



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

In Lingue e civiltà dell'Asia  
e dell'Africa mediterranea

(LM-36)

Tesi di Laurea

# **Proposta di lettura eco-femminista delle opere di Kanai Mieko e Itō Hiromi**

**Relatore**

Ch. Prof. Caterina Mazza

**Correlatore**

Ch. Prof. Pierantonio Zanotti

**Laureanda**

Irene Corrao

Matricola 866636

**Anno Accademico**

2021 / 2022



## Contents

要旨 .....	5
Introduzione .....	8
Capitolo 1 .....	16
Eco-femminismo: una breve introduzione .....	16
Il corpo eco-femminista.....	26
“Nikutairon e josetsu dai-ippo” (Verso una teoria della corporeità).....	29
“Kotoba/genjitsu/nikutai” (Testo, realtà, corpo).....	34
Il testo corporeo e il femminismo di Hélène Cixous .....	37
Il <i>nikutaitekina kotoba</i> e Itō Hiromi .....	38
Capitolo 2 .....	41
Introduzione: elementi in comune tra <i>Funiku</i> (Carne marcia) e <i>Usagi</i> (Conigli) .....	41
Le donne animali in <i>Funiku</i> (Carne marcia): una connessione storico-culturale .....	43
<i>Usagi</i> (Conigli): la ragazza-coniglio .....	53
Capitolo 3 .....	66
Introduzione: uomo, donna e natura .....	66
Le donne e la natura in <i>Kawara arekusa</i> (Erbacce sul lungofiume) di Itō Hiromi .....	68
Il ruolo della sessualità in <i>Kawara arekusa</i> .....	83
Conclusione .....	91
BIBLIOGRAFIA .....	95
INDICE DELLE IMMAGINI .....	101

### **Nota alla trascrizione in caratteri latini:**

Per la trascrizione dei termini giapponesi è stato adottato il sistema Hepburn. Si noti inoltre che:

- *ch* è un'affricata come la *c* di *cena*
- *g* è sempre velare come la *g* di *gatto*
- *h* è aspirata
- *j* è un'affricata come la *g* di *gemma*
- *sh* è una fricativa come la *sc* di *scena*
- *u* in *su* e *tsu* è quasi muta
- *w* si pronuncia come una *u* molto rapida
- *y* è consonantica e si legge come la *i* di *ieri*

Il segno diacritico sulle vocali indica l'allungamento delle stesse: ā, ū, ō.  
I termini giapponesi sono stati resi al maschile singolare.

## 要旨

「エコ・フェミニズム」とは、エコロジー運動とフェミニズム運動の概念を併せ持った社会的な思想や活動を意味する。「エコロジカル・フェミニズム」とも呼ばれているエコフェミニズムは、女性の抑圧と自然の抑圧との関係を強調することを目的としている。このようにして、エコフェミニズムは、抑圧の状況の間のつながりを見つけ、それらを克服するための持続可能で実際に実行可能な方法を提案しようとする。エコフェミニズムに関連するのは、女性の世界と生態系の世界だけでなく、マイノリティと抑圧された一般的な人々の問題をも含む。言い換えれば、エコフェミニズムの目的は、支配的な家父長制イデオロギーの思考構造の改めから始めて、あらゆる種類の抑圧を排除することである。

本論文では、金井美恵子と伊藤比呂美の作品を、エコ・フェミニズムという思想を用いて読み解いていく。一見、金井と伊藤は似ているようだが、そうではない。2人とも日本の女性文学作家であり、日本語で執筆し、連続して女性の身体をテーマに幅広く述べているが、2人が非常に異なる作家であることに変わりはない。本論文では、彼らの共通点を強調したい。

本論文の第1章では、まず、エコフェミニズムを明確化し、この用語が生まれた状況を簡単に説明し、その結果及び、歴史のおよび社会的背景について述べている。家父長制システムとフェミニズム自体の批判にエコフェミニズムが必要であると考えられる理由を組み立てた後、1993年に出版されたVal Plumwoodの「Feminism and the Mastery of Nature」で表現された二元論の理論を詳細に分析する。そして、第1章の後半では、金井美恵子の2つのエッセイ、「肉体論への第一歩」（1969年）と「コトバ/現実/肉体」（1984年）を分析する。「言葉/現実/肉体」に見られる「肉体的な言葉」の概念を、エコ・フェミニズム思想や金井美恵子の他の著作と結び付け、最後に伊藤比呂美の作品と結び付ける。

第 2 章では、1972 年に出版された金井美恵子の「腐肉」と「兎」という二つの短編小説の分析に焦点を当てる。最初の章で述べた、肉体と精神の分裂を克服しようとする試みを踏まえ、この第 2 章では、人間と人間以外の性質との間の分裂を克服しようとする試みについて書く。「腐肉」と「兎」の両方において、動物の要素は物語の終始に存在する。「腐肉」では、肉屋が物語の主人公である娼婦に与える小豚丸々一頭分の肉が動物の要素を表している一方、「兎」では、動物の存在は物語の中で殺されて食べられる兎によって表される。

第 2 に、「腐肉」と「兎」の両方で、主人公は女性であり、権力の逆転を経験している。さらに、どちらの話でも、2 人の女性は、支配的なイデオロギーによって課せられた慣習を受け入れることを拒否している。「腐肉」では、肉屋の殺害は肉屋の求婚によって引き起こされるが、娼婦は家父長制社会の慣習の尊重に断固として反対する。しかし、「兎」では、小百合という主人公は家父長制社会のルールから逃れるために、兎に変装し、兎のふりをして生き始めることにした。どちらの場合も、二人の主人公のアイデンティティは物語の過程で変化し、二元論に基づく支配的なイデオロギーを避ける。

第 3 章では、金井の物語から 30 年以上経った 2004 年から 2005 年にかけて書かれた伊藤比呂美の『河原荒草』を分析する。金井美恵子の「腐肉」と「兎」とは反対に、植物を中心に地球上のすべての生物を概観している。『河原荒草』という作品は、人間と非人間の共存の完璧な例を提供しており、物語の過程で、植物との相互結合が起こる。つまり、植物は人間の体から出てきてその体を所有するように表現され、一方で、植物は名前や声などの人間の特徴を帯びている。作品の冒頭では、自然が女性の味方で男性の体を破壊するように見えるが、最後には性別を問わず人間と一体になる様子が描かれている。

以上のことから分かるように、金井美恵子と伊藤比呂美の共通点は少なくない。第一に、取り上げるトピックと使用される比喩の類似性は否定できない。第二に、どちらもエコフェミニズム思想のテーマに向いている。最後に、金井と伊藤を関連付ける3つ目の理由は、彼らの作品の歴史的な場所である。つまり、金井と伊藤を分析することによって、日本における2つの異なる歴史的瞬間と2つの異なる背景における身体とエコフェミニズム思想の影響の表象を描くことができる。

## Introduzione

Con questo elaborato voglio proporre una lettura eco-femminista di alcune delle opere di Kanai Mieko e Itō Hiromi. A una prima analisi, Kanai e Itō sono due scrittrici molto diverse tra loro. Sebbene siano entrambe donne che scrivono opere letterarie in giapponese e trattino abbondantemente del tema del corpo femminile in periodi consecutivi, rimangono due scrittrici molto diverse. Da una parte, Kanai è una scrittrice del suo tempo che è influenzata dal contesto culturale degli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Il Giappone in quegli anni è caratterizzato da una certa indipendenza politica ed economica rispetto alle altre nazioni e le scrittrici donne del periodo sono accomunate dai temi trattati nelle loro opere, orientati all'esplorazione del corpo. Dall'altra parte, Itō, al contrario di Kanai, sebbene rimanga suo malgrado influenzata dal contesto culturale in cui ha vissuto gli anni della sua giovinezza (il Giappone degli anni Settanta e Ottanta) per le sue peculiarità e per le sue influenze internazionali, rimane difficile da inquadrare e incasellare in modo preciso. Intertestualità e contaminazione sono due parole adatte a descrivere il suo lavoro, e permettono di potere analizzare le sue opere più facilmente all'interno di un contesto internazionale.

Tuttavia, dei punti di contatto tra Kanai e Itō esistono e ritengo che sia rilevante sottolinearli per giustificare la scelta di far dialogare due scrittrici che appaiono piuttosto distanti e che di solito non vengono messe a confronto. Proprio per mettere in evidenza i punti di contatto tra esse ho scelto di proporre una lettura eco-femminista di una selezione delle loro opere. Innanzitutto, bisogna specificare che l'eco-femminismo, che nasce come unione tra femminismo ed ecologismo, ha come scopo quello di evidenziare le connessioni tra l'oppressione della donna e l'oppressione della natura. In questo modo, l'eco-femminismo tenta di trovare connessioni tra le situazioni di oppressione e di proporre un metodo sostenibile ed effettivamente realizzabile per superarle. Parlare di eco-femminismo ha senso per unire e inquadrare le problematiche relative non soltanto al mondo femminile e al mondo ecologico, ma a quelle delle minoranze e degli oppressi in generale. In altre parole, lo scopo dell'eco-femminismo è quello di eliminare qualunque tipo di oppressione partendo dalla modifica delle strutture di pensiero dell'ideologia patriarcale dominante. Ho scelto di utilizzare questo tipo di approccio nella mia analisi proprio con lo scopo di mostrare come determinate tematiche che si prestano all'analisi eco-femminista siano presenti in momenti storici diversi sebbene con una consapevolezza diversa, come quelli rappresentati da Kanai e Itō.

Andando un po' più nello specifico, nel primo capitolo di questo elaborato, innanzitutto, descriverò l'eco-femminismo, parlando in breve delle circostanze che hanno visto nascere il termine, con conseguente contestualizzazione storica e sociale. Inoltre, evidenzierò l'importanza dell'Asia



all'interno del dibattito eco-femminista, prospettiva spesso ignorata da studi che nascono in contesto euro-americano, come l'eco-femminismo. Dopo aver inquadrato i motivi per cui ritengo l'eco-femminismo necessario per qualunque critica al sistema patriarcale e al femminismo stesso, analizzerò nel dettaglio la teoria dei dualismi espressa in *Feminism and the Mastery of Nature* di Val Plumwood, pubblicato nel 1993, testo indispensabile all'intero elaborato.<sup>1</sup> Secondo Plumwood, l'ideologia dominante della nostra società contemporanea causa l'oppressione della donna e di altre categorie, come la natura non-umana. L'ideologia dominante basa il sistema di dominazione sulla presenza di dualismi, ovvero di coppie di concetti immagine opposti l'un l'altro del tipo 'donna/uomo' e 'natura/ragione'. I due concetti immagine che formano ciascuno dei dualismi presenti all'interno del pensiero dominante euro-americano sono relazionati l'uno all'altro tramite un rapporto di potere che stabilisce la presenza di una parte dominante e di una subordinata. Le rispettive parti sono regolate tra esse tramite relazioni verticali che giustificano e rafforzano il rapporto di dominazione. In seguito, mi dedicherò all'analisi delle connessioni tra il corpo e la fisicità e l'oppressione femminile. In altre parole, evidenzierò perché il corpo è fondamentale per l'eco-femminismo. Nella seconda parte del primo capitolo analizzerò due saggi di Kanai Mieko, "Nikutairon e josetsu dai-ippo" (Verso una teoria della corporeità, 1969) e "Kotoba/genjitsu/nikutai" (Testo, realtà, corpo, 1984).<sup>2</sup> Mi occuperò di collegare il concetto di *nikutaitekina kotoba* (testo corporeo), presente in "Kotoba/genjitsu/nikutai", con il pensiero eco-femminista e con gli altri scritti di Kanai Mieko e, infine, con le opere di Itō Hiromi.

In primo luogo, in "Nikutairon e josetsu dai-ippo" viene teorizzata la riscoperta del corpo come origine. In altre parole, il corpo viene identificato come l'origine di tutti i sentimenti e delle emozioni, e come luogo di un processo ciclico, quello della riscoperta della fisicità. Kanai cerca di superare la divisione tra mente e corpo. Per fare ciò, cerca di dimostrare che il corpo non è il contenitore della coscienza, ma un contenitore di altra carne. "Quando usiamo le parole e quando compiamo delle azioni, il nostro corpo è sempre lì, e di conseguenza non si può pensare al corpo fisico e alla conoscenza come due cose separate."<sup>3</sup> In questo modo Kanai cerca di evidenziare

---

<sup>1</sup> Val PLUMWOOD, *Feminism and the Mastery of Nature*, Londra, Routledge, 1993.

<sup>2</sup> KANAI Mieko, "Nikutairon e josetsu dai-ippo" (Verso una teoria della corporeità), *Gendai shi techō*, 9, 1969, pp. 20-26.

金井美恵子、「肉体論へ序説第一歩」、現代詩手帖、第9、1969年、pp. 20-26.

KANAI Mieko, "Kotoba/genjitsu/nikutai" (Parole-realtà-corpo), in *Kanai Mieko Essay Collection: 1964-2013*, vol. 1, Tōkyō, Heibonsha, 2013, pp. 188-193.

金井美恵子、「言葉・現実・肉体」、『金井美恵子エッセイ・コレクション：1964・2013』、1、東京、平凡社、2013、pp. 188-193.

<sup>3</sup> KANAI, "Nikutairon e josetsu dai-ippo", p. 22.

l'elemento fisico dell'essere umano ed eliminare la distinzione tra mente e corpo a cui è legato il dualismo di 'natura/ragione'.

In secondo luogo, in "Kotoba/genjitsu/nikutai" viene definito il concetto di *nikutaitekina kotoba*. Si tratta di un tipo di testo vivo, che si modifica attraverso il lettore e il suo autore, ogni volta che esso viene scritto o letto. In altre parole, Kanai propone una nuova concezione del testo letterario, non come passivo oggetto che viene scritto dal suo autore e letto dai suoi lettori e con un significato fisso. Al contrario, propone una visione di testo letterario come qualcosa che è in movimento e in continuo mutamento. Il *nikutaitekina kotoba* oltrepassa i limiti fisici, non rimane soltanto carta e parole, ma riesce a connettersi con lo scrittore durante il processo di scrittura e con il suo lettore durante il momento della lettura, con un significato sempre diverso.

Per concludere, nella parte finale di questo primo capitolo, inoltre, osserverò come le opere di Itō sembrano riassumere perfettamente tutte le caratteristiche del *testo corporeo* descritto da Kanai. Le opere di Itō, infatti, colme di citazioni e riscritture di altre opere, sono vicine ad altri testi, come se si trovassero all'interno di una rete. Inoltre, sono polifoniche in quanto spesso sono presenti più punti di vista o doppie narrazioni. Infine, è la stessa Itō a mettere in atto una connessione profonda tra il corpo fisico ed il testo tramite la recitazione e le letture ad alta voce delle sue opere. Per queste caratteristiche esse sono interpretabili in maniera diversa ad ogni loro lettura a seconda che si tenga in considerazione un punto di vista oppure un altro.

Nel secondo capitolo mi concentrerò sull'analisi di due racconti di Kanai Mieko, *Funiku* (Carne marcia) e *Usagi* (Conigli), entrambi pubblicati nel 1972.<sup>4</sup> Studioso come Sharalyn Orbaugh, Hannah Tamura e Mary Kinghton si sono cimentate ad analizzare i due racconti, cercando di dimostrare se Kanai fosse riuscita o meno nel suo supposto intento femminista di ribellione al sistema dominante e in che modo.<sup>5</sup> Al contrario, io analizzerò i racconti dal punto di vista eco-

---

<sup>4</sup> KANAI Mieko, "Funiku," (Carne marcia) in *Yoshimura Akira, Kanai Mieko, Hata Kōhei shū*, Tōkyō, Chikumashobō, 1978, pp. 150-153.

金井美恵子、「腐肉」、『吉村昭、金井美恵子、秦恆平集』、東京、筑摩書房、1978年、pp. 150-153.

KANAI Mieko, "Usagi," (Conigli) in *Yoshimura Akira, Kanai Mieko, Hata Kōhei shū*, Tōkyō, Chikumashobō, 1978, pp. 157-167.

金井美恵子、「兎」、『吉村昭、金井美恵子、秦恆平集』、東京、筑摩書房、1978年、pp. 157-167.

<sup>5</sup> Sharalyn ORBAUGH, "The Body in Contemporary Japanese Women's Fiction", in SCHALOW, Paul Gordon, e WALKER, Janet A. (a cura di), *The Woman's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing*, Stanford (California), Stanford University Press, 1996, pp. 119-164.

Hannah TAMURA, "Chapter One: Reading 'Rabbits' and 'Rotting Meat' Through the Paradoxes of Surrealism" in Hannah Tamura, *Gender, Love and Text in the Early Writings of Kanai Mieko*, tesi di dottorato, University of Leeds, 2015, pp. 15-96.

Mary KNIGHTON, "Writing the Body – as Meat: Kanai Mieko's "Rotting Meat" as Surreal Fable", *Japanese Studies Around the World: Observing Japan From Within: Perspectives of Foreign Scholars Resident in Japan*, 2004, pp. 161-188.

femminista, dimostrando che in entrambi i racconti siano proposte delle rappresentazioni di identità fluide che portano al superamento dei dualismi tipici dell'ideologia dominante. In sintesi, se nel primo capitolo descriverò il tentativo di superare la divisione tra corpo e mente, in questo secondo capitolo parlerò del tentativo di superare la divisione tra uomo e natura non-umana.

Innanzitutto, sia in *Funiku* che in *Usagi* l'elemento animale è presente in tutta la durata della narrazione. In *Funiku* l'elemento animale è rappresentato dalla carcassa del maialino che viene regalata alla prostituta, protagonista del racconto, dal macellaio. Dall'altra parte, in *Usagi* la presenza animale è rappresentata dai conigli che vengono uccisi e mangiati all'interno del racconto. Per l'analisi delle connessioni tra il mondo femminile e quello degli animali non-umani prenderò in considerazione *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory* di Carol J. Adams del 1990, testo che analizza nel dettaglio il nesso tra il mondo animale e quello femminile in contesto eco-femminista.<sup>6</sup>

In secondo luogo, sia in *Funiku* che in *Usagi* le protagoniste dei due racconti sono donne e subiscono un ribaltamento di potere. In *Funiku* la donna è inizialmente oppressa e condivide la stessa situazione del pezzo di carne che le viene regalato dal macellaio. Il macellaio rappresenta il potere dell'ideologia dominante ed incarna il patriarca tipico della società fallocentrica. Tuttavia, nel corso della narrazione, la prostituta ribalta la sua situazione uccidendo il macellaio, con il risultato di ritrovarsi in una situazione di potere. Allo stesso modo, anche in *Usagi*, la protagonista della storia, Sayuri, uccidendo il padre, che ha la stessa funzione simbolica di patriarca del macellaio in *Funiku*, si ritrova da una condizione di oppressione ad una di ritrovato potere. Inoltre, in entrambi i racconti le due donne si rifiutano di accettare le convenzioni imposte dall'ideologia dominante. In *Funiku*, l'uccisione del macellaio è causata dalla proposta di matrimonio da parte del macellaio, ma la prostituta si oppone categoricamente al rispetto delle convenzioni della società patriarcale. In *Usagi*, invece, Sayuri decide di fuggire le regole della società patriarcale travestendosi da coniglio e cominciando a vivere fingendosi un coniglio. In entrambi i casi le identità delle due protagoniste sono mutevoli nel corso delle narrazioni e rifuggono dall'ideologia dominante basata sui dualismi.

Inoltre, in *Usagi*, come in *Funiku*, la narrazione è caratterizzata da due narratori, uno interno ed uno esterno. Le protagoniste dei due racconti, Sayuri e la prostituta sono entrambe narratrici interne. In entrambi i racconti il narratore esterno viene influenzato dai racconti del narratore interno a tal

---

Mary KNIGHTON, "Down the Rabbit Hole: In Pursuit of Shōjo Alices, from Lewis Carroll to Kanai Mieko", *U.S.-Japan Women's Journal*, 40, 2011, pp. 49-80.

<sup>6</sup> Carol J. ADAMS, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, New York, Londra, The Continuum International Publishing Group Inc, 2010.

punto da diventarne ossessionato. Il narratore esterno sviluppa un'ossessione nei confronti del narratore interno che si traduce in un desiderio di unione. Mentre nel caso di *Funiku* l'unione tra i due narratori rimane soltanto un desiderio del narratore esterno, in *Usagi* questa unione ha effettivamente luogo nel momento in cui il narratore esterno indossa lo stesso costume da coniglio che Sayuri usa come travestimento. Questo momento rappresenta un'unione sia tra il narratore esterno e il narratore interno, che tra Sayuri, già unita col mondo animale tramite il suo travestimento da coniglio, e il narratore esterno. In altre parole, si tratta dunque di una triplice unione tra il coniglio, Sayuri e il narratore esterno. Di conseguenza, l'identità del narratore esterno, così come quella di Sayuri possono essere definite come fluide e mutevoli. Tutte e due cambiano durante il corso della narrazione. È proprio questa nuova identità fluida, frutto dell'unione tra un animale non-umano, il coniglio, Sayuri e il narratore esterno che simboleggia il superamento dei dualismi. A questo tipo di rappresentazione identitaria, che rifugge dalle regole imposte dall'ideologia dominante, come anche viene teorizzato in *Funiku*, corrisponde il nuovo approccio che non si basa sui dualismi tipici della società patriarcale proposto nei racconti di Kanai.

Nel terzo capitolo, analizzerò *Kawara arekusa* (Erbacce sul lungofiume) di Itō Hiromi, opera scritta tra il 2004 e il 2005, oltre 30 anni dopo rispetto ai racconti di Kanai.<sup>7</sup> In *Kawara arekusa* non si parla solo di animali, come avveniva in *Funiku* e *Usagi* di Kanai Mieko, ma si guarda a tutti gli organismi sul pianeta, con un particolare focus sulle piante. Già dal titolo l'elemento naturale è una presenza evidente. Nel corso della narrazione figurano diversi tipi di piante, tra cui erbacce e piante selvatiche. A questo proposito, l'opera *Kawara arekusa* fornisce un perfetto esempio di convivenza tra esseri umani e non umani.

In *Kawara arekusa*, infatti, Itō si concentra sulla rappresentazione di due diversi luoghi, *kawara* (il lungofiume) e *arechi* (terra difettosa), il cui elemento principale e caratterizzante è la loro vegetazione. Nel corso della narrazione si verifica un'unione con le piante che si traduce sia come esseri umani che diventano piante che come organismi vegetali che vengono umanizzati. In altre parole, le piante vengono rappresentate fuoriuscire dai corpi umani e possederli, mentre dall'altra parte, le piante assumono caratteristiche umane come dei nomi e una voce. Mentre all'inizio dell'opera sembra che la natura sia alleata femminile e distrugga il corpo maschile, nel finale si nota come essa si unisca agli esseri umani indipendentemente dal genere. Inoltre, in *Kawara arekusa* Itō rappresenta una sessualità non convenzionale. Innanzitutto, la fertilità femminile e quella degli organismi vegetali sono sovrapposte. In secondo luogo, le piante stesse sono sessualizzate. Questa

---

<sup>7</sup> ITŌ Hiromi, *Kawara arekusa* (Erbacce sul lungofiume), Tōkyō, Shichōsha, 2005.  
伊藤比呂美、『河原荒草』、東京、思潮社、2005.

descrizione variegata di sfumature sessuali permette di ottenere una rappresentazione di un mondo utopico (un'*ecotopia*) dove il *bio-power*, il potere dominante che tiene sotto controllo le vite degli esseri umani attraverso il controllo della sessualità, non controlla le fasi della vita degli organismi sulla terra.<sup>8</sup> La caratteristica predominante dell'intera opera di Itō è proprio quella di distruggere ogni tipo di identità sessuale e di mettere in discussione il significato stesso del termine 'identità'.<sup>9</sup> Per questo motivo la rappresentazione identitaria dell'esperienza femminile all'interno di *Kawara arekusa* può essere definita fluida.

Con *Kawara arekusa* si tenta di superare le divisioni binarie tra natura non-umana ed essere umano, dominato dalla ragione. In altre parole, si propone un mondo utopico nel quale non esistono distinzioni dettate dal dualismo 'natura/ragione'.

Come evince già da quanto detto in precedenza, i punti di contatto tra Kanai Mieko e Itō Hiromi esistono e non sono pochi. Tenterò di riassumerli brevemente in tre punti principali. In primo luogo, è innegabile la vicinanza dei temi trattati e le metafore usate nei testi di Kanai e in quelli di Itō. Non è raro trovare in entrambe le autrici simbolismi espressi tramite il corpo e la manipolazione del corpo.

In secondo luogo, entrambe si prestano ad una lettura eco-femminista. Secondo la definizione data da Karen J. Warren, importante studiosa nel campo dell'eco-femminismo, "il femminismo ecologico è la posizione che sostiene l'esistenza di importanti connessioni – storiche, esperienziali, simboliche, teoriche – tra il dominio che è imposto alle donne e il dominio imposto alla natura".<sup>10</sup> Basandomi sulle teorie eco-femministe, andrò ad evidenziare le connessioni tra il mondo femminile e la natura non-umana tramite le rappresentazioni del corpo nelle opere di Kanai e Itō.

Infine, un terzo motivo per cui mettere in relazione Kanai e Itō è rappresentato dalla collocazione storica delle loro opere. In altre parole, tramite l'analisi delle due scrittrici si può ottenere una prospettiva completa di come temi legati all'eco-femminismo si sono evoluti dalle scrittrici degli anni Sessanta e Settanta, rappresentate in questo caso proprio da Kanai, fino ad arrivare ad Itō. Difatti, in Itō la presenza non-umana nelle sue opere è molto maggiore e richiama anche in maniera più esplicita rispetto a Kanai ad una lettura eco-femminista. In altre parole, analizzare Kanai e Itō permette di dare un quadro della rappresentazione del corpo e delle rappresentazioni della natura

---

<sup>8</sup> Michel FOUCAULT, *La volontà di sapere: Storia della sessualità 1*, Feltrinelli Editore, Milano, 2020, p. 123.

<sup>9</sup> MORTON, *Modernism...*, p. 111.

<sup>10</sup> Karen J. WARREN, "Potere e potenzialità del femminismo ecologico", in ANDREOZZI, Matteo, FARALLI, Carla e TIENGO Adele (a cura di), *Donne, ambiente e animali non-umani: Riflessioni bioetiche al femminile*, Milano, LED, 2014, pp. 22-23.

non-umana nella letteratura giapponese in due momenti storici diversi e in due contesti diversi in Giappone.



## Capitolo 1

### Eco-femminismo: una breve introduzione

*Per secoli le donne hanno avuto la funzione di specchi dal potere magico  
e delizioso di riflettere raddoppiata la figura dell'uomo.*

– Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, 1929<sup>11</sup>

‘Eco-femminismo’ è un termine che indica un movimento che ha come scopo quello di dimostrare ed evidenziare la connessione tra ecologismo (movimenti a favore della natura e degli animali) e femminismo. Per questa sua natura bivalente l’eco-femminismo può essere considerato sia come una corrente del femminismo che come una corrente dell’ambientalismo.

La nascita dei primi movimenti ambientalisti risale ad un momento culturale e storico particolare. Si tratta degli Stati Uniti negli anni in cui si sono cominciati a percepire i primi segni negativi sull’ambiente causati dalle rivoluzioni industriali. Quando si parla di nascita della consapevolezza ecologica di massa, la pubblicazione di *Silent Spring* da parte di Rachel Carson nel 1962 viene considerata un punto di svolta.<sup>12</sup> La sua ricerca denuncia gli effetti sull’ambiente dei pesticidi e degli agenti chimici usati in agricoltura. Il testo rappresenta uno dei primi segni di denuncia delle conseguenze dell’attività umana aggressiva sull’ambiente. L’evento ha segnato un aumento considerevole dell’interesse dell’accademia nei confronti degli studi ambientali.<sup>13</sup> Ancora oggi l’ecologismo e la sensibilizzazione ambientale rimangono dei temi attualissimi e, dopo più di cinquant’anni dalla loro comparsa nel mondo, non sono ancora state prese le misure necessarie per contrastare gli effetti negativi dell’attività umana sulla terra.

Quando si parla degli effetti dell’attività umana sulla terra spesso chi non si interessa di questi argomenti non si rende conto della portata di ciò di cui si sta parlando. L’effetto dell’inquinamento causato dagli esseri umani sul nostro pianeta è talmente impattante da aver portato gli scienziati a parlare dell’inizio di una nuova epoca geologica, l’Antropocene. Le epoche geologiche sono delle unità di misura geocronologiche utilizzate in geologia per tenere traccia delle fasi di vita della terra. Per giustificare il passaggio da un’epoca alla successiva solitamente si registrano grandi cambiamenti fossili. Il termine Antropocene è stato proposto dalla comunità scientifica per indicare la fine dell’epoca geologica precedente, l’Olocene, il cui inizio è stimato più di undici mila anni fa. Il concetto di Antropocene fu introdotto per la prima volta dal biologo Eugene Stoermer negli anni

---

<sup>11</sup> Virginia WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, Roma, Newton Compton, 1993, p. 55.

<sup>12</sup> Rachel CARSON, *Silent Spring* (Greenwich, Conn.: Fawcett Publication, 1962).

<sup>13</sup> In inglese *Environmental Studies*, scienza poliedrica che studia le interazioni tra uomo e natura.



