にとっては形容詞、すなわちその《存在》の属性である、というような次第で、女性にはJ・F・ケネディのような生活もなければH・ミラーのような生活もなく、したがって他人に露出してみせるに値する生活などありえないということになります。女の部屋をのぞいてみても、彼女はお化粧したり爪を切ったり編物をしたり料理をつくったりしているだけです。[...] 男なら、かれがなにをしたかが興味のまとなりますが、女性はなにもしない存在ときまっていますから、女を知ろうとする男の本音は、やや露骨に言えば、コノ女ハ裸ニナルトドンナカラダヲシテイルノダロウ、ということに帰着するわけです。

¹¹⁸ Julia BULLOCK, 'From "Dutiful Daughters" to "Coeds Ruining the Nation": Reception of Simone de Beauvoir's The Second Sex in Early Postwar Japan', *Gender & History*, Vol.30 No.1 (March), 2018, p. 279. Riferimento al testo originale di Kurahashi: "Watashi no 'Daisan no sei'", *Watashi no naka no kare e*, pp. 27-28

Kurahashi sembra voler dire, “the trouble is not with the nature of their minds, but with the use of them.”¹¹⁹ Il “qualcosa in stile femminile” (*joryū nani nani*, 女流ナニナニ) si riferisce infatti alla “letteratura in stile femminile” (*joryū bungaku*, 女流文学), che dagli anni Venti venne usato come termine per riferirsi in generale a tutte le opere scritte da donne, relegandole quindi a una specifica categoria, indipendentemente da genere e stile, e separandole dal *bundan* predominantemente maschile; questa denominazione rappresenta un microcosmo della persistente tendenza a considerare il femminile come una categoria a parte e secondaria, un’imitazione declinata al femminile che funge da addendum dello standard maschile.

Nonostante l’argomentazione di Kurahashi si svolga principalmente intorno a questioni di determinazione sociale, c’è ampio spazio per discutere della presenza o meno di quello che in termini moderni verrebbe definita misoginia interiorizzata, qui caratterizzata dal disprezzo di tutto ciò che viene considerato tradizionalmente femminile e quindi rappresentativo di processi egemonici di oppressione e determinazione sessuale e identitaria. Ciononostante, si può vedere come questa denigrazione sia filtrata attraverso lo sguardo maschile, esterno e interiorizzato, direttamente tramite l’inquadramento voyeuristico che osserva la donna all’interno della propria stanza privata e indirettamente con il paragone allo standard maschile (Kennedy e Miller).

L’enfasi che viene piazzata sull’azione in quanto caratteristica innata dell’uomo appare in linea con come vengono tuttora concettualizzati gli ideali di virilità e mascolinità nel Giappone moderno e contemporaneo, secondo cui “contemporary masculinity in Japan revolves around the idea of “men who can do” (*dekiru otoko*)”.¹²⁰ Allo stesso tempo si sentono nuovamente echi de *Il secondo sesso* di de Beauvoir che, nel capitolo dedicato alla storia delle donne e in particolare a un vago periodo primitivo, sostiene che funzioni come il parto e l’allattamento non siano *attività* da considerare “un’orgogliosa affermazione della propria esistenza”, ma piuttosto funzioni naturali che la donna “subisce passivamente” per mano del proprio destino biologico.¹²¹ Caratterizzando la donna come mera esistenza, almeno finché definita dal proprio

¹¹⁹ Charlotte PERKINS GILMAN, Forerunner, Volume 1 No. 12 October 1910, p. 12

¹²⁰ “This focus on action [...] sits at the heart of contemporary masculinities, with many of the discourses of manhood revolving around what men are doing or not doing.” Emma E. COOK, 'Masculinity Studies in Japan', in *The Routledge Companion to Gender and Japanese Culture*, Londra, Routledge, 2019, pp. 52-53

¹²¹ Simone DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, p. 83

destino biologico, anche la letteratura non può essere un'azione, ma diviene piuttosto una *secrezione* quasi involontaria:

In breve, mentre la letteratura è per l'uomo una possibilità, come lo è per un cacciatore che spara alla sua preda e con la stessa mano fa delle parole un proiettile vagante, per la donna è rigorosamente l'imitazione dell'atto di creare letteratura; è intrecciare le parole coi ferri, disporle come fiori in un vaso, o anche solo uno studio di queste pratiche. Per la donna scrivere non è un'azione, bensì una secrezione. Ella secerne le parole e fabbrica graziose opere di artigianato. [...] Se tuttavia mi risultasse impossibile ottenere il corpo di un uomo con l'aiuto della medicina moderna, vorrei almeno poter ridurre il mio fisico al minimo indispensabile, come un paletto a cui legare lo spirito, in modo da fuggire dalla "femminilità". In altre parole, diventare una "persona anziana". [...] Qual è il beneficio della vecchiaia? Per come le vedo io, è senza dubbio [la capacità di] smuovere gli altri con la mente piuttosto che col corpo.¹²²

Si vede qui come gran parte del conflitto riguardo al genere si articoli in relazione a scrittura e letteratura, rievocando il concetto della donna come imitazione, una pura declinazione al femminile. Come già accennato, questa definizione deriva dalla percezione dell'io universale concretizzato in realtà come ego maschile, nel campo generale del lavoro (il campo di gioco dell'*azione*) e in particolare in quello della letteratura, rendendo l'io maschile automaticamente votato a qualsiasi posizione egli voglia occupare. Parlando di questi ambienti, Kurahashi lamenta quindi il fatto che quel tipo di vita sia per lei impossibile, e in un momento di intima introspezione si chiede se sia stato uno sbaglio, un qualche errore di calcolo biologico, nascere donna. Sakaki descrive così la questione della propria voce letteraria in relazione al genere nel *bundan* moderno:

¹²² KURAHASHI, "Dokuyaku to shite no bungaku", pp. 81-82. 要するに、男性にとって文学とは、狩猟家が獲物を射ったその手でことばを乱射することでありうるのに対して、女性にとってはあくまで文学なるものをつくる真似ごとにすぎないのです。それはことばを編むことであり、ことばを活けることであり、またこれらのお稽古ごとそのものであります。女にとって、書くことは《行動》ではなくて分泌作用なのです。女性はことばを分泌してきれいな手芸品をつくりあげます。[...] しかし男性の肉体を獲得することが現代の魔術をもってしてもなお困難だとすれば、わたしはともかく《女性》から脱出するために、とりあえず、精神をつなぎとめる杭として必要な最低限にまで肉体を縮小したいと思えます。すなわち《老人》になるのです。[...] 《老人》の快樂とはなにか？ わたしの想像によれば、それは肉体によらず精神によって他人を動かすということにちがいません。

For most of the history of modern Japanese literature, female writers have needed to define their styles in comparison with those of male writers and thus, whether they liked it or not, have had to become aware of the degree to which they wrote as men, whereas male writers could afford not to think about how much distance they should maintain from female writers' style, or whether they would claim autonomy from, or acknowledge indebtedness to, earlier writers. For male writers, the question of whether they should write as "essentially male" or "disguised as women" was largely irrelevant.¹²³

L'io ad esempio dello *shishōsetsu*, percepito a lungo come forma standard della letteratura, era tutt'altro che universale, poiché principalmente adottato da un *bundan* di predominanza maschile; di conseguenza, anche in un contesto di esplorazione della propria interiorità e individualità, raramente un uomo si sarebbe preoccupato di dover scrivere in un modo che riflettesse più o meno il proprio genere. L'esplorazione del proprio io di Kurahashi è invece fortemente influenzata da questioni di sesso e genere, le quali divengono fondamentali soprattutto in relazione agli effetti della percezione che il mondo esterno ha dell'individuo; molte delle problematiche espresse dall'autrice si basano proprio sul fatto che l'io non precede "neither precedes nor follows the process of this gendering but emerges only within and as the matrix of gender relations themselves"¹²⁴.

Ciò a cui agogna Kurahashi in questo saggio non è la mascolinità in quanto tale, ma il concetto di potere, libertà e neutralità che accompagna il sesso maschile; ella non desidera un effettivo cambio di sesso in virtù di una disforia di genere¹²⁵, ma piuttosto la liberazione dal marchio della femminilità e di quello che lei, e per esteso la società, vede come uno stato di essere particolare e forzatamente sessuato. Eppure, la "sibilla della negazione", come la definisce Victoria Vernon, trova nel mondo della letteratura, che è per lei antimondo e quindi la negatività per antonomasia, il contesto perfetto per l'espressione della donna, proprio in virtù della propria posizione "negativa" e quindi priva della pretesa dell'universalismo.

Julia Bullock scrive infatti, nel suo articolo di analisi della ricezione critica de *Il Secondo Sesso* in Giappone e del saggio di analisi di Kurahashi intitolato "*Watashi no 'daisan no sei'*" (Il mio 'terzo sesso', 1960), che Kurahashi vede una possibile strada verso la trascendenza di ruoli e

¹²³ SAKAKI, *Negotiations...*, pp. 305-306

¹²⁴ BUTLER, *Bodies that Matter*, p. 7

¹²⁵ Avanzare ipotesi sull'identità e/o vita personale dell'autrice è ben oltre il campo di questo elaborato, e verrà quindi usato come base di discussione il fatto che Kurahashi stessa afferma più volte ed esplicitamente di "essere una donna" e di considerarsi tale.

binari di genere non nella mascolinizzazione della donna, ma nella messa in discussione dei significati stessi di “femminile” e “maschile”:

Importantly, she understands this [transcendence] not as a process of ‘reverting’ back to the ‘first sex’ – i.e. women turning themselves into men – but rather as a process of creating a ‘third sex’ for themselves.¹²⁶

Questa personale risposta all’opera di de Beauvoir è di particolare importanza: come esplora in dettaglio Bullock, la prima traduzione giapponese de *Il secondo sesso* attirò un grande interesse principalmente per il suo aspetto filosofico e la promessa di una lettura più accessibile delle idee di Sartre, compagno di de Beauvoir, e il suo messaggio radicalmente femminista venne sottilmente deviato verso una lettura che “attempted to contain the challenge it posed to existing gender norms by translating its political significance in terms that ‘reinscribed the hegemony of the ‘traditional’ roles of wife and mother”¹²⁷. Nonostante questa rivisitazione, l’opera risuonò particolarmente con Kurahashi, le cui esperienze pregresse da studentessa di letteratura e filosofia francese permisero di capire il testo anche nelle sue accezioni filosofiche più complesse, al punto che alcuni ipotizzano che potrebbe averlo letto in originale.¹²⁸ Come dovrebbe essere già divenuto chiaro, le idee di de Beauvoir si dimostrano infatti una fonte fondamentale di ispirazione e influenza per l’opera e la filosofia di Kurahashi, che le assorbì e tentò di adattare al contesto giapponese:

Kurahashi’s interest in Beauvoir was [...] for the way her theories suggested a pathway out of the binary structure of gender that Kurahashi and many of her young female contemporaries found oppressive. Thus, rather than attempting to contain the revolutionary thrust of Beauvoir’s feminist arguments [...], Kurahashi instead amplified and extended them, translating them (in a figurative sense) to the Japanese context. In the process, she offered a frank discussion of how the binary sex/gender system itself might be disrupted so as to allow for transcendence of the ‘second sex’ to which women had historically been relegated.¹²⁹

¹²⁶ Julia BULLOCK, ‘From “Dutiful Daughters” ...’, p. 281

¹²⁷ Ibid., p. 272

¹²⁸ Reiko IKEGAMI, “‘Watashi’ to “watashi”: Kyōzō kankei e no yokubō -- Kurahashi Yumiko 1960-nendai’ (A desire for the imaginary relation, “I” and “I”: Kurahashi Yumiko 1960’s), Gobun 128, Nihon daigaku Kokubungakukai-shu, 2007, pp. 29–48

¹²⁹ Ibid., p. 274

Si è già visto come de Beauvoir introduce il concetto di un terzo sesso in riferimento alle donne di mezza età “liberate” della propria sensualità, e di come Kurahashi riconferma il vantaggio dell’anzianità da questo punto di vista; ciononostante, Kurahashi concepisce anche un proprio personale concetto di terzo sesso, il titolare *daisan no sei*. Oltre all’introduzione dell’idea di un terzo sesso non biologico ma in qualche modo trasformativo, è evidente che l’intero lavoro e la concettualizzazione della posizione della donna come secondo sesso fu di grande impatto per Kurahashi, che ne propone una delimitazione:

Una volta accettato il fatto di essere state reificate in quanto donne dagli uomini, [si tratta di] plasmarsi personalmente in qualcos’altro. Per questo lo intendo non come un diniego della posizione di secondo sesso e di una disputa per il primo sesso, ma piuttosto come uno spostamento verso un “terzo sesso”, sfruttando la propria posizione di secondo sesso.¹³⁰

Questo concetto di terzo sesso si concentra quindi fortemente sulle donne ed è interessante notare come si distingua da altri significati già attribuiti a questo termine: uno è il già citato terzo sesso di de Beauvoir, l’altro una categorizzazione auto-attribuita dai cosiddetti “*gei bōi*”, termine in uso dagli anni ’50 per indicare giovani ragazzi omosessuali e effeminati nel mondo del *mizu-shōbai*¹³¹; il terzo sesso è qui rappresentativo di “a new sexual idea (*sei kannen*) – the cultural woman who constituted a third sex (*dai san no sei*)”¹³². Nonostante Kurahashi gli attribuisca un nuovo significato personale, la nomenclatura stessa rimane quindi ancorata a un quadro fortemente *queer* e di femminilità eterodossa.

“Se la concezione naturalizzata di ‘donna’ non può offrire ciò che una donna, o più semplicemente una persona riconosce come proprio”, Kurahashi sembra voler dire, “allora possiamo almeno sfruttare questa posizione altera e il suo punto di vista al meglio”; in un certo senso la posizione di secondo sesso diviene privilegiata (almeno per l’atto di scrivere) proprio perché dà la possibilità di contestarla, di non essere universale e quindi non dare le questioni di

¹³⁰ KURAHASHI, *Watashi no ‘daisan...*, p. 30. 女は男によって女として客体化されたことをひきうけたうえでしかもみずからを別のものにつくること。だから、これは、女が第二の性という立場を拒否して第一の性と抗争することではなく、むしろ第二の性としての立場を利用しながら第三の立場に移行していくことを意味する。

¹³¹ Lett. “commercio di acqua” 水商売, eufemismo per il mondo dell’intrattenimento notturno che spesso offre anche servizi di carattere più o meno esplicitamente sessuale, come bar, cabaret, ecc.

¹³² MCLELLAND, *Queer Japan...*, p. 109. In primo utilizzo di questo termine in questo senso si trova nel 1957 dalla penna di Ota Tenrei, il quale redasse il primo libro che trattava di uomini omosessuali, chiamato appunto ‘*Dai san no sei*’. McLelland, *Queer Japan...*, p. 105

Sesso e genere per scontate, mettendosi in dubbio e in discussione e avendo più possibilità di plasmarsi in qualcosa di nuovo. Kurahashi concepisce la posizione subalterna della donna come naturalmente svantaggiosa in un contesto sociopolitico, ma allo stesso tempo come un punto di partenza perfetto per un progetto di presa di coscienza:

the position of women, projecting out into the reverse side of this world, provides them with a splendid viewpoint from which to objectivize the men's world. ¹³³

Come nota Sakaki, questa oggettivizzazione si estende all'oggettivizzazione e destabilizzazione della *doxa*, dell'ordine che è stato presupposto e dato per scontato da un mondo patriarcale,¹³⁴ in quanto "le parole [scritte] usate dalle donne hanno il duplice ruolo di portare sollievo a sé stesse e reificare il mondo degli uomini".¹³⁵ Si vede quindi come la posizione di Kurahashi riguardo alla questione di accettazione o rinuncia della femminilità – qui intesa più direttamente come sesso, l'essere "donna", piuttosto che un concetto di femminilità performativa – sia piena di sfaccettature, a tratti quasi contraddittoria in un continuo tiro alla corda tra una sorta di ottimismo calcolato e pessimismo deterministico. Tuttavia, il concetto di un terzo sesso che non pretende che la donna occupi il posto di primo sesso espone la problematicità dell'ideale secondo cui la donna dovrebbe diventare esattamente come un uomo per occupare la stessa posizione universale; Kurahashi vede la compresenza di secondo e terzo sesso non come una maschilizzazione, ma come una sorta di neutralizzazione del "segno del sesso"¹³⁶. L'età anziana, così come viene concepita da Kurahashi, appare inoltre come un campo fertile per praticare la creazione del concetto di un proprio personale terzo sesso che confonde i binari trascendendo il reame corporeo, considerato ingombrante per le giovani donne costantemente definite dalla propria sessualità e sensualità, volenti o nolenti.