Ottanta del Novecento, anche se il termine cominciò a diffondersi con Paul J. Crutzen (1933-2021), meteorologo e chimico atmosferico olandese. Il concetto di Antropocene nasce per descrivere l'attività umana come una forza geologica e per sottolineare il rapido aumento dell'impatto del comportamento umano sulla terra.<sup>14</sup> L'Antropocene non è ancora ufficialmente riconosciuta come epoca geologica dalla comunità scientifica, ma la sola esistenza di un tale concetto è un indice di quanto il comportamento umano sulla terra sia preoccupante ed il suo impatto ormai impossibile da ignorare.<sup>15</sup> Eppure, la presenza dell'uomo nella parola Antropocene è proprio parte dell'atteggiamento che ha reso necessaria la nascita dei movimenti ambientalisti. Molti studiosi tra cui figura anche Donna Haraway, filosofa che si occupa di scienze e identità di genere, ritengono che, ancora una volta, il termine Antropocene, si concentri sull'uomo senza riuscire a superare l'antropocentrismo che ha portato il nostro pianeta sull'orlo della crisi.<sup>16</sup> Sarebbe necessario rivoluzionare l'approccio alle risorse naturali con una nuova mentalità che sposti il focus dalla centralità dell'essere umano al fatto che egli in realtà viva sulla terra come uno degli organismi terrestri.

Facendo un passo indietro, l'ambientalismo si è mosso negli anni in diversi modi e ha contaminato vari campi, tra i quali anche quello letterario. La disciplina che unisce gli studi ambientali e la letteratura è l'ecocritica, ovvero lo studio interdisciplinare della presenza della natura e delle preoccupazioni ambientali all'interno dei testi letterari. Tuttavia, come osserva Karen Thornber, gli studi ambientali si concentrano spesso sulla storia euro-americana e raramente prendono in considerazione, ad esempio, la storia asiatica.<sup>17</sup> Aprire gli orizzonti includendo anche l'Asia negli studi ambientali porterebbe ad avere un approccio transnazionale alla disciplina e a una visione completa del problema ambientale. Nonostante ciò, gli studi di ecocritica che si occupano dell'Asia o che riguardano l'Asia sono ancora in netta minoranza. Secondo Thornber, inoltre, concentrarsi sulle discipline umanistiche è d'aiuto a stimolare un cambio a livello sociale.<sup>18</sup> Difatti, le discipline umanistiche sono utili ad aumentare la base conoscitiva del problema dei cittadini e a trovare nuove proposte per la sua risoluzione. Per questo motivo discipline come l'ecocritica, che uniscono la letteratura all'ambientalismo sono essenziali per sviluppare una comprensione più estesa delle relazioni tra gli umani e l'ambiente in specifici luoghi e momenti, o oltre il tempo e lo spazio.<sup>19</sup>

---

<sup>14</sup> Karen THORNER, "Literature, Asia, and the Anthropocene: Possibilities for Asian Studies and the Environmental Humanities", *The Journal of Asian Studies*, 73, 2014, p. 989.

<sup>15</sup> Clive HAMILTON, "The Anthropocene as A Rupture", *The Anthropology Review*, pp. 1-14.

<sup>16</sup> Donna HARAWAY, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 99.

<sup>17</sup> THORNER, "Literature, Asia, and the Anthropocene", p. 989.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 991.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 999.

Nel contesto giapponese, una tra i principali esponenti di ecocritica applicata alla letteratura giapponese è Yūki Masami. Yūki definisce l'ecocritica in Giappone come qualsiasi studio di ecocritica in territorio giapponese e qualsiasi studio di ecocritica relativo alla letteratura giapponese, anche pubblicato al di fuori del Giappone.<sup>20</sup> In Giappone, in realtà, si comincia a parlare di ecocritica molto dopo rispetto agli Stati Uniti. Il successo e lo sviluppo della disciplina in territorio nipponico sono solitamente divisi in tre fasi, come afferma la stessa Yūki.<sup>21</sup> La prima fase coincide con la sua diffusione iniziale a partire dagli anni Novanta del Novecento, quando Scott Slovic, uno studioso di letteratura americana ed ecocritica, in qualità di *visiting professor*, organizzò delle conferenze sul tema dell'ecocritica in Giappone. Questa prima fase è caratterizzata dalla nascita di un certo interesse all'argomento tra gli studiosi. Prova di quest'interesse sono il grande numero di articoli accademici tradotti in giapponese dall'inglese in quegli anni.<sup>22</sup> La seconda fase è caratterizzata invece da un approccio comparativo. Ovvero, vari studiosi, principalmente di letteratura inglese o americana, cercarono di parlare di ecocritica in relazione alla letteratura giapponese. Infine, la terza fase vede finalmente studiosi giapponesi parlare e scrivere di ecocritica.

Uno degli elementi principali che è necessario citare quando si parla di ecocritica o ambientalismo in relazione al Giappone è l'idea secondo la quale il paese nipponico sia caratterizzato da una presunta longeva e innata armonia con la natura, come osservato dalla stessa Yūki.<sup>23</sup> In relazione a questo argomento è importante citare il saggio *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives* di Pamela J. Asquith e Arne Kalland del 1997.<sup>24</sup> In Giappone viene spesso decantata una supposta armonia con la natura, particolarmente forte rispetto ad altri paesi, ma, come lo studio di Asquith e Kalland dimostra, non si tratta di altro se non di un costruito ideologicamente e storicamente connotato. L'ideologia di base è che l'approccio giapponese con la natura sia opposto rispetto all'approccio "occidentale" di dominazione sulla natura. L'armonia e la vicinanza con la natura sarebbero basate su fattori estetici e valori religiosi attribuiti alla natura stessa; Yūki sottolinea come tale supposta armonia con la natura giapponese sia meramente ideologica e abbia poca rilevanza ecologica. In effetti, un elemento di vicinanza con la natura non è di per sé indice della presenza di ambientalismo.<sup>25</sup> In realtà, il dominio sulla natura è una caratteristica mondiale che non risparmia l'Asia, né tanto meno il Giappone. Ne sono prova i disastri ambientali che hanno colpito anche il Giappone. Ad esempio, tra il 1868 e il 1912 vi fu il caso delle miniere di rame di Ashio, primo

---

<sup>20</sup> YŪKI Masami, *Ecocriticism in Japan*, Lenham, Maryland, Lexington Books, 2018, p. 2.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> YŪKI Masami, "Ecocriticism in Japan", in Greg Garrard (a cura di), *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 520.

<sup>23</sup> YŪKI, *Ecocriticism in Japan*, p. 2.

<sup>24</sup> ASQUITH, Pamela J., KALLAND, *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives*, Richmond, Curzon, 1997.

<sup>25</sup> YŪKI, *Ecocriticism in Japan*, p. 4.

grande caso di inquinamento ambientale in Giappone, seguito poi dal caso di Minamata nel 1956. Quello di Minamata, ben più noto, ebbe luogo nell'omonima città nella prefettura di Kumamoto. Si trattò di un caso di rilascio nelle acque di scarico di un agente chimico, il metilmercurio, da parte della Chisso Corporation. Ciò comportò la contaminazione dei pesci presenti in quelle acque e, tramite il loro consumo, anche la popolazione della città si ammalò così che la dispersione nelle acque degli scarichi aziendali causò più di duemila vittime tra la popolazione. Questo dimostra che la presunta armonia giapponese con la natura non esclude di certo il paese dal problema della crisi ambientale. Inoltre, come affermano Asquith e Kalland, le concezioni della natura in Giappone, esattamente come avviene anche al di fuori di esso, sono molteplici e contengono infinite sfumature. Bisognerebbe dunque evitare di rischiare di percepirle come unite sotto un'unica immagine, quella dell'armonia.<sup>26</sup> L'ideologia dell'armonia della natura è stata creata e strumentalizzata come una delle caratteristiche di unicità del popolo giapponese durante la scalata al nazionalismo precedente alla Seconda guerra mondiale.

Avendo discusso brevemente dell'ambientalismo, delle sue implicazioni in letteratura e delle connessioni con il Giappone, il secondo termine necessario all'equazione che ha "eco-femminismo" come risultato, è proprio quello del femminismo. Secondo diversi studiosi, tra i quali figura la critica femminista Elaine Showalter, negli Stati Uniti lo sviluppo del femminismo in campo letterario si è articolato in tre fasi principali.<sup>27</sup> La prima, tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, è stata caratterizzata dallo studio e dalla critica dei testi scritti da uomini, nei quali veniva evidenziata la presenza dell'ideologia di genere. La seconda fase, tra gli anni Settanta e Ottanta, è stata caratterizzata dall'attenzione, dalla riscoperta e rivalutazione della letteratura femminile. Infine, l'ultima fase, a partire dagli anni Ottanta, è stata invece caratterizzata da un ripensamento dei concetti e delle teorie alla base della scrittura letteraria. Per quanto riguarda la base concettuale, il femminismo si basa sulla constatazione della situazione di oppressione della donna ed ha come scopo quello di liberarla dalla suddetta oppressione.

Come afferma la critica Katada Sachie, in Giappone la critica femminista in campo letterario è molto presente e, un po' come è avvenuto per altre discipline nate al di fuori del Giappone e poi importate, anche la critica femminista è stata influenzata sin dalla sua nascita dalle teorie euro-amicane, i cui testi critici sono sempre stati tradotti velocemente in lingua giapponese.<sup>28</sup> Quando si parla di critica femminista letteraria in Giappone, la sua nascita è identificata con due autrici,

---

<sup>26</sup> ASQUITH e KALLAND, *Japanese Images of Nature*, p. 8.

<sup>27</sup> Elaine SHOWALTER (a cura di), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, New York, Pantheon, 1985.

<sup>28</sup> KATADA Sachie, "Contemporary Japanese Feminist Literary Criticism", *U.S.-Japan Women's Journal. English Supplement*, 7, 1994, p. 79.

Komashaku Miki e Mizuta Noriko, e la pubblicazione di due testi, rispettivamente *Majo no ronri* (La teoria delle streghe) nel 1978 e *Horoin kara hiirō: josei no jiga to hyōgen* (Da eroina a eroe: l'ego femminile e la sua espressione) nel 1982.<sup>29</sup> Komashaku dimostra per la prima volta tramite le sue opere la fallacia dell'ideologia moderna secondo cui tutte le opere sono eterne, e dimostra come non ci sia opera che sia lontana dalle teorie di genere. Nelle sue opere Komashaku tratta anche della letteratura giapponese classica, e in particolare del *Genji monogatari* (La storia di Genji), definendo la sua autrice, Murasaki Shikibu, una femminista del passato.<sup>30</sup> Secondo Katada, lo sviluppo della critica femminista in Giappone può essere descritto in due fasi. Una prima, durante gli anni '80 del Novecento, caratterizzata dal riscoprire e dal rivalutare autrici donne, e una seconda, a partire dagli anni '90, caratterizzata dalla rilettura di opere di autori uomini. Una studiosa importante di questo secondo periodo è Saegusa Kazuko. È proprio dalla pubblicazione del suo *Ren'ai shōsetsu no kansei* (La trappola del romanzo d'amore) nel 1991 che l'attenzione nei confronti della critica femminista è aumentata notevolmente, e ancora di più dopo lo studio *Danryū bungakuron* (Sulla letteratura maschile) di Ueno Chizuko, Ogura Chikako e Tomioka Taeko del 1992.<sup>31</sup> Si tratta di una raccolta di saggi che applicano la prospettiva femminile ad opere di autori uomini e, a cinque anni da questo lavoro, nel 1986, si comincia finalmente a parlare di critica femminista in Giappone anche nelle conferenze letterarie.

Tuttavia, Katada riporta anche il bisogno che si è venuto a creare, non solo di imitare ed essere influenzati dalle correnti femministe euro-americane, ma piuttosto di sviluppare un femminismo peculiare giapponese, che sia costruito a partire dalle specificità culturali di dominio dell'uomo sulla donna caratterizzanti del Giappone. È proprio questo quello che fa Yamashita Etsuko nel suo studio *Maza-kon bungakuron: jubaku to shite no 'haha'* (La teoria letteraria del complesso materno: 'madre' come maledizione) del 1991.<sup>32</sup> Dopo un attento studio delle caratteristiche della società

---

<sup>29</sup> KOMASHAKU Kimi, *La teoria delle streghe (Majo no ronri)*, Tōkyō, Gakuyōshobō, 1996.

駒尺喜美著、『魔女の論理』、東京、学陽書房、1996.

MIZUTA Noriko, *Da eroina a eroe: l'ego femminile e la sua espressione (Horoin kara hirō: josei no jiga to hyōgen)*, Kyōto, Tabatashoten, 1982.

水田宗子、『ヒロインからヒーロー：女性の自我と表現』、京都、田畑書店、1982.

<sup>30</sup> KATADA, "Contemporary Japanese...", p. 81-82.

MURASAKI Shikibu, *La storia di Genji [Genji monogatari]*, trad. di Maria Teresa Orsi, Torino, Einaudi, 2012.

<sup>31</sup> SAEGUSA Kazuko, *La trappola del romanzo d'amore (Ren'ani shōsetsu no kansei)*, Tōkyō, Seidosha, 1991.

三枝和子、『恋愛小説の陥穽』、東京、青土社、1991.

UENO Chizuko, OGURA Chikako, TOMIOKA Taeko, *Sulla letteratura maschile (Danryū bungakuron)*, Tōkyō, Chikuma Shobō, 1992.

上野千鶴子、小倉千加子、富岡多恵子、『男流文学論』、東京、筑摩書房、1992.

<sup>32</sup> YAMASHITA Etsuko, *La teoria letteraria del complesso materno: 'madre' come maledizione (Maza-kon bungakuron: jubaku to shite no 'haha')*, Tōkyō, Shinyōsha, 1991.

山下悦子、『マザコン文学論：呪縛としての<母>』、東京、新曜社、1991.

giapponese, Yamashita sostiene che quest'ultima non fosse mai stata una società patriarcale prima della Seconda guerra mondiale. Al contrario, sostiene che la società del tempo era basata su un 'sistema binario' matrilineare e patrilineare, fondato sullo stretto legame tra madre e figlio maschio. Di conseguenza, Yamashita rifiuta la teoria femminista euro-americana secondo la quale la donna è sempre stata oppressa dall'ideologia patriarcale e si oppone all'intera idea di oppressione femminile riferendosi ad essa come mera "ipotesi di oppressione".<sup>33</sup>

Tra le altre opere di critica femminista importanti del periodo è opportuno citare *The Woman's Hand* del 1996, una raccolta di saggi di diversi autori che si servono delle teorie femministe per l'analisi della letteratura e della società giapponese.<sup>34</sup> Il titolo della raccolta si rifa' alla distinzione di periodo Heian (794-1185) secondo la quale la letteratura scritta in *hiragana* era quella scritta da 'mani femminili' mentre la vera letteratura, scritta da mano maschile, era quella in cinese, ove il cinese era considerato una lingua di cui le donne non erano degne. Alle donne era permesso soltanto l'utilizzo dell'*hiragana* e non era loro concesso di imparare il cinese.

In particolare, ritengo importante soffermarmi sul saggio di Joan Ericson, *The Origins of the Concept of "Women's Literature"*, che riflette sulla formazione della categoria di *joryū bungaku* (letteratura femminile) in Giappone.<sup>35</sup> Se si pensa alla letteratura di periodo Heian, e in generale al passato letterario del Giappone, la posizione d'importanza occupata dalle donne è insolita rispetto al resto del mondo. Per quanto riguarda il contesto europeo, ad esempio, una scrittrice importante per il movimento femminista come Virginia Woolf, nel suo saggio *Una stanza tutta per sé* del 1929, denuncia come le donne siano completamente scomparse dalla storia letteraria europea.<sup>36</sup> In Giappone, al contrario, la presenza femminile è predominante in epoca classica, ma viene in seguito eclissata fino all'epoca moderna, epoca nella quale nasce proprio il termine di *joryū bungaku*. Nonostante queste costatazioni, esse non giustificano la teoria di Yamashita secondo la quale il patriarcato in Giappone non sia mai esistito.

L'aumento di popolarità della letteratura femminile in Giappone è un fenomeno che si sviluppa in contemporanea all'aumento dell'istruzione femminile nel paese. Nello stesso momento, non solo il numero di scrittrici donne aumentò, ma anche il numero di lettrici. Il termine *joryū bungaku* porta però con sé implicazioni nascoste. Ovvero, il fatto che esso venga usato per racchiudere al suo interno tutte le scrittrici donne, imprigionate sotto un'unica categoria, presumendo che esistano dei

---

<sup>33</sup> In inglese *hypothesis of oppression*.

<sup>34</sup> Paul Gordon SCHALOW, e Janet A. WALKER, (a cura di), *The Woman's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing*, Stanford (California), Stanford University Press, 1996.

<sup>35</sup> Joan E. ERICSON, "The Origins of the Concept of "Women's Literature"", in Paul Schalow, (a cura di), *The Woman's Hand...*, pp. 74-115.

<sup>36</sup> WOOLF, *Una stanza tutta per sé*.

tratti comuni tra le opere di tutte le scrittrici donne in quanto appartenenti al genere femminile. In altre parole, il genere dell'autore viene a confluire con il suo stile.<sup>37</sup> L'effetto di questo fenomeno è stato proprio quello di relegare le donne ad un genere definito e, ancora una volta, considerato inferiore, ed escluso dal canone letterario. Mentre alcuni studiosi, come la critica Saegusa Kazuko, negano del tutto che l'esistenza della categoria di *joryū bungaku* costituisca un problema, altre scrittrici, come Itō Hiromi, si sono pubblicamente dibattute per non essere identificate con quella categoria. In effetti, nella storia moderna giapponese, in nessun momento vi è stato alcun circolo letterario o alcuna rivista specifica attorno alla quale si fossero riunite le intellettuali appartenenti alla *joryū bungaku*, né erano mai state definite alcune regole o indicazioni particolari per quanto riguarda stile e contenuti delle opere e, al contrario, come riportato da Ericson, nell'accomunare tutte le scrittrici donne sotto la categoria di *joryū bungaku* si tendeva ad ignorare del tutto la diversità stilistiche e tematiche delle singole scrittrici.<sup>38</sup>

La discriminazione femminile in ambito letterario ha effetti su tutte le scrittrici appartenenti al genere femminile, comprese Kanai Mieko e Itō Hiromi. In primo luogo, nonostante la sua innegabile abilità poetica e come scrittrice di prosa, l'opera di Kanai non venne mai presa in considerazione come possibile influenza su altri intellettuali del periodo che, molto probabilmente erano proprio influenzati dalle sue opere. All'interno del *bundan*, gli altri critici si riferivano a lei con il termine *shōjo* (ragazzina), facendo passare in secondo piano la sua abilità letteraria.<sup>39</sup>

In secondo luogo, se prendiamo il caso di Itō Hiromi, ella ritiene che essere categorizzata come 'scrittrice donna' la porti a sentirsi rinchiusa in una posizione vista addirittura come stringente e denigratoria. Per il successo che Itō ebbe sin dalla sua giovane età, fu considerata una scrittrice rappresentativa del *josei shi būmu* (il boom della poesia femminile).<sup>40</sup> I suoi primi lavori furono pubblicati tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta del Novecento, e Itō all'età di soli diciannove anni stava già contribuendo alla rivista *Gendai shi teichō* (Agenda di poesia contemporanea) con un lavoro *part-time*. La sua popolarità fu tale che in quegli anni venne coniato il termine *Itō Hiromi genshū* (il fenomeno Itō Hiromi) da parte di Nozawa Akira. Tuttavia, ella rifiutò categoricamente e con disdegno l'etichetta di *josei shijin* (poetessa) criticando aspramente il successo della poesia femminile al tempo che ella riteneva fosse dovuto comunque all'industria, che

---

<sup>37</sup> ERICSON, "The Origins...", p. 75.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>39</sup> Mary KNIGHTON, "Down the Rabbit Hole: In Pursuit of Shōjo Alices, from Lewis Carroll to Kanai Mieko", *U.S.-Japan Women's Journal*, 40, 2011, p. 55.

<sup>40</sup> Joanne QUIMBY, "How to Write "Women's Poetry" without Being a "Woman Poet": Public Persona in Itō Hiromi's Early Poetry", *Japan Women's Journal*, 32, 2007, p. 17.

rimaneva maschilista. Addirittura, Itō ha dichiarato che preferirebbe lavorare tra gli uomini che essere associata alle categorie di ‘scrittrici donne’ giapponesi.<sup>41</sup>

Andando avanti con gli anni, a partire dagli anni Novanta del Novecento fino agli anni 2000, studi come “Cultural Politics of the “Girl” in Postbubble Japan” di Rachel Dinitto hanno sottolineato l’innegabile presenza di giovani donne attorno ai premi letterari più famosi e prestigiosi del Giappone.<sup>42</sup> Tuttavia, questo fenomeno viene interpretato come del tutto simbolico. Cominciato con la popolarità di Yoshimoto Banana, in occasione dei premi letterari a partire dal 1991 è stata osservata una particolare ricorrenza nel premiare giovani donne. La situazione a partire dagli anni 2000 fino ad oggi è cambiata, ma fino a all’inizio degli anni 2000 l’aumento della presenza femminile in realtà non corrisponde affatto con un ribaltamento del rapporto di potere tra donna e uomo, e una gran parte di queste giovani donne sembra avvicinarsi ad un modello di donna non impegnata che non desidera cambiare lo *status quo*, ma che si limita a descrivere e denunciare la realtà.

Tornando, invece, al periodo che va tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento, periodo in cui Kanai Mieko scrive *Funiku* e *Usagi*, in questi trent’anni tra le scrittrici vi è un generale senso di ribellione al vecchio modello femminile di *ryōsai kenbo* (buona moglie e brava madre), slogan utilizzato in Giappone per promuovere un modello femminile sicuro e in linea con le politiche più conservatrici sia in periodo Meiji (1868-1912) che durante la Seconda guerra mondiale. Secondo la critica Julia Bullock in *The Other Women’s Lib*, il concetto di femminilità negli anni Sessanta in Giappone era ancora percepito come opposto a quello maschile.<sup>43</sup> Le donne e le scrittrici del tempo si interrogavano su come poter proporre nuovi modelli femminili che si discostassero dal *ryōsai kenbo* senza però che questi venissero considerati maschili, ma mantenendo la propria identità di donne. Molte scrittrici giapponesi a partire dagli anni Sessanta del Novecento decisero di utilizzare la letteratura per “riscrivere implicitamente la femminilità”, ma, secondo Bullock, il loro operato può essere considerato parte di un’operazione più grande che riconosceva le relazioni quotidiane tra uomo e donna come la causa dell’oppressione femminile.<sup>44</sup> Ovvero, un rinnovato interesse dovuto all’importazione delle nuove teorie femministe provenienti principalmente dagli Stati Uniti.

Tuttavia, riguardo all’aumentata presenza di scrittrici donne in ambito letterario, Dinitto non è l’unica studiosa a non giudicare positivamente l’aumentata presenza femminile in uno scenario che

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 17-18.

<sup>42</sup> Rachel DINITTO, “Cultural Politics of the ‘Girl’ in Postbubble Japan”, *Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies*, 11, 2010, pp. 289-295.

<sup>43</sup> Julia C. BULLOCK, *The Other Women’s Lib: Gender and Body in Japanese Women’s Fiction*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2010, p.2-3.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 4-5.

è stato tradizionalmente occupato prevalentemente da soli uomini. Un'altra studiosa, Aoyama Tomoko, studia l'aumento della presenza femminile nel campo delle discipline umanistiche e dell'accademia in Giappone e osserva un aumento che arriva a superare il numero di studiosi uomini.<sup>45</sup> Nel suo articolo "Girls Taking Over the Humanities in Japan?" Aoyama paragona la donna al virus del colera che moltiplicandosi fino all'eccesso finisce con l'uccidere l'ente ospitante, che in questo caso sarebbero le *humanities*.<sup>46</sup>

Ma se l'aumento della presenza femminile in letteratura che corrisponde anche ad un aumento di visibilità non è da considerarsi una cosa positiva, allora quale sarebbe l'approccio da avere per combattere il problema dell'oppressione femminile? A mio parere, l'aumento di visibilità femminile non è un qualcosa di *negativo* di per sé. Come afferma Helene Cixous, la femminilità è sempre stata repressa nella società fallocentrica tanto da essere temuta dagli uomini.<sup>47</sup> Non è chiaro in che modo l'aumentata presenza femminile possa essere *negativa* ai fini della lotta femminista. Riconosco però che una maggiore visibilità non significhi necessariamente che i problemi di oppressione stiano venendo superati. Al contrario, si è ancora ben lontani dall'aver trovato una soluzione al problema.

Per chiudere questo discorso introduttivo ritorno a parlare di eco-femminismo. In questo modo si riuscirà a fornire una modalità di risoluzione non soltanto ai problemi di oppressione femminile, ma in larga scala ai problemi di oppressione delle minoranze in generale, e questo comprende dunque anche l'oppressione della natura. La connessione tra ambientalismo e femminismo e tra donne e natura non è affatto scontata. Il pensiero eco-femminista parte dall'analisi della struttura logica della società patriarcale ed euro-centrica in cui viviamo, cercando di individuare i parallelismi esistenti che danno luogo a tutte le discriminazioni e alle problematiche del nostro tempo e, dopo aver fatto ciò, pensa ad una soluzione che possa essere concretamente raggiungibile.<sup>48</sup> Per questo motivo, parlare di eco-femminismo ha senso per unire e inquadrare le problematiche relative non soltanto al mondo femminile e al mondo ecologico, ma a quelle delle minoranze e degli oppressi in generale. In altre parole, lo scopo dell'eco-femminismo è quello di eliminare qualunque tipo di oppressione partendo dalla modifica delle strutture di pensiero dell'ideologia dominante.

Il termine eco-femminismo viene ideato per la prima volta nel 1974 dall'attivista francese Françoise d'Eaubonne (1920-2005) e deriva dalla parola francese *écoféminisme*. Il movimento eco-femminista

---

<sup>45</sup> *Humanities* in inglese.

<sup>46</sup> AOYAMA Tomoko, "Girls Taking Over the Humanities in Japan?", *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, special issue, dicembre 2009, pp. 65-77.

<sup>47</sup> Hélène CIXOUS, "The Laugh of the Medusa", trad. di Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs*, Summer, 1, 4, 1976, p. 884.

<sup>48</sup> Matteo ANDREOZZI, "Un'illogica utopia? Etica, questioni di genere, crisi ambientale e sfruttamento animale", in ANDREOZZI, Matteo, FARALLI, Carla e TIENGO Adele (a cura di), *Donne, ambiente e animali non-umani: Riflessioni bioetiche al femminile*, Milano, LED, 2014, p. 13-14.



nasce intorno agli anni Sessanta del Novecento con lo scopo di indagare le connessioni tra lo sfruttamento della donna e lo sfruttamento delle risorse naturali. Secondo questa logica, l'eco-femminismo diventa necessario per qualunque critica al sistema patriarcale e al femminismo stesso. Secondo Karen Warren (1947-2020), una tra le studiose più importanti all'origine dell'eco-femminismo, "il femminismo deve essere un movimento di solidarietà basato su credenze e interessi condivisi piuttosto che un movimento fondato sulla condivisione di un'esperienza identica e unificante, su esperienze di vittimizzazione condivise".<sup>49</sup> Di conseguenza, l'eco-femminismo dovrebbe basarsi sullo sfruttamento di connessioni tra le parti oppresse per il raggiungimento di uno scopo condiviso, quello della liberazione delle oppressioni. Tra i testi che hanno segnato la nascita dell'eco-femminismo uno dei principali che aiuta a capire dal punto di vista logico la connessione tra donne e natura nella nostra società è *Feminism and the Mastery of Nature* di Val Plumwood, pubblicato nel 1993, e considerato uno dei testi fondamentali dell'eco-femminismo.<sup>50</sup> Secondo Plumwood, l'ideologia dominante nella società euro-americana che ha causato l'oppressione della donna, è basata sulla presenza di dualismi, ovvero di coppie di concetti immagine opposti l'un l'altro. I dualismi, per come li intende Plumwood, sono responsabili di generare una struttura logica dove vi è una dinamica di subordinazione e di negazione, responsabile di determinare l'identità di entrambe le parti.<sup>51</sup> In altre parole, i due concetti immagine che formano ciascuno dei dualismi presenti all'interno del pensiero dominante euro-americano sono relazionati l'uno all'altro tramite un rapporto di potere che stabilisce la presenza di una parte dominante e di una subordinata. I dualismi, per Plumwood, non solo generano la dominazione, ma la giustificano allo stesso tempo. Per usare le parole di Plumwood, nella traduzione italiana:

Un dualismo è una relazione di separazione e denominazione inscritta e naturalizzata nella cultura e caratterizzata da una radicale esclusione, da un distanziamento e da un'opposizione tra ordini costituiti sistematicamente come maggiori e minori, inferiori e superiori, dominanti e dominati, che tratta la divisione come parte della natura degli esseri interpretati, non meramente come diversi, ma come appartenenti ad ordini o tipi radicalmente differenti, e perciò come non aperti al cambiamento.<sup>52</sup>

Per comprendere a pieno la formazione dei dualismi e la conseguente definizione identitaria, ritengo opportuno paragonare il processo di formazione dei dualismi a quello di formazione delle categorie arbitrarie di "Oriente" e "Occidente" descritto da Edward Said in *Orientalismo*:

---

<sup>49</sup> Karen J. WARREN, "Potere e potenzialità del femminismo ecologico", in ANDREOZZI, Matteo, FARALLI, Carla e TIENGO Adele (a cura di), *Donne, ambiente e animali non-umani: Riflessioni bioetiche al femminile*, Milano, LED, 2014, p. 29.

<sup>50</sup> Val PLUMWOOD, *Feminism and the Mastery of Nature*, Londra, Routledge, 1993.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>52</sup> Val PLUMWOOD, "Dualismo: la logica della colonizzazione", in ANDREOZZI, Matteo, FARALLI, Carla e TIENGO Adele (a cura di), *Donne, ambiente e animali non-umani: Riflessioni bioetiche al femminile*, Milano, LED, 2014, p. 58.

*l'immagine europea dell'Oriente*.<sup>53</sup> Il dualismo 'oriente/occidente' è uno tra quelli fondamentali della dominazione ideologica euro-centrica, che la estende anche a livello internazionale. Said descrive il rapporto tra le due categorie "occidente" e "oriente" come un rapporto di dominio reificante. È tramite la reificazione che il pensiero dominante definisce, etichetta e relega ad un'immagine dai contorni ben delineati la parte subordinata. È proprio dalla definizione ristretta e ben precisa dell'altro, l'"oriente" in questo caso, che la parte dominante ricava *per contrasto* la propria identità. Difatti, sebbene si penserebbe che la parte dominante esista prima della parte dominata, il processo si svolge concettualmente in maniera contraria e, si potrebbe dire, addirittura contro-intuitiva. L'identità della parte dominata è completamente dipendente dalla parte subalterna e complementare ad essa. Tuttavia, una parte fondamentale affinché il processo funzioni, è il consenso da parte del dominato. Una sorta di *auto-orientalismo*, ovvero un'assimilazione del pensiero dominante da parte della parte subalterna e un conseguente riproporre degli stessi concetti necessari alla dominazione ideologica.<sup>54</sup> Nonostante la presenza dell'altro sia fondamentale, come abbiamo visto, affinché l'identità della parte dominante venga delineata, attraverso un processo che Plumwood chiama *backgrounding*, l'importanza dell'altro, ed insieme ad essa la dipendenza del dominato nei confronti della parte dominata affinché i suoi bisogni siano soddisfatti, vengono negate. È proprio in questa maniera che la dominazione della parte dominante viene sostenuta e assicurata. Secondo Plumwood, il metodo per superare il sistema dei dualismi e combattere l'oppressione femminile sarebbe attraverso *continuità* e *differenza*. Ovvero, è necessario riconoscere e ripercorrere la storia problematica dell'identità femminile e allo stesso tempo cercare di reinventare un'identità femminile mutevole che racchiuda in sé ogni diversità.

## **Il corpo eco-femminista**

Secondo Plumwood, i dualismi sono saldamente interconnessi e, proprio come in una rete, si creano equivalenze e mappe tra le coppie. Le varie coppie di dualismi sono legate tra loro tramite una relazione che divide le due parti in attive e passive, così che le parti attive siano tutte accomunate dal fatto di essere dominanti e quelle passive dal fatto di essere dominate. Ad esempio, i dualismi "maschio/femmina", "mente/corpo", "civilizzato/primitivo", possono essere visti come varianti dello stesso dualismo fondamentale, dalla cui immagine derivano tutti gli altri, ovvero quello "ragione/natura".<sup>55</sup> Di conseguenza, le parti 'maschio', 'mente', 'civilizzato' e 'ragione' ci risultano affini, e la stessa cosa vale per le parti 'femmina', 'corpo', 'primitivo' e 'natura'. Ciò dimostra

---

<sup>53</sup> Edward W. SAID, *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2019.

<sup>54</sup> Il concetto di *auto-orientalismo* che ho solo accennato è ampiamente discusso da Toshio Miyake.

Toshio MIYAKE, "Doppio orientalismo mostruoso del Giappone", in Toshio Miyake, *Mostri dal Giappone: narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014, 120-130.

<sup>55</sup> PLUMWOOD, "Feminism and...", p. 45.

come tutti i dualismi abbiano in comune un riferimento semantico condiviso e, di conseguenza, come la questione dell'oppressione femminile non riguardi soltanto la divisione sociale tra 'maschile' e 'femminile', ma, al contrario, che essa faccia parte di un problema ben più grande connesso con l'intero sistema di pensiero su cui è fondata la società contemporanea. Per questo motivo si può dire che l'ecofemminismo abbia come scopo quello di superare ogni tipo di oppressione. E ancora, la teoria di Plumwood dimostra come abbia senso porsi domande sulla connessione non solo tra l'oppressione della donna e quella della natura, ma anche sulla discriminazione del corpo e del corporeo in quanto opposto alla 'ragione'.

Il corpo e la riflessione sul corpo rappresentano una parte fondamentale per l'ecofemminismo. Come abbiamo visto, il corpo stesso fa parte di una concezione dualista, quella dell'opposizione 'corpo/mente' o 'corpo/ragione', ben radicata nel pensiero euro-americano. All'interno di questa opposizione, come facilmente intuibile, è il corpo ad essere la parte inferiore, passiva e oggettivizzata. Nonostante la rilevanza dell'argomento e l'abbondanza di studi relativi al corpo nel campo femminista, gli studi che si concentrano sul corpo e sulle sue relazioni con l'ecofemminismo sono ben pochi, come rilevato da Mary Phillips.<sup>56</sup> Nonostante ciò, quella del corpo è una tematica fondamentale per l'eco-femminismo perché, come afferma Warren, l'eco-femminismo vuole porre fine ad ogni tipo di oppressione perché si ritiene che esse siano tutte generate dallo stesso sistema di pensiero patriarcale.<sup>57</sup>

Come afferma Terri Field, il corpo è la chiave per ripensare i dualismi. È attraverso il corpo che il contatto con l'esterno viene mediato. Il corpo è la soglia per ogni tipo di esperienza.<sup>58</sup> Viviamo in una società che rigetta il corpo in vantaggio della 'ragione'. Questo terrore del corpo, insito nella nostra società, prende il nome di *somatophobia* (paura del corpo), ovvero il fatto che "the body is seen as the source of all the undesirable traits a human being could have" e, in più, le donne sembrano manifestare tutti i tratti corporei e legati alla corporeità che si tenta di nascondere.<sup>59</sup> Gli uomini si convincono di non avere dei corpi o, quantomeno, di riuscire a dominarli.<sup>60</sup> Da qui, nasce il dualismo divisivo tra donne, considerate per la loro corporeità, e uomini, associati alle loro menti.

Tra gli studiosi che si sono occupati del corpo in relazione all'eco-femminismo, come afferma Richard Twine, pare che non si siano indagati a fondo i temi del rapporto femminile con il proprio

---

<sup>56</sup> Mary PHILLIPS, "Re-Writing Corporate Environmentalism: Ecofeminism, Corporeality and the Language of Feeling", *Gender, Work and Organization*, 21, 5, settembre 2014, pp. 446-447.

<sup>57</sup> WARREN, "Potere e potenzialità...", p. 30.

<sup>58</sup> *Threshold* nel testo originale, in inglese.

Terri FIELD, "Is The Body Essential For Ecofeminism?", *Organization & Environment*, 13, 1, marzo 2000, pp. 40-41.

<sup>59</sup> SPELMAN, Elizabeth V., "Woman as Body: Ancient and contemporary Views", *Feminist Studies*, 8, 1, primavera 1982, p. 118.

<sup>60</sup> FIELD, "Is The Body...", p. 53.

corpo e della costruzione identitaria femminile in relazione al proprio corpo.<sup>61</sup> Tuttavia, Twine osserva che i problemi dell'approccio eco-femminista e in generale dell'approccio utilizzato anche nel femminismo derivano dal processo di contrassegnare i corpi secondo dualismi.<sup>62</sup> Ad esempio, sono molti i problemi che possono derivare dalla sovrapposizione tra il corpo femminile e la natura. La stessa Warren parla della connessione tra donna e natura, dovuta alla capacità generativa della donna, che è socialmente e storicamente sempre stata presente nel contesto euro-americano.<sup>63</sup> La connessione tra donna e natura, in effetti, riprende una sovrapposizione antica, che è da sempre stata fatta all'interno dell'ideologia patriarcale. Di questo immaginario è tipica un'idealizzazione della maternità che in realtà risulta non essere inclusiva in quanto cancella le differenze fra le varie donne portando avanti un solo tipo di immaginario femminile. In più, riprende quel tratto femminile legato alla capacità generativa e riproduttiva che è sempre stato portato avanti dal patriarcato, e che in nessun modo aiuta a superare il dualismo strutturale, ma anzi, che continua a fare comodo nell'ottica dell'ideologia dominante.<sup>64</sup>

Secondo Twine, il metodo che il patriarcato utilizza per esercitare la propria dominazione è quello legato al concetto di *body-people*. Ovvero, si tratta di un modo di contrassegnare (*mark*) discorsivamente i corpi lasciando però la parte dominante *unmarked*.<sup>65</sup> In altre parole, l'identità della parte dominante, che corrisponde a quella della *master identity*, posizionata rispetto al genere, alla classe, alla specie e alla 'razza', è inesistente, definita solo come opposta a quella della parte dominata e completamente dipendente da essa. Ad esempio, la formazione delle due categorie di 'uomo' e 'donna' avverrebbe in questo modo. Per prima cosa verrebbe formata la categoria di 'donna'. La parte opposta, quella di 'uomo' rimarrebbe *unmarked*, ma semplicemente classificata come 'non-donna'. Come visto precedentemente quando si è analizzato il processo di formazione dei dualismi, l'identità della parte dominante prende forma solo come opposta alla parte subalterna. Il nuovo approccio proposto da Twine, in contrapposizione al *body-people*, necessario a superare il sistema di dualismi tipico del pensiero dominante patriarcale, è basato sulla vulnerabilità e sull'agire del corpo. Ovvero, si tratta di un approccio che evita gli essenzialismi, ma che si serve di un "essenzialismo strategico" che consisterebbe in una nuova concezione delle essenze. Si tratterebbe di un'essenza che non è fissa, ma che, al contrario, è mutabile e molteplice. In questo modo si evita la creazione di identità fisse e definite basandosi sulla coalizione tra diverse realtà

---

<sup>61</sup> Richard T. TWINE, "Ma(r)king Essence-Ecofeminism and Embodiment", *Ethics and the Environment*, autunno 2001, 6, 2, pp. 31-58.

<sup>62</sup> La parola utilizzata nel testo originale, in inglese, è *marking*.

<sup>63</sup> WARREN, "Potere e potenzialità...", p.31.

<sup>64</sup> TWINE, "Ma(r)king Essence-Ecofeminism...", p. 34-35.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 39.

opresse.<sup>66</sup> La chiave risulta dunque quella di basarsi sull'espressione della diversità e la collaborazione tra le parti oppresse. L'espressione della diversità è, come per Plumwood, di nuovo considerata una parte fondamentale. In definitiva, il corpo ha una funzione essenziale per l'eco-femminismo perché, come afferma Field,

it needs to be recovered from its devalued position in our somatophobic culture, it provides a way to deconstruct phallogocentric metaphysics, it is compatible with a politics of locatedness and accountability, it has the ability to empirically manifest (at times) the consequences of our domination of nature, and it can allow for the acknowledgment of multiplicity while also remaining committed to explanations based on sexual differences.<sup>67</sup>

Dopo aver spiegato l'importanza della connessione tra 'donna', 'natura' e 'corpo', procedo con l'analisi di due saggi di Kanai Mieko, "Nikutairon e josetsu dai-ippo" (Verso una teoria della corporeità, 1969) e "Kotoba/genjitsu/nikutai" (Testo, realtà, corpo, 1984).<sup>68</sup> In "Nikutairon e josetsu dai-ippo" Kanai definisce la sua concezione di corpo in relazione alla femminilità, mentre in "Kotoba/genjitsu/nikutai" introduce il concetto di *nikutaitekina kotoba* (testo corporeo). I due saggi sono stati analizzati da Hannah Tamura nella sua tesi di dottorato.<sup>69</sup> Nel terzo capitolo dedicato ai due saggi, Tamura identifica le caratteristiche del *nikutaitekina kotoba* secondo Kanai e fa un esempio analizzando la storia *Kūki otoko no hanashi* (L'uomo d'aria) come *nikutaitekina kotoba*.<sup>70</sup> Io mi occuperò di collegare il *nikutaitekina kotoba* con il pensiero eco-femminista e con gli altri scritti di Kanai Mieko, e con le opere di Itō Hiromi.

### **"Nikutairon e josetsu dai-ippo" (Verso una teoria della corporeità)**

Kanai Mieko scrive "Nikutairon e josetsu dai-ippo", saggio contenuto in un volume della rivista *Gendai shi techō*, nel 1969 con l'intento di mostrare la connessione tra il corpo fisico e la mente. Quello che ne viene fuori è una visione del corpo come intermediario di tutte le esperienze umane e,

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>67</sup> FIELD, "Is The Body...", p. 55.

<sup>68</sup> KANAI Mieko, "Nikutairon e josetsu dai-ippo" (Verso una teoria della corporeità), *Gendai shi techō*, 9, 1969, pp. 20-26.

金井美恵子、「肉体論へ序説第一歩」、現代詩手帖、第9、1969年、pp. 20-26.

KANAI Mieko, "Kotoba/genjitsu/nikutai" (Parole-realtà-corpo), in *Kanai Mieko Essay Collection: 1964-2013*, vol. 1, Tōkyō, Heibonsha, 2013, pp. 188-193.

金井美恵子、「言葉・現実・肉体」、『金井美恵子エッセイ・コレクション：1964・2013』、1、東京、平凡社、2013、pp. 188-193.

<sup>69</sup> TAMURA, Hannah Lucy Elizabeth, *Gender, Love and Text in the Early Writings of Kanai Mieko*, tesi di dottorato, University of Leeds, 2015, pp. 165-235.

<sup>70</sup> Racconto contenuto in:

KANAI Mieko, *Cavaliere di Acacia* (Akashia kishi-dan), Tōkyō, Shinchōsha, 1976.

金井美恵子、『アカシア騎士団』、東京、新潮社、1976.

di conseguenza, come la parte principale e originaria di tutte le sue stesse funzioni, non solo fisiche, ma anche mentali. In altre parole, per Kanai il corpo è l'origine di operazioni quali immaginare, fantasticare, sognare o pensare. In altre parole, il concetto di corpo per Kanai potrebbe essere paragonato al concetto filosofico kantiano spiegato nella sua *Critica della ragion pura* secondo cui la conoscenza per l'essere umano è un processo che è inevitabilmente influenzato da delle funzioni trascendentali che fanno parte della mente dell'uomo in quanto tale e che sono impiegate nel modo di conoscere.<sup>71</sup> Queste funzioni sono impiegate nel processo di conoscenza e sono come un filtro della conoscenza che, non solo hanno effetto sulla conoscenza dal punto di vista contenutistico, ma hanno effetto anche sul modo stesso di conoscere. Allo stesso modo la concezione del corpo in Kanai richiama il fatto che qualsiasi attività viene mediata dalla fisicità del corpo: *mi wo motte shiru* (conoscere fisicamente).<sup>72</sup>

A livello temporale, la scrittura di questo articolo si colloca nel 1969, poco prima della scrittura dei due racconti che analizzerò nel secondo capitolo, che invece sono stati scritti nel 1972. L'articolo si apre con l'analisi di tre fiabe di Hans Andersen (1805-1875), *La sirenetta*, *I cigni selvatici* e *Le scarpette rosse*.<sup>73</sup> Tutte e tre le fiabe hanno delle giovani ragazze come protagoniste e l'analisi dei racconti, nel saggio di Kanai, si concentra su queste figure. In primo luogo, la sirenetta, della cui storia viene analizzato il valore simbolico del dolore che le viene imposto come costo dello scambio della sua coda da sirena per delle gambe umane. In secondo luogo, Elisa, la protagonista di *I cigni selvatici*, è costretta a calpestare a piedi nudi delle ortiche durante il corso della storia. E infine, Karen, protagonista di *Le scarpette rosse*, costretta da un sortilegio punitivo per la sua vanità a ballare senza sosta fino a quando non le verranno tagliati i piedi.

Le tre fiabe sono state scelte da Kanai per la presenza di alcuni elementi fondamentali. In primo luogo, le protagoniste sono tutte giovani donne che hanno a che fare con il dolore trasmesso in qualche modo attraverso le loro gambe. In secondo luogo, sia ne *La sirenetta* sia ne *I cigni selvatici*, le protagoniste si trovano impossibilitate a parlare e quindi ad esprimersi. La mancanza di voce nelle giovani ragazze consente a mantenere il focus sull'unico elemento che rimane ben visibile durante la narrazione: il loro dolore. Tramite l'analisi delle tre fiabe, Kanai vuole analizzare il legame tra corpo e dolore. Kanai mostra come confrontarsi con il dolore e con la riscoperta fisicità che lo causa, porti alla riscoperta di sé. Per fare un esempio, Kanai afferma:

---

<sup>71</sup> Immanuel KANT, *Critica della ragion pura*, Roma, Laterza, 2020.

<sup>72</sup> KANAI, "Nikutairon e josetsu dai-ippo", p. 20.

<sup>73</sup> Hans Christian ANDERSEN, *Fiabe e storie: Edizione integrale*, a cura di Bruno Berni, Milano, Feltrinelli, 2015.

[n]el caso della sirenetta, il dolore che trafigge le gambe e si estende a tutto il corpo, è coerente con la severa realtà dell'impossibilità di realizzazione del proprio amore. È un dolore che viene trasmesso a partire dalla volontà di amare della sirenetta fino alle sue gambe.<sup>74</sup>

In altre parole, viene resa esplicita la connessione tra le emozioni e il corpo. La metafora è utilizzata per mostrare concretamente come le emozioni generino fisicità e che quindi siano esse stesse connesse alla fisicità.

La sirenetta e la ragazza con le scarpe rosse, che si sono affacciate al mondo tramite il dolore che ha afflitto il loro corpo, a partire dalla scoperta originaria dei loro corpi, si mostrano esse stesse come corpi. Il dolore del corpo è l'amore stesso, e questo metodo di conoscere attraverso il proprio corpo è proprio la sensazione stessa che attraversa il corpo.<sup>75</sup>

La sensazione fisica del dolore permette di comprendere il sentimento amoroso e di vedere il proprio corpo come origine. In più, viene mostrata come la temporalità di questo processo sia ciclica. Come analizzato da Tamura, il processo di riscoperta del corpo può essere suddiviso in due fasi principali. La prima, quella di alienazione dal proprio corpo che, nel caso della sirenetta corrisponde col momento di separazione dalla propria coda di sirena. La seconda fase, invece, corrisponde proprio con la riscoperta del proprio corpo come origine.<sup>76</sup> La riscoperta del corpo come origine corrisponde, in primo luogo, con la comprensione che il corpo è l'origine di tutti i sentimenti e delle sensazioni, e di conseguenza, anche della coscienza. In secondo luogo, riscoprire il proprio corpo come origine significa anche comprendere la ciclicità del processo, ovvero il fatto che i due momenti di nascita e morte corrispondono, così come il passato ed il futuro. Questo perché quando si riscopre il proprio corpo come origine si richiama alla mente quel momento in cui per la prima volta, da molto piccoli, si è preso coscienza della fisicità del proprio corpo.

Successivamente nell'articolo vengono analizzate le performance di Hijikata Tatsumi (1928-1986), coreografo e performer giapponese che, insieme a Ōno Kazuo (1906-2010), fu ideatore del *butō*, una danza performativa che prevede il ballerino danzare nudo e dipinto di bianco, alternando movimenti frenetici a movimenti invece molto lenti. Kanai si serve dell'esempio del *butō* per rivelare il dolore presente nella realtà. Per fare ciò si concentra sulla fisicità della performance di Hijikata e sul rapporto tra il ballerino e il pubblico, mostrando come gli spettatori siano *fisicamente* affetti dalla performance. Tramite la danza di Hijikata il pubblico rivive la riscoperta del proprio corpo come origine. “Noi riviviamo la delicata ma insolita notizia del primo rapporto con la

---

<sup>74</sup> Tutte le traduzioni dai testi di Kanai Mieko sono mie.

KANAI, “Nikutairon e josetsu dai-ippo”, p. 21.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> TAMURA, *Gender, Love and Text...*, p. 173.

scoperta del nostro corpo fisico e del mondo attraverso il gesto espresso all'inizio [della performance] dal corpo di Hijikata sul palco.”<sup>77</sup> Questa concezione della performance che ha effetto fisico sul pubblico si sovrappone in realtà al concetto di *nikutaitekina kotoba* introdotto da Kanai nel suo saggio “Kotoba/genjitsu/nikutai” che analizzerò in seguito. Per Kanai, lo spettatore è parte integrante dello spettacolo e, insieme ad Hijikata, attore della performance. Come afferma Tamura, il concetto di corpo per Kanai è quello di un corpo che non è mai isolato ma che è parte di una rete più ampia di altri corpi e coscienze.

[...] the body can be reconfigured as the origin for the self, inasmuch as it necessarily precedes those linguistic and socio-biological systems whose manifestations the body permits, and which only then, as a consequence of such physical manifestation, facilitate what we might now term the ‘body-self’ to interact with, interpret and imbibe the world beyond.<sup>78</sup>



Figure 1.1 Hans Bellmer, *Trois muses* (fronte), matite e gouache bianca su carta, data sconosciuta.



Figure 1.2 Hans Bellmer, *Femmes au globe céleste* (retro), grafite su carta, data sconosciuta.

<sup>77</sup> KANAI, “Nikutairon e josetsu dai-ippo”, p. 22.

<sup>78</sup> TAMURA, *Gender, Love and Text...*, p. 167-168.



In altre parole, il corpo è visto come membro di una società composta di altri corpi, come in una rete. L'esaltazione della fisicità, per Kanai, non si ferma qui ma si spinge fino all'estremo. Un altro riferimento del saggio è infatti a Hans Bellmer (1902-1975), un artista surrealista tedesco. Kanai si riferisce direttamente ai disegni di Bellmer per trasmettere l'idea del corpo come un involucro, non di pensieri e coscienza, ma di altra carne. Mostrando che dentro al corpo non risiede la coscienza ma, appunto, le viscere, Kanai tenta di rendere evidente anche dal punto di vista visuale come le emozioni in realtà nascano dalla fisicità, eliminando di conseguenza la distinzione dualistica tra mente e corpo.<sup>79</sup> Visto come la riscoperta della fisicità del corpo è connessa alla divisione dualistica tra corpo e mente, la connessione con la teoria dei dualismi di Plumwood è immediata. La tendenza è quella di esaltare la razionalità dell'uomo ai danni della fisicità, e a dimenticarsi della finitezza del sé. Qui Kanai cerca di andare contro questa tendenza dominante e di mostrare come la divisione tra mente e corpo sia, di fatto, inesistente. "Quando usiamo le parole e quando compiamo delle azioni, il nostro corpo è sempre lì, e di conseguenza non si può pensare al corpo fisico e alla conoscenza come due cose separate."<sup>80</sup> Oppure ancora, "[i]l corpo effettivo di quando si dice <il mio corpo> è una cosa propria dalla quale non si può scappare e quella cosa che si compone puntualmente senza difetti fisici, fa sempre parte di sé."<sup>81</sup>

Per riassumere, come già accennato, la riscoperta del corpo come origine viene descritta da Kanai come un evento che avviene per la prima volta da molto piccoli, quando si prende coscienza del proprio corpo e ci si accorge di poter toccare le cose con le proprie mani. "Bisogna stabilire il proprio rapporto con il mondo attraverso tutto ciò che si tocca."<sup>82</sup> Questa immagine viene poi rivissuta nel corso della vita in momenti come quello che si vive in qualità di pubblico agli spettacoli di Hijikata. La temporalità di questa scoperta è, come abbiamo visto, ciclica. "Fin adesso ho scritto impugnando la matita. Questo dolore comincia dalla mia mano destra in movimento. Il movimento della mano destra, è strano pensare che esso è ciò che ci porta al significato originario di esistenza dell'uomo."<sup>83</sup> Il significato dell'esistenza dell'uomo è proprio la fisicità, origine comune di tutti i corpi. Il corpo viene mostrato come una presenza costante attraverso il focus sulle esperienze sensoriali.

---

<sup>79</sup> Vedi *Figura 1.1* e *Figura 1.2*.

<sup>80</sup> KANAI, "Nikutairon e josetsu dai-ippo", p. 22.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>83</sup> KANAI, "Nikutairon e josetsu dai-ippo", p. 24.

### “Kotoba/genjitsu/nikutai” (Testo, realtà, corpo)

Il saggio “Kotoba/genjitsu/nikutai” (Testo, realtà, corpo) è stato pubblicato originariamente nei primi tre volumi del 1984 della rivista *Chikuma*. All’interno del saggio Kanai introduce il concetto di *nikutaitekina kotoba* (testo corporeo), ovvero un tipo di testo vivo, che si modifica attraverso il lettore e il suo scrittore, ogni volta che esso viene scritto o letto. Il saggio si colloca a livello temporale successivamente rispetto ai racconti che analizzerò nel secondo capitolo, scritti nel 1972. Si divide in tre parti: “testo”, “realtà” e “corpo”.

La prima parte è dedicata al linguaggio. Vengono distinti due tipi di linguaggio, quello poetico-letterario e quello commerciale, composto dalle parole utilizzate in ambito commerciale e pubblicitario.

La seconda parte del saggio è invece dedicata alla concezione di realtà. Secondo Kanai attraverso la scrittura si può entrare in contatto con la realtà autentica. Il risultato è di rivelare che l’idea che si aveva della realtà era erronea o incompleta. Per usare le sue parole, “entrando in contatto con la “realtà”, si scoprono cose che deviano sempre dalla supposta "realtà". In questo modo scopriamo la "realtà" (forse potremmo dire quella autentica), o forse potremmo chiamarla la "diversità" della "realtà".”<sup>84</sup>

Infine, il focus della terza parte del saggio è sul corpo. In questa sezione Kanai, ancora una volta, e in maniera ancora più esplicita rispetto a “Nikutairon e josetsu dai-ippo”, cerca di ribaltare la concezione tradizionale del corpo. Kanai tenta di dimostrare che i limiti imposti dal corpo possono essere superati. Kanai fa riferimento allo scrittore Mishima Yukio affermando che egli “scrisse del corpo come un limite, al cui interno era presente la coscienza, ricoperta dalla pelle, impossibilitata anche a fare un solo passo verso l’esterno.”<sup>85</sup> Kanai riprende la teoria di Mishima in modo da poterla confutare: al contrario, secondo Kanai, i contorni del corpo non sono affatto da interpretarsi come un limite.

Per la scrittura di questo saggio Kanai è stata sicuramente influenzata dalla *New Age Science*, diffusasi in contemporanea al movimento *New Age*, che viene anche citata nel testo. Il superamento del dualismo tra corpo e mente è discusso già dagli esperti della *New Age Science*, i cui testi erano molto popolari nel periodo in cui Kanai scrive, come riportato da Tamura.<sup>86</sup> In particolare, la teoria della cognizione di Santiago, ideata da Humberto Maturana (1928-2021), biologo e filosofo cileno, sottolinea come la mente non derivi dal cervello. A prova di ciò viene riportato che anche le piante,

---

<sup>84</sup> KANAI, “Kotoba/genjitsu/nikutai”, p. 191.

<sup>85</sup> *Ibidem*, 192.

<sup>86</sup> TAMURA, *Gender, Love and Text...*, p. 195.

sprovviste di neuroni, hanno in realtà una mente. La mente risulta dunque connessa non al cervello ma al processo di cognizione, ovvero il processo di percezione, emozione e azione che corrisponde alla vita.