Nella terza parte del saggio Kurahashi parla della sua concezione di tre diversi tipi di romanzo: romanzi che rigettano il (nostro) mondo, romanzi che rigettano il concetto stesso di romanzo, e romanzi che non rifiutano nessuno dei due, identificando quest'ultimo come un esempio di

¹³³ KURAHASHI, "Watashi no 'daisan...", 1973, p. 30, traduzione di Atsuko SAKAKI "(Re)canonizing Kurahashi Yumiko...", 1999, p. 160 しかし逆に世界の裏側にはみだしている女の位置は、じつは男の世界を対象化するのに屈強の視点を提供するものでもある

¹³⁴ A. SAKAKI, (Re)Canonizing..., p. 160

¹³⁵ KURAHASHI, Watashi no daisan..., 1973, p. 30. 女の使うことばは自己の救済をとおしながら男の世界を対象化するという二重の役割をになう。

¹³⁶ Julia BULLOCK, From Dutiful..., p. 280

“romanzo popolare” e il secondo come esemplare del *nouveau roman* francese. Questo *nouveau roman* rifiuta il concetto stesso di romanzo poiché non riesce più a esprimere l’assurdità della realtà a parole:

al giorno d’oggi è difficile vivere senza pensare che gli altri esseri umani siano, nel complesso, strani. Il mondo osservato e documentato dal *nouveau roman* è privo di logica e significato, come un labirinto o un’improbabile e incomprensibile creatura molluscoide. [...] Da un punto di vista pari a un insetto inghiottito da questo mondo, esso può apparire solo come un ammasso di assurdità. [...] Beh, personalmente non sono il tipo di persona perbene che intende partecipare alla creazione di questo secondo tipo di romanzo “artistico” e contribuire così alla propagazione di nuovi tipi di romanzo. Ciò che sto prendendo in considerazione come passatempo per la mia imminente età anziana è il primo tipo di romanzo, quello che rigetta il mondo – anzi, a essere onesta, è un tipo di letteratura che trama di avvelenare il mondo, lo contagia con la follia e, facendo finta di niente, ne strappa la pelle rimettendola a rovescio. Forse non c’è bisogno di arrivare a tanto, ma oserei paragonarlo alla macchinazione di un omicidio legale: il crimine perfetto. In questo caso “legale” e “perfetto” hanno un significato vitale. Invece di rifiutare il mondo, devo prima accettarlo e obbedirvi, raffinare una tecnica perfetta, e senza farmi scoprire, sostituire segretamente il contenuto di questo “mondo”.¹³⁷

¹³⁷ KURAHASHI, "Dokuyaku to shite no bungaku", pp. 84-87. 今日では自分以外の人間はことごとくおかしいと考えなければ、生きていくことさえ困難でありましょう。《ヌヴォー・ロマン》が観察し記録している《世界》は、《不条理》で《無意味》で、迷路のような、あるいは得体の知れない軟体動物のような《世界》です。[...]このような《世界》に呑みこまれた一匹の虫という視点からながめるかぎり、《世界》はまさに《不条理》の塊としかみえないでしょう。[...]さて、わたし自身はこの第二種の《芸術》小説制作に参加して新しい小説の発展に寄与しようというまじめな人間ではありません。わたしが今後老年の道楽として考えているのは、第一種の小説、すなわち《世界》を拒絶する——いや、本音を吐くなら、《世界》に毒をもらい、狂気を感染させ、なに喰わぬ顔をしながら《世界》の皮を剥ぎとったり顛覆させたりすることをくわだてる文学です、まあ、それほどすごむ必要はありませんが、これは合法的殺人あるいは完全犯罪をたくらむのに似ているといえましょう。ここで、「合法的」、「完全」ということにはもちろん重要な意味があります。わたしは《世界》を拒絶するどころか、承認し、服従することから出発し、完璧な《技術》を用いて、それとさとられぬまに、《世界》の中身をすりかえなければなりません。

Kurahashi aggiunge poi che “l’unico piacere per un anziano che si cimenta nella letteratura è quello di poter commettere malefatte passando inosservato”¹³⁸, echeggiando quanto aveva detto in precedenza sul piacere di poter smuovere gli altri con la mente; questi progetti si sovrappongono, poiché se una “persona anziana” è più mente che corpo e non è quindi definita dalla propria fisicità, né femminile né maschile, essa può abbandonare l’interpretazione di ruoli e generi e trascendere non solo il proprio corpo, ma anche l’ordine sociale della “legge degli adulti”.

Questo passaggio non è esplicitamente rilevante dal punto di vista di interesse del presente elaborato, ma emergono comunque delle tematiche importanti per le ispirazioni esistenzialiste dell’autrice, in particolare il concetto dell’“assurdità dell’essere”; secondo Sartre questa percepita assurdità del mondo si basa sul fatto che il modo in cui vivono gli uomini non sia definito da un qualche ordine predestinato e la stragrande maggioranza delle strutture che definiscono la nostra vita sono, per dirla semplicemente, pure invenzioni: ogni cosa è possibile e quindi terrificante perché niente ha, alla sua base, un concreto senso o scopo. Concetti con cui gli uomini convivono e che danno per scontati, come il matrimonio e il lavoro, non esistono “in the non-human order of the world”, ma sono semplici etichette che siamo, teoricamente, liberi di rimuovere.¹³⁹

Aderire ciecamente a queste strutture e convincersi che dobbiamo fare o essere qualcosa per un qualche motivo assoluto, senza rendersi conto che molto probabilmente si tratta semplicemente di una convenzione sociale: questo è ciò Sartre intende come “vivere in malafede”, convincersi di avere un ruolo immutabile e di essere definito da esso in tutto e per tutto. Sartre fa riferimento ad esempio al lavoro, a come un individuo si definisce in base alla propria posizione lavorativa e ritiene di non *poter* essere qualcos’altro principalmente a causa di influenze esterne e pressioni sistematiche sociali. Ciò crea un collegamento rilevante a come Kurahashi concepisce sesso e genere come performativi e limitanti della realtà, in linea a sua volta con le già citate teorie di Judith Butler:

¹³⁸ KURAHASHI, "Dokuyaku to shite no bungaku", p. 87. 《老人》が文学に手をだす愉しみは、こうしてひとに気づかれずに悪事を働くこと以外にないようです。

¹³⁹ Jean-Paul Sartre, in "The School of Life", 2014, <https://www.theschooloflife.com/thebookoflife/the-great-philosophers-jean-paul-sartre/>, 1-12-2020

In opposition to theatrical or phenomenological models which take the gendered self to be prior to its acts, I [...] understand constituting acts not only as constituting the identity of the actor, but as constituting that identity as a compelling illusion, an object of belief. [...] What is called gender identity is a performative accomplishment compelled by social sanction and taboo. In its very character as performative resides the possibility of contesting its reified status.¹⁴⁰

In altre parole, secondo entrambi i pensatori, ciò che riteniamo comportamenti “naturalisti” sono in realtà il prodotto di coercizioni più o meno evidenti. Il pensiero esistenzialista di Sartre viene quindi filtrato attraverso l’aggiuntivo strato del genere, che rappresenta una sorta di gradino in più nel processo, una patina che Kurahashi, in quanto donna, non riesce a ignorare. Kurahashi dice di volersi attenere alle regole di questo mondo, essendo “legale e perfetta”, ma al contempo rovesciando questo suo veleno nel mondo fittizio della letteratura. Kurahashi esprime un *modus operandi* che ricorda la protagonista di *Kurai tabi*, la quale decide di “interpretare il ruolo di donna” rendendosi padrona della propria femminilità performativa: instead of rejecting the roles assigned by the “real” world and fighting for the subjective and substantive self that men have, Kurahashi decides to play the role of woman and create the “other” world of fiction.¹⁴¹

Come ultima considerazione riguardo a questo saggio, vorrei far notare che si vede emergere un’interessante usanza linguistica, cioè l’uso del katakana al posto dello hiragana, ad esempio nella frase “che sia forse stato un errore nascere donna?”, (女ニ生マレタノガソモソモマチガイダッタカナ). Questa sostituzione non è una pratica isolata e si riscontra nuovamente anche nello stesso scritto, quando il testo riporta un dialogo indiretto di un uomo immaginario nella frase “che aspetto avrà questa donna nuda”? (コノ女ハ裸ニナルトドンナカラダヲシテイルノダロウ), nel saggio *Dokuyaku to shite no bungaku* quando esprime il pensiero degli autori responsabili del *nouveau roman* (世界ハ変ッタ。人間ハ解体シタ。コノ新シイ現実ヲ表現スルタメニハ新シイ小説ノ方法ガ必要デアル) e in *Sumiyakisto Q no bōken*, nel diario del personaggio detto Doktor, che rappresenta un piccolo romanzo all’interno del romanzo. Il diario in questione non è tuttavia veramente scritto dal Doktor, bensì dal

¹⁴⁰ Judith BUTLER, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, *Theatre Journal*, 1988, Vol. 40, No. 4 (Dec. 1988), The Johns Hopkins University Press, p. 520

¹⁴¹ A. SAKAKI, (Re)Canonizing Kurahashi Yumiko..., p. 161

personaggio del letterato (possibile parodia di Kurahashi stessa) come esercizio di scrittura per la creazione del tanto agognato antiromanzo. Allo stesso modo in cui, come nota Luciana Cardi, i nomi della città di Tokio e Kioto in *Amanonkoku ōkanki* sono scritte in katakana per creare un senso di alienazione dalle loro controparti reali e dal linguaggio standard¹⁴², l'uso del katakana in questi casi comunica un senso di alterità e pone l'enfasi su un certo grado di separazione da ciò che viene espresso. Si può quindi ipotizzare che questo particolare pensiero sia espresso dall'“Altro”, anche detto “lui” (かゝれ) che Kurahashi individua come parte della propria psiche letteraria, una voce altra che mette la proverbiale pulce nell'orecchio e, articolando ansie interiorizzate, si chiede se il solo fatto di essere nata la condanni a un'eterna inquietudine e esclusione non tanto da certi impieghi quanto dalla possibilità di fare *propri* questi ruoli. Su un secondo livello di lettura che tiene conto dell'origine dei due alfabeti, il katakana potrebbe anche rappresentare una sfera più prettamente maschile, poiché originato da una riscrittura del *kanbun* da parte di monaci e quindi uomini, reso altero e opposto allo hiragana che invece era prediletto dalle dame di corte in periodo Heian e quindi detto anche *onnade* (女手, letteralmente ‘mano di donna’). Tuttavia, piuttosto che una distinzione binaria opposta e speculare sembra comunque più pertinente una concezione più grigia dell'io letterario di Kurahashi.

2.3 Genere, sessualità e famiglia

In *Sei wa aku e no kagi* (Il sesso è la chiave per il male, 1964) Kurahashi affronta molto esplicitamente questioni che riguardano la donna comune e la sua vita privata, concentrandosi sul matrimonio e la sessualità in relazione a sistemi di strutturazione egemonica, stereotipi, aspettative e pressioni sociali, destino biologico e il concetto di

¹⁴² Luciana CARDI, *Challenging the traditional Notion...*, p. 7

“eterno femminile”¹⁴³. Si delinea di conseguenza una concezione di genere e sesso direttamente legata alla donna e al proprio essere donna in relazione sia a fatti molto concreti di vita quotidiana, sia a concetti più astratti come quello del male. Kurahashi esplora infatti il processo di associazione secondo cui il sesso (o per essere più precisi la sessualità al di fuori di una relazione matrimoniale, e particolarmente la sessualità femminile) viene attribuito al peccato e quindi al male (悪) e cosa questa associazione significhi per le donne che portano il “segno del sesso”. Il saggio si apre senza mezze misure:

Le donne sono demoniache? Questo sesso [femminile] è un demone che dimora all'interno delle donne? La donna non è forse un'atroce creatura del diavolo? Alcuni uomini annuiranno con un sorriso significativo e divertito dipinto sul viso, mentre altri lo faranno con un'espressione oltremodo amareggiata. [...] Mentre nei primi è annoverata una gioconda mistificazione e idealizzazione delle donne, questi ultimi sono carichi di amarezza nei confronti di donne reali [...]. In ogni caso, io sono fermamente convinta che in genere le donne siano l'esatto opposto di un essere diabolico. Vorrei anzi sotto la banale realtà che è la donna media, almeno stando al suo aspetto esteriore: una creatura che vive gentilmente e graziosamente, e che perlomeno crede nella propria gentilezza, bellezza e virtù. Termini come 'adorabile diavolo' o 'graziosa fata' sono frutto dell'immaginazione

¹⁴³ Termine originalmente concepito da Wolfgang Goethe, per indicare un concetto di donna salvifica, materna e eternamente caratterizzata da un fascino unico tipico della musa e al contempo della madre, erotico, salvifico e spirituale; va quindi a significare la concezione di una femminilità atemporale e atemporale che in qualche modo permea tutte le donne e la figura della donna, che esiste a prescindere come concetto; De Beauvoir contesta tale concetto in quanto la femminilità come realtà concreta e immutabile non è mai esistita, ma è bensì un'“essenza velata dal mistero e del dubbio”, e la cui negazione non equivale quindi alla negazione della donna in senso concreto “Il fatto è che ogni essere umano concreto ha sempre la sua particolare situazione. Respingere le nozioni di eterno femminile [...] non significa negare che vi siano, oggi, [...] donne” DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, p. 20

maschile, così come l'eterno femminile, o un indumento civettuolo che le donne vestono volontariamente come una vestaglia di *lingerie*.¹⁴⁴

La fabbricazione dell'immagine della donna come concetto arbitrario è qui evidente: l'“adorabile diavolo” è una fantasia maschile o una performance messa in atto dalla donna. Il passaggio sulla “banale realtà della donna” ricorda i riferimenti alla donna che nella propria stanza dimostra di avere un'esistenza priva di interesse per la sfera pubblica secondo lo standard patriarcale, riconfermando che questa percezione si basi in gran parte sull'aspetto esteriore e sul continuo condizionamento basato su convinzioni e modelli di femminilità codificati e persistenti; Kurahashi comprende infatti che anche compiendo una separazione tra sesso “biologico” e genere culturale, particolarmente in relazione alle donne, non si ottiene automaticamente assoluto controllo su queste rappresentazioni e codificazioni culturali.