Il concetto più importante all'interno del saggio è quello di *nikutaitekina kotoba*, ovvero del 'testo corporeo'. Si tratta di una concezione del testo letterario non come passivo oggetto che viene scritto dal suo autore e letto dai suoi lettori, ma, al contrario, come qualcosa che è in movimento. Esso oltrepassa il limite fisico della carta e delle parole e riesce a connettersi con lo scrittore durante il processo di scrittura e con il suo lettore durante il momento della lettura. Il *testo corporeo* viene riscritto ad ogni sua lettura e non possiede un significato fisso e definito, ma mutevole e in movimento. Kanai lo descrive con le seguenti parole:

Con il termine 'testo corporeo' non mi riferisco al contenuto del testo, ma a quei testi che sono costantemente rivolti all'"esteriorità" del testo e scivolano lentamente oltre i limiti (molti potrebbero far notare, i limiti del testo). Questi testi sono rivolti verso l'"esterno" di quello che è scritto e letto attraverso un'esperienza totalmente corporale.<sup>87</sup>

Non tutti i testi, però, sono corporei. Per poter chiamare un testo corporeo esso deve avere delle caratteristiche ben definite. Tamura ne identifica alcune. Tra queste, esso deve essere presente in più varianti, essere in relazione ad altri testi, o vicino ad altri testi, ad esempio, come avviene nelle raccolte di racconti. Al suo interno il *testo corporeo* può fare riferimento alla creazione e al contesto in cui il testo stesso è stato pensato ed è nato (tipico di testi con doppio narratore, come è molto comune nei racconti della stessa Kanai). Inoltre, può, ancora, fare riferimento diretto ad altri testi o citarli tramite la presenza di più narratori e, in questo modo, può creare una rete di più network. Un'altra caratteristica tipica del *testo corporeo* è quella di avere il focus sul modo della narrazione piuttosto che sul contenuto. Oltre a questo, altri elementi tipici possono essere un'assenza di certezza narrativa e la presenza di un narratore inaffidabile. Di conseguenza, la presenza di tutte queste caratteristiche o anche solo di alcune tra esse portano ogni momento della narrazione ad essere *provvisorio*. Da qui, il significato del testo si può dire mutevole in quanto esso cambia ad ogni lettura: "questi testi possiedono un corpo, sono corporei, e continuamente vanno oltre il proprio corpo".<sup>88</sup>

Come abbiamo visto, il testo corporeo viene riscritto ogni volta che viene letto. Tuttavia, non tutti i testi sono dei testi corporei. Vengono esclusi da questa categoria alcuni testi passivi, che non sono corporei, ma, al contrario, *incorporei*. Questa distinzione, come osservato da Tamura, sembra

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>88</sup> *Ibidem*. P. 216-217.

riprendere quella di Roland Barthes (1915-1980).<sup>89</sup> Nel suo saggio critico *S/Z: una lettura di "Sarrasine" di Balzac*, pubblicato nel 1970, solamente una decina di anni precedente rispetto al saggio di Kanai, Barthes parla della distinzione tra due tipi di testo: il testo scrivibile e il testo leggibile.<sup>90</sup> Inizialmente, secondo Barthes, i primi critici letterari speravano di poter identificare un'unica struttura che andasse bene per tutti i racconti, ma in questo modo si sarebbe annullata la differenza del testo, e la differenza dell'infinità dei testi. Ciò, secondo Barthes sarebbe andato contro il compito stesso della letteratura che egli riteneva che fosse "quell[o] di fare del lettore non più un consumatore ma un produttore del testo".<sup>91</sup> Per Barthes ogni testo deve essere analizzato guardando a ciò che è scritto. Ciò che è scritto dallo scrittore, ovvero ciò che è possibile scrivere, può anche essere riscritto. La letteratura è stata fondata fino ad adesso su un erroneo contratto muto tra lo scrittore come un fornitore di un servizio e il lettore come un cliente, che quindi è sempre rimasto parte passiva del processo. Il testo vittima di questo rapporto di impegno unilaterale con il lettore prende il nome di "testo leggibile". Corrispondono alla definizione di *testo leggibile* tutti i testi classici della nostra letteratura, semplici prodotti dove il lettore può soltanto decidere se accettare o respingere il testo.

Dall'altro lato, il testo "scrivibile" è un testo *perpetuo* in quanto non ha una natura che può essere facilmente afferrabile. Proprio come il testo corporeo di Kanai, è in continua reinterpretazione.

In questo testo ideale, le reti sono multiple, e giocano fra loro senza che nessuna possa ricoprire le altre; questo testo è una galassia di significanti, non una struttura di significati; non ha inizio; è reversibile; vi si accede da più entrate di cui nessuna può essere decretata con certezza la principale; i codici che mobilita si profilano *a perdita d'occhio*, sono indecidibili (il senso non vi si trova mai sottoposto a un principio di decisione, che non sia quello di un colpo di dadi); di questo testo assolutamente plurale i sistemi di senso possono sì impadronirsi, ma il loro numero non è mai chiuso, misurandosi sull'infinità del linguaggio.<sup>92</sup>

Se consideriamo la pluralità del testo e vogliamo rispettarla, per Barthes dobbiamo necessariamente rinunciare a identificare un unico significato del testo o una struttura ultima. Al contrario, "tutto significa incessantemente e più volte".<sup>93</sup> Lo stesso lettore che si avvicina al testo è già una pluralità di altri testi e, per questo motivo, non esiste secondo Barthes una prima lettura del testo come il modello del consumo vuole far credere.

In definitiva, come afferma Tamura, il testo scrivibile di Barthes e il testo corporeo di Kanai risultano due concetti molto simili. Entrambi fanno leva sulla loro mutevolezza e sul loro alto

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>90</sup> Roland BARTHES, *S/Z: una lettura di "Sarrasine" di Balzac*, Torino, Einaudi, 1981.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 17.

livello di relazionalità con altri testi. Entrambi vengono definiti dei testi perpetui. La differenza principale è che Kanai sottolinea in particolar modo la fisicità del suo testo corporeo. Ovvero, il modo in cui il testo ha effetto *fisico* sul suo lettore, allo stesso modo in cui aveva parlato delle performance di Hijikata, momento nel quale anche lo spettatore partecipa come attore essendone affetto fisicamente.

### **Il testo corporeo e il femminismo di Hélène Cixous**

Per completare il discorso, vorrei soffermarmi sul saggio “The Laugh of the Medusa” di Hélène Cixous pubblicato nel 1976.<sup>94</sup> Si tratta di uno dei testi principali e più analizzati quando si parla di femminismo in ambito letterario. Cixous, nel suo saggio, invita tutte le donne a scrivere, in quanto qualunque tipo di scrittura femminile aiuterà ad aggiungere una nuova sfumatura di femminilità ed una nuova voce femminile, indispensabile a combattere l’ideologia dominante patriarcale che ha fino ad adesso escluso la pluralità di voci femminili. Secondo Cixous, scrivere permette alle donne, in primo luogo, di trasformare la storia a livello individuale, in quanto porta ad un ritorno al corpo e, in secondo luogo, perché ogni scritto femminile rompe il silenzio che la società patriarcale ha imposto sulle donne. La potente metafora di “The Laugh of the Medusa” è proprio legata alla figura mitologica di Medusa che, da mostro mortale, nascosto e che uccide chiunque osi guardarla, diviene simbolo di potere. La nuova Medusa è un personaggio ridente ed emblema di bellezza spaventosa. Le sue capacità mitologiche divengono parte delle sue qualità e cessano di essere parte della sua condanna. Tramite la metafora di Medusa Cixous vuole incitare le donne a ribaltare le caratteristiche femminili che sono state discriminate dall’ideologia dominante. Cixous punta a riuscire ad appropriarsi di queste caratteristiche e a farne un punto di forza. Tra queste caratteristiche vi è la fisicità e il ritorno al corpo.

Listen to a woman speak at a public gathering (if she hasn't painfully lost her wind). She doesn't "speak," she throws her trembling body forward; she lets go of herself, she flies; all of her passes into her voice, and it's with her body that she vitally supports the "logic" of her speech. Her flesh speaks true. She lays herself bare. In fact, she physically materializes what she's thinking; she signifies it with her body. In a certain way she *inscribes* what she's saying, because she doesn't deny her drives the intractable and impassioned part they have in speaking. Her speech, even when "theoretical" or political, is never simple or linear or "objectified," generalized: she draws her story into history.<sup>95</sup>

Qui Cixous fa riferimento a un discorso orale, ma la voce della donna in realtà è da considerarsi in senso metaforico, e quindi anche la sua voce come scrittrice. La connessione tra la donna e il corpo

---

<sup>94</sup> Hélène CIXOUS, “The Laugh of the Medusa”, trad. di Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs*, Summer, 1, 4, 1976, pp. 875-893.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 881.

si basa sulla tradizione di oppressione femminile. Proprio per il contesto storico e sociale in cui ci troviamo, qualunque scritto o parola femminile assume un significato in relazione alla storia dell'oppressione femminile. La connessione con il corpo, per lo stesso motivo, richiama ad un ritorno alla fisicità. Il ritorno alla fisicità è, come abbiamo visto, ben presente anche nel saggio "Nikutairon e josetsu dai-ippo" di Kanai. Il concetto di testo corporeo, invece, può essere sovrapposto al testo femminista per eccellenza, per come lo descrive Cixous: le donne non possono fare a meno di scrivere con il proprio corpo. E, per citare Kanai, l'unico modo di conoscere è attraverso il corpo.

### **Il *nikutaitekina kotoba* e Itō Hiromi**

Lo stesso concetto di *nikutaitekina kotoba* può essere rivisto nelle opere e nell'approccio alla letteratura di Itō Hiromi, seconda scrittrice che ho deciso di analizzare. Innanzitutto, lo stile di Itō, scrittrice sia di prosa che di poesia, estremamente distintivo e riconoscibile, è molto difficile da definire ed inquadrare. Uno degli elementi fondamentali da considerare quando si parla di Itō è la sperimentazione linguistica. Come riporta Jeffrey Angles, la rivoluzione linguistica che Itō ha portato avanti tramite le sue opere può essere paragonata a quella di Hagiwara Sakutarō (1886-1942) quando ha introdotto il *genbun itchi* (stile colloquiale) come linguaggio letterario.<sup>96</sup> Se c'è una parola adatta a descrivere Itō Hiromi, questa parola allora è proprio *contaminazione*. Le opere di Itō sono colme di citazioni di altri testi e al loro interno contengono un insieme di vari registri linguistici che solitamente non si trovano all'interno di opere letterarie giapponesi. Ad esempio, Itō contribuisce a sdoganare l'utilizzo del linguaggio bambinesco in letteratura, come vedremo in *Kawara Arekusa* (Erbacce sul lungofiume).<sup>97</sup> Inoltre, il giapponese utilizzato nelle sue opere, proprio per la personale biografia di Itō, che l'ha portata a trasferirsi negli Stati Uniti, somiglia ad una lingua intermedia tra l'inglese e il giapponese stesso.

Tuttavia, quello che mi porta ad avvicinare Itō al concetto di *nikutaitekina kotoba* di Kanai è il fatto che si sia guadagnata il titolo di *shi no miko* (sciamana della poesia) per il suo approccio particolare alla scrittura. Itō non è soltanto una scrittrice nel senso comune del termine, ma, al contrario, la sua figura può essere definita più correttamente con il termine di *performance artist*.<sup>98</sup> Opere come *Watashi wa Anjuhimeko dearu* (Io sono Anjuhimeko) o *Kawara Arekusa* non sono fatte per essere

---

<sup>96</sup> Jeffrey ANGLES, "Itō Hiromi, Writing Woman", in ANGLES, Jeffrey, *U.S.-Japan Women's Journal: Special Issue on Itō Hiromi*, 32, 2007, pp. 7-16.

<sup>97</sup> ITŌ Hiromi, *Kawara arekusa* (Erbacce sul lungofiume), Tōkyō, Shichōsha, 2005.

伊藤比呂美、『河原荒草』、東京、思潮社、2005。

<sup>98</sup> Jeffrey ANGLES, "Writing Woman", in ANGLES, Jeffrey, *U.S.-Japan Women's Journal: Special Issue on Itō Hiromi*, 32, 2007, p. 11.

semplicemente lette passivamente.<sup>99</sup> Itō le ha concepite per essere recitate. La stessa Itō si è più volte cimentata in letture pubbliche delle sue opere, momenti nei quali ha recitato con l’ausilio di elementi scenici come, ad esempio, dei cori o delle voci registrate. D’altronde, Itō crede che letteratura e voce siano state troppo a lungo separate e, di conseguenza, cerca di riavvicinare la letteratura alla partecipazione del corpo tramite la rappresentazione.<sup>100</sup>

In secondo luogo, una delle caratteristiche principali delle sue opere è il fatto che si possono considerare polifoniche. Come afferma Joanne Quimby, il testo di Itō “seems to be situated within a web of connections to other texts, many of which were written by or about women, making a multiplicity of voices an intrinsic part of her style”.<sup>101</sup> Di fatto, le opere di Itō sono spesso colme di riferimenti o intere citazioni ad altri testi. Ad esempio, il già citato *Watashi wa Anjuhimeko dearu* non è altro che la riscrittura di un mito e anche *Kawara arekusa* è un testo colmo di citazioni e autocitazioni di varie opere. Non è raro, inoltre, che vi siano doppie narrazioni come nel caso di *Kanoko goroshi* (L’uccisione di Kanoko).<sup>102</sup>

In sintesi, le opere di Itō sembrano riassumere perfettamente tutte le caratteristiche del testo corporeo che abbiamo elencato in precedenza. Sono vicine ad altri testi, come se si trovassero all’interno di una rete, tra riscritture e citazioni. Sono polifoniche in quanto spesso sono presenti più punti di vista o doppie narrazioni. Infine, è la stessa Itō a mettere in atto una connessione profonda tra il corpo fisico ed il testo tramite la recitazione e le letture ad alta voce delle sue opere.

---

<sup>99</sup> ITŌ Hiromi, *Watashi wa Anjuhimeko dearu* (Io sono Anjuhimeko), Tōkyō, Shichōsha, 1993.

伊藤比呂美、『わたしはあんじゅひめ子である』、東京、思潮社、1993.

<sup>100</sup> ANGLES, “Writing Woman”, p. 11.

<sup>101</sup> Joanne Quimby, “How to Write “Women’s Poetry” without Being a “Woman Poet”: Public Person in Itō Hiromi’s Early Poetry”, in ANGLES, Jeffrey, *U.S.-Japan Women’s Journal: Special Issue on Itō Hiromi*, 32, 2007, p. 20.

<sup>102</sup> ITŌ, *Teritoriiron II* (Teoria del territorio II), Tōkyō, Shichōsha, 1985.

伊藤比呂美、『テリトリー論 II』、東京、思潮社、1985.





## Capitolo 2

### Introduzione: elementi in comune tra *Funiku* (Carne marcia) e *Usagi* (Conigli)

In questo secondo capitolo analizzerò i due racconti *Funiku* (Carne marcia) e *Usagi* (Conigli), entrambi pubblicati nel 1972 da Kanai Mieko.<sup>103</sup> Fino a questo momento studiose come Sharalyn Orbaugh, Hannah Tamura e Mary Kinghton si sono cimentate ad analizzare i due racconti.<sup>104</sup> In tutti e tre i casi, le studiose analizzano i racconti cercando di indagare se Kanai, rappresentando in entrambi i racconti dei casi di trasgressione all'ideologia dominante patriarcale, sia riuscita o meno nel suo intento femminista e in che modo. Io analizzerò i racconti dal punto di vista eco-femminista, dimostrando che in entrambi i racconti siano presentate delle rappresentazioni di identità fluide che portano al superamento dei dualismi tipici dell'ideologia dominante.

Sharalyn Orbaugh, analizzando le opere delle scrittrici giapponesi contemporanee a Kanai in Giappone, individua tre diversi modi che vengono comunemente usati a livello letterario per contrastare il patriarcato. Il primo consiste semplicemente nel descrivere lo stato di potere e i danni che l'ideologia dominante ha causato. Il secondo metodo, invece, consiste in una descrizione che, dando importanza alla passività femminile, ha lo scopo di invertire la gerarchia di valori dello stato di potere. Il terzo metodo, infine, è quello di mantenere il rapporto di potere corrente, ma ribaltando le prerogative di genere, restituendo finalmente il potere alle donne.<sup>105</sup> Secondo Orbaugh, però, nessuna di queste opzioni contribuisce al superamento o al ribaltamento dell'ideologia dominante. Al contrario, confermerebbe i paradigmi binari su cui si basa la teoria dell'oppressione e ciò, secondo Orbaugh, varrebbe anche nel caso di *Funiku* e di *Usagi*. In effetti, tutte e tre le metodologie descritte tentano di ribaltare e di ribellarsi alla relazione di potere pur rimanendo all'interno del

---

<sup>103</sup> KANAI Mieko, "Funiku," (Carne marcia) in Yoshimura Akira, *Kanai Mieko, Hata Kōhei shū*, Tōkyō, Chikumashobō, 1978, pp. 150-153.

金井美恵子、「腐肉」、『吉村昭、金井美恵子、秦恆平集』、東京、筑摩書房、1978年、pp. 150-153.

KANAI Mieko, "Usagi," (Conigli) in Yoshimura Akira, *Kanai Mieko, Hata Kōhei shū*, Tōkyō, Chikumashobō, 1978, pp. 157-167.

金井美恵子、「兎」、『吉村昭、金井美恵子、秦恆平集』、東京、筑摩書房、1978年、pp. 157-167.

<sup>104</sup> Sharalyn ORBAUGH, "The Body in Contemporary Japanese Women's Fiction", in SCHALOW, Paul Gordon, e WALKER, Janet A. (a cura di), *The Woman's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing*, Stanford (California), Stanford University Press, 1996, pp. 119-164.

Hannah TAMURA, "Chapter One: Reading 'Rabbits' and 'Rotting Meat' Through the Paradoxes of Surrealism" in Hannah Tamura, *Gender, Love and Text in the Early Writings of Kanai Mieko*, tesi di dottorato, University of Leeds, 2015, pp. 15-96.

Mary KNIGHTON, "Writing the Body – as Meat: Kanai Mieko's "Rotting Meat" as Surreal Fable", *Japanese Studies Around the World: Observing Japan From Within: Perspectives of Foreign Scholars Resident in Japan*, 2004, pp. 161-188.

Mary KNIGHTON, "Down the Rabbit Hole: In Pursuit of Shōjo Alices, from Lewis Carroll to Kanai Mieko", *U.S.-Japan Women's Journal*, 40, 2011, pp. 49-80.

<sup>105</sup> ORBAUGH, "The Body..." , p. 123.

sistema ideologico dominante. Al contrario, quello che Kanai mostra in *Funiku* e *Usagi* è un nuovo approccio alternativo a quello basato sui dualismi dell'ideologia dominante.

Secondo Tamura, invece, Kanai con le sue prime opere stava tentando di inserirsi all'interno del dibattito femminista del tempo criticando il concetto di *joseiron* (teoria femminile). Con *joseiron* si intende il processo di definizione del concetto del femminile, oggetto principale di molte delle opere delle contemporanee di Kanai.<sup>106</sup> Eppure, creare un concetto di femminilità definito significherebbe dare un'identità fissa al femminile e, di conseguenza, anche in questo caso affermare la divisione dualistica imposta dal patriarcato invece che cercare di combatterla. Kanai si allontana dal punto di vista teorico al movimento di creazione di un'identità femminile collettiva: come abbiamo visto nel primo capitolo, teorizza l'esistenza di un'identità mutevole e frammentaria, che si sviluppa ad ogni scrittura o rilettura del testo. Secondo Kanai, cioè, non esiste un'identità definita, ma una molteplicità di identità, tutte esistenti in contemporanea. Tamura interpreta dunque i due racconti *Funiku* e *Usagi* come tentativi di decostruzione delle categorie di genere e sessuali, e ritiene che Kanai abbia in questo modo dimostrato la sua lontananza rispetto alla seconda ondata del femminismo.<sup>107</sup> La decostruzione delle categorie di genere e delle categorie sessuali è connessa alla rappresentazione del corpo femminile sovrapposto a quello animale. Per essere più precisi, interpreterò la presenza animale, centrale in entrambi i racconti, per evidenziare il collegamento tra il destino ed il trattamento degli animali non-umani, e quello delle donne all'interno dei racconti.

I motivi che mi hanno portato a scegliere di analizzare *Funiku* e *Usagi* sono molteplici e principalmente riguardano gli elementi che hanno in comune, a partire dall'anno di pubblicazione, il 1972. Innanzitutto, dal punto di vista narrativo entrambi i racconti sono strutturati da un doppio narratore. Il primo narratore è di fatto un narratore extradiegetico e, per comodità, lo chiameremo 'narratore esterno'. In entrambi i racconti incontra il secondo narratore che racconta una storia di cui è il protagonista. È di fatto un narratore intradiegetico e lo chiameremo 'narratore interno'. In entrambi i casi, nel finale dei racconti il narratore esterno si unirà al narratore interno o manifesterà il desiderio di unirsi e sostituire il narratore interno.

In secondo luogo, tra gli altri elementi in comune, il più evidente è la presenza in entrambi i racconti di un forte elemento olfattivo. Sia in *Funiku* che in *Usagi* è presente un certo 'cattivo odore' inspiegabile, almeno inizialmente. In *Funiku* il cattivo odore è quello emanato dalla carne in putrefazione, quello che fuoriesce dalla bocca dell'agente immobiliare e quello che proviene dalle stesse interiora del narratore esterno verso la fine del racconto. In *Usagi*, invece, il cattivo odore è

---

<sup>106</sup> TAMURA, *Gender, Love and Text...*, p. 17.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 20.

quello che il narratore esterno sente all'inizio del racconto prima di incontrare il coniglio bianco che corrisponde al puzzo del sangue di sangue animale che impregna tutta la casa. Questo cattivo odore è probabilmente metafora di qualcosa che si riesce a percepire ma che non è visibile agli occhi, qualcosa che è tenuto nascosto e che non è facilmente individuabile. Potrebbe essere il problema dell'oppressione femminile e l'ingiustizia dell'oppressione animale.

Infine, un altro elemento che accomuna i due racconti è quello della vicinanza tra la donna e gli animali. In *Funiku* il corpo della prostituta viene esplicitamente paragonato alla carne animale, mentre in *Usagi* la protagonista femminile si traveste da coniglio bianco. Partendo dall'analisi della connessione tra la donna e gli animali non-umani, mi occuperò di collocare i due racconti *Funiku* e *Usagi* all'interno del dibattito eco-femminista.

### **Le donne animali in *Funiku* (Carne marcia): una connessione storico-culturale**

In contesto eco-femminista Carol J. Adams nel suo studio critico *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory* del 1990 analizza nel dettaglio il nesso tra il mondo animale e quello femminile.<sup>108</sup> Secondo Adams, il processo di macellazione degli animali a livello industriale è ciò su cui si basa lo sviluppo del consumo della carne animale, e di conseguenza anche di quella femminile. La differenza tra i due tipi di consumo è che tramite l'industrializzazione del processo di macellazione, a seguito dell'uccisione dell'animale viene meno il contatto con il processo di produzione del prodotto animale che verrà poi consumato. Per usare le sue parole, in traduzione italiana, “[l]a macellazione è ciò su cui si fonda il carnivorismo: rappresenta lo smembramento letterale degli animali e, al contempo, l'affermazione della nostra separazione intellettuale ed emotiva dal desiderio animale di vivere”.<sup>109</sup> Al contrario, il processo che del consumo della ‘carne’ femminile riguarda la distribuzione delle immagini di donne finalizzate al loro consumo da parte di uomini.

Affinché la macellazione si sia stabilizzata a livello industriale, è stato necessario un processo complesso di separazione tra l'essere umano e l'animale non-umano. Nel linguaggio dell'ideologia dominante viene utilizzato un termine differente per riferirsi agli animali ancora in vita prima della macellazione rispetto al termine che viene poi usato per indicare il prodotto della macellazione, che viene consumato. L'animale macellato diviene “carne” (*meat*) e, di conseguenza, gli animali

---

<sup>108</sup> Carol J. ADAMS, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, New York, Londra, The Continuum International Publishing Group Inc, 2010.

<sup>109</sup> Carol J. ADAMS, “Lo stupro degli animali, la macellazione delle donne”, in ANDREOZZI, Matteo, FARALLI, Carla e TIENGO Adele (a cura di), *Donne, ambiente e animali non-umani: Riflessioni bioetiche al femminile*, Milano, LED, 2014, p. 135.

vengono resi “referenti assenti” del concetto di carne.<sup>110</sup> In altre parole, gli animali sono elementi fondamentali per tutte le pratiche che li riguardano, comprese quelle che sono ai loro danni, ma ne sono allo stesso tempo assenti perché il termine ‘animale’ viene cancellato. Dopo essere stati uccisi gli animali diventano referenti ‘assenti’ per poter essere mangiati perché, affinché ciò avvenga, devono essere trasformati in cibo e smettere di essere animali.<sup>111</sup> Innanzitutto, per il fatto di essere morti gli animali si possono dire referenti assenti del concetto di carne. Per il fatto che ci si riferisca ad essi in maniera differente in contesto alimentare, il processo stesso di uccisione e macellazione viene nascosto e negato. Infine, gli animali vengono usati in senso metaforico per riferirsi ad esperienze umane e in questi casi la loro esperienza, ancora una volta, viene negata.

Così come avviene un’oggettivazione per gli animali a partire dal processo di macellazione, allo stesso modo le donne vengono oggettivate in più occasioni nella cultura dominante fallocentrica. Ad esempio, come osserva Adams, tutti consumiamo immagini visive di donne.<sup>112</sup> Secondo Adams, “il consumo è il compimento dell’oppressione, l’annientamento della volontà, lo smembramento dell’identità.”<sup>113</sup> Il consumo è in effetti sia lo scopo della macellazione animale sia lo scopo del desiderio maschile nei confronti delle donne. Adams allora contraddistingue il termine ‘carne’ come quello che esprime l’oppressione delle donne, che vengono consumate dagli uomini come se fossero *carne da macello*.

Abbiamo visto come la macellazione e l’esperienza di dolore dell’animale sia negata a partire dal linguaggio comune. Il consumo sembra quindi essere quasi il passaggio appena successivo all’oggettivazione dell’animale (e della donna) necessaria alla macellazione. Tuttavia, per lo smembramento dell’animale è necessaria una “violenza strumentale”, ovvero una violenza che necessita dell’utilizzo di strumenti. Questi strumenti o macchinari simulano i denti e gli artigli che verrebbero usati in natura per lo smembramento del corpo animale. Per quanto riguarda la macellazione della donna, secondo Adams, l’organo sessuale maschile sarebbe lo strumento di violenza nel rapporto di stupro.<sup>114</sup> La negazione dell’avvenuta violenza si basa sul mito che sia le donne che gli animali partecipino spontaneamente a quel processo che li rende assenti. La sovrapposizione tra la ‘carne’ come prodotto animale pronto per essere consumato e, dall’altro lato, la ‘carne’ intesa come il corpo delle donne richiama immediatamente alla trama e alle immagini suggerite in *Funiku*.

---

<sup>110</sup> Nel testo originale in inglese il termine viene indicato come *absent referent*.

<sup>111</sup> ADAMS, *The Sexual Politics...*, p. 66.

<sup>112</sup> ADAMS, “Lo stupro degli animali...”, pp. 143-144.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 148.

*Funiku* è un racconto di breve lunghezza pubblicato per la prima volta nel 1972 nel numero di maggio della rivista *Nami* (Onde). La narrazione si apre con la voce del narratore esterno che racconta di essere stato in una stanza che non sa se sarà mai più in grado di ritrovare. Subito dopo, il racconto procede con un cambio di narratore, che passa la voce alla donna che viveva all'interno della suddetta stanza. La donna, una prostituta, racconta del suo lavoro e dei suoi clienti. In particolare, si sofferma a descriverne uno tra questi: si tratta di un macellaio un po' singolare. Il macellaio è un uomo molto affezionato a lei e geloso del suo rapporto con altri uomini che, le volte in cui veniva a farle visita, puzzava ancora di sangue animale. Il macellaio è un uomo prepotente che tratta la carne della prostituta allo stesso modo in cui tratta le carni animali. Infatti, i giorni successivi alle visite del macellaio, la donna racconta di sentirsi così sfinita da non riuscire a ricevere altri clienti. Nonostante ciò, il rapporto tra i due è positivo e anche la prostituta ritiene di andare molto d'accordo con l'uomo, almeno fino a quando non ha luogo uno strano avvenimento. La prostituta racconta che talvolta le era capitato di ricevere dai suoi clienti i più svariati oggetti come metodo di pagamento. È proprio da parte del macellaio che riceve quello più inaspettato: l'intera carcassa di un maialino. La donna racconta di essere rimasta sconvolta di ricevere un tale oggetto dal macellaio. In primo luogo, non vedeva in che modo sarebbe riuscita a mangiare l'intero animale o in che modo sarebbe potuta riuscire a sbarazzarsene in qualche altro modo. In secondo luogo, l'aver ricevuto della carne la metteva a disagio per l'associazione con il suo lavoro di prostituzione. In questi casi non è raro che ci si riferisca al corpo delle prostitute come 'carne', sostiene la donna. Non sapendo in che altro modo avrebbe potuto risolvere la questione, la donna decide di coprire la carne con della carta e della plastica e di posizionarla sotto al letto. A questo punto, la narrazione passa di nuovo al narratore esterno che ci informa delle circostanze che lo hanno portato ad incontrare la donna. Egli, in cerca di un appartamento, racconta di essere stato condotto nella stanza in cui viveva la donna da un agente immobiliare contraddistinto dal suo alito cattivo. Racconta di aver deciso di prendere in affitto l'appartamento e di essersi trasferito. Il narratore esterno pian piano racconta di essersi accorto fin dal suo arrivo che la stanza emanava un certo cattivo odore. In cerca dell'origine di quell'odore, il narratore esterno decide di aprire l'armadio a muro ed è proprio lì dentro che scopre un letto matrimoniale e la prostituta. Il narratore esterno racconta di aver tentato di spiegare alla donna che egli era il nuovo affittuario del lotto, ma che la prostituta era rimasta convinta che egli era stato mandato da lei dal suo protettore. Durante la conversazione, il cattivo odore si fa sempre più forte e il narratore esterno, non riuscendo più trattenersi, decide di chiedere spiegazioni alla donna. A questo punto, continua il racconto della storia del macellaio e del maialino. La donna confessa di aver assassinato il macellaio quando egli le aveva proposto di mettere su casa. Per quanto riguarda il maialino ricevuto in dono, esso era

infine stato mangiato dal macellaio, mentre il cattivo odore deriva proprio dal cadavere del macellaio assassinato, riposto sotto al letto della donna, che aveva cominciato ad andare in putrefazione. Istantaneamente, di fronte all'orrore per quanto appreso, il narratore esterno fugge via dalla stanza. Tuttavia, col passare del tempo il narratore esterno comincia a sviluppare il desiderio di tornare in quella stanza. Nonostante ciò, egli rimane incapace di ritrovarla. Racconta, inoltre, di aver cominciato ad avere il desiderio di trasformarsi anch'egli in carne marcia come il macellaio e di desiderare di essere mangiato dalla donna. A causa dell'odore nauseabondo si accorge, inoltre, che il suo corpo ha già cominciato a marcire.

In *Funiku* l'elemento della 'carne' è centrale. L'elemento viene introdotto nel testo a partire dalla figura del macellaio che è colui che uccide e smembra gli animali per la produzione della 'carne' come prodotto finito e pronto al consumo. Un elemento degno di nota all'interno della vicenda è proprio il fatto che il ricevere l'intera carcassa di un maialino sconvolge a tal punto la donna da non sapere come comportarsi. Riprendendo l'interpretazione di Adams, è l'evidenza dell'uccisione del maialino, ovvero la riscoperta del processo di macellazione ad essere sconvolgente per la donna. La carcassa, infatti, non ha ancora raggiunto lo stato finale di 'carne' pronta al consumo: non è stata smembrata e fatta a pezzi e la sua forma ricorda ancora troppo quella dell'animale che è stato ucciso.

Un giorno, un uomo portò con sé un intero maialino appena sgozzato (l'uomo era un macellaio; puzzava sempre del sangue degli animali appena sgozzati e diceva sempre di avere bevuto un bicchierino di sangue animale caldo appartenente agli animali appena uccisi, proprio appena prima di raggiungermi. Il giorno seguente rispetto a quando mi era stata fatta visita dal macellaio impregnato di sangue, avevo sempre le articolazioni doloranti e non riuscivo a ricevere altri clienti). Mi sarebbe stato impossibile mangiarlo tutto da sola!

[...] Inoltre, avevo l'impressione che il mio modo di guadagnarmi da vivere e la parola "carne" somigliassero troppo ad un gioco di parole – per me era proprio come se la carne del mio corpo venisse venduta pezzo dopo pezzo.

Il maialino che mi aveva portato il macellaio, rozzo, villosa e volgare, era una massa morbida di colore rosa e che, piuttosto che 'carne', sarebbe stato più corretto definire la carcassa di un animale. Ovviamente, può capitare anche che sia più corretto definire 'carne' un cadavere o un corpo, in particolare, certe volte il corpo di una prostituta viene chiamato "carne". Eppure, quello che avevo ricevuto dal macellaio, non importa quanto lo guardassi, era la carcassa di un maialino scuoiato. Avvolsi la carcassa del maialino con plastica e carta di giornale e lo posizionai sotto al letto. Non sapevo che altro fare.<sup>115</sup>

Messa di fronte a tutta la violenza dell'uccisione del maialino, e quindi della sua oppressione, la prostituta non può fare a meno di sentirsi presa in causa perché, di fatto, sia gli animali macellati dal macellaio che la prostituta la quale, a seguito delle visite del macellaio non è nelle condizioni di

---

<sup>115</sup> KANAI, "Funiku," pp. 150-151.

金井、「腐肉」、pp. 150-151.

ricevere altri clienti, condividono la stessa condizioni di oppressi. Quello che unisce la donna al maialino è proprio la parola ‘carne’. Ella ricorda di come “certe volte il corpo di una prostituta viene chiamato “carne”” e ha l’impressione che a volte la carne del suo corpo venga “venduta pezzo dopo pezzo”. La parola usata in giapponese è proprio *niku* (carne), in contrapposizione a *shitai* (corpo morto). Secondo la prostituta, la differenza tra *niku* e *shitai* è molto semplice: “la carne può essere mangiata, i corpi morti non si possono mangiare”.<sup>116</sup> La differenza tra la carcassa del maialino, che riceve in dono dal macellaio e la carne pronta al consumo è, infatti, proprio questa. La carcassa ricevuta in dono non viene riconosciuta come prodotto pronto al consumo, ma, al contrario, si trova in una specie di stato intermedio tra l’animale e la carne. In questo modo il processo di macellazione viene esplicitato e la prostituta si rende conto del potere e dell’oppressione nascosto dietro alla parola *niku*. La parola ‘carne’, attribuita al corpo della prostituta, la reifica. Nega il suo essere donna e, al contrario, la marca per il suo utilizzo, quello in funzione della prestazione sessuale.

La reificazione della donna non avviene soltanto tramite l’utilizzo della parola carne. La verità è che essa comincia molto prima e ha origine nello sguardo. In primo luogo, la scelta della figura della prostituta come protagonista di *Funiku* non è di certo trascurabile. La prostituta si trova nella categoria degli oppressi non soltanto in qualità di donna ma, al contrario, ella è emarginata anche tra le donne per il suo rapporto non convenzionale con la sessualità. Questo tipo di sessualità non convenzionale la allontana dal costruito sociale della famiglia e la avvicina alla categoria dei *queer* che analizzerò più nel dettaglio nel terzo capitolo. In più, la prostituta è una donna che vive attraverso il suo corpo. Il corpo femminile, già di per sé, è soggetto al giudizio maschile che passa attraverso il suo corpo e il suo aspetto esteriore. Nel caso della prostituta, questo aspetto diviene centrale in quanto il suo corpo rappresenta anche il suo lavoro. Il corpo femminile determina il significato come apparenza della donna, in quanto esso è l’oggetto dello sguardo maschile. Il corpo della donna, modellato secondo i gusti maschili, esiste per essere visto ed apprezzato dall’uomo. Secondo John Berger (1926-2017), la vista viene prima della parola ed è proprio la vista a stabilire il posto dell’osservatore nel mondo.<sup>117</sup> Il secondo passo, successivo e necessario alla vista, è la presa di coscienza che, così come noi vediamo l’altro, anche noi stessi siamo visti dagli altri. In altre parole, da parte dell’oggetto della visione prende forma una consapevolezza che si traduce in una duplicità dell’atto della visione. Così come si ha il potere di vedere, si può riuscire a percepire il potere dello sguardo altrui su di sé. Usando le parole di Berger,

---

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>117</sup> BERGER, John, *Ways of Seeing*, Londra, Penguin Books, 1972, pos. 17.

[t]he reciprocal nature of vision is more fundamental than that of spoken dialogue. And often dialogue is an attempt to verbalize this – an attempt to explain how, either metaphorically or literally, ‘you see things’, and an attempt to discover how ‘he sees things’. [...] [A]ll images are man-made.<sup>118</sup>

Per le donne, nello specifico, essere viste ha un significato particolare: “even as the object of the male gaze a woman experiences her physical surface, delimited by the parameters of her body, as the determinant of her meaning in the scopic economy”.<sup>119</sup> Ovvero, la donna percepisce la sua superficie, il suo corpo, attraverso lo sguardo maschile e il suo valore nel gioco di sguardi è determinato proprio tramite la sua exteriorità trasmessa attraverso il suo corpo.

Secondo Berger, ciò che ha cambiato il modo di vedere dell’essere umano nel tempo è sempre stato legato al mondo dell’arte. In primo luogo, egli indica l’introduzione della prospettiva nel periodo rinascimentale come uno dei momenti in cui è stato modificato il modo di vedere. L’introduzione della prospettiva portò allo spostamento del focus nell’atto di vedere sull’occhio dell’osservatore. L’apparenza, in prospettiva, viene dunque considerata essere la realtà e, secondo questa linea di pensiero, non esiste che una sola realtà, quella dell’osservatore. Infatti, l’occhio dell’osservatore può essere soltanto in un luogo per volta e può vedere soltanto un’immagine per volta. In seguito, la nascita del cinema e la diffusione della macchina da presa portò ad una nuova rivoluzione nel mondo della visione. A partire dall’introduzione della macchina da presa la visione si lega indissolubilmente allo scorrere del tempo. Di conseguenza, a partire da quel momento “[t]he meaning of an image is changed according to what one sees immediately beside it or what comes immediately after it. Such authority as it retains, is distributed over the whole context in *which* it appears.”<sup>120</sup> Il contesto attorno ad un’immagine comprende dunque quello socioculturale e anche le parole attorno all’immagine.

In particolare, quando si parla dell’immagine della donna, questa è sempre stata rappresentata diversamente rispetto a quella maschile. Secondo Berger, l’immagine dell’uomo è tanto più grande quanto più grande è la promessa del suo potere. In altre parole, l’immagine dell’uomo è proiettata verso l’esterno e sugli altri, cioè verso quello che potrebbe essere ma che non è ancora stato fatto, nella sua capacità di agire. Al contrario, l’immagine della donna è proiettata verso sé stessa, cioè si concentra nel suo aspetto e nella sfera del privato.

---

<sup>118</sup> *Ibidem*, pos. 43.

<sup>119</sup> ORBAUGH, “The Body...”, p. 122.

<sup>120</sup> BERGER, *Ways of Seeing*, pos. 301.



A woman must continually watch herself. She is almost continually accompanied by her own image of herself. [...] She has to survey everything she is and everything she does because how she appears to others, and ultimately how she appears to men, is of crucial importance for what is normally thought of as the success of her life.<sup>121</sup>

Alla donna viene richiesto, non solo di essere sempre cosciente della propria immagine e di curarla per l'uomo, ma, come se non bastasse, ella deve curare la propria immagine seguendo i gusti dell'uomo. Inoltre, la visione di un'immagine è connessa al *possesso* di ciò che viene in essa rappresentato.<sup>122</sup>

La donna è sempre stata reificata nella società euro-americana e sia l'analisi del rapporto di potere che la tiene inchiodata attraverso lo sguardo, il *male gaze*, sia l'analisi del consumo delle immagini di donna all'interno della nostra società lo dimostrano. Secondo Simone de Beauvoir, "il corpo della donna è uno degli elementi essenziali della situazione che ella ha nel mondo".<sup>123</sup> È a partire dall'analisi del corpo che Fredrickson e Roberts costruiscono la teoria dell'oggettificazione femminile.<sup>124</sup> Nel loro saggio "Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks" le due studiose affermano che il corpo in generale non debba considerarsi soltanto nella sua accezione biologica, ma anche e soprattutto nel suo significato socio-culturale. Nel caso del corpo femminile, riprendendo quanto teorizzato da Berger, le donne sono state condannate ad essere consapevoli del loro aspetto e relegate al compito di doversene occupare, pena la loro esclusione dalla società. Questo sviluppo, secondo Naomi Wolf, prende il nome di "mito della bellezza".<sup>125</sup> Questa dinamica di accettazione che si basa sull'aspetto esteriore delle donne, in più, sembra che difficilmente riesca a trovare un equilibrio per le donne tra il 'troppo bella' o il 'non abbastanza bella' secondo le preferenze altrui. Ne risulta che la bellezza ideale rimane soltanto un *mito*, irrealizzabile e irraggiungibile per la maggior parte delle donne, e, che peraltro si basa sui gusti della parte dominante maschile.

Secondo la teoria dell'oggettificazione femminile di Fredrickson e Roberts, la reificazione della donna è di tipo sessuale e il processo si può descrivere come "the experience of being treated *as a body* (or collection of body parts) valued predominantly for its use to (or consumption by) others".<sup>126</sup> Questa descrizione corrisponde alla sensazione che il proprio corpo venga venduto a

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, pos 373-382.

<sup>122</sup> *Ibidem*, pos. 617.

<sup>123</sup> DE BEAUVOIR, Simone, *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano, 2016, p. 60.

<sup>124</sup> Barbara L. FREDRICKSON, Tomi-Ann ROBERTS, "Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks", *Psychology of Women Quarterly*, 21, 1997, pp. 173-206.

<sup>125</sup> WOLF, Naomi, *Il mito della bellezza*, Edizioni Tlon, Roma, 2022.

<sup>126</sup> FREDRICKSON, ROBERTS, "Objectification Theory...", p. 174.

pezzi, come la carne, che la prostituta di *Funiku* prova. Come conseguenza sociale del *mito della bellezza* e dell'effetto del *male gaze* sulle donne, secondo Fredrickson e Robert quello che avviene per molte donne è una sorta di auto-oggettificazione, che le porta ad interiorizzare quella stessa ideologia basata sull'aspetto esteriore che le opprime: “a critical repercussion of being viewed by others in sexually objectifying ways is that, over time, individuals may be coaxed to internalize an observer's perspective on self, an effect we term *self-objectification*”.<sup>127</sup> Questo processo di interiorizzazione di impressioni generate dalla controparte maschile, che indeboliscono la stessa donna che le interiorizza, secondo studiosi come Susan Gubar prende il nome di *feminist misogyny*.<sup>128</sup> È questa l'auto-oggettificazione che avviene quando è la prostituta stessa in *Funiku* a definire il suo corpo come ‘carne’.

A dimostrare l'oppressione della prostituta in *Funiku* vi sono molti elementi. Tra questi, per primo il fatto che ella sia relegata a vivere in un armadio a muro posizionato all'interno di una stanza che, a detta del narratore esterno, è impossibile da trovare la rende inaccessibile e periferica, dunque metaforicamente poco centrale. La narrativa stessa della donna, narratrice all'interno di un'altra narrazione, come afferma Tamura, colloca il suo testo al di fuori di ogni realismo.<sup>129</sup> Il suo potere narrativo come narratore interno dipende direttamente dal narratore esterno. La prostituta ha una sua voce soltanto quando questa le viene concessa dal narratore interno. Nel momento in cui il narratore esterno è incapace di ritrovare la stanza della donna, dopo essere fuggito, il potere della parola e della narrazione viene negato alla prostituta: “non le chiesi mai il motivo che portava quella ragazza in quella stanza a vivere quella vita curiosa insieme alla carne in putrefazione”.<sup>130</sup> In altre parole, il potere della donna di raccontare la sua versione dei fatti e la sua verità, deriva dalla necessità che il narratore esterno la stia a sentire, e richiede inevitabilmente che il narratore esterno condivida lo stesso spazio con lei per poterla ascoltare. Vista la sua inaccessibilità, anche questa semplice condizione diviene complessa.

Il suo lavoro di prostituta avviene sotto il controllo di un protettore che le manda i clienti. La donna, di conseguenza, non ha alcun controllo sui clienti che incontra e sul suo stesso lavoro. In particolare, anche quando parla del metodo di pagamento, sembra che non siano numerose le volte in cui venga pagata con dei soldi, e pure in quei pochi casi in cui avviene ella sembra quasi vergognarsene:

---

<sup>127</sup> *Ibidem*, pp. 179-180.

<sup>128</sup> Susan GUBAR, “Feminist Misogyny: Mary Wallstonecraft and the Paradox of “It Takes One to Know One””, *Feminist Studies*, 20, 3, autunno 1994, pp. 455.

<sup>129</sup> TAMURA, “Chapter One...”, p. 42.

<sup>130</sup> KANAI, “Funiku,” p. 151.

金井、「腐肉」、p. 151.

Quando si trattava di soldi, eravamo d'accordo che sarebbero stati lasciati sotto la lampada sul comodino vicino al cuscino del letto. Eravamo d'accordo sul fatto che sarebbe stato meglio trattare quel genere di faccende con riserva.<sup>131</sup>

Tuttavia, nel corso della narrazione l'oppressione della donna viene ribaltata. L'elemento che è indizio della trasgressione della prostituta è il cattivo odore. Questo odore molto forte è presente in tutto il racconto e si estende anche al racconto *Usagi*. Il cattivo odore dell'alito dell'agente immobiliare stordisce il narratore esterno e, più avanti, l'odore della carne in putrefazione permea l'intera abitazione. Infine, anche le interiora del narratore esterno cominciano ad emanare un certo cattivo odore difficile da ignorare.

Nonostante il cattivo odore insolito nella stanza, lo notai soltanto quando l'agente immobiliare fu andato via. Il mio naso era stato intorpidito dal suo alito terribilmente cattivo e fu notte fonda prima che fosse tornato alla normalità. Il suo alito penetrante e appiccicoso, che si potrebbe dire quasi come quello della carne marcia, aveva nascosto del tutto l'odore insolito nella stanza. Nel tentativo di trovare l'origine di quell'odore disgustoso e nauseabondo, aprii il grande armadio a muro e trovai un letto matrimoniale e, su di esso, la donna era stesa supina. Rimasi sorpreso, con la bocca spalancata. L'agente immobiliare dall'alito terribile non mi aveva informato che ci fossero un letto ed un'inquilina all'interno nell'armadio. In più, quella donna, anche se si fosse trattato dell'inquilina precedente, poiché avevo preso in affitto la stanza a partire da quel giorno, il fatto che ella si trovasse ancora lì doveva essere un enorme sbaglio. Lo spiegai alla donna, ma lei sembrava proprio non capire e rimaneva convinta che io fossi stato portato lì dal suo protettore.<sup>132</sup>

La grande rivelazione, che ribalta il significato dell'intero racconto, consiste nella scoperta dell'origine del cattivo odore che permea l'intera stanza. Il cattivo odore non è dovuto al marcire della carcassa del maialino donata alla donna dal macellaio che ella aveva riposto sotto al letto. In quel caso la donna sarebbe stata vittima passiva di un dono del quale non è in grado di liberarsi e di cui sarebbe rimasta relegata e costretta a dover sentire l'odore della carne in putrefazione. L'odore è invece generato dal cadavere del macellaio assassinato:

«Non è stata una grande mossa quella di dare i soldi a quell'uomo» disse la donna. «Avresti fatto meglio a darli direttamente a me». Confuso, rimasi in silenzio, ma ella, indifferente di fronte alla mia perplessità, non smise di parlare. Continuò a parlare, e anche quando chiuse la bocca per prendere fiato, non sembrava notare che quell'odore disgustoso, da quando avevo aperto l'armadio, si faceva sempre più forte, fino a che fu impossibile da sopportare e, dopo essermi scusato, le chiesi se non sentisse anch'ella un odore strano. «Se c'è cattivo odore si tratta della "carne". Ha cominciato a marcire». «Carne? E perché non se ne libera?», trattenendo i conati le feci qualche domanda e la donna cominciò a raccontare la storia degli uomini che erano suoi clienti e dell'omicidio.

«Dunque, questa puzza è la carne di maiale che ti ha portato il macellaio?»

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 152.

«No», rispose la donna. «Il maialino l'ha mangiato tutto quell'uomo. Molto tempo fa».

«Allora quale carne sta marcendo?»

«La carne del macellaio che ha ucciso il maialino. Guarda».

Così dicendo, tirò via le coperte dai piedi del letto e mi mostrò lo spazio oscuro sotto di esso.

«A proposito di quell'uomo, odiava che andassi d'accordo con altri uomini oltre a lui, e mi disse di abbandonare il mio lavoro e mettere su casa con lui. Come se io fossi in grado di vivere secondo queste regole volgari! Io quell'uomo lo amavo davvero. Ed è per questo che l'ho dovuto uccidere».

Sotto al letto c'era una massa di carne cosparsa di sangue e altri liquidi che aveva cambiato colore e cominciato a marcire, questo era certo. Che si trattasse di un cadavere non riuscivo a dirlo, ma rimaneva plausibile che si trattasse del macellaio. La differenza tra carne e un corpo morto, secondo la donna, era molto semplice ed evidente: la carne può essere mangiata, i corpi morti non si possono mangiare. C'è da dire che qualunque tipo di carne in origine è un corpo morto. Per mutare un corpo morto in carne, tutto sta nel modo in cui il corpo viene trattato dopo la morte.

Senza sentire tutto il racconto della ragazza scappai fuori dalla stanza.<sup>133</sup>

In primo luogo, il motivo che ha condotto la prostituta ad uccidere il macellaio è legato al fatto che egli le abbia proposto di conformarsi alle regole del sistema dominante sposandolo. Per questo motivo ella esclama: “l'ho dovuto uccidere”. La donna, che fino a questo momento della narrazione era rimasta ricevente passivo, ribalta il suo ruolo divenendo partecipante attiva della vicenda. Il diritto di uccidere del macellaio non viene messo in discussione: la violenza e il consumo degli animali, così come quello delle donne, sono socialmente giustificati. Egli è un carnefice. È carnefice di animali da macello e, in particolare, del maialino che porta in dono alla donna e con il quale lei non può fare a meno di identificarsi per la loro situazione condivisa di oppressione. Uccidendo il carnefice, che si trova in una posizione di potere, lo stesso rapporto di potere viene ribaltato. È la donna a causare la morte del macellaio e a causare la putrefazione della sua carne, che non viene consumata, ma lasciata a marcire dentro la stanza come se fosse un premio.

La donna non solo è artefice dell'uccisione del macellaio, ma sembra anche essere la causa della diffusione di un'epidemia che porta i corpi a marcire. Anche il corpo del narratore esterno comincia a marcire, dopo essersi accorto di essere ossessionato da lei.

Vorrei chiederle di sposarmi, vorrei diventare io stesso un pezzo di carne marcia ed essere assimilato dalle sue interiora. Mi lasciai fantasticare che avrei provato una delicata sensazione di terribile tepore. Ultimamente avevo notato che il mio corpo aveva cominciato a marcire pian piano dall'interno. Il mio cattivo alito, mischiato all'odore che proveniva dall'interno quando respiravo era così forte da farmi venire la nausea.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 152-153.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 153.

La malattia che colpisce il narratore esterno, si potrebbe supporre che sia la stessa che affligge anche l'agente immobiliare. Anch'egli ha avuto a che fare con la prostituta e anch'egli ha lo stesso cattivo alito che ha il narratore esterno nel finale della storia.

Il genere del narratore esterno è stato tradotto al maschile anche se non ci sono particolari indicazioni di genere né in un senso né nell'altro nel testo originale, a parte che il pronome personale utilizzato è *boku*, pronome singolare tipicamente maschile. Il desiderio del narratore esterno di essere mangiato dalla donna è un desiderio di unione. Un'unione di *boku* con la prostituta simboleggerebbe un superamento della dualità di genere imposta dalla società dominante. In ogni caso, la presenza trasgressiva della prostituta, causa una disruption dell'identità del narratore esterno. Egli inizialmente fugge e reputa anormale il comportamento della prostituta che ha ucciso il macellaio. Tuttavia, lo shock di quanto gli viene rivelato causa un mutamento dentro di sé. Per la fine della storia i suoi sentimenti sono cambiati ed egli desidera unirsi alla prostituta.

### ***Usagi (Conigli): la ragazza-coniglio***

*Usagi*, un racconto breve, ma significativamente più lungo rispetto a *Funiku*, fu pubblicato per la prima volta nel 1972 nel mese di giugno (appena un mese dopo dalla pubblicazione di *Funiku*) nella rivista letteraria *Subaru* (Subaru). Il racconto è noto al pubblico di lettori in inglese per la traduzione in lingua inglese del 1982 di Phyllis Birnbaum, scrittrice statunitense. *Usagi*, infatti, per la mancanza di riferimenti specifici alla cultura giapponese e per i riferimenti alla cultura 'occidentale', in particolare a Lewis Carroll (1832-1898), risulta particolarmente affine al pubblico internazionale.<sup>135</sup> La narrazione si apre con le parole del narratore esterno. Non si trovano indicazioni di genere riguardo al narratore esterno, si riferisce a sé stesso utilizzando il generico pronome personale *watashi*, che potrebbe indicare con la stessa probabilità sia il maschile che il femminile. Ho deciso di tradurlo al femminile per via dell'unione al personaggio femminile di Sayuri che è suggerita nel finale del racconto. Ella racconta di essersi allontanata da casa per una passeggiata e, senza accorgersene, di essersi smarrita per poi ritrovarsi nel giardino di una casa disabitata circondata da alberi. Ad averla condotta lì è stato un misterioso odore di animale. È proprio in quel luogo che ella avvista un coniglio bianco gigante, della stessa dimensione di un essere umano e, nel tentativo di raggiungerlo cade in un buco. Al suo risveglio il coniglio si è avvicinato e rivela di essere in realtà proprio un essere umano e, di sua iniziativa, comincia a raccontare i fatti antecedenti che l'hanno portato ad indossare un costume da coniglio, anche se afferma di non riuscirne ancora a capire bene il motivo. Il narratore interno è in realtà una ragazza

---

<sup>135</sup> Nei due saggi analizzati nel primo capitolo, "Nikutairon e josetsu dai-ippo" e "Kotoba/genjitsu/nikutai", i riferimenti erano stati ai racconti di Andersen e ai dipinti di Bellmer.

di nome Sayuri. In *Usagi*, al contrario che in *Funiku*, la protagonista della storia ha un nome. Sayuri racconta di essersi svegliata una mattina per scoprire che la sua famiglia, a parte il padre, era completamente scomparsa. Gli unici due membri rimasti del gruppo familiare, Sayuri e il padre, però, non si disperano né si dispiacciono della scomparsa. Sayuri afferma, infatti, di non avere mai avuto un rapporto profondo con i membri della sua famiglia, che hanno sempre avuto la tendenza ad ignorarla e a escluderla dalle conversazioni collettive. Al contrario, Sayuri si è sempre sentita l'unica in famiglia a capire il padre, con il quale dichiara di avere un rapporto particolare. Di fatto, Sayuri è l'unica nel nucleo familiare a condividere la passione del padre di allevare e mangiare conigli. Il padre li uccide ed entrambi mangiano avidamente pasti a base di coniglio da lui preparati. Una volta preso entrambi coscienza della scomparsa del resto della famiglia, dunque, ne approfittano per dedicarsi a tempo pieno al loro hobby in comune, l'uccisione e il consumo dei conigli. Sayuri decide di smettere di andare a scuola, il padre lascia il lavoro e insieme decidono di dedicare le loro giornate interamente alla loro routine di uccisione di conigli e conseguente pasto. Ben presto il padre comincia ad ingrassare a causa dell'abbondanza dei pasti e della vita sedentaria, fino a non essere più in grado di uccidere e preparare i conigli. Di conseguenza, il lavoro passa a Sayuri che, inizialmente restia all'idea, si accorge che quel compito in realtà non le dispiace affatto. Comincia a prenderci gusto e a gioire della morte dei conigli da lei inflitta, e inizia anche a preparare un costume da coniglio per sorprendere suo padre con un regalo il giorno del suo compleanno. Quando il costume è pronto e Sayuri si presenta travestita da coniglio con un fiocco al collo come regalo per suo padre, però, la reazione del padre non è quella attesa. Il padre crede che i conigli l'abbiano posseduta per vendicarsi e la paura gli causa un attacco cardiaco che lo porta alla morte. Sayuri si risveglia con un occhio ferito da una scheggia di vetro. Da quel momento Sayuri comincia a vivere come un coniglio gigante. Smette di uccidere i conigli, ma decide di accecare tutti quelli rimasti cavando loro gli occhi. Il racconto si sposta di nuovo al narratore esterno. Ella racconta di aver incontrato nuovamente Sayuri quando, dopo tempo che cercava di trovare di nuovo quella casa, era finita lì per caso una seconda volta. In quell'occasione aveva trovato Sayuri per terra con un pezzo di vetro rosa nell'altro occhio. Davanti a questa scena, il narratore esterno rimuove il costume da coniglio dal corpo di Sayuri per mettercelo addosso, compreso di maschera, e stendersi accanto a lei. È così che si conclude la narrazione.

Come già menzionato, sin dalla comparsa del grande coniglio bianco è già dal titolo del racconto, il riferimento a Lewis Carroll è chiaro. In particolare, sono presenti riferimenti espliciti a *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie* (1865) e *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò*

(1871).<sup>136</sup> Tuttavia, quello di *Usagi* non è un caso isolato. Come riporta Knighton, in Giappone tra il 1959 e il 1977 sono state pubblicate circa 24 nuove traduzioni di libri dedicati all’Alice di Carroll.<sup>137</sup> Inoltre, negli anni ’70 del Novecento in Giappone scoppiò quello che viene definito un “Alice boom”, tanto che “any allusions to Alice in Kanai’s fiction are as entangled in a mainstream youth culture as they are in the progressive literary, performing, and visual arts of their time”.<sup>138</sup> Nello specifico, in *Usagi*, il narratore interagisce con Sayuri travestita da grande coniglio bianco dopo aver ripreso coscienza in seguito allo svenimento, proprio come accade ad Alice nei libri di Carroll.

Così come per *Funiku*, anche in *Usagi* l’elemento animale è fondamentale. Già il titolo fa riferimento diretto ai conigli che sono presenti nell’intero svolgersi della narrazione. I conigli, come abbiamo visto, vengono uccisi e poi consumati da Sayuri e dal padre. Quella nei confronti dei conigli sembra essere quasi un’ossessione, al punto che Sayuri vorrà persino trasformare sé stessa in un coniglio. In altre parole, il parallelismo tra la donna e l’animale in *Usagi* non rimane implicito come per *Funiku*, ma si traduce e si realizza completamente attraverso il travestimento di Sayuri in coniglio. La sovrapposizione viene resa esplicita.