Kurahashi continua a problematizzare il rapporto tra genere/sexo e uomo/donna riappellandosi nuovamente a de Beauvoir:

C'è un proverbio francese che recita: “una donna è una santa in chiesa, un angelo per la strada e un diavolo a casa”; tuttavia, più che alla parola diavolessa, il termine francese ‘*diablesses*’ si avvicina più all'accezione di ‘donnaccia’ maliziosa e brontolona [...]. Mi rincresce terribilmente, ma prima di arrivare a tale consapevolezza gli uomini devono sperimentare questo modo di dire sulla propria pelle, da cima a fondo. La modesta ribellione dell'uomo sottomesso al “demone” della casa sarà invece quella di leggere questo modo di dire da fondo a cima. [...] Ciononostante, gli uomini non riescono a sbarazzarsi dell'illusione che le donne siano dei ‘graziosi diavoli’. Ciò che affascina gli uomini delle donne è che esse appaiano loro come il ‘sexo’ stesso, e cioè la serratura che porta al mondo

¹⁴⁴ KURAHASHI, "Sei wa aku e no kagi", in Yumiko Kurahashi, *Dokuyaku to shite no bungaku - Kurahashi Yumiko essei-sen, Tōkyō, Kōdansha (Shincho Online Books), 1999, p. 40.* 女性は悪魔的か？ その「性」は女性のなかに棲んでいる悪魔なのか？ 女性は残忍な魔物ではないのか？ 男性のなかのあるものは意味ありげで愉しそうな微笑を浮かべてうなずき、またあるものはいかにもうんざりした顔でうなずくだろう。[...] 前者には女性を神秘化して想像することの愉しさがふくまれているとすれば、後者には現実の女性に対する苦い[...]。ところでわたし自身は、女性が一般に悪魔的なものの正反対の存在であることを主張しようと思う。平均的な女性は、その外見どおり、やさしく美しく生きている動物であり、少くとも自分のやさしさと美しさ、そして美德を信じているものだという平凡な真理をまず強調しておきたい。「可愛い悪魔」とか「可愛い妖精」といったことばは、「永遠の女性」などと同じように男性の想像力の産物であるか、さもなければネグリジェと同じように、女性が好んで身につけるコケティッシュな衣裳であるにすぎない。

del male. Tra parentesi, le donne non pensano affatto così di sé stesse. [...] Non si tratta tanto di sapere effettivamente di 'quelle cose'; una donna potrebbe anche diventarne un'esperta, ma dovrà comunque rimanere inconsapevole come prima, innocente e pura, o per precisare, non un "essere sessuale". Come illustra de Beauvoir ne *Il secondo sesso*, le donne non nascono come esseri sessuali, ma piuttosto questa sessualità viene loro assegnata tramite l'imposizione del segno del sesso. [...] In poche parole, le donne non sono esseri sessuali come piace pensare agli uomini. Se un uomo di mezza età, abbandonandosi alle proprie fantasie erotiche durante una conversazione spinta con le hostess di un bar, finisse con l'esternare il fatto che abbia ridotto le donne alla loro sessualità, le hostess sentirebbero di essere state profondamente insultate. Questo perché ritengono di vendere l'*attrattiva* del sesso, non il sesso stesso. Allo stesso modo, una ragazza squillo che vende il diritto di usufruire del sesso è esattamente quello che è, e ritiene semplicemente di esercitare un commercio offrendo una particolare abilità. L'impressione che una prostituta sia più apertamente sessuale di una casalinga casta è errata.¹⁴⁵

Si vede qui, ad esempio con l'immagine della hostess, un proseguimento del progetto di riadattamento della propria ideologia di ispirazione Beauvoriana per il contesto giapponese e la prospettiva personale di Kurahashi in quanto giovane donna negli anni '60. L'autrice prende un

¹⁴⁵ Yumiko KURAHASHI, "Sei wa aku e no kagi", pp. 41-43. フランスの諺で、「女というものは、教会では聖女、街では天使、家では悪魔」というわけだが、diablesses というフランス語は「魔女」というより悪知恵が働いてがみがみいう「悪妻」の感じである。[...] たいへんお気の毒なことに、この認識にたどりつくまでには、男性はこの諺を上から下へと身をもって体験しなければならない。家庭のなかの「悪魔」の下敷になってしまった男性のささやかな反抗は、この諺を今度は下から上へと読んでみることである。[...] それにもかかわらず、男性は女性が「可愛い悪魔」であるという幻想を捨てきれない。女性が男性にとって魅惑的であるのは、女性が「性」そのもの、つまり「悪」の世界への鍵穴であるように見えるからだ。ところが女性自身はそんなふうには考えない。[...] 知識として「あのこと」を知っているかどうかの問題ではない。かりにおびただしい知識をもっていたとしても、彼女は依然として無知であり innocent であり純潔であって、正確には「性的人間」ではない、というべきである。ボーヴォアールが『第二の性』で定義しているように、女性は生まれながらにして性的人間なのではなくて「性」の刻印を打たれることによって「性」を与えられる。[...] 要するに女性は男性が好んで考えるような性的存在そのものではないのだ。バーでホステスたちときわどい会話を交しながら好色な想像力を働かしている中年男が、女性をついに「性」そのものに還元してしまったことを宣言すれば、ホステスたちははなはだしく侮辱されたと感じるだろう。彼女たちはその魅力を売っているのであって「性」を売っているのではないと考えるからだ。また性の使用権を売っているコールガールはコールガールで、自分はある特殊技能を提供して商売しているにすぎないと思う。[...] 売春婦は貞淑な人妻の何倍もむきだしの性的存在だという印象はまちがっているのである。

modo di dire inteso a suscitare gomitate scherzose, appellandosi a un immaginario pubblico per creare un'atmosfera casuale, e lo usa poi per centrare l'attenzione sull'anacronismo dell'immagine della donna moderna che non vuole ruoli fittizi né da *ryosai kenbo*¹⁴⁶, né da *moga*¹⁴⁷, rifiutando la dissonanza tonale che vuole la donna innocente e quindi priva di proattività e *agency* ma comunque disponibile a una sessualizzazione passiva. Questa sessualità affibbiata, naturalizzata, condannata o negata a seconda della necessità diviene quindi un argomento centrale. Nell'interesse di denaturalizzare questa sessualità della donna percepita come passiva e inerente, Kurahashi prosegue con lo stesso tono diretto:

Il fatto che il sesso non sia per niente naturale per le donne lo si può capire osservando alcuni casi di malattie psicosomatiche [comuni] nelle donne. Ricevere il marchio del sesso non è per le ragazze un avvenimento naturale come un fiore che sboccia. Prendiamo, ad esempio, il caso di una paziente che esprime l'incapacità di avere rapporti sessuali. La diagnosi è il vaginismo. È un caso comune: da giovane le venne fatto uno scherzo da un ragazzino delle medie, e tempo dopo le capitava di ripensare a quell'atto di masturbazione, vedendovi una colpa. Il trauma causato da questa esperienza sgradevole, insieme alla paura e l'avversione nei confronti della sessualità, si sono concretizzate nel vaginismo e nel rifiuto del rapporto sessuale. Nell'intervista la paziente parla in dettaglio della sua vita sessuale insoddisfacente, dolorosa e umiliante col marito – un inferno quotidiano. C'è un'infinità di casi simili di “insensibilità” e “frigidity”. [...] Tuttavia, l'idea che l'educazione verso una “felice vita sessuale” perpetrata entusiasticamente dalle riviste femminili porterà all'eradicazione di quest'altra vita sessuale vecchia e sbagliata è pura superstizione. L'idea che ci si possa impegnare ad ottenere una completa e perfetta vita sessuale tramite allenamento e pratica, allo stesso modo in cui si potrebbero fare esercizi mirati per ottenere belle braccia e gambe, mi sembra genuinamente ridicola. [...] Si potrebbe tuttavia prendere in considerazione un atteggiamento che riduce questo istante

¹⁴⁶ “Brava moglie e saggia madre” (良妻賢母) modello di donna di casa promosso in periodo bellico per sottolineare l'importanza del ruolo della donna sul “fronte domestico”. Verrà citato esplicitamente da Kurahashi e discusso ulteriormente tra poche pagine.

¹⁴⁷ Abbreviazione di *modan gāru* (modern girl, モダンガール), termine entrato in uso già negli anni '20 per indicare generalmente ragazze appunto moderne e quindi indipendenti socialmente, sessualmente e economicamente, vestite all'occidentale e quindi viste come “occidentalizzate”. Non era raro che la *moga* venisse vista come una minaccia alla norma sociale, rappresentando “a threat to both traditional Japan and the emergent economic system. Because part of the image of the modern girl was that of a spoiled, selfish woman who had multiple sex partners, to be called a modern girl in public insinuated that woman had allegiance to no one, something that was not Japanese. Working women who had no loyalty were out of control and were in direct opposition to state policies and moral education, which centered around the family.” Jacalyn D. HARDEN, *The enterprise of empire: Race, class, gender, and Japanese national identity*, *Identities*, 1:2-3, 1994, p. 185

supremo a una semplice questione fisica e fisiologica, trattando tutto come un problema di un coefficiente di attrito ottimale.¹⁴⁸

Gli argomenti di natura quasi biologica, particolarmente per quanto riguarda affermazioni su cosa sia o non sia “naturale” sono certamente estreme, rischiando di incorrere nelle stesse massime naturalizzanti che Kurahashi contesta; il presente elaborato intende quindi analizzarle solo come parte della visione e del progetto letterario dell’autrice, cercando di mantenere una posizione simile a quella di Eve Sedgwick nel distanziarsi dal ruolo di arbitro tra poli di visione essenzialistica e costruttivista, di natura e cultura.¹⁴⁹ In questa lente è quindi fondamentale non interpretare queste considerazioni come un’analisi a tappeto, ma piuttosto sottolineare come Kurahashi strutturi la sua argomentazione per estremizzare il sentimento di avversione alla sessualità attribuita arbitrariamente, il cosiddetto “marchio del sesso” che va poi a definire l’individuo (donna) e le sue circostanze. Per quanto possa apparire paradossale, Kurahashi mette in atto una desessualizzazione del sesso, lo de-sensazionalizza. Considerando il modo in cui molte sue opere si avvicinano al sesso dal punto di vista di personaggi femminili (*Kurai tabi*, in cui l’atto sessuale è narrato indirettamente e quindi reso impersonale, *Natsu no owari*, che manca di emozione e rende il sesso più un gioco di potere e sperimentazione) appare quindi perfettamente in linea con quanto scritto in precedenza; prendendo in prestito un’espressione di Halberstam, Kurahashi “invite[s] us to unthink sex as that alluring narrative of connection and liberation and think it anew as the site of failure and unbecoming conduct”.¹⁵⁰ Quello che

¹⁴⁸ KURAHASHI, "Sei wa aku e no kagi", pp. 43-45. 女性にとって「性」がけっして自然なものでないことは、女性の P S D (Psychosomatic diseases) に関する本からいくつかの症例を拾ってみればよくわかる。女性が「性」の刻印を打たれることは花がひらいたりするように自然なことではない。たとえば性交不能を訴える患者がいる。診断は Vaginismus である。よくあるケースだが、彼女は [...] 少女時代に中学生の少年にいたずらされ、のちに偶然おぼえたオナニーにも「罪」を感じる。いまわしい体験からうけた心的な傷、「性」に対する恐怖と嫌悪が Vaginismus となって性交を拒否するのだ。インタビューによれば、患者はその夫との成就することのない、苦痛と屈辱にみちた性行為の光景を詳細に語っているが、それは日常生活のなかの地獄である。[...] いわゆる「不感症」、「冷感症」の例にいたっては枚挙にいとまがない。[...] しかし婦人雑誌などがいっそう熱心に「たのしい性生活」への啓蒙をつづければこんな古いまちがった性生活はことごとく追放されてしまうだろう、というのは、たわいのない迷信である。いつの日にか美しい肢体になるだろうと信じて美容体操でもするように、完全な、あるいは充たされた性生活をめざして学習とトレーニングにはげむという心がけはまことにこっけいに見える。[...] もっとも、あの至高の瞬間を純粹に物理的・生理的な問題に還元し、すべてを「最適摩擦係数」の問題としてとりあつかおうとする単純さも、ひとつの態度ではありうるだろう。

¹⁴⁹ Eve KOSOFSKY SEDGWICK, *Epistemology of the Closet*, Los Angeles, University of California Press, 1990, p.40

¹⁵⁰ J. HALBERSTAM, *The Queer Art...*, pos. 2639

Kurahashi intende come sessualità “innaturale” si oppone al concetto di una sessualità *necessaria* e pretesa dalla donna.

Nell’interesse di ciò, le riviste che Kurahashi nomina rappresentano l’evoluzione della morale nei confronti della sessualità: dette *kasutori* e pubblicate a partire dal dopoguerra, queste riviste furono influenzate a loro volta da pubblicazioni come il libro di educazione sessuale “Matrimonio ideale” di Theodor Van Velde, tradotto in giapponese nel 1946 col titolo di *Kanzen naru kekkon* (Matrimonio completo/perfetto, 完全なる結婚). Esse si specializzavano nel dare suggerimenti sull’educazione sessuale, l’importanza dei preliminari o semplici atti di intimità a sposini novelli, concentrandosi sui bisogni sessuali e romantici della coppia e indicando quindi l’arrivo di un’era che dava la priorità al godimento del sesso in sé piuttosto che al semplice atto riproduttivo.¹⁵¹ Nello zeitgeist di una sempre più fiorente aria di liberazione sessuale che andò di pari passo con l’ emancipazione femminile, Kurahashi fa in un certo senso da bastian contrario: si chiede se questo modello sia effettivamente valido universalmente, cosa succede quando una donna non è sessualmente disponibile e/o attiva non per scrupoli antiquati o moralisti, e se il sesso possa essere considerato questa forza liberatoria per chi lo sperimenta in modo traumatico e in un mondo che dalle donne si aspetta esattamente quello. Un punto di vista similmente cinico può essere trovato in *Kurai tabi*, in cui la protagonista continua a creare la concezione di sé stessa e del mondo che la circonda attraverso le proprie esperienze personali:

Sui treni affollati della linea Yamanote ti è stata afferrata la mano e toccato il seno da sconosciuti senza nome, uomini dall’aria di uomini qualunque, e, anche se te ne saresti accorta solo più tardi, un uomo dall’aria di un disoccupato arrivò a eiaculare sulla tua gonna. Fondamentalmente, questo era il tuo legame con il mondo: il legame tra quei molestatori e tu, la loro vittima. Ma sin dai tuoi tredici anni avevi già fatto una diagnosi completa di questa relazione e apprendesti il significato della relazione tra la società e la donna, più spesso chiamata “amore”.¹⁵²

¹⁵¹ MCLELLAND, *Queer Japan...*, pp. 63-65

¹⁵² KURAHASHI, *Kurai tabi*, pp. 159-160. あなたは山手線の満員電車のなかで、無名不特定の男、男一般であるような男たちに手を握られ、胸にさわられ、失業者風の男からとあなたはあとでおもいあつたのだがスカートに射精されたことさえあった、それがあなたと世界との関係なのだ、根源的に……あの痴漢と、その対象としてのあなたとの関係……だがすでに十三歳のときからあなたはこの関係について、完全な診断をくだしていた、人間世界と女との関係、もっともしばしば愛ということばで呼ばれるあの関係の意味を、あなたは知ってしまった。

La narrazione segue poi le prime esperienze di *anata* nel ricevere lettere e confessioni d'amore, che ella trova quasi altrettanto spiacevoli e ridicole; l'associazione stridente delle molestie sessuali con l'amore illustra con arguzia tagliente la difficoltà della protagonista nel riconciliare la propria posizione di vittima e al contempo oggetto di attenzioni romantiche e sessuali degli uomini, che riconfermano il suo status di donna e quindi essere sessuale in un modo che non può controllare. Parlando di *hostess* e *prostitute*, Kurahashi ha portato in questione anche l'argomento del lavoro sessuale; in un articolo che tratta di relazioni di potere e autodeterminazione nell'ambito della commercializzazione proattiva del corpo delle adolescenti in Giappone, Ueno Chizuko nota come tali discussioni siano particolarmente complesse perché “a notion of self-determination obscures the political power structure, where the social resources are disproportionately allocated by gender”.¹⁵³ In altre parole, Ueno illustra la difficoltà di determinare se e quando autodeterminazione sessuale e appropriazione della propria sessualità e sensualità si possano definire come tali in un contesto che tende naturalmente a svantaggiare una delle parti. Kurahashi esprime una simile preoccupazione in *Watashi no daisan no sei*, individuando nella nuova morale più libertina che vede il sesso come “una valuta di scambio” una disparità di potere risultante in uno scambio iniquo in cui la donna rischia di “accettare il suo ruolo di oggetto utilizzato dagli uomini”.¹⁵⁴ Nello stesso saggio, Kurahashi avrà modo di considerare l'altra faccia della medaglia, lamentando il fatto che anche una sessualità femminile volontaria, attiva e non costretta nei limiti del matrimonio finisca per essere contestata dalla morale.

Kurahashi introduce in questo scritto il collegamento tra il sesso, l'erotismo e il male appellandosi al pensiero di Georges Bataille, il quale, nella sua opera *L'erotismo*, individua questo legame nel fatto che il sesso sia una cosiddetta situazione-limite, cioè una situazione che sfugge al senso, al significato, grazie al quale “s'intravedono gli effetti della trasgressione ultima che sarà la scomparsa nella morte”¹⁵⁵. Questi concetti diverranno particolarmente importanti nel prossimo capitolo, ma l'argomento in questione è rilevante per quanto riguarda l'idea

¹⁵³ Chizuko UENO, Self-determination on sexuality? Commercialization of sex among teenage girls in Japan 1, *Inter-Asia Cultural Studies*, 4:2, p. 323

¹⁵⁴ KURAHASHI, *Watashi no daisan...*, p. 29, 性については、これをいわば現金でもっていて自由奔放に処分し享受するというのがあたらしいモラルであるかのような考え方が流行したりするが、ばかげたことである。女の性を、性交をエンジョイすることに還元するのは客体として男に利用される役割をひきうけることにすぎない。

¹⁵⁵ Paolo CARUSO, “Georges Bataille” in Georges BATAILLE, *L'erotismo*, Milano, Mondadori, 1969, p. 5

dell'esclusione del sesso non a scopo riproduttivo dai buoni costumi del bene sociale in quanto rappresentativo della morte, antitesi dell'autoconservazione e quindi anche dell'ordine, della "legge degli adulti" espressa in *Sei to bungaku*. Partendo da questa considerazione, Kurahashi fa riferimenti diretti a un contesto sociale giapponese:

In genere le donne appartengono al principio del bene; tengono il male del sesso relegato alla prigione della domesticità, e si guardano bene dal dare campo libero alla propria sessualità fuori da questa gabbia sicura. Le donne che ignorano la casa [nel senso di famiglia, domesticità] e vivono nel reame dell'erotismo sono viste come il nemico. La "brava moglie e saggia madre" può chiudere un occhio sul marito che viene a contatto con l'erotismo tramite una prostituta sconosciuta, ma non perdona l'esistenza di quest'ultima. [...] La donna non interpreterà a lungo il ruolo di brava moglie di giorno e sguardina di notte; prima o poi il parto, l'educazione dei bambini e le faccende domestiche diverranno il suo tutto, e ella vivrà a lungo allontanandosi sempre di più dalla sessualità.¹⁵⁶

Il primo capitolo ha brevemente accennato al processo che, in particolare durante la seconda guerra mondiale, si preoccupò di sorvegliare e regolamentare le vite private dei giapponesi per giovare allo sforzo bellico grazie ad esempio a reti di associazioni di quartiere; il tentativo di forgiare "corpi" obbedienti e patriottici si basò principalmente sull'inserimento delle funzioni corporee in un contesto di ideologia nazionalista, al punto che il corpo si trovò "at the heart of nationalist discourse"¹⁵⁷: McLelland nota che un'importante parte di questa regolamentazione fu un'ancor maggiore polarizzazione dei ruoli di genere,

resulting in women being cast solely as mothers, whose purpose was to breed sons for the empire, and men being regarded as fighting machines.¹⁵⁸

¹⁵⁶ KURAHASHI, "Sei wa aku e no kagi", pp. 46-47. 女性は概して善の原理に属するものだ。女性は「悪」である「性」を「家庭」という檻のなかにしまいこむ。この安全な檻の外で「性」を野放しにすることを女性をもっとも警戒する。「家庭」を無視してエロティズムの王国に生きる女性は女性の敵とみなされる。良妻賢母は、夫がエロティズムとは無縁の売春婦にふれることは大目にみても、エロティックな情婦の存在は許そうとしない。 [...] 女性が、昼は貞淑な主婦、夜は娼婦という演技をつづけるのも長くはない。やがて出産と育児 [...]、家庭の経営が彼女のすべてとなる。女性はますます「性」から遠ざかって長生きする。

¹⁵⁷ Yoshikuni IGARASHI, *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*, Princeton; Oxford, Princeton University Press, 2000, p. 51

¹⁵⁸ M. MCLELLAND, *Queer Japan...*, p. 32

Ecco che divenne quindi fondamentale il concetto di “brava moglie e saggia madre” (*ryōsai kenbo*, 良妻賢母) come ruolo principale della donna promosso da politica, media e pressioni sociali, al punto di sottintendere retoriche eugeniche per massimizzare e ottimizzare la nascita di bambini con slogan come *umeyo fuyaseyo* (産めよ増やせよ).¹⁵⁹ McLelland nota ulteriormente che in questo clima e particolarmente per le donne borghesi l’attività sessuale veniva incoraggiata per scopi puramente riproduttivi,¹⁶⁰ mentre la vita sessuale degli uomini, anche sposati, non riceveva affatto lo stesso livello di scrutinio da un punto di vista non solo sociale, ma anche politico; una narrativa predominante, supportata anche da politici e interventi statali, sembrava infatti vedere la sessualità dell’uomo come una macchina che necessitava di determinati “stimoli” per funzionare correttamente, supportando quindi sistemi di prostituzione legalizzati e regolamentati dal governo in quanto necessari:

there was a tacit approval of male sexual freedom, but a strict localization of the opportunities for sexual stimulation and enjoyment to brothel or semi-brothel districts whose existence was justified as essential means of preserving the purity of the home.¹⁶¹

Si incontrava quindi una dualità nei “ruoli” delle donne a seconda del loro status, che vedeva lo sfruttamento del *sexual labor* in particolare di donne di classe più bassa, perché considerate moralmente inferiori e necessarie a salvaguardare l’onore di donne più ‘rispettabili’, e al contempo l’idealizzazione di donne borghesi come appunto brave mogli e sagge madri “whose war effort was increasingly identified with the conception, birth and bearing of children”.¹⁶² Nonostante il periodo postbellico vide un certo livello di ammorbidimento di questi modelli, un’ondata di liberazione sessuale¹⁶³ e il fatto che Kurahashi sembra non essere stata influenzata personalmente dal periodo bellico, l’eco di questo vicino passato rimase una pressione sentita intimamente, in parte perché le donne erano state escluse dalla politica fino al dopoguerra e

¹⁵⁹ Ibid., p. 33

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ronald DORE, *City Life in Japan: A Study of a Tokyo Ward*, Richmond, Routledge, 1999, p. 159

¹⁶² MCLELLAND, *Queer Japan...*, p. 36

¹⁶³ Oltre alla proliferazione di pubblicazioni di carattere sessuale, sia in termini di educazione che di espressione sessuale di ogni tipo, “the immediate post-war years were in many ways a progressive period in Japan, noticeably so for women and sexual minorities” McLelland, *Queer Japan...*, p. 67, “The two biggest changes for women in post-war period were [...] the gaining of suffrage and of the right to participate in politics at all levels and the abolition of the feudal family system, which had subordinated women’s rights of choice of partner, inheritance, access to divorce etc., to those of men”, p. 97

perché gli anni '60 (gli anni di debutto di Kurahashi) videro una rifioritura dell'ideale di brava moglie e saggia madre.¹⁶⁴

Il saggio si conclude così:

La morale odierna non vede il sesso come maligno finché viene sbrigliato tra le mura domestiche. Anzi, sembra quasi che si predichi l'idea che tra i doveri di una moglie dovrebbe esserci quello di comportarsi, in una certa misura, da ninfomane, in modo da garantire un ambiente domestico felice. [Tuttavia,] Dubito fortemente che il massimo punto di realizzazione del genere umano sia una felice promiscuità; il problema sta nell'aggettivo "felice". È difficile prevedere se la situazione nel XXI secolo sarà come quella ritratta ad esempio nel libro fantascientifico *Uomini e androidi*, ma ciò che è certo è che in un futuro prossimo la famiglia basata sul modello di una moglie e un marito andrà distruggendosi. Allora le donne potranno per la prima volta fronteggiare gli uomini in veste di "demoni del sesso".¹⁶⁵

Kurahashi dà quindi eco alla narrativa che vedeva la sessualità stessa delle donne come una manodopera necessaria per una vita domestica e familiare equilibrata, problematizzando esplicitamente il doppio standard della figura della donna sessualizzata e al contempo idealizzata in un contesto domestico. Contrariamente a una tendenza generale che ci porta a incolpare gli individui o singole "mele marce" per i fallimenti di strutture sociali come il matrimonio invece di metterle in questione¹⁶⁶, Kurahashi individua il problema nello stabilimento stesso del matrimonio e della famiglia nucleare, almeno nel modo in cui vengono concepiti nella società moderna, arrivando ad affermare che è un modello insostenibile, destinato a erodersi. A 56 anni dalla pubblicazione di questo saggio, si può dire che nel 21° secolo la speculazione di Kurahashi abbia certamente iniziato timidamente a dimostrarsi

¹⁶⁴ J. BULLOCK, *Women's Lib...*, p. 2

¹⁶⁵ KURAHASHI, "Sei wa aku e no kagi", pp. 48-49. 今日の道徳は、家庭のなかで解放するかぎり、「性」を「悪」とはみていない。むしろ妻たるものは多少ニンフォマニア（女子多淫症）的にふるまうことが家庭の幸福につうじると説いているかのようだ。[...]人類の最後の到達点が幸福な乱婚状態であるかどうか、わたしにはいささか疑問である。疑問は「幸福な」という形容詞にかかっている。たとえば『アンドロイド』というSFにえがかれた状態が二十一世紀にやってくるかどうかを予測することはむずかしい。ただひとつ確実なことは、一夫一婦制にもとづく家庭が近い将来変質し崩壊していくだろうということである。そのとき女性ははじめて「性の悪魔」として男性にたちむかうようになるだろう。

¹⁶⁶ Laura KIPNIS, *Against Love: A Polemic*, New York, Vintage Books, 2004, p. 13

fondata, concretizzandosi non necessariamente in un radicale superamento del modello di matrimonio monogamo e eterosessuale come paradigma di base di intimità e realizzazione personale e sociale, ma almeno nella ricerca di modelli alternativi di stili di vita e relazioni romantiche e/o sociali che va di pari passo con un crescente riconoscimento di diversi orientamenti sessuali e identità di genere:

recognition of sexual and gender diversity in the 21st century challenges normative assumptions of intimacy that privilege heterosexual monogamy and the biological family unit, presume binary cisgender identities, essentialize binary sexual identities, and view sexual or romantic desire as necessary.¹⁶⁷

Kurahashi suggerisce dunque che sarà proprio la destabilizzazione del modello monogamo e eterosessuale dell'unione matrimoniale tra uomo e donna a introdurre una vera e propria liberazione sessuale che, come nota con una vena sarcastica, libererà la donna dai confini della casa suburbana e la renderà un “demone del sesso alla pari dell'uomo”.

¹⁶⁷ Phillip L. HAMMACK, David M. FROST, Sam D. HUGHES, Queer Intimacies: A New Paradigm for the Study of Relationship Diversity, *The Journal of Sex Research*, 56:4-5, p. 556, 2019, DOI: 10.1080/00224499.2018.1531281

Capitolo 3. *Kijo no men*

3.1 *La maschera della strega*

La storia breve *Kijo no men* (鬼女の面, La maschera della strega), pubblicata per la prima volta nel 1985, presenta una notevole condensazione di concetti emblematici della scrittura di Kurahashi, primo tra i quali spicca l'immaginario della maschera femminile che da metafora di femminilità, genere e identità diventa qui un oggetto concreto.

La storia si apre con una narrazione in prima persona, mettendo il lettore nei panni di un uomo che non viene mai identificato con un nome proprio. Egli descrive il ritrovamento di un cimelio di famiglia dimenticato e da lui riscoperto: una terrificante e macabra maschera, che a prima vista sembra appartenere alla tradizione del teatro *nō* ma è stranamente grande e priva dei caratteristici fori per gli occhi. Essa rappresenta il viso di una strega, un demone femminile¹⁶⁸. La maschera è di un colore scuro, tetro “come se fosse stata ripetutamente impregnata nel sangue e essiccata”¹⁶⁹ e a tratti il legno di cui è fatta sembra quasi secernere un liquido viscoso simile al sangue che, insieme all'espressione che sembra variare da ogni angolo, fanno sembrare la maschera dotata di vita propria. Il protagonista non l'ha mai indossata, ma sente una misteriosa pulsione dalla maschera stessa che lo invita a indossarla. Questo fascino spaventoso è contrastato solo dal disgusto per la strana oscurità che si trova sul retro, al cui interno si vedono quelli che sembrano gli occhi della strega stessa:

The darkness – a darkness made of flesh, so to speak – was gleaming from the reverse side. It looked as if the mask had snatched shreds from the face of someone who had worn it, and made that flesh part of itself – and as if that bloodstained, ragged surface had crystallized into a darkness as black as lacquerware. Gleaming with phosphorescence in the darkness were the two eyes of the witch. As I told you, there were no eye holes. Light

¹⁶⁸ Il protagonista nota inizialmente che assomiglia alla maschera di una *hannya*, una donna gelosa trasformata in demone (Daniela MORO, *Il teatro, la maschera...*, p. 133), ma conclude infine che rappresenta semplicemente una terribile e disumana strega.

¹⁶⁹ KURAHASHI, “*Kijo no men*”, in Kurahashi Yumiko no kaiki shōhen, Tōkyō, Shinchōsha, 1985, pp. 101-102. まるで血を吸っては乾くことを繰り返してきたかのような色つやで

then from the real world could not have brightened those eyes through the mask: they must have been glimmering with light from the other world.¹⁷⁰

Osservando questa oscurità, l'uomo prova la tentazione di indossare la maschera, ma appena la avvicina al viso ha l'impressione che l'oscurità gli stia mostrando i denti e sia pronta a divorarlo. L'uomo mette via la maschera, terrorizzato, ma continua a sentire il suo richiamo: egli non riesce a liberarsi del bisogno di “mettere la maschera su un bel viso”¹⁷¹, finché non decide di provarla sulla sua fidanzata. La fidanzata, detta K-ko (K子; la nomenclatura segue le solite regole di Kurahashi, usando una lettera e aggiungendo semplicemente un suffisso da nome femminile), è descritta come una ragazza graziosa e riservata, ma inaspettatamente formale e passionale nella camera da letto e il protagonista si ritrova completamente rapito pensando a cosa succederebbe se sovrapponesse questa strega su una graziosa *wakaonna*¹⁷². Egli cede infine al richiamo e pone la maschera sul viso di K-ko mentre sta dormendo. La maschera si attacca immediatamente alla sua faccia ed ella si alza, cercando di rimuoverla, e presto si abbandona a una serie di movimenti al contempo graziosi e selvaggi che, come nota il protagonista, stanno sul confine tra una danza sensuale e un'espressione di agonia. K-ko continua a dimenarsi dando la parvenza di danzare, arrivando fino a ciò che sembra una manifestazione di estasi: la danza termina infatti in una convulsione orgasmica ed ella cade a terra, morta. La maschera scivola via dal viso di K-ko, rivelando un'espressione completamente priva di agonia, cristallizzata in un sorriso pacifico “come la statua di un Buddha”¹⁷³.

Nonostante la morte della fidanzata, il protagonista non riesce a liberarsi del ricordo di quella danza e desidera più di tutto rivederla. Egli si adopera per ripetere il piano e inizia a frequentare un'altra ragazza in modo da usarla per assistere di nuovo a quello spettacolo; stavolta,

¹⁷⁰ KURAHASHI, “The Witch Mask”, in *The Woman with the Flying Head and Other Stories* by Kurahashi Yumiko (Japanese Women Writing), traduzione e cura di Atsuko Sakaki, New York, Routledge, 1997. 仮面の裏側には黒々とした闇があった。それも「肉質の闇」とでもいうべきものであるつまり、かつてそれを付けた人間の顔から肉を利ぎとって自らの裏面としたような、血みどろの肉の凹凸がそのまま固まって漆黒の闇と化している、といった具合であった。その闇の中で焼光を放っているのは鬼女の二つの目である。それは向こう側の現実の世界からの光が浅れているのではないから、別の世界からの光を放っているとしか思えなかった。KURAHASHI, “*Kijo no men*”, p. 102

¹⁷¹ KURAHASHI, *Kijo no men*, p. 105. あの鬼女の顔を美女の顔に付けさせてみたい

¹⁷² *Wakaonna* (若女): tipo di maschera nō che rappresenta una bellezza ideale di giovane donna.

¹⁷³ KURAHASHI, *Kijo no men*, p. 106. その顔には苦悶の跡はいささかもなく目を伏せてかすかな笑みを湛えている仏像のようだった。

rispecchiando la personalità di chi la indossa, la danza si dimostra più cruda e bestiale. Egli continua così a “collezionare sacrifici” per la strega, tra cui un ragazzo, il quale gli permette di confermare visivamente l’effetto orgasmico della possessione. La storia termina con la visione che continua a tormentare i pensieri del protagonista: gli occhi della strega, dorati e beffardi, che lo invitano a indossare la maschera.