Nella narrazione, il primo incontro con il grande coniglio bianco da parte del narratore esterno è descritto in questo modo:

Durante la mia passeggiata mi persi e mi ritrovai nel giardino di una casa disabitata, circondata da un bosco. Stanca, mi sedetti su una pietra per riposarmi e in quel momento vidi un grande coniglio bianco correre davanti ai miei occhi. Con ‘grande’ non intendo la sfera di grandezza di un coniglio normale: si trattava di un coniglio grande circa quanto me. Però, era proprio un coniglio. A dimostrazione di ciò, aveva delle orecchie grandi e lunghe, per non parlare del fatto che si trattava proprio di un coniglio da qualunque parte lo si guardasse.<sup>139</sup>

La trasformazione di Sayuri in coniglio è avvenuta perfettamente, al punto che ella viene scambiata dal narratore senza problemi per un coniglio gigante. Tuttavia, quando Sayuri viene interrogata a riguardo, lusingata dall’essere scambiata per un coniglio vero, rivela però di essere in realtà un essere umano.

---

<sup>136</sup> Lewis CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio*, Milano, U. Mursia, 1963.

<sup>137</sup> KNIGHTON, “Down the Rabbit Hole...”, p. 53.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> KANAI, “Usagi,” pp. 157-158.

金井、「兎」、pp. 157-158.

«[...] Ma sei un coniglio? ... Voglio dire, lei è un coniglio?»

«Sembro proprio un coniglio, vero?» disse il coniglio facendo un verso felice con la gola. «Però, la verità è che sono umana. Credo. Ultimamente ho la sensazione che sia lo stesso in entrambi i casi».

«Sembri proprio un coniglio vero!» dissi, la voce piena di ammirazione. Era ricoperta da un pelo morbido e bianco, e osservando bene la testa, aveva anche degli occhi rosa cristallini! Effettivamente, guardando con attenzione, si capiva subito che gli occhi cristallini erano delle lenti di vetro inserite abilmente nella maschera con cappuccio a forma di coniglio che copriva la sua testa. La pelliccia bianca che ne ricopriva tutto il corpo immaginai che funzionasse con lo stesso meccanismo della tutina di un neonato. Tuttavia, non capivo perché questa ragazza si fosse travestita in un coniglio con così tanto scrupolo. La ragazza colse rapidamente il mio dubbio e mi disse: «Vuole sapere perché sono travestita in questo modo, vero? Glielo racconterò. È la prima volta che parlo con qualcuno da quando mio padre è morto. [...]»<sup>140</sup>

Ma Sayuri non si è limitata ad assumere le sembianze di un coniglio attraverso l'ausilio del costume. Al contrario, ha assunto persino le abitudini di un coniglio e la sua stessa casa ha assunto l'aspetto di una tana animale.

L'interno della casa, francamente, sembrava proprio la tana di un coniglio. Il pavimento era completamente ricoperto di pelliccia di coniglio, sul muro la pelle fresca dei conigli appena scuoiati era appesa con dei chiodi a formare delle "x", e vi era un cattivo odore come di animale. Mi sedetti sulla pelliccia, ma quel terribile odore mi fece venire la nausea. La ragazza ignorò del tutto il mio disagio. Muoveva spesso le orecchie e con le zampe posteriori si grattava il retro delle orecchie. Ovviamente, non è che avesse prurito alle orecchie, ma si poteva dire che avesse imparato le abitudini dei conigli ormai da tempo e che ora fossero diventate per lei come dei tic.

«Anche io ho pensato se ci sia una ragione in particolare che mi ha portato a questa situazione. Penso però che il primo avvenimento che mi ha condotto a questo stato sia avvenuto quella mattina».

Così dicendo, la ragazza riavvolse pian piano i ricordi e cominciò il racconto.<sup>141</sup>

La figura del coniglio non è stata scelta a caso all'interno del racconto. Oltre che un riferimento a Carrol, il coniglio ha un riferimento particolare dal punto di vista culturale. Il coniglio, simbolo anche della Pasqua, come è menzionato nel racconto stesso, rappresenta la nascita, per la cultura euro-americana. Sebbene in alcuni paesi sia comune mangiarne la carne, è bene ricordare che in Giappone non è così comune farlo. I conigli sono considerati solo in qualità di animali domestici, così come è specificato nel racconto stesso:

Il resto della famiglia accettava i conigli come animali da compagnia e li considerava carini, ma giudicavano con disprezzo l'usarne il pelo o mangiarne la carne. A maggior ragione, non sopportavano l'idea di uccidere i propri animali domestici, di preparare con essi delle pietanze da consumare. Odiavano l'idea di strangolare ed

---

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>141</sup> *Ibidem*, pp. 158-159.



uccidere un essere vivente piccolo ed indifeso. Prenderne la carcassa e scuoiarla per loro era un'azione misera e anche solo vedere mentre veniva mangiato era per loro qualcosa di immondo e causa di nausea.<sup>142</sup>

I conigli della storia sono per lo più conigli bianchi, legati al concetto di purezza, docili e che si ribellano a malapena mentre vengono strangolati. Come già menzionato, sono morbidi e inoffensivi. Richiamano, appunto, le caratteristiche di una giovane ragazza prima della pubertà, così come è Sayuri. Tuttavia, come osserva Knighton, i conigli sono anche emblematici per la loro sessualità meccanica ed automatica, che li porta a riprodursi con ritmo molto veloce.<sup>143</sup> Difatti, il numero di conigli, nonostante essi vengano uccisi in grande numero durante tutto il corso della narrazione, si ha l'impressione che continui ad aumentare fino alla fine. Inoltre, “[w]omen, defined by their bodies and their sexual attributes more often than men, are stereotypically depicted in metaphors and images as sexualized cats and rabbits”.<sup>144</sup>

Come osservato da Tamura, il personaggio di Sayuri per le sue caratteristiche richiama il topos della *shōjo* (giovane ragazza) e, se prendiamo in considerazione la sua trasformazione in coniglio, questa potrebbe simboleggiare il momento di entrata nella pubertà di Sayuri.<sup>145</sup> In effetti, all'interno della narrazione, quando Sayuri prepara la colazione al padre la mattina della scomparsa del resto dei membri della famiglia, una delle pietanze preparate è l'*osekihan* (riso con fagioli rossi), che comunemente si prepara in occasioni di celebrazioni, come l'arrivo delle mestruazioni. La stessa Kanai, come menzionato nel primo capitolo, veniva appellata come *shōjo* dai suoi colleghi uomini all'interno del *bundan*, e non è sorprendente ritrovare la *shōjo* anche all'interno delle sue opere. Tuttavia, Sayuri non è una *shōjo* convenzionale, ovvero una ragazzina buona ed innocente. Al contrario, ella rappresenta il topos della *shōjo* violenta. Sebbene appaia dolce e innocente all'inizio del racconto, con l'evolversi della narrazione, ella diviene violenta, riprendendo le stesse abitudini del padre. La *shōjo*, come afferma Knighton, è vista come mezzo del consumo, e “[a]s rapidly changing bodies and minds of the borders of sexual and gender differentiation, *shōjo* are polymorphously perverse and – at times, and depending on the medium – pederastically erotic”.<sup>146</sup>

Il consumo dei conigli e, in generale, la rappresentazione del consumo di cibo in grandi quantità ha un significato particolare. In primo luogo, in più occasioni in questo racconto incentrato sul mangiare vi sono descrizioni di banchetti e dei momenti di preparazione del cibo. È rilevante

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>143</sup> KNIGHTON, “Down the Rabbit Hole...”, p. 66.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> TAMURA, “Chapter One...”, p. 50.

<sup>146</sup> KNIGHTON, “Down the Rabbit Hole...”, p. 60.

menzionare che nel periodo di pubblicazione di *Funiku* e *Usagi*, gli anni '70 del Novecento, Kanai non è di certo l'unica donna a scrivere di cibo. Tra i temi trattati nelle opere delle scrittrici donne, quello del cibo figura spesso. Come riporta Aoyama nel suo articolo critico "Food and Gender in Contemporary Japanese Women's Literature", mentre in periodo Meiji il cibo è ancora simbolo dello status sociale, nel Giappone post-industriale, a causa del cambiamento della situazione economica, non vi è più una lotta al cibo in quanto esso diviene accessibile a tutti e in grandi quantità.<sup>147</sup> Si parla di *food euphoria* o *gourmet boom* proprio per l'improvvisa abbondanza di cibo.<sup>148</sup> Al contempo, in quel periodo anche il numero di pubblicazioni inerenti al cibo aumentarono esponenzialmente. Tra di esse basti pensare a *Kitchen* di Yoshimoto Banana. Il libro, pubblicato per la prima volta nel 1988, divenne presto uno tra i titoli più rilevanti del periodo. *Kitchen*, in particolare, è dedicato proprio all'argomento del cibo, tramite un riferimento al luogo della cucina, luogo di preparazione e condivisione dei pasti, in quanto simbolo dell'unione familiare.<sup>149</sup>

Tra tutti questi scritti Aoyama distingue due tendenze principali che vengono adottate nel parlare di cibo. La prima, è l'esaltazione del cibo stesso. Si parla di cibo, è sempre più presente nei romanzi e viene descritto nei dettagli come parte fondamentale della vita dei protagonisti. Vengono descritti i piatti consumati e le loro preparazioni. La seconda tendenza, invece, descrive la paura del cibo e dell'atto del mangiare.<sup>150</sup> Si tratta di un sentimento prevalentemente legato al femminile, dovuto alla pressione posta sull'aspetto esteriore che si richiede di mantenere ad ogni donna, di cui si è fatto cenno in precedenza, il *mito della bellezza*. L'aspetto esteriore femminile è legato al cibo. In base a ciò che una donna ingerisce ella può controllare il modo in cui appare e il suo valore e apprezzamento nella società. Il controllo sul cibo agisce direttamente sul corpo femminile ed è un metodo per sentirsi padroni del proprio aspetto esteriore che deve sottostare alle regole della società. Se il collegamento tra corpo e cibo appare naturale in quanto il mangiare è una delle principali funzioni del corpo, nel caso delle donne il cibo ha un ruolo particolarmente rilevante in quanto esso è anche connesso al controllo sull'aspetto esteriore. La nuova presenza del cibo nella letteratura permette di mostrare queste connessioni. Usando le parole di Aoyama, "women's jubilation as well as their fear motivates and "feeds" the desire to write, and through writing they have uncovered a gender bias that is either neglected or reinforced in men's texts".<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> AOYAMA Tomoko, "Food and Gender in Contemporary Japanese Women's Literature", *U.S.-Japan Women's Journal. English Supplement*, 17, 1999, p. 113.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>149</sup> YOSHIMOTO Banana, *Kitchen*, Tōkyō, Kadokawa shoten, 1998.

吉本ばなな、『キッチン』、東京、角川書店、1998.

<sup>150</sup> AOYAMA, "Food and gender...", p. 118.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 132.

Tuttavia, all'interno di *Usagi*, il cibo assume un significato particolare, connesso alla sfera sessuale. All'interno del racconto, tutte le scene che riguardano il consumo dei conigli e la loro preparazione prima di essere mangiati, sono descritte con una tale minuzia e attenzione al dettaglio da risultare quasi sessuali.

La mia famiglia pensava che mio padre fosse un porco dal viso rubicondo che amava mangiare a sazietà e dormire. Ma per me era diverso. Mio padre, il suo rincorrere i dolci piaceri del mangiare e del dormire fino a rimanere senza fiato e la sua pancia che aveva fatto ingrassare... io ero quella che lo apprezzava di più. Per cena a volte gli facevo compagnia. Mangiavo con lui piatti che gli altri membri della famiglia si rifiutavano di assaggiare e mangiavo fino a scoppiare e fino a riuscire a tenere a malapena gli occhi aperti. Entrambi ci lasciavamo scappare dei rutti maleducatamente e quando eravamo troppo pieni e non riuscivamo più a mangiare non usavamo il metodo incivile degli antenati romani di infilarci le dita in gola, ma prendevamo un lassativo fatto di una speciale erba medicinale e, dopo aver espulso tutto, riprendevamo a mangiare. Mio padre allevava conigli con lo scopo di mangiarli. Due volte al mese, il primo e il quindicesimo giorno del mese uccideva un coniglio e lo cucinava. Il primo e il quindicesimo giorno del mese, si alzava la mattina presto prima della colazione, sceglieva un coniglio grassottello nel capanno e lo uccideva. Il coniglio, docile e ignaro di tutto, veniva afferrato per le orecchie dalle dita pelose di mio padre e rannicchiava le zampe rimanendo immobile. L'animale, ricoperto di morbidissimo pelo bianco, rimaneva, codardo, immobile, e mio padre lo strangolava facilmente con le sue grandi mani. Avevo visto molte volte dalla mia camera al primo piano quella carcassa con il collo spezzato e le zampe allungate poggiata sul terreno davanti al capanno. Dopo di che, mio padre, all'interno del capanno inseriva un coltello nel collo del coniglio, ne tagliava le arterie e lo appendeva sottosopra. Mentre il sangue fuoriusciva completamente dall'animale mio padre mangiava con calma una colazione più abbondante del solito. Finita la colazione, mio padre apriva la pancia del coniglio per estrarne le interiora e riponeva la carcassa in un secchio divenuto del colore della ruggine per il sangue raggrumato. A quel punto cominciava abilmente l'operazione di rimozione della pelle. Con il movimento delle grasse dita sporche di sangue di mio padre, la carne del colore di una rosa, ricoperta dal grasso e dal sangue, veniva scoperta pian piano sotto al bianco purissimo del pelo. Finito di rimuovere tutta la pelle, la carcassa veniva appesa ai chiodi sul muro del capanno e la pelliccia, ripulita dal sangue, veniva stesa ed inchiodata al muro facendo la forma di una "x". Quando faceva buio, mio padre tornava dall'ufficio e preparava delle pietanze con il coniglio nel capanno. Riempiva la pancia del coniglio con il fegato, i reni e pasta di salsiccia cruda e lo faceva cuocere con cipolle, funghi, pomodori e vari aromi. A volte preparava uno stufato, ma sia io che mio padre preferivamo il coniglio ripieno aromatizzato.

[...] Su un grande piatto ellittico con un decoro in blu di rose rampicanti, era servito il coniglio con tutte le cosce, del colore del caramello e luccicante di grasso. Accompagnavano pomodori in umido, cipolle e funghi in abbondanza. All'interno del capanno, il miscuglio tra vapore, aromi e sangue di coniglio creava un odore estasiante che riempiva l'ambiente. La magnificenza era quella di un banchetto di cavalieri medievali.<sup>152</sup>

La connessione con la sfera sessuale diviene evidente soprattutto nella descrizione dell'uccisione dei conigli e, in seguito, del piatto finito. Andando avanti con la narrazione, quando il padre di Sayuri comincia ad ingrassare a tal punto da essere costretto a letto, Sayuri deve prendere il suo posto nell'attività di uccidere e preparare i conigli per i pasti di entrambi. A partire da questo momento Sayuri prende il posto del patriarca. Si tratta di un avvenimento simbolico così come lo è in *Funiku* quello dell'uccisione del macellaio. Il padre, in questo caso, così come il macellaio, rappresenta l'ideologia dominante patriarcale. Esercita il suo potere sia sui conigli che sulla figlia,

---

<sup>152</sup> KANAI, "Usagi," pp. 160-161.

金井、「兎」、pp. 160-161.

con la quale ha una relazione ambigua quasi amorosa. Inoltre, il padre come il macellaio di *Funiku* è un uccisore di animali. Prendendo il suo posto Sayuri si fa carico anche di tutto il suo potere. Di fatto, il padre rimane costretto a letto e, incapace di *agire*. L'uccisione dei conigli, che verrà descritta con riferimenti sessuali sempre più espliciti, a partire da quel momento, sarà compito di Sayuri. Anche l'uccisione del padre, suo malgrado, avverrà per mano di Sayuri. Il passaggio di potere è descritto come segue.

Così, un giorno, la parte di uccidere e cucinare i conigli passò a me. Acquisii presto una certa abilità e cominciai ad eseguire il ruolo con piacere. All'inizio ero molto disgustata, ma ben presto anche l'uccisione per me divenne un momento di benessere, come lo era cucinare. Ero felice di inserire la mia mano nella pancia del coniglio ancora caldo per estrarne le interiora. Provavo ad infilare le mani all'interno del roseo della carne ed ero in estasi fino a dimenticare me stessa. Quando il battito del piccolo cuore ancora in movimento veniva trasmesso alle mie dita, anche il mio cuore palpitava impetuoso. Ovviamente, anche quando prendevo in braccio e strangolavo il coniglio, provavo un piacere diverso da quello di afferrare il suo cuore nelle mie mani. Provai diverse tecniche per incrementare l'intensità del piacere dell'uccisione. Il coniglio era molto docile mentre lo afferravo per le orecchie ed era una cosa molto crudele uccidere con le mie mani quel morbido, tondo e bianco essere vivente. Pian piano mi resi conto chiaramente che quel sentimento mutava in un piacere pieno di dolce inebriamento. Aumentando la forza nelle mani gradualmente, il coniglio calciava sofferente contro la mia pancia, il che mi portava ad uno stato di eccitazione. A questo punto potevo sentire il momento esatto in cui gli si spaccava il collo, tra le mie dita. In questo istante uno spasmo violento avrebbe attraversato l'intero corpo del coniglio, ed io lo riuscivo a sentire nel mio stomaco.<sup>153</sup>

Come già menzionato, in questo passaggio l'uccisione dei conigli è descritta nei minimi particolari ed è evidente che Sayuri provi piacere nell'uccidere creature innocenti, un piacere quasi sessuale. La connessione tra l'uccisione di una creatura indifesa come quella del coniglio e la sessualità richiama, ancora una volta, il topos della *shōjo*, innocente e "profanata". In altre parole, i conigli, morbidi ed innocenti, ricordano Sayuri stessa prima del suo mutamento. Questo parallelismo è confermato dal racconto stesso quando l'attrazione quasi sessuale di Sayuri nei confronti dei conigli tramuta nel desiderio di diventare ella stessa un coniglio. Il tipo di sessualità basata sull'oppressione e sulla volontà di possedere l'altro, quella rappresentata in *Usagi* non è altro che la sessualità normalizzata all'interno dell'ideologia dominante patriarcale. Si tratta di una sessualità che si ottiene dall'oggettificazione della donna.

Infine, la tecnica che mi trasmetteva più soddisfazione era quello di tenere il corpo del coniglio tra le mie cosce mentre lo strangolavo. Ci presi abbastanza gusto e continuai a praticarlo per un po'. Nel frattempo, pensai che mi avrebbe dato più soddisfazione essere in contatto direttamente con il pelo del coniglio tramite le mie gambe nude, così provai a sostituire i jeans blu che indossavo ogni volta che uccidevo i conigli con una gonna, e

---

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 163.

provai a tenere il coniglio tra le cosce mentre la gonna era arrotolata sulle gambe. Non ci volle molto tempo perché cominciai a praticare quel segreto rituale di uccisione sanguinolenta di conigli completamente nuda.<sup>154</sup>

La sfumatura sessuale ha il suo climax nel momento in cui Sayuri decide di farsi il bagno nel sangue dei conigli uccisi, e di costruire un costume a forma di coniglio con le loro carcasse. La dominazione sulle creature oppresse dei conigli non fa altro che ricordare a Sayuri della sua posizione di oppressione per mano del padre. L'identificazione con i conigli, con i quali condivide la stessa sorte di oppressa, è l'altra faccia della medaglia rappresentata dal suo dominio su di essi. Il mangiare i conigli con i quali Sayuri si identifica rappresenta in un certo senso una forma di cannibalismo. In particolar modo, quando Sayuri comincia ad indossare il costume da coniglio.

In seguito, mi venne in mente di fare il bagno nel sangue dei conigli appesi sottosopra mentre stavano sgocciolando. Affinché potessi immergere tutto il corpo non era sufficiente il sangue di un solo coniglio, ma ne servivano tre o quattro. Sfregavo tutto il mio corpo di sangue con entrambe le mani e mi piaceva pettinarmi i peli pubici impregnati di sangue. Torcevo il collo e mi piaceva leccarmi il sangue dalle spalle, dal petto e dalle gambe con la lingua. Alla fine, cucii insieme la pelliccia dei conigli per formare un costume da indossare. Creai un cappuccio compreso di orecchie lunghe e una maschera per coprimi la testa e cominciai a vivere al suo interno.<sup>155</sup>

Il costume da coniglio simboleggia per Sayuri il suo desiderio di diventare lei stessa un coniglio. I conigli sono indifesi e vengono uccisi, momento che Sayuri ha scoperto essere di forte intimità tra il carnefice e la vittima. Per questo motivo, ella progetta di approfondire ulteriormente il suo rapporto con il padre travestendosi da coniglio.

Non serve specificare che ci volle molto tempo perché il costume da coniglio fosse completo. La pelle non trattata in superficie era lucida e aveva del materiale duro rossastro, marroncino e viola attaccato. Tuttavia, trattarla avrebbe significato non riuscire a percepire com'è essere veramente un coniglio. Prima mi feci il bagno nel sangue di coniglio e, nuda e impregnata di sangue, mi infilai completamente sotto la pelliccia, e cominciai a saltellare in giro come un coniglio.

[...] Quando ebbi finito il costume da coniglio, fatto con tanta fatica, avevo intenzione di mostrarlo a mio padre. Avevo in mente di far divertire mio padre, ed ero sicura che si sarebbe rallegrato. Portavo un cartello con la dicitura "mangiami come se fossi una pietanza ripiena" e avevo un grande fiocco di colore rosa al collo come un coniglio pasquale.

Quel giorno era il compleanno di mio padre e volevo consegnargli me stessa come regalo di compleanno. Ero molto eccitata della mia trovata. Quando indossai il costume da coniglio ed entrai nella sua stanza (avevo fatto abbondante esercizio del modo di camminare dei conigli e dei loro comportamenti), mio padre fu così sorpreso da urlare. Secondo il mio piano la sorpresa sarebbe presto dovuta mutare in risa, e avremmo dovuto compiere il rito dell'uccisione del coniglio con me finita ad essere maneggiata al posto del coniglio. Naturalmente, io, docile, non avrei opposto resistenza e mio padre avrebbe fatto finta di strangolarmi con le mani. Infine, io avrei

---

<sup>154</sup> *Ibidem*, pp. 163-164.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 164.

avuto uno spasmo violento lungo tutto il corpo e avrei finto di morire irrigidendomi. Dopo di ciò sarebbe avvenuto lo scuoiamento. Una volta rimossa la pelliccia, proprio come un vero coniglio scuoiato, avevo cosparso tutto il mio corpo di sangue. Il mio cuore batteva forte quando pensavo a mio padre investigare tra i miei organi interni con le sue mani. Tuttavia, mio padre non capì che si trattava di me.<sup>156</sup>

La morte del padre, del patriarca, simboleggia il passaggio del potere definitivamente dal padre a Sayuri. In più, è Sayuri ad aver ucciso suo padre. È stata partecipante attiva della sua morte. Da questo momento Sayuri comincia a vivere la sua vita da coniglio gigante e comincia a sviluppare delle passioni sempre più macabre, come quella di rimuovere gli occhi dalle orbite dei conigli. Così come in *Funiku*, anche Sayuri si discosta dalle convenzioni sociali dell'ideologia dominante. Questa è la chiave che unisce i due racconti. Se in *Funiku* la prostituta si rifiuta categoricamente di sposarsi con il macellaio, nel caso di *Usagi* il comportamento di Sayuri e del padre, che uccidono e mangiano conigli è altrettanto al di là delle convenzioni. “Whether an individual woman attempts to (a) meet such ideals, or (b) opt out of the system of objectification, she must do so with her body,”<sup>157</sup> ed è attraverso il suo corpo, tramite l'alimentazione, che Sayuri si oppone al sistema di potere. È così che la stessa Sayuri commenta le sue azioni:

Non si può dire che non mi sia sentita colpevole riguardo al mangiare pietanze a base di coniglio. Se avessero saputo che mangiavo tranquillamente i conigli che allevavo io stessa, le mie compagne mi avrebbero di sicuro beffeggiata chiamandomi Demone-yuri!<sup>158</sup>

Inoltre, Sayuri, decidendo di continuare la sua vita sotto la veste di un grande coniglio bianco, sceglie di fuggire *definitivamente* dalle convenzioni sociali dettate dall'ideologia dominante. Il finale del racconto, che vede il narratore esterno indossare a sua volta lo stesso costume da coniglio creato da Sayuri, porta anche in narratore esterno a fare la stessa scelta di sfuggire all'ideologia dominante. Sebbene, come abbiamo visto, anche i conigli condividano la stessa situazione di oppressione delle donne, a questo punto della narrazione il patriarca è stato ucciso. Di conseguenza, i conigli, che non hanno ancora interiorizzato l'ideologia dominante, continuano a vivere la loro vita seguendo altre regole, non dettate da dualismi.

Rimossi il costume da coniglio bianco che copriva completamente il corpo della ragazza, mi tolsi i vestiti e mi infilai al suo interno. Dopo di che, indossai il cappuccio e la maschera che giacevano di fianco alla ragazza e

---

<sup>156</sup> *Ibidem*, pp. 164-165.

<sup>157</sup> FREDRICKSON, ROBERTS, “Objectification Theory...”, p. 192.

<sup>158</sup> KANAI, “Usagi,” p. 166.

金井、「兎」、p. 166.

trattenni il respiro a lungo inebriata dall'odore animale. Mi accovacciai immobile. Un gruppo di conigli ciechi si radunarono attorno a me e alla ragazza e sia io che la ragazza che i conigli rimanemmo immobili senza alcuna intenzione di muoverci.<sup>159</sup>

Anche in *Usagi*, come per *Funiku*, il narratore esterno viene influenzato dai racconti del narratore interno a tal punto da diventarne ossessionato. In entrambi i casi il narratore esterno matura un'ossessione nei confronti del narratore interno che si sviluppa in un desiderio di unione. Mentre nel caso di *Funiku* l'unione tra i due narratori rimane soltanto un desiderio del narratore esterno, in *Usagi* questa unione ha effettivamente luogo nel momento in cui il narratore esterno indossa il costume da coniglio di Sayuri. Questo momento rappresenta un'unione sia tra il narratore esterno e il narratore interno, Sayuri, sia tra il narratore esterno e il coniglio, diventato già tutt'uno con Sayuri quando ella aveva deciso di indossare il costume da coniglio e di cominciare a vivere come un coniglio. In altre parole, si tratta dunque di una triplice unione tra il coniglio, Sayuri e il narratore esterno. Di conseguenza, l'identità del narratore esterno, così come quella di Sayuri possono essere definite come fluide e mutevoli. Tutte e due cambiano durante il corso della narrazione. È proprio questa nuova identità fluida, frutto dell'unione tra un animale non-umano, il coniglio, Sayuri e il narratore esterno che simboleggia il superamento dei dualismi. A questo tipo di rappresentazione identitaria, che rifugge dalle regole imposte dall'ideologia dominante, come anche viene teorizzato in *Funiku*, corrisponde il nuovo approccio che non si basa sui dualismi tipici della società patriarcale proposto nei racconti di Kanai.

In ultima analisi, volevo fare un'osservazione sulla figura del narratore esterno sia in *Funiku* che in *Usagi*. In entrambi i racconti il narratore esterno è accomunato dell'elemento della scrittura. Sembrerebbe infatti, che sia il narratore esterno di *Funiku* che quello di *Usagi* siano degli scrittori. Di conseguenza, si potrebbe pensare che la stessa Kanai si identifichi con la figura del narratore esterno. In particolare, nel caso di *Funiku* il narratore esterno dichiara come segue. “La verità era che volevo scappare dalla scrittura, scappare fino al punto estremo di non scrivere. Una vita in attesa che la morte venisse a farmi visita incarnata nella figura di una giovane ragazza mille volte più bella di me.”<sup>160</sup>

Nel caso di *Usagi*, invece, l'inizio del racconto fa riferimento ad un diario che il narratore stava scrivendo quando si è allontanato dalla propria casa per fare una passeggiata. Tuttavia, data la concezione di autore espressa nel capitolo precedente quando si è parlato del *nikutaitekina kotoba*

---

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>160</sup> KANAI, “Funiku,” p. 151-152.

金井、「腐肉」、p. 151-152.

(testo corporeo), ovvero, un autore che genera un testo polivalente che modifica il suo significato ad ogni sua lettura, la corrispondenza e l'identificazione dirette tra Kanai e il narratore esterno sarebbero soltanto una delle tante possibili verità del testo. Piuttosto, sembrerebbe che il gioco delle doppie narrazioni sia stato creato da Kanai per rendere la polivalenza del testo e rendere possibili diverse linee interpretative, creando un esempio di quello che ella definisce il *nikutaitekina kotoba*.





## Capitolo 3

### Introduzione: uomo, donna e natura

In questo capitolo mi dedicherò all'analisi di *Kawara arekusa* (Erbacce sul lungofiume) di Itō Hiromi. In *Kawara arekusa* non si parla solo di animali, come avveniva in *Funiku* e *Usagi* di Kanai Mieko, ma, contrariamente, in una visione d'insieme si guarda a tutti gli organismi sul pianeta, con un particolare focus sulle piante, soprattutto quelle selvatiche. A questo proposito, l'opera *Kawara arekusa* fornisce un perfetto esempio di convivenza tra esseri umani e non umani, questi ultimi intesi in senso assai ampio: dai canidi alle piante selvatiche e agli alberi millenari che si trovano nei luoghi esplorati dai protagonisti.