L’intertestualità, elemento caratteristico della scrittura di Kurahashi, viene in questo racconto reso immediato grazie a esplicite citazioni: il protagonista fa riferimento a drammi nō e in generale all’immaginario di questa forma teatrale mentre descrive la maschera, cita il film *Il collezionista* (*The Collector*, 1965) come proprio punto di riferimento, e infine nomina una poesia francese di Maurice Magre, “*Le masque du Samourai*”, che ha fatto da ispirazione all’autrice per il racconto stesso. Quest’ultima poesia è infatti narrata dal punto di vista di un uomo che guarda la sua amante indossare una maschera giapponese per gioco e improvvisare una danza scherzosa, ma presto non riesce più a togliersi la maschera e la danza diventa folle e terrificante. I lavori citati esplicitamente non sono tuttavia gli unici a creare il bagaglio culturale da cui Kurahashi trae le sue ispirazioni; l’idea di una maschera spaventosa che si attacca alla faccia del suo portatore ricorda un racconto popolare conosciuto col nome di *Nikuzuki no men* (肉付きの面, “La maschera che si attacca alla carne”) o *Yomeodoshi dani densetsu* (嫁威谷伝説, “La leggenda della nuora”). La leggenda, prevalentemente intesa come morale buddhista, narra di una donna che viene maltrattata dalla suocera di poca fede. Nel tentativo di indurre la nuora a passare più tempo con la famiglia piuttosto che al tempio, la suocera indossa una maschera da demone e la sorprende mentre sta andando al tempio; tuttavia, in quel momento la nuora prega di essere salvata e fugge. Una volta tornata nel luogo dell’avvistamento del demone col marito, i due capiscono che il demone è in realtà la suocera, la quale si sta disperando perché la maschera sembra essersi attaccata al suo viso e risulta impossibile da staccare. I tre pregano il budda Amida di liberarla, giurando che è pentita, e allora la maschera si stacca, permettendo alla suocera di cambiare vita.

La contrapposizione di eros e thanatos è un altro tema ricorrente nella scrittura di Kurahashi. Nel già citato saggio *Sei wa aku e no kagi*, l’autrice parla dell’erotismo e della sessualità in relazione al bene (virtù), male (vizio) e alla morte:

La parola “vengo” è caratteristica [dell’atto sessuale]. Questo bizzarro e raccapricciante grido equivale al grido di “muoio”, facendo pensare che la propria coscienza possa, in questo momento di euforia, volarsene via verso il reame oscuro della morte. Sì, il sesso comporta la morte. È grazie alla morte che il fuoco della vita continua a divampare. Georges Bataille scrisse che “l’erotismo è l’approvazione della vita fin dentro la morte”¹⁷⁴. Se l’erotismo significa essere inebriati di vita attraverso la mediazione della morte, non è difficile capire perché gli venga attribuito il male. Se, come sostiene anche Bataille, il principio del bene consiste più di tutto nella conservazione della specie e della vita, un ordine ben rodato per questo obiettivo escluderà senz’altro la morte. Si può dire che il sesso e l’erotismo siano percepiti come appartenenti al reame del male perché sono un’apertura che dà sulla morte.¹⁷⁵

Inoltre, dallo stesso saggio si può trarre un paragone tra la donna “ideale” e K-ko: ricordando l’ideale della donna come brava moglie di giorno e squaldrina di notte, K-ko si presenta come graziosa, intelligente e riservata ma diviene particolarmente passionale a letto – una *diabliesse* sotto mentite spoglie. Tuttavia, nonostante i due abbiano un rapporto passionale, il protagonista lascia che l’impulso della maschera vinca, echeggiando il modo in cui Kurahashi scrive di come la sessualità viene imposta e allo stesso tempo punita. L’espressione pacifica delle vittime stride col terrore che la strega suscita al protagonista, la loro beatitudine l’opposto ma anche un diretto risultato del loro contatto con “the mouth of hell – a terrifying symbol of woman as the ‘devil’s gateway”¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Citazione completa: “Dell’erotismo si può dire, innanzitutto, che esso è l’approvazione della vita fin dentro la morte.” Georges BATAILLE, *L’erotismo*, traduzione di Adriana dell’Orto, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1969

¹⁷⁵ KURAHASHI, "Sei wa aku e no kagi", in Yumiko Kurahashi, *Dokuyaku to shite no bungaku - Kurahashi Yumiko essei-sen, Tōkyō, Kōdansha (Shincho Online Books), 1999, pp. 45-46.* 「行く」ということばは象徴的である。肉のなかからもれるこの異様な戦慄にみちた叫びは、「死ぬ」という叫びと等価であり、歓喜の一瞬に意識は死の暗黒世界に飛びさってしまうのではないかと思わせる。[...] たしかに、「性」には死がふくまれている。[...] 死の介在によって生の火は燃えつづける。[...] そこでジョルジュ・バタイユによれば、「エロティスムとは、死を賭するまでの生の讃歌である」ということになる。エロティスムが死を媒介にした生への陶醉であるとすれば、これが「悪」とされることは容易に理解される。善の原理はバタイユもいうようになによりも存在の持続であり、この目的のために有効に計算された掟は注意ぶかく死を排除してしまうのである。「性」とエロティスムの王国が「悪」と感じられるのはそれが死に通じる穴であるからだといってよい。

¹⁷⁶ Barbara CREED, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londra e New York, Routledge, 1993, p. 106

L'introduzione di questi due impulsi viene affiancata dall'elemento horror. Il protagonista è affascinato dallo spettacolo erotico e orrifico così come uno spettatore potrebbe essere affascinato da un film horror; sebbene non sia affatto immune all'effetto magnetico e terrificante della maschera, egli sperimenta il brivido dell'esperienza-limite dall'esterno:

Viewing the horror film signifies a desire not only for perverse pleasure (confronting sickening, horrific images/being filled with terror/desire for the undifferentiated) but also a desire, once having been filled with perversity, taken pleasure in perversity, to throw up, throw out, eject the abject (from the safety of the spectator's view). [...] Second, the concept of a border is central to the construction of the monstrous in the horror film; that which crosses or threatens to cross the 'border' is abject. Although the specific nature of the border changes [...], the function of the monstrous remains the same – to bring about an encounter between the symbolic order and that which threatens its stability.¹⁷⁷

La maschera offre una porta tra l'ordine simbolico e semiotico, ma al contrario dell'utopica fuga grazie all'alieno di *Uchūjin*, questa porta si concretizza qui nella dualità di eros e thanatos. Georges Bataille sostiene che la vita è discontinuità, mentre la morte, totalmente priva dei concetti di limiti umani, denota la continuità e l'assenza di differenziazione: “la morte, per noi esseri discontinui, [...] [ha] il senso della continuità dell'essere”¹⁷⁸. Di conseguenza, l'erotismo è un'esperienza-limite tra vita e morte che diventa una rappresentazione del legame tra mondo reale e antimondo.

3.2 Performance teatrale e di genere

Come già discusso nel capitolo 1, il teatro *nō* trova un proprio posto nella miniera di riferimenti e materie prime per i *pastiche* di Kurahashi. La maschera stessa è un simbolo onnipresente nelle sue opere, versatile nella sua rappresentazione delle infinite sfaccettature dell'identità che si affaccia al mondo esterno ma che in definitiva nasconde il nulla, l'oscurità senza forma che è l'ego. Così come la protagonista di *Kurai tabi* indossa una metaforica maschera *nō* che le permette di recitare il ruolo di donna, e il letterato di *Sumiyakisto Q* persegue un aspetto androgino per sembrare una maschera, i personaggi di Kurahashi e l'autrice stessa esplorano il

¹⁷⁷ Barbara CREED, *The Monstrous-Feminine...*, pp. 10-11

¹⁷⁸ BATAILLE, *L'erotismo*, p. 8

complesso ruolo e potere di questa maschera sociale in relazione alla propria identità di genere e, spesso, alla performance di essa.

Questa performance si complica ulteriormente sotto la lente del *nō*; il *nō* stesso è un esercizio di *gender bending* e, letteralmente, performatività di genere, in quanto storicamente tutti i ruoli vengono interpretati da attori uomini. Inoltre, il *monomane* (物真似, mimica, imitazione di una cosa), uno dei principi e/o tecniche alla base dell'interpretazione di un personaggio, trova una sua risonanza con la continua preoccupazione di essere un'imitazione; interpretando un ruolo femminile, l'uomo è un'imitazione della donna, e se come sostiene Kurahashi ciò che fa la donna è un'imitazione dell'uomo, il *monomane* è un'imitazione dell'imitazione. Il rapporto tra genere, performance e testualità dà al racconto, apparentemente molto breve e semplice, una complessa e sottile stratificazione tematica che si costruisce sulle basi ideologiche e referenziali dell'antimondo di Kurahashi.

Nel *nō*, gli attori che interpretano personaggi femminili sono incaricati di immedesimarsi nella psiche del personaggio per comunicarne le emozioni e allo stesso tempo mettere in scena "the ultimate beauty in a state of *kotan* (refined simplicity), *wabi* (subdued elegance), and *sabi* (unadorned beauty), a kind of beauty going beyond the ethereal elegance of *yūgen*"¹⁷⁹. Tuttavia, l'interpretazione femminile nel *nō* non si limita esclusivamente a un valore estetico e una mite grazia; molte sono infatti le storie in cui, principalmente in virtù di una possessione spiritica, la figura femminile diviene impetuosa e terribile:

The ideal submissive woman of the Edo period (1603–1868) differs in a great manner from the Noh characters mainly composed following the aesthetic standards of femininity in the Heian (794–1159) or Muromachi (1337–1573) period. The capricious Ono-no Komachi from *Kayoi Komachi*, the jealous Rokujō-no Miyasudokoro from *Aoi no Ue*, and the dancer girl from *Dōjōji*, terrible in her passion, do not show any sign of submission to the terrestrial man.¹⁸⁰

Le storie che nel *nō*, nel folklore e nella letteratura trattano di demoni e spiriti femminili hanno solitamente a che fare con trasformazioni demoniache causate da forti emozioni; "jealousy,

¹⁷⁹ Kunio KOMPARU, *The Noh Theater; Principles and Perspectives*, New York and Tokyo, John Weatherhill Inc., 1983, p. 15

¹⁸⁰ Violetta BRAZHNIKOVA TSYBIZOVA, "A Male Transformation into a Female Character on the Noh Stage", in *Asian Studies Vol 3 No 1* (2015): New Insights into Japanese Society, Ljubljana University Press, 2015, p. 54

shame and grudges involving love affairs that serve as the driving force in stories about female *oni*”¹⁸¹. Ella è quindi sì una figura che destabilizza l’ordine sociale e attrae l’interesse e l’empatia dello spettatore, ma la sua demonizzazione non è solo una fittizia metamorfosi demonica:

that living women can turn irreversibly into hideous *oni* stands as an imperative for women to rein in their unruly emotions and passively accept the status quo. In this sense, a female *oni* may seem little different from evil spirits (*mononoke*) appearing in such classical Japanese literature as *Genji monogatari*. Notably in *Genji monogatari*, the spirit of Lady Rokujō leaves her living body because of her anger, jealousy and/or stress, and attacks and kills her rival mistresses—the cause of her angst. Haruo Shirane writes that “mononoke become a dramatic means of expressing a woman’s repressed or unconscious emotions, particularly [in expressing] the jealousy and resentment caused by polygamy”.¹⁸²

Il protagonista nota tuttavia che questa maschera non rappresenta una tradizionale figura di una donna portata alla follia e alla sete di vendetta a causa della gelosia, ma nient’altro che una strega terrificante e crudele; “a terrible witch – nothing more and nothing less”. (ひたすら恐ろしげな鬼女の顔である¹⁸³) Ella è quindi rappresentazione di qualcuno, *qualcosa* che ha ormai superato del tutto l’umanità. Nell’adozione di questo immaginario di mostruoso femminile si vede, come suggerisce Auerbach, che “[the female demonic] knows no social boundaries and no fond regrets. Instead, in its purest form it is animated by a longing [...] for transcendence”.¹⁸⁴

Nel richiamo del premoderno nella letteratura:

several Japanese women writers, according to theorists Susan Napier and Nina Cornyetz, have actually superimposed the premodern onto the modern [...]. This is, in part, due to the fact that premodern Japanese literature and folklore tend to portray women in a more empowered, autonomous light. By marrying the two traditions, women writers such as [...] Yumiko Kurahashi [...] could portray characters who simultaneously respect and subvert

¹⁸¹ Noriko T. REIDER, "Women Spurned, Revenge of Oni Women: Gender and Space", in *Japanese Demon Lore: Oni from Ancient Times to the Present*, Colorado, Utah State University Press, 2010, p. 60. Citazione in virgolette da: Haruo SHIRANE, *The Bridge of Dreams: a Poetics of Tale of Genji*, Stanford, Stanford University Press, 1987, p. 59

¹⁸² *Ibid.*, p. 114

¹⁸³ KURAHASHI, *Kijo no men*, p. 101

¹⁸⁴ Nina AUERBACH, p. 104

the status quo. That is, their women characters would bear "cautionary functions" [...] but would at the same time represent "wish fulfillment, textual signifiers of male anxiety towards change" that are also "personae [who] offer potential solutions to change."¹⁸⁵

La funzione ammonitrice delle figure che la maschera richiama (la suocera della leggenda buddhista, donne-spirito come Rokujō e la donna-demone del dramma nō “*Kanawa*”, citato diegeticamente in *Kijo no men*) viene apparentemente oscurata, ma la convivenza di rispetto e sovversione dello status quo permane: Kurahashi ha già scandito queste due pulsioni apparentemente contrastanti, sia nella definizione del proprio progetto di “sostituzione” dei contenuti del mondo e di creazione del terzo sesso (vedere capitolo 2), entrambi perseguiti attraverso la letteratura. Questo equilibrio tra lo status quo e la sovversione viene evocato con l’uso dell’immaginario del nō, che mette in atto un momentaneo e implicitamente accettato¹⁸⁶ ribaltamento dei generi, e in particolare della maschera; l’uso di quest’ultima ricorda in particolare la maschera come esternazione del genere (femminile) in *Kurai tabi*, nel suo complesso rapporto tra imposizione e accettazione. La maschera viene imposta e si attacca irrevocabilmente così come il ruolo di genere e la sua messa in scena. Le persone che indossano questa maschera sono prima forzate e infine "liberate" dall'interpretare il proprio ruolo – principalmente il ruolo di donna, o di chiunque non corrisponda al “principio del bene” dello status quo sociale, etero-patriarcale, votato alla conservazione di sé stessi e della specie – e della propria corporeità. Questo tentativo di eludere la propria esposizione al mondo esterno avviene proprio grazie alla maschera, come si vede ad esempio in *Kurai tabi*:

Indeed, this ‘impossibility of being caught’ is what You has tried to, and managed to, achieve. Looking into the mirror on the train, You notices that her face “looks like a mask” whose “abstract and void beauty” “will not easily be caressed by others’ eyes.” “Others’ eyes,” she comments, “will not be able to trap you”. The elusiveness of You makes a

¹⁸⁵ Andrew Hock Soon NG, *Confronting the modern: Kobo Abe’s “The Box Man” and Yumiko Kurahashi’s “The Witch Mask”*, *Criticism*, Spring 2009, Vol. 51, No. 2 (Spring 2009), Wayne State University Press, 2009, p. 315

¹⁸⁶ Violetta Tsybizova nota che nel nō “this overlapping of the two genders happens on a rational level in a kind of arrangement between the audience and the masculine performer. [...] The stalls and the interpreters enter into a game without ever forgetting that this is a conscious deal between them, and that there is a masculine interpreter who represents a female character. This technique of conscious convention plays a much more important role in building the character, than a true and realistic reproduction of feminine gestures, way of walking, and voice pattern, while wig, mask and costume are present only to support the mentioned agreement.” Violetta, BRAZHNIKOVA TSYBIZOVA, “A Male Transformation...”, p. 77

contrast with other women in the world of the novel who are caught, caressed and possessed by men. [...] You is not to be grasped or owned, since she has no substance.¹⁸⁷

L'alienazione della maschera da una femminilità fisica e tangibile diventa inafferrabile, creando un contrasto con i corpi delle donne prese dalla loro *danse macabre*. La donna, interpretando l'uomo nella mente (nella realtà, come nel caso di scrittrici che sentono di dover appropriare una voce 'maschile' per risultare universali), e l'uomo, interpretando la donna nel corpo (nel teatro), rinforzano silenziosamente il *bias* che vede la donna associata al corpo e l'uomo alla mente, all'intelletto;

through what act of negation and disavowal does the masculine pose as a disembodied universality and the feminine get constructed as a disavowed corporeality? [...] The cultural associations of mind with masculinity and body with femininity has been well documented within the field of philosophy and feminism.¹⁸⁸

La performatività introdotta dalla cornice del *nō* introduce quindi un'ulteriore riconferma e al contempo destabilizzazione di queste concezioni essenzialistiche: il protagonista e la maschera incarnano perfettamente e allo stesso tempo sovvertono la dicotomia del maschile attivo e del passivo femminile. L'uomo è infatti l'unica figura a portare avanti la trama mentre le vittime subiscono gli effetti delle sue azioni, ma queste azioni sono influenzate dalla misteriosa influenza della maschera. La figura femminile principale della storia non è tecnicamente nemmeno un personaggio; la maschera è un puro simbolo inanimato, eppure *vive*, è animata di una forza macabra e schiacciante e, diventando un simbolo, trascende la femminilità corporea e qualsiasi costrizione sociale e terrena.

3.3 Gioco di sguardi

Nel suo iconico articolo sul ruolo dello spettatore e la rappresentazione dei personaggi femminili nel cinema, "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*", Laura Mulvey presenta il concetto di *male gaze*, lo sguardo maschile, come principale lente attraverso la quale i personaggi vengono ritratti e mostrati al pubblico. Mulvey osserva come, attraverso

¹⁸⁷ SAKAKI, *The intertextual novel...*, p. 70

¹⁸⁸ J. BUTLER, *Gender Trouble*, p. 12; Butler suggerisce inoltre di fare riferimento a Elizabeth V. SPELMAN "*Woman as Body: Ancient and Contemporary Views*", *Feminist Studies*, Vol. 8, No. 1, Spring, 1982

rappresentazioni che spaziano dalla scopofilia al sadismo, spesso la raffigurazione delle donne riconferma, ed è definito da, la dualità soggetto/oggetto e passivo/attivo:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. [...] women are simultaneously looked at and displayed [...] so they can be said to connote to-be-looked-at-ness.¹⁸⁹

Tralasciando l'ovvio fatto che non tutti i protagonisti e gli spettatori di un dato film saranno uomini, l'analisi non si basa tanto sull'effettivo sesso di personaggi e spettatori quanto sulla permanenza storica di metodi di rappresentazione dei sessi definiti principalmente da una prospettiva maschile ed eterosessuale (basta pensare al semplice ma eterno archetipo del principe e della principessa da salvare); l'accento è quindi su "the relationship between the image of woman on the screen and the 'masculinisation' of the spectator position, regardless of the actual sex (or possible deviance) of any real live moviegoer. In-built patterns of pleasure and identification impose masculinity as 'point of view'".¹⁹⁰ In luce di questa prospettiva, la domanda è quindi che ruolo svolge lo sguardo femminile.

Linda Williams esplora una delle possibili risposte rimanendo nel campo di come viene impiegato lo sguardo nel cinema: Williams sostiene che lo sguardo attivo della donna rappresenta spesso una trasgressione e viene quindi, nel caso dei generi dell'horror e del thriller, punito. L'atto di guardare attivamente denota un certo potere perché "to see is to desire"¹⁹¹, ma nell'horror (o comunque in presenza di un elemento abietto/mostruoso, su cui lo sguardo si posa non per curiosità o desiderio) la protagonista (spesso femminile) che posa il suo sguardo terrorizzato sul mostro (spesso maschile) subisce le conseguenze di questo atto di trasgressione. Vale la pena riconoscere che, dato che l'analisi di Williams si basa principalmente su film classici horror americani, non si può riconoscere una totale corrispondenza di questo inquadramento agli elementi horror impiegati in *Kijō no men*, soprattutto per quanto riguarda la figura demoniaca della maschera; tuttavia, anche se la tradizione giapponese non ha carenza

¹⁸⁹ Laura MULVEY, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in Leo Braudy (a cura di), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York, Oxford UP, 1999, p. 837

¹⁹⁰ Laura MULVEY, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", in *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*, London, Palgrave Macmillan, 1989, p. 29

¹⁹¹ Linda WILLIAMS, "When the Woman Looks Back", p. 17

di figure femminili che terrorizzano gli uomini, molte di loro pagano, o hanno già pagato, le loro trasgressioni a caro prezzo.

Nel caso della maschera della strega, è lei a diventare lo sguardo della vittima che la indossa, dato che le mancano i fori per gli occhi: gli occhi dorati al suo interno fissano chi la sta per indossare e infine, si suppone, si amalgamano col portatore. Paradossalmente, si potrebbe dire che lo sguardo femminile è al contempo punente e punito. Il gioco di sguardi funziona su molteplici strati: la maschera stessa guarda il protagonista, dall'esterno e dall'interno, indipendentemente e sovrapponendosi al viso di chi la indossa e coprendone gli occhi. In questo senso, la maschera si sovrappone allo sguardo delle vittime, prevalentemente donne, impedendo loro di vedere ma allo stesso tempo diventando i loro occhi; il suo potere viene quindi momentaneamente passato a loro.

Chi porta la maschera muore, ma sembra raggiungere uno stato misterioso e incomprensibile che l'osservatore esterno si ritrova ad agognare; lo sguardo maschile non è veramente responsabile della creazione di questo stato e ne viene quindi, almeno in parte, escluso. In questo senso, la maschera conferisce al portatore il proprio potere, superando la semplice contrapposizione di sguardo egemonico e oggetto femminile osservato:

the woman's look at the monster offers at least a potentially subversive recognition of the power and potency of a nonphallic sexuality. Precisely because this look is so threatening to male power, it is violently punished.¹⁹²

Se come dice Mulvey, “according to the ruling ideology [...] the male figure cannot bear the burden of sexual objectification”¹⁹³, il più ovvio motivo per cui il protagonista di *Kijo no men* rifiuta di provare la maschera personalmente, cioè la paura della morte, si colora di una riluttanza di carattere sessuale; una negazione del suo potere in quanto uomo portatore dello sguardo. È anche significativo che le vittime, intrappolate dalla maschera, non emettano neanche un suono, letteralmente silenziate e private della propria abilità di agire mentre il loro spettatore le osserva incantato. Tuttavia, nonostante l'inquadramento voyeuristico di queste danze mortali e il punto di vista in prima persona maschile, il gioco di sguardi non è unilaterale. Le vittime, prevalentemente donne, non vedono mai la maschera dall'esterno e quindi non sono terrorizzate; l'unico che inizia e termina il racconto nel terrore è il protagonista maschile,

¹⁹² Linda WILLIAMS, “When the Woman”..., p. 26

¹⁹³ Laura MULVEY, “Visual Pleasure...”, p.838

osservato incessantemente dal suo ghigno. Egli è al contempo osservatore e osservato, ricordando il modo in cui Berger definisce lo scrutinio della donna (“women watch themselves being looked at”), è rapito dal fato poetico e mortale delle sue vittime ma viene lentamente e inesorabilmente spinto verso la stessa sorte.

3.4 La risata della maschera

Andrew Hock Soon Ng associa il potere della maschera all’atto di minacciare “the dominant (male) culture because she is powerful and emasculating”¹⁹⁴, inquadrando il timore del protagonista dello sguardo della maschera in questo senso: l’io maschile, universale, viene destabilizzato dalla donna moderna proattiva e teme il ribaltamento della propria posizione dominante, segnato dal momento in cui, nelle parole di Linda Williams, “the woman looks back”.

Tuttavia, la definizione del fascino che il protagonista prova nei confronti della maschera in quanto rappresentazione di una femminilità “potente e fallica”¹⁹⁵ si affida a una categorizzazione Freudiana fallocentrica che non tiene conto del fatto che la maschera in questione non è un simbolo fallico. Secondo le teorie psicoanalitiche di Freud, il bambino maschio sperimenta uno dei primi traumi quando si rende conto che la madre non ha un pene, e di conseguenza crede che sia stata castrata, provando per la prima volta la paura della castrazione. Questa presunta castrazione, e di conseguenza la vagina/vulva, viene a sua volta paragonata alla figura mitologica della medusa: ella è una rappresentazione della donna che spaventa e repelle perché ricorda l’immaginario della vagina, un genitale castrato, e prova di conseguenza “a terror of castration that is linked to the sight of something”¹⁹⁶. Barbara Creed sostiene la necessità di rivedere queste teorie che hanno a lungo influenzato gli approcci critici a lavori letterari, cinematografici ecc., spostando il punto focale dalla paura della presupposta

¹⁹⁴ NG, *Confronting the Modern...*, p. 316

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 327

¹⁹⁶ Sigmund FREUD, “Medusa's head”, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* vol.17, Londra, Hogarth, 1953-1966, p. 273

castrazione della donna a una visione meno fallocentrica¹⁹⁷. Hélène Cixous confuta ironicamente questa teoria freudiana in *Le Rire de la Méduse* (La risata della Medusa), suggerendo che il peggiore orrore sarebbe invece quello di scoprire che la donna non è affatto un uomo castrato, ma una persona completa.¹⁹⁸

Sotto questa lente, *Kijo no men* presenta la possibilità di una sessualità alternativa che non è incentrata sul potere simbolico della sessualità maschile e del fallo, “a sexual power whose threat lies in its difference from a ‘phallic’ norm”¹⁹⁹; la maschera, che dà a chi la indossa questo estremo momento di piacere, non è un simbolo fallico, ma potrebbe piuttosto essere interpretata come un simbolo vaginale (aspetto del viso, viscosità, oscurità che richiama quella associata da Kurahashi alle donne e al corpo femminile) o più in generale femminile, non-maschile. L’oscurità che minaccia di divorare il protagonista ricorda inoltre l’immaginario della vagina dentata, castratrice per eccellenza²⁰⁰, ma non si lega a questi paragoni polarizzanti – essa è piuttosto una promessa di trascendenza.

Nella definizione essenzialistica del maschile come positivo e del femminile come negativo, Kurahashi descrive la posizione di sesso maschile e femminile in termini matematici: l’uomo è il più, l’universalità data per scontata, mentre la donna è il meno, la mancanza resa particolare. Seguendo questa logica, la maschera, resa rappresentante di una femminilità simbolica, incarna un ulteriore meno che, unito al meno della donna che la indossa, la rende in un certo senso “completa” (orgasmo, espressione pacifica). La donna trova la sua metà del mito del simposio in una rappresentazione di sé stessa che ne ricalca gli aspetti più “oscuri” e inesplorati. Adottando i termini matematici di Kurahashi: meno (la maschera) per meno (le vittime che rappresentano l’Altro) fa più (universalità), ma un più che non è un semplice equivalente del maschile e non pretende quindi di adattarsi a tale standard. Così come nella creazione del proprio terzo sesso, Kurahashi intende rendere neutro il segno alla base dello squilibrio di potere tra maschile e femminile, togliendo potere al “segno del sesso” imposto alle donne.

Leggendo la maschera come una forza liberatrice piuttosto – o oltre che – vittimizzante e letale, essa rappresenta lo stesso desiderio di trascendenza del corpo e in particolare della

¹⁹⁷ Questa revisione forma la base della seconda parte di *The Monstrous-Feminine*.

¹⁹⁸ Hélène CIXOUS, *The Laugh of the Medusa*, p. 885

¹⁹⁹ Linda WILLIAMS, “When the Woman Looks”, in Barry Grant (a cura di), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, University of Texas Press, 2015, p. 25

²⁰⁰ Barbara Creed parla dell’immagine della vagina dentata in relazione anche al mito della Medusa nell’introduzione e nel capitolo 8 di *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*.

codificazione sessuale, sociale, culturale e politica del corpo femminile che emerge in altri testi di Kurahashi. Atsuko Sakaki nota che, poiché l'antimondo letterario è un'analogia della posizione sociale subordinata della donna, "the world of the novel is a metaphor for woman; woman is a metaphor for the world of the novel"²⁰¹. La maschera della strega è quindi il simbolo della scrittura per eccellenza. Non è quindi sorprendente che Kurahashi vedesse la scrittura come processo di auto-realizzazione in particolare per le donne, sentimento che condivide con Cixous:

To write. An act which will not only "realize" the decensored relation of woman to her sexuality [...]; it will tear her away from the superegoized structure in which she has always occupied the place reserved for the guilty (guilty of everything, guilty at every turn: for having desires, for not having any; for being frigid, for being "too hot"; for not being both at once; for being too motherly and not enough; for having children and for not having any; for nursing and for not nursing...)²⁰²

L'oscurità ultraterrena della maschera, che di umano e convenzionale ha ben poco, è indubbiamente rappresentativa dell'antimondo e in generale della scrittura: Daniela Moro associa l'atto di indossare la maschera alla *jouissance* Lacaniana, un atto che sorpassa il reame del simbolico ed è quindi impossibile da ottenere in "questo mondo"²⁰³. Questa *jouissance* equivale all'atto di esprimersi in un modo che il mondo reale non permette, attuando il progetto di auto-realizzazione e creazione di un proprio terzo sesso attraverso la scrittura. In questo senso, l'estasi delle vittime della maschera potrebbe essere addirittura paragonata a un momento di *gender euphoria*, un'euforia in contrapposizione alla disforia di genere²⁰⁴: l'estasi che segue all'incontro con il "meno", la negatività rappresentata dalla maschera "may thus be less an expression of sexual desire [...] and more a flash of sympathetic identification"²⁰⁵.

²⁰¹ Atsuko SAKAKI, "(Re)canonizing Kurahashi Yumiko...", p. 160

²⁰² Hélène CIXOUS, *The Laugh...*, p. 880

²⁰³ Daniela MORO, Articolo non pubblicato, 2018

²⁰⁴ "*Gender euphoria*", cioè "euforia di genere" è un neologismo che si contrasta alla disforia di genere, cioè la sensazione di mancata corrispondenza tra la propria identità di genere e il proprio sesso/corpo; il termine denota quindi un sentimento di gioia e benessere derivato dall'allineamento di questi. Un individuo (transgender o no) può sperimentarla quando una varietà di aspetti, come la propria presentazione di genere, il proprio aspetto, o il modo in cui viene percepitè si allinea con i propri desideri di espressione e identificazione. Nel contesto del racconto e del desiderio di "ridurre il proprio fisico al minimo", questa euforia potrebbe derivare proprio dall'assenza totale di un genere e/o sesso situabile nei binari di uomo/donna.

²⁰⁵ Linda WILLIAMS, "When the Woman Looks", p. 23

Oltre al fondamentale peso dato alla donna e alla femminilità, è comunque importante notare che la maschera non fa distinzioni di sesso, poiché l'unico ragazzo che viene selezionato dal protagonista subisce la stessa sorte. Questa scelta è rappresentativa in quanto destabilizzante dell'ordine etero-patriarcale rappresentato dallo sguardo del protagonista; egli fa infatti in modo di assicurare il lettore di non avere "tali interessi":

Purché non abbia interessi di quel tipo, una volta ho, per un qualche capriccio, selezionato come sacrificio un bel giovane (anche se non ritengo di poter formulare un tale giudizio).²⁰⁶

Il giovane ragazzo, presumibilmente non eterosessuale, diviene un sacrificio come le altre donne, usato come una sorta di esperimento e infine scartato. Come sostiene Andrew Ng, le vittime diventano un 'Altro' contrapposto al 'Sé' del protagonista: "Kurahashi's narrative fundamentally exposes [...] the deep-seated sexism inherent in modern Japanese literature that equates 'self' with maleness and masculinity, whilst women and homoeroticism are relegated as otherness that can be victimized, violated, and purged".²⁰⁷

Tuttavia, come indica il gioco di sguardi contrapposti e del potere che la maschera esercita su tutti i personaggi della storia, l'uomo (eterosessuale) non è l'unico in controllo; allo stesso modo in cui la posizione dell'Altro viene costruita come negativa e l'Altro trova una possibilità di espressione e fuga in questa alterità, il protagonista forza la maschera sulle sue vittime e loro trovano in essa una sorta di liberazione. Questo affrancamento avviene quindi non per mano del potere egemonico ed etero-patriarcale che ha definito l'Altro come tale, ma grazie all'incontro con la propria alterità:

In a sense, what Kurahashi seems to propose [...] is a quasi-Foucaultian vision of resistance to oppression through the very microchannels of power that would seek to oppress women. If the power of language has been monopolised by men, then women should appropriate that language, speaking it 'in a different voice' [...]. This is the 'third sex' that Kurahashi envisions – a third speaking position that problematises the very binary opposition upon which female subjugation is predicated.²⁰⁸

²⁰⁶ KURAHASHI, *Kijo no men*, p. 107. 私にはそちらの方の趣味はないのであるが、一種の酔狂から、一度だけ美少年（と言えるかどうか自信はないが）を生費に選んだことがある。

²⁰⁷ NG, *Confronting...*, pp. 326-327

²⁰⁸ Julia Bullock, "From Dutiful Daughters...", p. 281

Grazie a questo incontro, le persone che indossano la maschera “step outside the order, something which is only possible through (antiworld) literature and/or death”²⁰⁹. Nonostante la tinta pessimistica che denota questa ipotesi, come lettori non si può fare a meno di percepire l’intensità quasi euforica della maschera, che ricorda la medusa di Cixous, non più letale ma splendida agli occhi di chi riesce a guardarla direttamente:

You only have to look at the Medusa straight on to see her. And she's not deadly. She's beautiful and she's laughing.²¹⁰

Kijo no men presenta una suggestiva similitudine linguistica a un’istanza in *Kurai tabi*: prendendo coscienza della propria femminilità e della presentazione di essa, la protagonista viene descritta con denti di strega e occhi di martire (魔女の歯と殉教者の眼を光らせ). Qui, gli stessi denti sono pronti a mordere (歯を剥いて顔に食らいついてくる) e gli occhi si tingono di oro e del colore della tentazione (鬼女の金色の目 [...] 誘惑の色). La strega ha abbandonato il martirio, e il suo sogghigno suggella il finale.