Per l'analisi di quest'opera vorrei citare brevemente alcune teorie che si dedicano alla questione dei rapporti tra il mondo umano e quello non umano. In primo luogo, l'ecologia profonda, concetto che è stato ideato da Arne Næss (1912-2009), un filosofo norvegese. L'ecologia profonda, in inglese *deep ecology*, si basa sulla concezione che gli esseri umani siano soltanto una parte degli organismi che, per mezzo delle loro relazioni l'uno con l'altro, costituiscono il mondo. L'intero concetto di base su cui si fonda questa teoria, fa riferimento al problema del *come* approcciarsi agli organismi viventi non umani. La risposta a questa domanda è data dalla teoria che l'esistenza di qualunque organismo sia scandita dalla sua attività di interazione con l'esterno e quindi, con gli altri organismi. Così come dimostra la nascita del concetto di "Antropocene", a partire dagli anni Settanta del Novecento, cominciarono a diffondersi teorie come quelle del biocentrismo che spostavano il focus, fino a quel momento sull'essere umano, sulla terra nella sua interezza, intesa come un insieme di organismi viventi. Anche l'essere umano, invece che essere considerato il centro del mondo o essere considerato "la misura di tutte le cose" come era per l'umanesimo e l'illuminismo, secondo il biocentrismo, non è altro che uno dei tanti organismi che compongono l'ecosistema della terra. Finalmente cosciente del suo ruolo nell'ordine delle cose, l'essere umano può considerarsi come una parte del tutto.

Il superamento della concezione antropocentrica tipica della nostra società patriarcale corrisponde al superamento del dualismo ragione/natura. Piuttosto che vedere la ragione, qualità fondamentale dell'essere umano, come opposta alla natura e l'uomo come cultura opposto alla natura come natura selvaggia, si comincerebbe a considerare l'essere umano come parte della natura. Di fatto, l'opposizione tra 'uomo' e 'natura' nasce solo come discorso intorno alla definizione del concetto di 'uomo'. In altre parole, l'uomo è definito in opposizione a ciò che è 'natura'. Se la natura è selvaggia e indomabile, la caratteristica principale dell'essere umano sarà, per opposizione, la ragione e la cultura. Come abbiamo visto, inoltre, la donna viene avvicinata alla natura in quanto

opposta all'uomo e non dominata dalla ragione come invece avviene per il sesso maschile. Ciò dimostra come, secondo la teoria dei dualismi di Plumwood, i dualismi siano connessi tra essi anche in senso verticale, i cosiddetti *postulati di collegamento*.<sup>161</sup> In altre parole, la categoria di 'donna' viene unita a quella di 'natura', in modo tale che la stessa ideologia sulla quale si forma questo meccanismo si rafforzi. La categoria di 'uomo', utilizza le stesse qualità per opporsi sia alla donna che alla natura. Allo stesso tempo, anche la categoria di 'donna' e quella di 'natura' condivideranno le stesse qualità, opposte a quelle che caratterizzano l'uomo: particolare, irrazionale, selvaggio, privato, sentimentale e così via. L'uomo utilizza nei confronti degli animali e della natura lo stesso occhio osservatore, *gaze*, che oggettivizza, che priva di identità e definisce, e ingabbia anche le donne. Il contrasto tra 'ragione' e 'natura' è la più basilare forma di dualismo, su cui si basa il modo di approcciarsi al mondo della classe eurocentrica dominante.<sup>162</sup>

Per superare il problema del dominio della natura, l'essere umano dovrebbe essere in grado, dunque, di considerarsi al pari degli altri organismi che popolano il mondo. Il nuovo approccio necessario consisterebbe nel non considerarsi più come la specie più importante, più intelligente, che abita la terra, ma semplicemente una delle specie che la abitano. Tra gli studiosi che portano avanti teorie di coalizione tra 'uomo' e 'natura' anche Donna Haraway, femminista post-moderna. Oggi insegna all'Università della California di Santa Cruz e i suoi studi si basano sulla teoria dei dualismi di Plumwood che viene portata un passo avanti. Haraway tenta di proporre un approccio alternativo che porti al superamento dei dualismi caratteristici dell'ideologia dominante. In una delle sue ultime pubblicazioni, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Haraway propone un mondo utopico, realizzabile nel futuro prossimo che prende il nome di "Chthulucene".<sup>163</sup> 'Chthulucene' è il nome utilizzato per rinominare l'epoca geologica che stiamo vivendo, essendo che 'Antropocene' è un nome che, ancora una volta, sottolinea la centralità dell'uomo nella storia della terra. Allo stesso tempo, 'Chthulucene' rappresenta anche un'epoca geologica futura e realizzabile, che sia migliore rispetto al presente, rappresenta una speranza per il futuro.

'Chthulucene' nasce dall'alleanza di tutti gli organismi sulla terra. Secondo Haraway, gli organismi del mondo sono tutti in ugual modo partecipi della storia terrestre e, ciò che porterà al superamento dei dualismi che hanno portato la terra al suo stato di crisi in cui si trova oggi, sarà il riscoprire la connessione profonda tra tutti gli organismi.<sup>164</sup>

---

<sup>161</sup> Nell'originale in inglese, *linking postulates*.

PLUMWOOD, *Feminism...*, p. 45.

<sup>162</sup> PLUMWOOD, "Dualismo...", p. 54.

<sup>163</sup> Donna HARAWAY, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

<sup>164</sup> In inglese, *the connectedness of all things*.

Il nome stesso di Chthulucene fa riferimento non al mostro Cthulhu di Lovecraft (la posizione della lettera *h* è stata modificata), ma alla *pimoa cthulhu*, ovvero un tipo di ragno tipico della California, e sottolinea e promuove la vicinanza con le specie non umane.<sup>165</sup> In questo senso, si può accomunare al titolo di *Kawara arekusa* che è composto da *kawara* (lungofiume) e *arekusa* (erbacce) che letteralmente significa “erba selvatica”. Il termine *arekusa* è però anche usato all’interno dell’opera per dare il nome ad una delle piante con le quali la narratrice conversa, tradotto come “Alexa” in quanto in giapponese nel testo originale viene scritto usando l’alfabeto *katakana* comunemente utilizzato per trascrivere i nomi stranieri in giapponese.

Il ritorno al corpo che abbiamo trattato dal punto di vista teorico nel primo capitolo e all’interno dell’opera di Kanai Mieko nel secondo capitolo, è teorizzata anche da Haraway. Il ritorno alla corporalità da parte dell’uomo lo porterebbe a mettersi sullo stesso piano degli altri organismi terrestri, costringendolo ad abbandonare la presunta razionalità sulla base della quale da anni giustifica il suo dominio.<sup>166</sup> Sulla base di queste premesse, dimostrerò che in *Kawara arekusa* il dualismo tra ‘ragione’ e ‘natura’, o ‘ragione’ e ‘cultura’, viene superato.

### **Le donne e la natura in *Kawara arekusa* (Erbacce sul lungofiume) di Itō Hiromi**

Come abbiamo già visto, a partire dal 1970, in Giappone la letteratura vide dei cambiamenti fondamentali grazie alle influenze del femminismo. L’attenzione sociale e anche in campo letterario nei confronti dei corpi femminili e delle vite delle donne in questo periodo aumentò notevolmente.<sup>167</sup> È in questi anni, e precisamente nel 1975, inoltre, che “The Laugh of the Medusa” di Hélène Cixous venne tradotto anche in giapponese.<sup>168</sup> A seguire, gli anni ’80 del Novecento furono segnati da una serie di cambiamenti per quanto riguarda la poesia giapponese. I testi di autrici rappresentative del tempo, tra le quali figurano Tomioka Taeko e Shirashi Kazuko, sono caratterizzati da una più sentita presenza femminile e da una maggiore presenza di elementi considerati scabrosi quali sessualità, gravidanza e desiderio erotico.<sup>169</sup> La presenza di questi temi si osserva, in maniera consistente, anche nelle opere di Itō Hiromi.

---

HARAWAY, *Staying...*, p. 99.

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>167</sup> Jeffrey ANGLES, “Translator’s Introduction”, in ITŌ Hiromi, *Killing Kanoko / Wild Grass on the Riverbank* [Kanokogoroshi / Kawara arekusa], trad. di Jeffrey Angles, Londra, Tilted Axis Press, 2020.

<sup>168</sup> Joanne QUIMBY, “How to write “Women’s Poetry” without Being a “Woman Poet”: Public Poersona in Itō Hiromi’s Early Poetry”, in *U.S.-Japan Women’s Journal: Special Issue on Itō Hiromi*, 32, 2007 pp. 28-29.

<sup>169</sup> ANGLES, “Translator’s...”, pos. 3.

*Kawara arekusa* (Erbacce sul lungofiume) di Itō Hiromi fu pubblicato nel 2005 e l'anno successivo vinse il premio Takami Jun.<sup>170</sup> Per il suo stile ibrido, rappresentativo di Itō, *Kawara arekusa* sfugge da ogni tentativo di essere inserito in delle categorie canoniche. In primo luogo, lo stile di scrittura è peculiare. A metà tra il giapponese e l'inglese, rappresenta perfettamente la confusione che insidia le menti di coloro che si trasferiscono in un altro paese e ne cercano di imparare la lingua. I bambini protagonisti dell'opera sono quelli che vengono più influenzati dai continui spostamenti. Arrivati nel nuovo paese trascinati dalla madre, in un primo momento si rifiutano di parlare nella nuova lingua del posto, *arechi*, rimanendo muti di fronte a chiunque gli rivolga la parola e parlando in giapponese soltanto tra di loro. In seguito, anche quando parlano giapponese in famiglia, cominciano ad utilizzare loro malgrado parole della lingua del nuovo paese, l'inglese, unite al giapponese, formando una nuova lingua intermedia tra il giapponese e l'inglese. Per comprendere la natura dell'opera di Itō, che va al di là della comune concezione unitaria della lingua, è importante considerare la traduzione in inglese di *Kawara arekusa*. La traduzione inglese di Jeffrey Angles, *Wild Grass on the Riverbank*, infatti, è stata definita dalla stessa Itō la versione originale della sua opera.<sup>171</sup> Itō, leggendo la versione in inglese, ha ritenuto che questa esprimesse meglio della sua versione originale in giapponese quanto lei volesse comunicare con la sua scrittura. Per questo motivo, quando citerò dal testo di *Kawara Arekusa*, farò riferimento al testo inglese tradotto da Angles, senza tradurlo in italiano.

Oltre alla questione dell'ibridismo linguistico, *Kawara arekusa* e in generale le opere di Itō, si caratterizzano per un nuovo modo rivoluzionario di utilizzare la lingua giapponese. Itō utilizza dei linguaggi che, per il mondo letterario giapponese, sono sempre stati considerati dei tabù, come il linguaggio infantile. Difatti, i protagonisti di *Kawara arekusa* sono proprio dei bambini. La narratrice, una bambina di undici anni il cui nome è Kawara Natsukusa, descrive il mondo filtrato dai suoi occhi di bambina e, di conseguenza, con il lessico di una bambina della sua età. Inoltre, Itō è in grado di sdoganare anche argomenti tabù come quello dei fluidi corporei e delle impurità che, vengono descritti dettagliatamente all'interno delle sue opere. In particolare, l'opera di Itō nasce dall'esperienza corporea femminile. Per questo motivo i temi ricorrenti sono quelli della maternità, del parto e delle mestruazioni.<sup>172</sup>

Infine, il ritmo della narrazione è regolato da una punteggiatura incalzante: discorsi diretti che non vengono puntualmente segnalati dalle convenzionali virgolette, quasi mai l'utilizzo di punti per

---

<sup>170</sup> Il premio Takami Jun è un premio letterario che viene assegnato ogni anno in Giappone dal 1971, in onore del romanziere Takami Jun (1907-1965).

<sup>171</sup> ANGLES, "Translator's...", pos. 228.

<sup>172</sup> Leith MORTON, *Modernism in Practice: An Introduction to Postwar Japanese Poetry*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2004, pp. 103-104.

interrompere il ritmo tra la fine di una frase e l'inizio di un'altra e, una mistura tra versi e prosa per tutta la breve lunghezza dell'opera, circa centoquaranta pagine.

*Kawara arekusa* si svolge a cavallo di due luoghi, il *wasteland*, in giapponese *arechi* (terra difettosa), e il *riverbank*, in giapponese *kawara* (lungofiume). *Arechi* è un luogo arido che ricorda la California, dove Itō si è trasferita nel 1997 dopo essersi interessata alla poesia dei nativi americani, e *kawara* è umido e, al contrario, ricorda il Giappone e, in particolare, il luogo dell'infanzia di Itō, Kumamoto, nelle isole del Kyūshū. L'intera opera, a dire il vero, ricorda l'esperienza personale di Itō che, intorno agli anni '80 del Novecento divorziò da suo marito Nishi Masahiko e decise di volersi trasferire in America. Il suo interesse nei confronti della cultura americana nacque da un'iniziale curiosità nei confronti delle poesie dei nativi americani, le quali pare che Itō abbia letto nelle versioni tradotte in giapponese da Kanaseki Hisao.<sup>173</sup> Questo interesse nei confronti della poesia dei nativi americani la portò ad incontrare Jerome Rothenberg, poeta e traduttore statunitense esperto in materia. In seguito, visitò l'università di California a San Diego, accompagnata dalle sue due figlie, dove Rothenberg insegnava. A quel punto Itō cominciò a viaggiare avanti e indietro tra il Giappone e l'America, fin quando non riuscì ad ottenere un visto permanente sposando Harold Cohen (1928-2016), artista di origini inglesi. A partire da quel momento Itō visse nella cittadina di Encinitas, vicino San Diego in California, ed ebbe un'altra figlia. Tornò poi in Giappone nel 2018, dopo essere riuscita ad ottenere la cittadinanza americana.

*Kawara arekusa* è un'opera dal formato insolito. A metà tra un racconto lungo ed un romanzo breve, ha una lunghezza, come abbiamo visto, di circa centoquaranta pagine. Lo stile è quello di una prosa poetica. L'opera è stata analizzata dallo stesso Angles per la sua natura ibrida e sperimentale dal punto di vista sia stilistico che linguistico ed è stata considerata rappresentativa dell'esperienza di migrazione di Itō. In generale, il testo descrive la condizione di minoranza in cui versano le donne emigrate verso altri paesi. L'opera fa parte del più grande progetto di Itō di riportare nelle sue opere aspetti sconosciuti, ignorati o dimenticati dell'esperienza femminile.<sup>174</sup> In effetti, secondo alcuni studiosi quali Ueno Chizuko, la poesia di Itō può essere definita *private poetry*, ovvero il corrispettivo poetico di quello che era lo *shishōsetsu*.<sup>175</sup> Lo *shishōsetsu* (romanzo dell'io) è un genere letterario della letteratura giapponese che nasce con il naturalismo durante il periodo Meiji e si avvicina ad un romanzo confessionale. In questa sede io intendo fornire un'analisi dal punto di vista dell'eco-femminismo.

---

<sup>173</sup> *Ibidem*, pos. 67.

<sup>174</sup> ANGLES, "Reclaiming the Unwritten: The Work of Memory in Itō Hiromi's "Watashi wa Anjuhimeko de aru" (I am Anjuhimeko)", in *U.S.-Japan Women's Journal: Special Issue on Itō Hiromi*, 32, 2007, p. 53.

<sup>175</sup> UENO Chizuko, "Foreword", in *U.S.-Japan Women's Journal: Special Issue on Itō Hiromi*, 32, 2007, p. 5.

Il motivo che mi ha portato a scegliere proprio *Kawara arekusa* tra le opere di Itō è la centralità che l'elemento naturale assume in quest'opera. In particolare, i protagonisti principali, che riescono a rendere vivi i luoghi raccontati da Itō, sono le piante e le erbacce autoctone che crescono naturalmente in ognuno di essi. I vari tipi di piante, alle quali Itō si riferisce con i loro nomi scientifici, sono abitanti nativi dei luoghi che il nucleo familiare visita. Presenti dall'inizio alla fine dell'opera, le piante fanno parte non solo delle descrizioni dei luoghi, ma, più avanti nella narrazione, divengono anche personaggi umanizzati che interagiscono con gli altri protagonisti della storia. Le piante presenti sono molteplici e diversificate. Tra esse figurano stiancia, kudzu, piante rampicanti e altre.

La trama, per la natura surreale e visionaria dell'opera, non è facilmente delineabile. L'intera opera è divisa in capitoletti titolati che aiutano a seguire l'andamento generale della trama: questi segnano i principali spostamenti del nucleo familiare protagonista. I capitoletti sono diciotto, *Mother Leads Us on Board, Mother Takes Us to the Wasteland Where We Settle Down, We Live in the Wasteland, Abandonment, We leave the Wasteland and Go Home to the Riverbank, We Live at the Riverbank, On the Riverbank, On the Riverbank, Memories, We Make Our Way In, On the Riverbank, Michiyuki, Song, Song, September – th, Kawara Natsukusa or Summer Grass on the Riverbank, Kawara Alexa or Wild Grass on the Riverbank, We Leave the Riverbank and Return to the Wasteland*.<sup>176</sup>

La narrazione, attraverso gli occhi della figlia maggiore di undici anni, segue gli spostamenti della famiglia, composta, inizialmente, dalla madre e due figli, un bambino ed una bambina. Gli spostamenti sono da *kawara* ad *arechi* e poi, da *arechi* di nuovo verso *kawara* e, infine, si torna ad *arechi* nell'epilogo. Inizialmente il nucleo familiare si compone soltanto della madre e di due figli ma, durante la prima visita ad *arechi*, la madre darà alla luce una terza figlia. Lo spostamento iniziale sembra essere giustificato dalla presenza di un uomo, un amante della madre, padre della terza figlia. Egli verrà appellato all'interno dell'opera come "padre". Le figure maschili, però, non sono affatto centrali nell'opera di Itō. Come abbiamo visto, la narratrice è la prima figlia della madre e, durante i successivi spostamenti l'amante della madre verrà lasciato indietro a morire. Tuttavia, in *Kawara arekusa*, più che la trama, è importante la descrizione dei luoghi, nonché le metafore e le simbologie interne alla narrazione.

---

<sup>176</sup> Nelle citazioni al testo di *Kawara arekusa* da questo momento in poi farò riferimento alla versione in inglese dell'opera, tradotta da Jeffrey Angles. ITŌ Hiromi, *Wild Grass on the Riverbank* [Kawara arekusa], trad. Di Jeffrey Angles, Notre Dame, Indiana, Action Books, 2014.

*Arechi*, che rappresenta la California, è un luogo dal clima arido, così arido da generare le morti di flora e fauna locali.

The wind changed directions  
And blew in from the desert  
Dry as a bone  
A mountain burned in the distance  
A mountain burned, raining down ashes  
The ashes blocked out the sun  
We could look at the sun with our naked eyes  
The plants turned to corpse  
Dry as a bone<sup>177</sup>

Ma la vera essenza di *arechi* si manifesta dopo che la famiglia si è trasferita con l'arrivo dell'inverno. Il vento di Santa Ana arriva per bruciare ogni cosa. In California è piuttosto comune che il vento di Santa Ana si manifesti tra la fine di novembre e il mese di dicembre. Si tratta di un vento catabatico caldo e secco, che crea condizioni favorevoli affinché ci sia la possibilità che si verifichino incendi boschivi. Prende il nome dal fiume Santa Ana, località dove il vento di Santa Ana si manifesta spesso.

The winds of Santa Ana blew  
The winds that blew from the desert  
Were strong, hot, and dried up everything  
They burned the mountains, burned the forests, and clouded the skies with ash  
And who was she? Who was Santa Ana?  
Where did she come from?  
Why did she burn everything  
With such savage ferocity?  
Was there something she hated?  
Was she someone's mother?<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 34.



La violenza del clima di *arechi* è tale che, alla sua ricomparsa, il vento di Santa Ana porta con sé degli insetti che attaccano gli esseri umani, causando la morte del padre. La descrizione della potenza distruttiva del clima di *arechi*, affiancata alle descrizioni anche degli altri ambienti della narrazione in *Kawara arekusa*, sembra voler denunciare la gravità degli effetti sul clima dell'attività umana sulla terra.

The winds of Santa Ana started blowing again  
Drying up everything  
Man-eating bugs appeared in the house  
Little brother scratched himself raw and began to bleed

One day, father died, he grew still, grew cold, his face grew bluish black, he began smelling like shit<sup>179</sup>

Il padre, ucciso dagli insetti, è di fatto ammutolito. La sua possibilità di esprimersi gli è negata. Nonostante il suo stato sia quello di essere un corpo morto, un cadavere, egli è in grado di parlare. Tuttavia, nulla di ciò che riesce ad articolare è di senso compiuto.

There are spots appearing on his skin and voices coming out of his throat,  
But there's no mistake, he's a corpse  
Little brother scratched at his skin

Father's corpse stayed there on the bed like that, we all went about our lives as usual, mother slept with father's corpse all night like usual, we did the same things as usual, and the days went by as the stench filled the house<sup>180</sup>

La vita continua normalmente e il significato della mummificazione paterna ci viene dato dal testo stesso. La narratrice ricorda il passato, dominato dall'ideologia patriarcale. In questo passato nella sua memoria, il genitore maschio corrisponde perfettamente con l'idea di padre prepotente e assoggettatore tipica del patriarcato. Tuttavia, a detta sua, tutte le figure maschili incontrate fino a quel momento, tutti i padri, erano sempre stati dei cadaveri, imbalsamati ed incapaci di *agire*, capaci soltanto di sbraitare senza produrre significato alcuno. Togliendo agli uomini la facoltà di agire, si toglie loro il potere su cui si basa l'ideologia patriarcale del dominio. Secondo Berger,

---

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>180</sup> *Ibidem*, pp. 36-37.

infatti, il potere di un uomo è dettato dalla sensazione che egli sia in grado di *agire* in grande, di fare anche cose al di là delle sue effettive capacità. Il suo potere è *esterno* e dipende dalle sue relazioni con il mondo esterno.<sup>181</sup>

Father was angry, he was angry at a world that didn't behave like he wanted, at our family that didn't behave like he wanted, I remembered that fathers are supposed to be angry, it doesn't matter who he is, all fathers are always angry at their children, it's just a part of life like eating a meal or taking a shit, and we, the ones who bear the brunt of our father's anger, realize how completely powerless we are, we are helpless, we are overcome by loneliness, and we break down in tears, how did we end up like this with him watching over our family like this? I tried to remember, but in my memories, the people I had called father were always like that, always stinky, always a corpse, dried up and ugly, unable to do anything but still they would keep watch over us and yell at us loudly, I think to myself<sup>182</sup>

Nel passato dei ricordi di Natsukusa, le donne subiscono la rabbia del padre senza possibilità di ribellione, sono cioè sopraffatte dalla loro capacità di agire. Itō esplicita la sua insoddisfazione riguardo alle richieste degli uomini nei confronti delle donne nella società contemporanea. Tuttavia, la situazione nel presente della narrazione è ben diversa: i padri sono sempre cadaverici, sbraitano, ma non sono in grado di fare nulla, in giapponese *nanimo dekinai*. Immobilizzati, non sono più in grado di agire.

Il padre di *arechi* viene abbandonato dal nucleo familiare, questa volta composto dalla madre e dai tre figli, che ritorna a *kawara*. Anche l'amante precedente della madre, che era un tempo suo marito, a *kawara* si trova nello stesso stato del padre di *arechi*. Egli è stato abbandonato nella casa di *kawara* e si trova adesso in uno stato cadaverico.

And in it laid the corpse of a man who should have been long gone

The corpse's tongue was moving

The corpse's tongue was moving because of the terrible humidity

Mother embraced it and started crying, I'm so glad that you've stayed alive for us, I missed you, she spoke with sincerity, but it didn't look like it could possibly be alive, little brother asked, who's that? mother said, father, this is your father, I asked, that's our father? the one that we abandoned? mother said, not that one, this is the husband I had before, little brother said, this guy also looks like a corpse, mother said, that's because this is the riverbank, everyone who comes to the riverbank turns into a corpse<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> BERGER, *Ways of Seeing*, pos. 373.

<sup>182</sup> ITŌ, *Wild Grass on the Riverbank...*, pp. 38-39.

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 45.

Ritornati a *kawara*, le differenze nel panorama rispetto ad *arechi* sono più che evidenti. Il clima di *kawara* viene descritto come essenzialmente umido e fertile. Le piante crescono e crescono senza fine, fino a ricoprire la casa abbandonata e tutto quello che viene lasciato lì.

Green grass was growing through even the smallest cracks  
There were ferns and moss  
There were ferns and moss  
There were ferns and moss  
The green was so swollen  
It looked like it was about to burst  
None of this would grow in the wasteland  
Where there was no rain, but even if it did somehow manage to grow  
As soon as the rain stopped, it would dry up  
And die<sup>184</sup>

Gli insetti, arrivati anche a *kawara*, consumano il corpo del padre e attaccano quello del fratellino, ma non i corpi femminili delle due figlie e della madre. Al contrario, il corpo della madre sembra essere terreno fertile per la crescita delle piante rampicanti autoctone di *kawara*, che ella ha trapiantato dentro casa.

The vines writhed their way across the house  
Mother squatted and watered them  
The vines sucked up the water, grew bold, and slid their way inside her vagina  
Mother walked around with the vines dangling from her vagina<sup>185</sup>

Questa duplicità nel rapporto tra le piante e gli uomini e quello tra le piante e le donne è enfatizzata dal fatto che, una volta tornati a *kawara*, Natsukusa comincia a parlare con le piante. Si riferisce ad esse con i loro nomi scientifici che, in giapponese, espressi in alfabeto *katakana*, suonano al lettore proprio come complicati nomi stranieri. Ad una di esse, Alexa, viene dato un nome proprio e diviene parte del nucleo familiare. Il nome nella nostra società è il simbolo dell'identità individuale. Le piante con un nome proprio, in questo caso Alexa ma anche quelle chiamate per il loro nome scientifico, divengono, dunque, più minacciose rispetto al resto delle piante che vengono appellate

---

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 35.

soltanto come ‘piante’. Dalla sua comparsa Alexa li seguirà negli spostamenti. L’introduzione di Alexa nel nucleo familiare è segnata come di seguito:

We wanted to become the riverbank

By “we,” I mean Alexa and me and my little brother and my little sister<sup>186</sup>

Se da un lato la figura paterna viene completamente svalutata, dall’altro lato, anche la figura materna non rientra nei canoni stereotipati a essa generalmente attribuiti. Il comportamento della madre durante tutta l’opera è descritto in maniera ambigua. Non sembra, infatti, prendersi cura in senso convenzionale dei propri figli. Nel testo dell’opera la madre è descritta come una figura potente, feroce e affamata. Se da un lato i padri in stato cadaverico hanno perduto tutto il loro potere, la madre ha una ferocia sempre crescente.

Mother was always ferocious

And full of hatred for someone

Mother was always hungry and wanted to eat

Didn’t matter what

Didn’t matter whom

That was mother<sup>187</sup>

Il potere della madre raggiunge il massimo della sua crescita durante la maternità. Quello della maternità è uno dei temi fondamentali e distintivi dell’opera di Itō. La sua poetica, come abbiamo visto, scaturisce dalla volontà di dar voce all’esperienza corporea femminile. Per questo motivo è naturale che uno dei temi principali sia l’esperienza unica e inderogabile della maternità. Dalla nascita della sua prima figlia, Kanoko, Itō cominciò ad indagare le relazioni tra madre e figlia tramite le sue opere. Le sue riflessioni non si limitano soltanto alla natura del rapporto genitoriale. Esplorano anche e soprattutto la dimensione sessuale durante la maternità e l’effetto psicologico della maternità sulla madre e lo stress post-partum. Le sue opere a tema ‘maternità’ sono ad oggi così numerose che Itō si è guadagnata l’appellativo di *shussan shijin*, ovvero “poetessa del parto”.<sup>188</sup> Una delle sue poesie più famose è *Kanoko goroshi* (L’uccisione di Kanoko), contenuta

---

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>188</sup> ANGLES, “Writing Woman”, p. 10.

nella raccolta di poesie *Teritoriiron II* (Teoria del territorio II) pubblicata nel 1985.<sup>189</sup> *Kanoko goroshi* è il perfetto esempio della rivoluzione apportata da Itō. La poesia è divisa in due parti, una posizionata nella parte superiore della pagina e l'altra nella parte inferiore, che rappresentano le voci opposte che raccontano le esperienze di due donne diverse. La prima voce racconta l'esperienza della depressione post-partum e il suo conseguente desiderio di commettere un infanticidio nei confronti della figlia appena nata. La bambina, Kanoko, verrà uccisa più volte nella fantasia della madre, sia prima che dopo la sua nascita. La seconda voce narra il suicidio di una giovane madre di nome Hiromi. La poesia mette in evidenza l'aspetto più oscuro della maternità, ovvero la competizione per la vita che si mette in pratica tra la madre e il bambino che cresce in grembo dal momento del concepimento. La donna combatte per riuscire a mantenere la sua individualità nonostante stia dando vita dentro di sé ad un nuovo individuo. La sensazione che viene spesso descritta da Itō è quella di avere un corpo estraneo dentro di sé.<sup>190</sup> Dopo la nascita, la madre, che dovrebbe aver superato il conflitto identitario essendosi staccata dal neonato, deve prendersi cura del piccolo che risucchia i suoi pensieri e le sue energie, anche fisicamente tramite l'allattamento. Il conflitto non è mai risolto.<sup>191</sup>

Le poesie sulla maternità di Itō sono state acclamate per la loro natura rivoluzionaria. Itō, rappresentando il lato negativo della figura materna riesce a distruggere il mito della 'buona madre' che intrappola da secoli il genere femminile.<sup>192</sup>

Anche in *Kawara arekusa* la rappresentazione della figura materna non è perfetta. In primo luogo, ella è descritta in maniera negativa dal figlio di otto anni.