²⁰⁹ Daniela MORO, Articolo non pubblicato, 2018

²¹⁰ Hélène CIXOUS, *The Laugh of the Medusa*, p. 885

Conclusioni

L'intento di questa tesi è stato quello di prendere in esame come Kurahashi Yumiko e la sua parabola letteraria affrontano le questioni di genere e identità di genere attraverso una chiave di lettura di studi di genere e *queer theory*. Prendendo in analisi sia opere di finzione che di saggistica, si è tentato di analizzare come la relazione col genere e l'espressione di questa relazione si articolano in una lente discorsiva e narrativa, esplicita, implicita e/o allegorica.

Nel primo capitolo si è proceduto a introdurre alcuni elementi alla base dell'antimondo, vale a dire le concezioni essenzialistiche di primo e secondo sesso e della contrapposizione tra maschile attivo/positivo e femminile passivo/negativo, riprese dalla filosofia di Simone de Beauvoir. Si è poi esaminata la posizione, o meglio, l'assenza di posizione, di Kurahashi in relazione a espliciti ideali politici, osservando tuttavia come satira e allusioni a fatti del mondo reale siano comuni, in quanto l'antimondo è una versione speculare della società umana ma dotata di una logica volutamente confusionaria. Tramite l'analisi del romanzo *Kurai tabi*, è emersa un'esplorazione introspettiva e crudamente onesta di queste concezioni di sesso e genere; il processo di presa di coscienza del proprio genere, e di come esso ci codifica agli occhi della società, viene esposto non come un processo lineare e naturale da celebrare, ma come la realizzazione di un'imposizione autoritaria. Da qui si nota una notevole somiglianza delle riflessioni alla base di *Kurai tabi* con i moderni *gender studies*, dipingendo il genere come qualcosa che si può interpretare e non necessariamente *essere*. Il terzo racconto preso in considerazione, *Uchūjin*, dipinge un'utopica fuga da processi di codificazione e imposizione del sesso attraverso un alieno androgino; una giovane donna prossima a un indesiderato matrimonio combinato cerca e trova una via di fuga attraverso una creatura aliena ma affine. Ciò riflette l'enfasi che Kurahashi pone sul matrimonio convenzionale come strumento di privazione dell'individualità della donna e la ricerca di un personale "terzo sesso" (che è al contempo maschile, femminile e nessuno dei due) come strumento di trascendenza del corpo e della propria realtà sociale. Infine, attraverso l'osservazione del cosiddetto "periodo neoclassico", si conclude che la complessità della performance del genere continua a essere un tema fondamentale nella scrittura di Kurahashi grazie all'implementazione di riferimenti alla tradizione giapponese e dell'anti-utopia femminista di *Amanonkoku ōkanki*.

Il secondo capitolo ha cercato, prendendo in considerazione una selezione di saggi, di illustrare su quale filosofia e visione personale viene costruita la narrativa di Kurahashi; in particolare si è cercato di dimostrare che la sua esplicita apoliticità non comporta indifferenza per quanto riguarda questioni di sesso e genere, soprattutto in relazione alla posizione delle donne nella società e alla codificazione della femminilità, per le quali invece esterna prese di posizione decise. Nel caso di *Sei to bungaku* si è vista un'espressione di ansie personali legate al genere e all'esistenzialismo, l'articolazione del concetto dell'"altro dentro di me" e un senso di alterità che la pone agli antipodi con quella che considera la parte virtuosa della società. La sensazione di star facendo qualcosa di vizioso, peccaminoso nello scrivere, può collegarsi direttamente al desiderio (e attuamento) di una sovversione della doxa sociale e del reame simbolico; riallacciandosi al concetto di fallimento *queer* di Halberstam, l'intento è quindi quello di dipingere l'incapacità di aderire agli ideali di virtù e successo di chi è "nel giusto" non come un fallimento personale né tantomeno come una rivoluzione grandiosa, ma piuttosto come una sorta di determinata resistenza.

Considerando il modo in cui Kurahashi si rifà a modi dire e luoghi comuni di aria scherzosamente sessista in *Sei wa aku e no kagi* e *Dokuyaku to shite no bungaku*, la sua analisi così ostinatamente seria viene colorata di una vena satirica e appare a prima vista caratterizzata al contempo da misandria e misoginia. Tuttavia, le caratterizzazioni essenzialistiche e le critiche mosse si basano sulla strutturazione dei significati sociali, culturali e politici associati ai concetti di maschile, femminile, uomo e donna. Queste concezioni riflettono le sue influenze letterarie, com'è evidente nei frequenti riferimenti alle teorie di Simone de Beauvoir, così come la propria esperienza vissuta. Nonostante la natura anti-realistica della sua opera, "il mondo reale, che costituisce il nucleo dell'esperienza vissuta propria di Kurahashi, non può essere occultato così facilmente".²¹¹ L'antimondo, strutturandosi come una versione speculare della realtà, permette di riflettere questa esperienza vissuta e filtrarla attraverso un linguaggio che destabilizza e reifica "il mondo degli uomini", e di conseguenza la società. In questi saggi l'autrice pone l'attenzione in particolare sulle donne e sulla costruzione del concetto di femminilità, denunciando il doppiopesismo che vuole le donne, in particolare nella loro gioventù, sessualizzate e oggettificate ma che al tempo stesso ne denuncia la sessualità; l'avversione nei

²¹¹ Akira SHIMAOKA, "Kurahashi Yumiko no 'suikyō'", *Bungei Kenkyū* vol.102, Tōkyō, Meiji University Academic Repository, 2007, p. 9. 倉橋由美子固有の〈体験〉の核をなした現実世界はそうかんたんに消え失せるはずもない。

confronti di questa sessualizzazione a priori diventa un elemento fondamentale alla base del desiderio di trascendere il corpo.

Il terzo capitolo ha osservato nel dettaglio il caso di *Kijo no men*, facendo un confronto con interpretazioni di altri studiosi (Andre Hock Soon Ng e Daniela Moro) e concentrandosi su una prospettiva di creazione del personale e letterario “terzo sesso” per superare, almeno nel privato, i modelli di espressione, sessualità e ruoli di genere dettati da una società etero-patriarcale. Si crea così, insieme ad altri racconti come *Uchūjin* e alla volontà dell’autrice stessa di “ridurre il corpo al minimo”, un ricorrente immaginario basato sul superamento del reame corporeo e quindi dei confini dettati da sesso e genere attraverso simboli che rappresentano la scrittura e l’incontro con la propria alterità. Alla luce di questa spinta verso la trascendenza, l’antimondo adopera il proprio personale linguaggio di destabilizzazione delle regole sociali compiendo un ribaltamento della dicotomia del maschile attivo e del passivo femminile grazie al gioco di sguardi all’interno del racconto e al simbolo della maschera della strega.

Il personale linguaggio dell’antimondo di Kurahashi diventa un filtro attraverso il quale interpretare anche il proprio bagaglio culturale: il concetto di Beauvoir secondo il quale “donne non si nasce, si diventa” viene ad esempio adottato da Kurahashi nel suo senso originale, in cui il genere viene iscritto sul corpo in base a significati storicoculturali, ma viene anche esplorato su una base personale e introspettiva in *Kurai tabi*. Giocando sulla convenzione della ragazza che diventa una donna e che inaugura il repentino passaggio dall’infanzia alla vita adulta col menarca, celebrato generalmente come un rito di passaggio positivo, Kurahashi esplora il lato traumatico dell’esperienza, descrivendola come una presa di coscienza prima imposta e poi auto-imposta. Così facendo, aggiunge un livello di genuinità a discorsi teorici e filosofici sul corpo e la performatività di genere. Allo stesso modo, la categorizzazione della donna come “secondo sesso” la porta a formulare il concetto di una propria idea di “terzo sesso” come alternativa al severo binario uomo/donna.

L’aspetto più sovversivo di questo concetto di terzo sesso di Kurahashi è che, non esistendo nel mondo simbolico, non corrisponde a una definizione fissa, non si riduce a una descrizione fisica; esso è infatti qualcosa che ogni donna (o chiunque si senta escluso dall’ordine “virtuoso” etero-patriarcale, come suggerisce *Kijo no men*) può creare per sé stessa, e si suppone quindi che avrà aspetti e caratteristiche diverse per ognuno. Esso supera quindi il bisogno di un processo di maschilizzazione in ricerca di un io universale, esponendo l’ipocrisia inerente nel

solo fatto di dover dimostrare di essere alla pari degli uomini. La categoria di “terzo sesso” è stata applicata in più occasioni a persone che confondono i confini tra i sessi in un senso fisico, evidente nell’aspetto e nella pratica della propria sessualità, come nel caso dei *nyūhafu*, ma Kurahashi, che opera nel reame metafisico dell’antimondo, è più interessata alla creazione di una consapevolezza di genere e una sorta di rivoluzione interiore. Se questa rivoluzione avviene privatamente, attraverso la scrittura, si può dire che non sia una prospettiva particolarmente sovversiva; dopotutto, Kurahashi stessa ha descritto l’atto di scrivere come una sorta di delusione a porte chiuse. Tuttavia, esercitare una qualche autorità per “rivoluzionare le menti altrui” non è mai stato un intento di Kurahashi; la sua prospettiva è piuttosto quella di una scrittrice che, grazie al proprio bagaglio culturale e accademico, riesce a creare un proprio linguaggio per esplorare temi che la concernono in maniera poco ortodossa ma onesta e lucida. Tuttavia, si è già visto come, nonostante Kurahashi dica di non volere rivoluzionare le menti altrui, la sua narrativa non è davvero un semplice soliloquio a porte chiuse; intenzionalmente o no, i riferimenti a possibili deviazioni *queer* dal binario di genere e dal modello etero-patriarcale vengono inglobati nell’antimondo e

force her audience to question binary models of gender by presenting the reader with an “anti-world” that subverts the reader’s desire to make sense of the distinctions between male and female, masculine and feminine, as portrayed in the text—either through direct analogy with the “real” world or through relationships of clear contrast with what is familiar.²¹²

Un limite degli studi di Judith Butler, i più noti e diffusi per quanto riguarda gli studi di genere, è l’inaccessibilità del linguaggio per un pubblico di lettori che non hanno familiarità con il quadro filosofico impiegato. Tuttavia, grazie all’uso della narrativa e di una dialettica che si basa su riferimenti accademici tanto quanto sull’esperienza vissuta, Kurahashi dimostra la capacità di un’esplorazione dell’identità di genere talvolta intima (come nel caso di *Kurai tabi* e di vari saggi), talvolta così bizzarra da mettere in dubbio i paradigmi stessi su cui si basa (*Amanonkoku ōkanki*, *Uchūjin*), ma sempre onesta e attuabile anche fuori da un contesto accademico e filosofico. La scrittura di Kurahashi considera il genere come una questione complessa e da ripensare costantemente, impossibile da riassumere in un semplice aforisma; se c’è qualcosa che la sua scrittura può comunicare, questo è proprio il potere che essa ha nel creare una propria prospettiva e un linguaggio attraverso il quale concepire la realtà.

²¹² J. BULLOCK, *The Other Women’s Lib...*, p. 122

Per quanto riguarda la lente femminista, spesso giustamente impiegata per analizzare l'opera di Kurahashi, si è cercato di rimanere più in linea con un possibile "femminismo anti-sociale" articolato da Halberstam; tuttavia, ciò non indica necessariamente una vera e propria antisocialità o un semplice pessimismo. L'identità di Kurahashi in quanto donna e scrittrice è fondamentale poiché spiega il suo interesse e le sue opinioni sulla situazione della donna, sul sesso in quanto corporeità e sui doppi standard di genere, finendo per articolarsi in dichiarazioni radicali (la denuncia del matrimonio tradizionale come accordo dispari che svaluta la donna, il riconoscimento del peso di severi ruoli di genere sia per le donne che per gli uomini, l'opposizione alla continua sessualizzazione e mistificazione del corpo femminile ecc.), ma senza la pretesa di educare il lettore o consacrarsi a una concezione univoca di femminismo. Si può piuttosto leggere nella scrittura di Kurahashi una dimostrazione della potenziale radicalità del rifiuto, e di come il fallimento a aderire a un' "auspicabile normalità" sia sì fonte di angoscia, ma anche un senso di libertà quasi ottimistico. Quando Kurahashi paragona la scrittura alla propria forma di preghiera per una salvezza personale, si chiede se indugiare in ciò non sia una forma di vizio, un male contrapposto al principio di auto-conservazione e produttività sociale; tuttavia, la scrittura viene anche presentata come lo strumento principale col quale creare il proprio terzo sesso e quindi arrivare a un senso di privata liberazione e resistenza. Nell'ideazione di un'alternativa alle posizioni di primo e secondo sesso, originata da un'acuta consapevolezza della propria posizione subalterna, Kurahashi "quietly loses, and in losing [...] imagines other goals in life, for love, for art, and for being"²¹³.

²¹³ J. HALBERSTAM, *The Queer Art of Failure*, pos. 1678

Bibliografia:

AUERBACH, Nina, *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*, Cambridge e Londra, Harvard University Press, 1982

BARBERIS, Lorenzo, Eterno Femminino, in "Margutte", 2014,
<http://www.margutte.com/?p=4909>, 14/01/2021

BATAILLE, Georges, *L'erotismo*, trad. di Adriana dell'Orto, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1969 (ed. or. *L'Erotisme*, 1957)

BERGER John, *Ways of Seeing*, Londra, Penguin, 2008

BRAZHNIKOVA TSYBIZOVA, Violetta, "A Male Transformation into a Female Character on the Noh Stage", in *Asian Studies Vol 3 No 1 (2015): New Insights into Japanese Society*, Ljubljana, Ljubljana University Press, 2015, pp. 53–81

BULLOCK, Julia C., 'From "Dutiful Daughters" to "Coeds Ruining the Nation": Reception of Simone de Beauvoir's *The Second Sex* in Early Postwar Japan', *Gender & History*, Vol.30 No.1 March 2018, 2018, pp. 271–285

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

BUTLER, Judith, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York, Routledge, 1993

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990

BUTLER, Judith, Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, *Theatre Journal*, Dec., Vol. 40, No. 4 (Dec. 1988), The Johns Hopkins University Press, 1988, pp. 519-531

BUTLER, Judith, Sex and Gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*, *Yale French Studies*, 1986, No. 72, *Simone de Beauvoir: Witness to a Century* (1986), Yale University Press, pp. 35-49

- BUTLER, Judith, "The Body Politics of Julia Kristeva", *Hypatia* Vol. 3, No. 3, French Feminist Philosophy, 1989, pp. 104-118
- CARDI, Luciana, Challenging the Traditional Notion of Japanese Novel: Greek Myth in Kurahashi Yumiko's *Amanonkoku Ōkanki*, *Cogito – Multidisciplinary Journal* 4 (1), 2012, pp. 168-178
- COOK, Emma E., "Masculinity Studies in Japan", in Jennifer Coates, Lucy Fraser, Mark Pendleton (a cura di), *The Routledge Companion to Gender and Japanese Culture*, Londra, Routledge, 2019, pp. 50-59
- CIXOUS, Hélène, translated by COHEN, Keith, COHEN, Paula, The Laugh of the Medusa, *Signs*, Vol. 1, No. 4 (Summer, 1976), The University of Chicago Press, 1976, pp. 875-893, (ed. or. *Le Rire de la Méduse*, 1975)
- CREED, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londra e New York, Routledge, 1993
- DE BEAUVOIR, Simone, *Il secondo sesso*, trad. di Roberto Cantini e Mario Andreose, Milano, Il Saggiatore, 2016 (ed. or. *Le Deuxième Sexe*, 1949)
- DEGLER, Carl N., Charlotte Perkins Gilman on the Theory and Practice of Feminism, *American Quarterly*, Vol. 8, No. 1 (Spring, 1956), The Johns Hopkins University Press, 1956, pp. 21-39
- DORE, Ronald, *City Life in Japan: A Study of a Tokyo Ward*, Richmond, Routledge, 1999
- ECO, Umberto, Scrittura 'creativa' e no. Una distinzione sensata?, *Francofonia*, No. 27 (Autunno 1994), Leo S. Olschki s.r.l., 1994, pp. 13-32
- FREUD, Sigmund, "Medusa's head", in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud vol. 17*, Londra, Hogarth, 1953-1966, pp. 273-4
- GRANT, Barry Keith (a cura di), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin, University of Texas Press, 2015
- HALBERSTAM, J. Jack, *The Queer Art of Failure*, Durham e Londra, Duke University Press Books, 2011

HAMMACK, Phillip L., FROST, David M., HUGHES, Sam D., Queer Intimacies: A New Paradigm for the Study of Relationship Diversity, *The Journal of Sex Research*, 56:4-5, 2019, pp. 556-592, DOI: 10.1080/00224499.2018.1531281

HANRAHAN, Mairéad, Genet and Cixous: The InterSext, *The French Review*, Mar., Vol. 72, No. 4 (Mar.1999), American Association of Teachers of French, 1999, pp. 719-729

HARDEN, Jacalyn D., The enterprise of empire: Race, class, gender, and Japanese national identity, *Identities*, 1:2-3, 1994, pp.173-199, DOI: 10.1080/1070289X.1994.9962504

HARDWICK, Lorna, Ancient Amazons - Heroes, Outsiders or Women?, *Greece & Rome*, Apr., Vol. 37, No. 1 (Apr. 1990), Cambridge University Press, 1990, pp. 14-36

NG, Andrew Hock Soon, Confronting the modern: Kobo Abe's "The Box Man" and Yumiko Kurahashi's "The Witch Mask", *Criticism*, Spring 2009, Vol. 51, No. 2 (Spring 2009), Wayne State University Press, 2009, pp. 311-331

IGARASHI, Yoshikuni, *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*, Oxford, Princeton University Press, 2000

IKEGAMI, Reiko, "Watashi" to "watashi": Kyōzō kankei e no yokubō -- Kurahashi Yumiko 1960-nendai' (A desire for the imaginary relation, "I" and "I": Kurahashi Yumiko 1960's), *Gobun* 128, Tōkyō, Nihon daigaku Kokubungakukai-shu, 2007, pp. 29-48.

池上玲子、「わたし」と「わたし」、鏡像関係への欲望 – 倉橋由美子一九六〇年代、語文 第 128 卷、東京、日本大学国文学会編、2007 年、pp. 29-48

JACOBS, Paul, "*Sakaguchi Ando and his Flesh Literature*", Asian Languages & Civilizations Graduate Theses & Dissertations.Paper 4, Boulder, Boulder, University of Colorado, 2011

KAJIO, Fumitake, *Sōzōryoku no joseiteki keijō: Kurahashi Yumiko no shoki "I-gata" shōsetsu* (Una forma femminile di immaginazione: I romanzi dell'io nei primi lavori di Kurahashi Yumiko), Edo University Literature and Language Department, Departmental Bulletin Paper 54, 2019, pp. 64-78

梶尾文武、想像力の女性的形状: 倉橋由美子の初期《I型》小説、神戸大学文学部
国語国文学会、2019年、pp. 64-78

KATANO, Tomoko, *Onna no bamen wo kaburu toki – Kurahashi Yumiko “Kurai tabi” to shoki tanpen* (Quando si indossa “la maschera di donna” – *Kurai tabi* e prima storie brevi di Kurahashi Yumiko), *Nihon kindai bungaku-dai 97 shuu*, 2017, pp. 49-64

片野智子、〈女の仮面〉を被るとき—倉橋由美子『暗い旅』と初期短編、日本近代文学
第97集、2017 pp. 49-64

KIPNIS, Laura, *Against Love: A Polemic*, New York, Vintage Books (Random House Inc.),
2004

KNIGHTON, Mary, Kurahashi Yumiko’s Amanonkoku Okanki and Gender Politics in Japan,
in SEKINE, Eiji, MIZUTA, Noriko (a cura di), *Travel in Japanese Representational Culture:
Its Past, Present, and Future*, PAJLS (Proceedings of the Association for Japanese Literary
Studies), Association for Japanese Literary Studies, Vol. 8, 2007

KOMPARU, Kunio, *The Noh Theater; Principles and Perspectives*, New York e Tōkyō, John
Weatherhill Inc., 1983

LIU, Miao-miao, *Kurai tabi ni okeru Beauvoir no juyō: “Onnazakari” to hikaku shite*
(L’influenza di Beauvoir in *Kurai tabi*: un paragone con *L’età forte*), *Comparatio*. 19, Kyūshū
daigaku daigakuin hikakukai bunkakenkyūka hikaku bunka kenkyūkai, 2015, pp. 35-46

劉、苗苗、(倉橋由美子「暗い旅」におけるボーヴォワールの受容: 『女ざかり』と
比較して、*Comparatio*. 19, 九州大学大学院比較社会文化研究科比較文化研究会、2015
年、pp. 35-46

LIU, Miao-miao, *Kurahashi Yumiko ni okeru Beauvoir “Nidai no sei” no naiyou: “Watashi
no ‘daisan no sei’” wo chuushin ni* (L’influenza di *Il secondo sesso* di de Beauvoir in
Kurahashi Yumiko: il caso di “*Watashi no ‘daisan no sei’*”), *Kyūdai nichibun* (24), Kyūshū
Daigaku Nihongo Bungakukai, 2014, pp. 65-76

劉、苗苗、倉橋由美子におけるボーヴォワール『第二の性』の受容：「私の"第三の性"」を中心に、九大日文 (24 卷), 九州大学日本語文学会、2014 年、pp. 65-76

LORENZETTO, Alessia, *Femminilità ri-viste - Otona no zankoku dōwa (1984) di Kurahashi Yumiko*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, a.a. 2017/2018, relatore: prof.ssa Daniela MORO

MIZUTA LIPPIT, Noriko, *Reality and Fiction in Modern Japanese Literature*, New York, Routledge, 1980

MALPAS, Simon and WAKE, Paul (a cura di), *The Routledge Companion to Critical Theory*, Routledge, 2016

MCLELLAND, Mark, *Queer Japan from the Pacific War to the Internet Age*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2005

MORO, Daniela, Articolo non pubblicato (Presentazione su *Kijo no men*), 2018

MORO, Daniela, "Il teatro, la maschera e lo sguardo nell'opera di Kurahashi Yumiko: Nagai yumeji (1968)", in Maria Chiara Migliore, Antonio Manieri, Stefano Romagnoli (a cura di), *Riflessioni sul Giappone antico e moderno Volume II*, Roma, Aracne Editrice, 2016

MULVEY, Laura, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", in *Visual and Other Pleasures. Language, Discourse, Society*, Londra, Palgrave Macmillan, 1989, pp. 29-38

MULVEY, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in Leo Braudy (a cura di), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York, Oxford UP, 1999, pp. 833-44

NAPIER, Susan J., *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity*, Londra, Routledge, 1996

PERKINS GILMAN, Charlotte, *Women and Economics. A Study of the Economic Relation Between Men and Women as a Factor in Social Evolution*, Boston, Small, Maynar & Company, 1899

REIDER, Noriko T., *Women Spurned, Revenge of Oni Women: Gender and Space*, in *Japanese Demon Lore: Oni from Ancient Times to the Present*, Colorado, Utah State University Press, 2010, pp. 53-60

SAKAKI, Atsuko, “Kurahashi Yumiko’s Negotiations with the Fathers” in *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father*, in Rebecca L. Copeland, Esperanza Ramirez-Christensen (a cura di), University of Hawaii Press, 1997

SAKAKI, Atsuko, (Re)canonizing Kurahashi Yumiko: Toward Alternative Perspectives for "Modern" "Japanese" "Literature", in Stephen Snyder, Philip Gabriel (a cura di), *Oe and Beyond: Fiction in Contemporary Japan*, University of Hawaii Press, 1999

SAKAKI, Atsuko, *The intertextual novel and the interrelational self: Kurahashi Yumiko, a Japanese postmodernist* (PhD Dissertation), The University of British Columbia, 1992

SCROLAVEZZA, Paola, “Postfazione”, in YOSHIYA, Nobuko, *Storie di fiori*, tradotto da Paola SCROLAVEZZA, Roma, Atmosphere Libri, 2020

SEDGWICK, KOSOFSKY, Eve, *Epistemology of the Closet*, Los Angeles, University of California Press, 1990

SHIGEMATSU, Setsu, *Tanaka Mitsu and the Women’s Liberation Movement in Japan: Toward Radical Feminist Ontology* - PhD dissertation, Cornell University, 2003

SHIGEMATSU, Setsu, “Rethinking Japanese Feminism and the Lessons of Ūman Ribū; Toward a Praxis of Critical Transnational Feminism”, in Julia C. BULLOCK, Ayako KANO, James WELKER (a cura di), *Rethinking Japanese Feminisms*, University of Hawai’i Press, 2017, pp. 205-229

SHIMAOKA, Akira, “Kurahashi Yumiko no ‘suikyō’” (La stravaganza di Kurahashi Yumiko), *Bungei Kenkyū* vol.102, Tōkyō, Meiji University Academic Repository, 2007, pp. 5-14

嶋岡晨、「倉橋由美子の〈酔郷〉」、文芸研究、第102巻、東京、明治大学学術成果リポジトリ、2007年、pp. 5-14

SIKLOVA, Byjirina, *Feminism and the Roots of Apathy in the Czech Republic*, *SOCIAL RESEARCH*, Vol. 64, No. 2 (Summer 1997), pp. 258-280

THORNTON, Peter, *Monomane, Yūgen, and Gender in Izutsu and Sotoba Komachi*, *Asian Theatre Journal*, Autumn, Vol. 20, No. 2 (Autumn, 2003), University of Hawai'i Press on behalf of Association for Asian Performance (AAP) of the Association for Theatre in Higher Education (ATHE), 2003, pp. 218-225

VERNON, Victoria V., *Daughters of the Moon: Wish, Will, and Social Constraint in Fiction by Modern Japanese Women*, Cambridge University Press, 1988

WAUGH, Patricia, *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, Oxford, Routledge, 2012

WILLIAMS, Linda, "Gender, Genre, and Excess", *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4, 1991, pp. 2-13

WILLIAMS, Linda, "When the Woman Looks", in Barry Grant (a cura di), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin, University of Texas Press, 2015, pp. 17-36

WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, Feedbooks, 1929

YAMAMOTO, Fumiko, *Kurahashi Yumiko: A Dream of the Present? A Bridge to the Past?* *Modern Asian Studies*, 1984, Vol. 18, No. 1 (1984), pp. 137-152, Cambridge University Press

YONAHARA Keiko, *Feminizumu hihan – Kurahashi Yumiko "Amanonkoku ōkanki" (Sakuhin wo dou ronjiru ka – susumekata to jitsurei)* [Critica femminista – "Amankoku ōkanki" di Kurahashi Yumiko (Come discutere dell'opera – processo e esempi pratici) *Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū* vol. 34 issue 8 (1989), Gakutōsha, 1989, pp. 115-121

与那覇恵子、フェミニズム批評--倉橋由美子「アマノン国往還記」(作品をどう論じるか--進め方と実例)、国文学 解釈と教材の研究 vol. 34 issue 8 (1989)、学灯社、1989年、pp. 115-121

Jean-Paul Sartre, in "The School of Life", 2014, <https://www.theschooloflife.com/thebookoflife/the-great-philosophers-jean-paul-sartre/>, 1-12-2020

Opere di Kurahashi Yumiko:

KURAHASHI, Yumiko, *Amanonkoku ōkanki* (Cronache di un viaggio ad Amanon), Tōkyō, Shōgakusan (P+D Books), 2018

倉橋由美子、アマノン国往還記、東京、小学館 (P+D BOOKS)、2018 年

KURAHASHI, Yumiko, *Dokuyaku to shite no bungaku - Kurahashi Yumiko Essei-shū* (La letteratura come veleno – Raccolta di saggi di Yumiko Kurahashi), Tōkyō, Kōdansha, 1999

倉橋由美子、『毒薬としての文学—倉橋由美子エッセイ選』、東京、講談社、1999 年

KURAHASHI, Yumiko, “Kijo no men” (*La maschera della strega*), *Kurahashi Yumiko no kaiki shōhen*, Tōkyō, Shinchōsha, 1985, pp. 101-108

倉橋由美子、「鬼女の面」、『倉橋由美子の怪奇掌篇』、東京、新潮社、1985 年

KURAHASHI, Yumiko, *Kurahashi Yumiko no kaiki* (I racconti del mistero di Kurahashi Yumiko), Tōkyō, Shinchōsha (Shincho Online Books), 2002

倉橋由美子、倉橋由美子の怪奇掌篇 *shōhen*、東京、新潮社、2002 年

KURAHASHI, Yumiko, *Kurai tabi* (*Viaggio oscuro*), Tōkyō, Shinchōsha (Shincho Online Books), 2003

倉橋由美子、暗い旅、東京、新潮社 (Shincho Online Books), 2003 年

KURAHASHI, Yumiko, *Partei* [*Parutai*], translated and edited by Yukiko Tanaka and Elizabeth Hanson, in *This Kind of Woman: Ten Stories by Japanese Women Writers* (1960-1976), Stanford University Press, 1982

KURAHASHI, Yumiko, *Sumiyakisto Q no bōken* (Le avventure del Sumiyakista Q), Tōkyō, Kōdansha, 1988

倉橋由美子、スミヤキトQの冒険、東京、講談社、1998 年

KURAHASHI, Yumiko, “Shōsetsu no meiro to hiteisei” (Il labirinto e la negatività del romanzo) in *Watashi no naka no kare e* (Al lui dentro di me), Tōkyō, Kōdansha, 1973, pp. 285-296

倉橋由美子、『小説の迷路と否定性』、「わたしのなかのかれへ」、東京都、講談社、1973年、pp. 285-296

KURAHASHI, Yumiko, *The Adventures of Sumiyakist Q* [*Sumiyakisto Q no bōken*], translated by Dennis Keene, St. Lucia, University of Queensland Press, 1979

KURAHASHI, Yumiko, *The End of Summer*, translated by Victoria V. Vernon, in *Daughters of the Moon...*, pp. 229-240

KURAHASHI, Yumiko, “The Witch Mask”, *The Woman with the Flying Head and Other Stories by Kurahashi Yumiko (Japanese Women Writing)*, traduzione e cura di Atsuko Sakaki, New York, Routledge, 1997

KURAHASHI, Yumiko, “Watashi no ‘daisan no sei’” (Il mio ‘terzo sesso’) in *Watashi no naka no kare e* (Al lui dentro di me), Tōkyō, Kōdansha, 1973, pp. 26-31

倉橋由美子編、「私の『第三の性』」、「わたしのなかのかれへ」、東京都、講談社、1973年、pp. 26-31

KURAHASHI, Yumiko, Uchūjin, in *Yume no naka no machi*, Tōkyō, Shinchōsha, 1977

倉橋由美子、「宇宙人」、「夢の中の街」、東京、新潮社、1977年