She's mean, she makes me sick, she's dirty,

She's a mess, she's dirty,

It's like she's rubbing off on us,

I don't want to see or hear her, I want to go home<sup>193</sup>

---

<sup>189</sup> ITŌ, *Teritoriiron II* (Teoria del territorio II), Tōkyō, Shichōsha, 1985.

伊藤比呂美、『テリトリイ論II』、東京、思潮社、1985.

<sup>190</sup> MORTON, *Modernism...*, p. 106.

<sup>191</sup> ANGLES, "Itō Hiromi, Writing Woman", in *U.S.-Japan Women's Journal: Special Issue on Itō Hiromi*, 32, 2007, p. 11.

<sup>192</sup> MORTON, *Modernism...*, p. 107.

<sup>193</sup> ITŌ, *Killing Kanoko...*, p. 23.

La supposizione secondo la quale il comportamento della madre non sia del tutto regolare è confermata nella seconda parte dell'opera quando le forze dell'ordine arrestano la madre e denunciano una situazione di abuso di minori.

*“Mother Arrested, Children Armed and Standing Their Ground (September –th)”*

*“On the –th of this month, the Sado office of the K prefectural police received reports of child endangerment and abuse. Upon carrying out a search of a private home in Sado township, several dead bodies were discovered in a mummified state.”<sup>194</sup>*

In questo momento per mezzo del referto della polizia si rivela il distacco tra il mondo reale, dove la madre viene accusata di abuso di minori, e il mondo utopico della fantasia di Natsukusa, dove la morte è apparente, le piante sono le protagoniste principali e nessun cenno di abuso è stato fatto dalla bambina.

Nella seconda parte dell'opera, ancora di più che nella prima, le piante sono protagoniste indiscusse. Il colore predominante è il verde, quello delle erbacce che ricoprono ogni cosa nella *kawara*. Non soltanto esse ricoprono gli edifici abbandonati come la casa abbandonata da Natsukusa e la sua famiglia, ma anche i cadaveri vengono ricoperti dall'erba.

At the roots of the different types of grass

The corpses were buried

Lots of corpses were buried

Corpses of grass and corpses of animals

We made a hideout on the riverbank where the corpses were buried

Imagined downfall, countless corpses, the desires to live and grow

We put all those powers into practice there

We stepped over the corpses of the grass

And got caught in the mud

Little brother and little sister got caught in it, Alexa and I did too, we got so thoroughly caught in it that we couldn't get out<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 60.

I cadaveri sono ricoperti dall'erba e Natsukusa, il fratellino ed Alexa rimangono intrappolati nel fango. Vi è una corrispondenza tra le erbacce e le fasi della vita. Viene sottolineato come i cadaveri si confondano con l'erbaccia, come riassorbiti nella stessa erba che poi li sovrasta.

It didn't matter if you were alive or dead

If you came to the riverbank, the grasses would eat you, and you would become a corpse<sup>196</sup>

Eppure, sembra essere *kawara* stessa, il luogo in cui si trovano, a causare la morte. Viene ripetuto più e più volte nel testo. Nonostante ciò, la morte si manifesta in *kawara* così come in *arechi*, senza differenze sostanziali. Allora se ne può dedurre che la capacità di uccisione è propria non soltanto di *kawara* o soltanto di *arechi*, ma dello stesso corso della vita. È naturale così come lo è la crescita spontanea delle piante.

The summer grass grew, the ivy grew tangled

The sealed-up car stayed there all summer

The summer grass grew, the ivy grew tangled

Cars are often abandoned

The summer grass grew, the ivy grew tangled

Nobody did a thing and meanwhile

The summer grass grew larger

One day, there was a loud sound, the seals on the car burst off, the doors opened

Four bodies had been fermenting inside

Their last wills and testaments, their belongings, their driver's licenses had all grown bloated

The policeman wore masks as if the car was full of poison gas

I watched them carry away the corpses

[...]

But everyone was killed

Everyone, everything was killed

The embankment was suffocating with the smell of the blood of the grass

We walked among the wreckage

The blood of the grass dirtied little brother's hands

The blood of the grass dirtied little sister's hands too

The corpses had been collected and piled high

---

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 61.

A week later, a new batch of *Sorghum halepense* had already grown knee high  
Two weeks later, it had grown as high as a person  
The pile of corpses dried out and changed color”<sup>197</sup>

Nel testo originale *kusa no chi* (il sangue dell’erba) sostituisce quello dei corpi umani. L’erba ruba la scena anche alla morte. Prende il posto della sofferenza delle morti e sovrasta ogni cosa. Il sangue dei corpi uccisi diviene, dunque, ‘il sangue dell’erba’. Ma i corpi degli esseri viventi non fanno in tempo a morire che sono già ricoperti di erba e di verde. Tant’è che il loro sangue è il sangue delle piante stesso.

Anche la morte è, per tutti i personaggi dell’opera, una morte apparente. Il padre di *arechi*, così come il padre di *kawara*, muoiono, divengono cadaveri, ma continuano a far parte della narrazione. Il padre di *kawara* viene ritrovato proprio dove lo avevano lasciato, all’interno della casa abbandonata a *kawara*, mentre il padre di *arechi* si tramuta in un albero millenario, simbolo per eccellenza dell’immobilità. Anche la madre e i figli muoiono ma, come se nulla fosse, continuano a far parte della narrazione.

He said, one day I cut the grass

He said, I got on a big machine and mowed it all down, when I looked over my shoulder, the grass had all completely died under me and the mower, it was so ugly, so cruel that I really regretted it, I regretted it a lot, but over the next week it began to grow again, and by the second week it had grown back to its original height<sup>198</sup>

Questa breve episodio, raccontato dall’uomo che vive a *kawara*, un personaggio poco importante del racconto, dimostra che, sebbene non venga esplicitato alcun tipo di tristezza per la morte degli altri esseri viventi, la morte dell’erba causa grande dispiacere.

Come già menzionato, la presenza di Alexa si traduce in un’umanizzazione delle piante. Il suo nome completo è *Kawara Arekusa*, che riprende il titolo dell’opera, in italiano “erbaccia del lungofiume”. Alexa dialoga con la narratrice come se fosse un altro essere umano e viene inclusa nel nucleo familiare sin dalla sua comparsa. Tuttavia, quando la sorellina più piccola disegna un ritratto della famiglia, nel disegno Alexa non viene inclusa.<sup>199</sup> Sorge allora il dubbio che ella sia soltanto frutto dell’immaginazione di Natsukusa. Più avanti nella trama, Alexa agisce anche in maniera aggressiva impugnando un fucile. Trattandosi effettivamente di una pianta, la scena risulta surreale, ma efficace. Eppure, non si tratta neanche dell’unico momento in cui Alexa assume un

---

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 64.



atteggiamento di ribellione nei confronti degli altri esseri umani componenti del nucleo familiare. Alexa si lamenta anche che nessuno la stia mai a sentire.<sup>200</sup> Il fatto che nessuno la stia a sentire potrebbe essere dovuto, in realtà, al fatto che essa esista solo nell'immaginazione di Natsukusa.

Ma la metafora che rappresenta Alexa è quella dell'unione tra natura e esseri umani. Alexa, assume caratteristiche peculiari degli esseri umani, come un nome proprio e caratteristiche caratteriali tipiche dell'essere umano, e questi ultimi si "piantificano". La presenza delle piante si traduce in una sovrapposizione con gli esseri umani che abitano la realtà narrativa. La madre è la prima a manifestare il desiderio di unirsi a *kawara*, come se volesse diventare una delle piante autoctone, che sono nate e cresciute lì. Anche la narratrice esprime il desiderio di unirsi ad Alexa, e ciò avviene.

Alexa was me

The wild grass was me

I was Alexa

I was the wild grass

We were exactly alike, just like *Erigeron canadensis* and *Conyza sumatrensis*<sup>201</sup>

In effetti, già a partire dai loro nomi Alexa e la narratrice si sovrappongono. Il nome di Alexa, come abbiamo già visto, è *Kawara Arekusa* e significa "erbaccia del lungofiume", mentre il nome della narratrice, *Kawara Natsukusa* ha il significato di "erba estiva del lungofiume". Alla narratrice, che è un essere umano, viene dato un nome che la accomuna con il mondo delle piante. Al contrario, ad Alexa, il nome *Arekusa*, in giapponese scritto in alfabeto *katakana*, ricorda sia la trascrizione di un possibile nome scientifico della pianta che un nome proprio di persona straniero. Per questo motivo viene tradotto come 'Alexa'.

Da questo momento della narrazione in poi, Alexa scompare del tutto. Essa è divenuta una cosa sola con la narratrice, Natsukusa.

Il nucleo familiare, di ritorno ad *arechi*, ritrova lì il padre che vi era stato abbandonato. Egli è stato inglobato dalla flora del luogo e si è tramutato in un albero.

The father whom we had cut off and abandoned was standing there, large as life, his height and girth seemed much bigger than before, but his face was ruddy and covered with wrinkles, his hair had grown completely white, still there was no doubt about it, he was the man who had been our father, *oh my*, he whispered, extending his arms and taking us into his embrace, then we understood, there had been mountain fires last year followed by heavy rain, and as a result, the law of the plants had extended to his man who had been our father,

---

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 81.

living had become more commonplace than dying for him, it had become possible for him to return, the end had vanished, and it didn't matter how often he died, he could come back to life again

Father spoke in a voice as grand as a giant tree thousands of years old,

I lost you, I had lost you, but now I'm so happy we've found each other again, I'll live with you from now on, we'll raise lots of dogs, I want to have lots, lots more children"<sup>202</sup>

L'unione con le piante non è unilaterale. Non si tratta di una trasfigurazione, come afferma Tochigi Nobuaki nel suo articolo.<sup>203</sup> Al contrario, analizzando attentamente il testo si nota come si tratti in realtà di un'unione "reciproca". Le piante fuoriescono dai corpi umani, come nel caso delle piante rampicanti e della madre, li possiedono, come nel caso del corpo del padre di *arechi*, mentre dall'altra parte, le piante assumono caratteristiche umane come dei nomi e una voce, come nel caso di Alexa. Mentre all'inizio sembra, come abbiamo visto, che la natura sia alleata femminile e distrugga il corpo maschile, nel finale si nota come essa si unisca agli esseri umani indipendentemente dal loro genere.

Eppure, rimane una cosa che accomuna in modo particolare le piante alle donne del racconto. La capacità rigenerativa delle piante si sovrappone a quella femminile di procreare e di dare la vita. La connessione tra la forza procreatrice e la maternità è in Itō, come abbiamo visto, uno degli elementi più ricorrenti e distintivi.

The large plants stood tall  
Undulating and splitting in the wind  
Just living and multiplying  
Living and multiplying  
Multiplying, dying, coming back to life, and multiplying again  
In the middle of the wasteland, I spread out my arms and legs wide and crouched down  
And that's how I grew a stem  
A bud was born from the tip of the stem  
It swelled  
And swelled  
And opened  
And took in everything  
The stem continued to grow

---

<sup>202</sup> *Ibidem*, pp. 94-95.

<sup>203</sup> TOCHIGI Nobuaki, *Wild Grass upon a Riverbank: Transformational Narratives by "the Poet who goes into a Trance"*, Poetry International, 2006, [https://www.poetryinternational.com/nl/poets-poems/article/104-7853\\_Wild-Grass-upon-a-Riverbank-Transformational-Narratives-by-the-Poet-who-goes-into-a-Trance/](https://www.poetryinternational.com/nl/poets-poems/article/104-7853_Wild-Grass-upon-a-Riverbank-Transformational-Narratives-by-the-Poet-who-goes-into-a-Trance/), 15-01-2023.

Giving birth to one bud after another  
They swelled  
And opened and withered away  
They withered and turned red  
Wearing the open flowers and withered flowers upon my body  
I continued to grow stems  
I grew them with all my might  
Trembling in the wind  
I looked upward  
The sky was not pure blue  
It was full of clouds that rushed across the sky  
Some of which shone brilliantly in the sun<sup>204</sup>

All'interno dell'opera rimane una forte opposizione tra figure maschili e figure femminili. Da un lato, la rappresentazione degli uomini è sempre negativa: il padre di *arechi*, così come quello di *kawara*, diviene un cadavere mummificato. Sebbene ancora in vita, è immobile e incapace di agire. Dall'altro lato, le figure femminili sono indubbiamente le protagoniste. La madre è feroce e affamata, e la narratrice è una bambina che, nel finale raggiunge la maturità sessuale dando vita a delle forme vegetali dal suo ventre.

La morte, rappresentata come morte apparente, vuole, ancora una volta, spostare il focus dall'essere umano all'interezza del pianeta terra. La centralità della morte per l'essere umano non prende in considerazione che il corpo, una volta che diviene cadavere, viene riassorbito dagli altri organismi terrestri. Da qui, la trasformazione in albero millenario del padre di *arechi* e la capacità di Natsukasa di generare altri organismi vegetali.

Inoltre, il moltiplicarsi delle piante e la loro fertilità è un tema strettamente connesso alla sessualità. La rappresentazione della sessualità in *Kawara arekusa* sfugge dalle regole dell'ideologia dominante.

### **Il ruolo della sessualità in *Kawara arekusa***

Michel Foucault afferma che quando si parla di sessualità, bisogna considerare l'importante premessa che essa è un costrutto culturale e sociale interdependente dal contesto in cui tale costrutto è concepito, e soprattutto che essa è anche in forte relazione con il potere dominante.<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> ITŌ, *Wild Grass on the Riverbank...*, pp. 95-96.

Ne *La volontà di sapere* pubblicato nel 1976 (il primo dei quattro volumi che compongono *La storia della sessualità*), Foucault indaga l'organizzazione del campo di sapere intorno alla sessualità. A suo parere, nelle istituzioni esiste una volontà di sapere che è dettata dall'intento di controllare gli individui e il loro piacere. Di conseguenza, il sapere sul sesso va inteso come uno strumento ed un supporto del controllo dei comportamenti individuali e sociali.

La teoria della supposta repressione del sesso tipica della nostra società, secondo Foucault, è infondata. Il sesso sarebbe regolato da una serie di discorsi utili e pubblici accumulati in grande quantità dalla nostra società. Questo notevole accumulo è denotato da un considerevole aumento del numero di vocaboli relativi alla sfera sessuale. In contemporanea a questo fenomeno si è sviluppata anche una tendenza a mantenere segreto tutto quello che riguarda il sesso. Il segreto del sesso fa parte del meccanismo che incita la proliferazione dei suddetti discorsi. “Quel che è caratteristico delle società moderne non è che abbiamo condannato il sesso a restare nell'ombra, ma che siamo condannati a parlarne sempre, facendolo passare per il segreto”.<sup>206</sup> L'insieme dei discorsi sul sesso, tramite l'aiuto della confessione cristiana come metodo per raccogliere conoscenze, ha portato alla produzione di una *scientia sexualis*.

L'abbondanza dei discorsi sul sesso ha portato ad organizzare un tipo di sessualità ben definita, che fosse utile alla retorica del potere. Di conseguenza, si sono create numerose categorie di *abominazioni*, ovvero ogni tipo di sessualità che si distacchi dal modello delineato dal potere. Il resto è dichiarato contro natura (come succede anche per i *queer*). Le perversioni e le abominazioni sono, tuttavia, sia un effetto che uno strumento: esse penetrano nei comportamenti e vengono controllate attraverso i discorsi sul sesso. Secondo Foucault, infatti, a fianco del potere c'è sempre anche resistenza, per questo motivo essa non è mai da considerarsi esteriore rispetto al potere stesso.

Tuttavia, l'azione del potere non è soltanto repressiva, ma anche produttiva. La scienza del sesso, prodotta dall'insieme dei discorsi sul sesso, distinguendo ciò che è normale da ciò che non lo è, produce una classificazione di deviazioni sessuali e perversioni che costituiscono uno strumento di identificazione dell'individuo. Il potere insegue e produce le sessualità multiformi, processo attraverso il quale aumenta il controllo stesso sui desideri e sui piaceri. La sessualità non è un elemento estraneo rispetto al potere, costituisce un punto di passaggio denso delle relazioni di potere, dotato della più ampia strumentalità, utilizzata come punto d'appoggio delle strategie del potere. Tra le strategie di controllo del potere, Foucault ne indica quattro principali. Esse sono la pedagogizzazione del sesso del bambino, l'isterizzazione del corpo della donna, la

---

<sup>205</sup> Michel FOUCAULT, *La volontà di sapere: Storia della sessualità 1*, Feltrinelli Editore, Milano, 2020.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 36.

psichiatrizzazione del piacere perverso, e la socializzazione delle condotte procreatrici. Di conseguenza, il bambino, la donna e il perverso sono i soggetti delle pratiche normalizzatrici di assoggettamento.

In relazione alla discriminazione femminile dal punto sessuale, Foucault definisce il processo in tre passaggi. Per prima cosa, il corpo della donna viene percepito come integralmente saturo di sessualità. In secondo luogo, viene integrato al campo delle pratiche mediche e, infine, viene percepito in comunicazione con il corpo sociale, e quindi con la dimensione materna e la sua funzione procreatrice. La donna viene cioè ridotta al suo utero. Non è raro che si effettui una distinzione della donna che è madre dalla donna che non lo è. Il focus della subordinazione femminile risulta la rilevanza sociale della procreazione, e il conseguente sforzo di regolamentarla attraverso misure sociali fiscali.

In definitiva, il potere, legato alla sessualità, secondo Foucault, agisce tramite una regolamentazione della vita. Il controllo sulla vita viene definito con il nome di *bio-potere*, gestito dalla *bio-politica*. È un potere che si applica sui singoli corpi e, allo stesso tempo, sull'intero corpo sociale, è l'insieme di corpi viventi soggetti a processi di vita come nascita, morte e riproduzione. Ciò avviene, secondo Foucault, per mezzo del *dispositivo di alleanza*, ovvero l'istituzione matrimoniale e lo sviluppo delle parentele, ovvero tutte quelle regole e norme sociali costruite intorno al concetto di famiglia. È tramite la famiglia e il dispositivo di alleanza che il potere ha il controllo sulla sessualità degli individui. Il punto di sblocco per sfuggire al dispositivo di sessualità è quello di concentrarsi secondo i corpi ed i piaceri, secondo Foucault.<sup>207</sup>

Quando parla della sessualità Itō si dedica alla rappresentazione di aspetti di essa che vengono normalmente esclusi. Ad esempio, si sofferma sulle peculiarità del corpo femminile, sulle secrezioni e sui fluidi corporei che, essendo a diretto contatto con l'esterno, distruggono i confini tra il corpo e il mondo esteriore. Nel corpo della donna ciò avviene anche durante il periodo della maternità. Itō si sofferma sulla sessualità maggiormente proprio in questo periodo particolare per la donna. Il corpo femminile cambia, si ingrossa e diviene più potente.

In *Kawara arekusa* la sessualità non convenzionale prende due forme principali. In primo luogo, la fertilità femminile e quella degli organismi vegetali sono sovrapposte. Le piante rampicanti fuoriescono dagli organi sessuali della madre e dal ventre di Natsukusa.

---

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 140.

In secondo luogo, le piante stesse sono sessualizzate. Alexa ha un corpo e degli organi genitali femminili.<sup>208</sup> Inoltre, l'uomo del lungofiume prova piacere nel guardare le piante che muoiono.

In definitiva, con questa descrizione variegata di sfumature sessuali, quello che Itō ottiene è la rappresentazione di un mondo utopico dove il *bio-power*, il potere dominante che tiene sotto controllo le vite degli esseri umani attraverso la vigilanza sulla sessualità, non riguarda le fasi della vita degli organismi sulla terra.

L'importanza delle rappresentazioni di sessualità al di fuori del canone etero-normative sono importanti anche per l'eco-femminismo stesso. Greta Gaard nel suo "Toward A Queer Ecofeminism" propone una prospettiva *queer*.<sup>209</sup> Secondo Gaard, è necessario liberare la natura non umana e i *queer* per liberare le donne. Ovvero, richiama alla necessità di superare i dualismi come donna/uomo, umano/non umano e eterosessualità/*queer*. Sebbene siano stati in molti a credere che la dominazione dell'eterosessualità fosse un problema relativo alla lotta eco-femminista, fino allo studio di Gaard del 1997 non è stato affrontato il problema delle connessioni tra la teoria *queer* e l'eco-femminismo.<sup>210</sup> Secondo Gaard, infatti, per raggiungere lo scopo dell'eco-femminismo di liberare le donne dall'oppressione sessista è necessario prendere in considerazione anche la teoria *queer*. Per essere più specifici, il problema sta nella de-valorizzazione di tutto ciò che ha a che fare con l'erotico da parte dell'ideologia dominante. In altre parole, l'erotofobia, la paura dell'erotico, che è insita nell'ideologia dominante.

Un presupposto importante da considerare consiste nel fatto che la vicinanza tra le donne, riprendendo le teorie di Plumwood già esplicate nel primo capitolo, la natura, gli animali, il corpo e altre categorie subalterne contribuisce a rafforzare la loro stessa inferiorità rispetto alla controparte dominante.<sup>211</sup> In secondo luogo, l'oppressione *queer* si può interpretare come relativa ai due diversi dualismi "eterosessualità/*queer*" e "ragione/erotismo". Il fatto che questi dualismi siano riconosciuti come fondamentali per la costruzione dell'identità della parte dominante, la *master identity*, come la definisce Plumwood, rende la questione *queer* parte integrante della lotta eco-femminista.

Come afferma Gaard, "when nature is feminized and thereby eroticized, and culture is masculinized, the culture-nature relationship becomes one of compulsory heterosexuality".<sup>212</sup> Riprendendo, dunque, il dualismo fondamentale su cui si basa la dominazione, ovvero quello di "ragione/natura", la categoria di *queer* si avvicina più alla "natura", ovvero alla parte subalterna. Il termine "natura",

---

<sup>208</sup> ITŌ, *Wild Grass on the Riverbank...*, p. 69.

<sup>209</sup> GAARD, Greta, "Toward a Queer Ecofeminism", *Hypatia*, 12, 1, inverno 1997, pp. 114-137.

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>211</sup> *Ibidem*, pp. 116-117.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 131.

quando si parla di sessualità è associato alla procreazione, ed è stato utilizzato anche nell'oppressione femminile per richiamare le donne alla maternità e alla procreazione. Eppure, come osserva Gaard, per l'oppressione *queer* una delle argomentazioni più ricorrenti è stata che quel genere di comportamenti sessuali (che si distaccano dall'eteronormatività) siano “contro natura”.<sup>213</sup> Da un lato, l'ideologia dominante discrimina le persone *queer* per i loro comportamenti sessuali considerati *contro natura*. Dall'altro lato, vengono discriminate in quanto lontane dalla ragione e dominate dalle pulsioni *naturali*. Queste contraddizioni sono tipiche dei meccanismi di dominazione di questo tipo. Il genere e la sessualità sono, secondo Gaard, come due assi che si intersecano, e per questo è necessario indicare che la parte dominante è *eterosessuale* quando si parla di eco-femminismo. Secondo Gaard, è necessario modificare la concezione negativa dell'erotico per distruggere il sistema dualistico.<sup>214</sup> Ed è proprio quello che Itō fa con le sue rappresentazioni di sessualità non convenzionali.

Per fare un ulteriore esempio delle rappresentazioni sessuali diversificate che Itō fornisce nelle sue opere, vorrei citare brevemente l'articolo “A Queer Ecofeminist Reading of “Matsuri” [Festival] by Hiromi Ito” di Morita Keitarō.<sup>215</sup> Nel suo saggio Morita propone una lettura eco-femminista *queer* dell'opera *Matsuri* (Festival) di Itō Hiromi. Keitarō mostra come in *Matsuri* venga proposto una *ecotopia*, ovvero un mondo ecologico ideale.<sup>216</sup> In questo mondo utopico le donne, la natura non umana e i *queer* vivono emancipati e liberati. In questo caso, il termine ‘*queer*’ indica in senso generale ogni sessualità che non sia eteronormativa.<sup>217</sup>

*Matsuri* fa parte della raccolta *Noro to saniwa* (Noro e Saniwa, 1991), scritta a due mani da Itō Hiromi e Ueno Chizuko, sociologa e femminista militante. Il titolo di *Noro to saniwa* fa riferimento al mondo sciamanico, al quale Itō è spesso affiancata. *Noro* indica una sciamana di Okinawa, mentre *saniwa* è un termine che indica colui che interpreta la parola della sciamana, la *noro*. L'opera è costruita in modo che le parole di Itō rappresentino quelle della *noro*, sottoforma di poesia, mentre Ueno assume il ruolo della *saniwa*, scrivendo sottoforma di saggio in quello che di fatto risulta essere un'interpretazione di ciò che Itō ha scritto in forma poetica. Il *matsuri* (festival)

---

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>215</sup> MORITA Keitaro, “A Queer Ecofeminist Reading of “Matsuri [Festival]” by Hiromi Ito”, in ESTOK, Simon C. e KIM, Won-Chung (a cura di), *East Asian Ecocriticism: A Critical Reader*, Pilgrave Macmillan, New York, 2013, pp. 59-73. ITŌ Hiromi, UENO Chizuko, *Noro to saniwa* [Noro e Saniwa], Tōkyō, Heibonsha, 1991.

伊藤比呂美、上野千鶴子、『のろとさにわ』、東京、平凡社、1991.

<sup>216</sup> Il termine “ecotopia”, utilizzato da Morita, fa riferimento ad un romanzo omonimo di Ernest Callenbach, pubblicato nel 1975. Il romanzo, nel tentativo di porre rimedio ai danni che l'uomo ha causato sulla terra, racconta di un futuro utopico nel quale ci si è riusciti a liberare di tali tormenti ecologici.

CALLENBACH, Ernest, *Ecotopia*, Random House US, New York, 2009.

<sup>217</sup> MORITA, “A Queer...”, p. 60.

di cui si parla nella parte analizzata da Morita è un festival di Kumamoto, città originaria di Itō. Si tratta del Boshita Matsuri o Umaoi Matsuri, che è nato per celebrare la caduta della Corea per mezzo di un *daimyō*.<sup>218</sup> Il festival, come riporta Morita, è basato su una tradizione etero-sessista. Secondo la tradizione, in occasione del festival sono soltanto gli uomini a mangiare la carne del cavallo, salvo alcune eccezioni. Inoltre, la partecipazione delle donne all'evento è stata concessa solo di recente.<sup>219</sup> L'evento, secondo Morita, può essere interpretato in due modi. La prima interpretazione vedrebbe il rito del mangiare il cavallo come una sorta di cannibalismo, mentre la seconda vedrebbe l'intero festival come una sorta di rito di iniziazione per divenire membri della società maschilista. È proprio questo il motivo che spinge Itō a scappare lontano, nella natura selvaggia.<sup>220</sup> Secondo Morita, questa interpretazione vedrebbe la donna e il cavallo sullo stesso piano, in quanto esclusi dalla società maschilista etero normativa. Il cavallo è in questo caso il rappresentante della natura non umana e, scappando insieme ad Itō entrambi riescono ad emanciparsi. Rigettando la società del *matsuri* e i suoi valori, nella natura selvaggia è possibile relazionarsi in maniera diversa con il non umano. Ovvero, relazionarsi senza implicare la dominazione. La relazione di Itō con il cavallo è anche di tipo sessuale, ma entrambe le parti rimangono sempre eque. Vi è un tentativo di decostruire le relazioni tra donne e uomini e con lo scopo di mettere in discussione la naturalezza dell'eterosessualità.<sup>221</sup> La natura selvaggia è l'unico luogo in cui ciò può avvenire perché questo tipo di relazioni non sono accettate nella società maschilista. In questo modo Morita vede *Matsuri* come un'immagine di emancipazione delle categorie oppresse. Tra di esse quella femminile, quella della natura non umana e quella del *queer*.

Tornando a *Kawara arekusa*, anche il mondo immaginario di Natsukusa può essere definito un'*ecotopia*, un mondo ecologico ideale dove, non soltanto il canone normativo eterosessuale è inesistente, ma non vi è traccia dell'intero meccanismo di dualismi su cui si è basata per secoli l'ideologia patriarcale dominante. Di fatti, come già menzionato, nel mondo di *Kawara arekusa* le piante sono umanizzate e gli esseri umani divengono piante indipendentemente dal loro genere. L'universo narrativo di *Kawara arekusa* è dominato dall'eguaglianza e dalla fluidità.

La caratteristica predominante dell'intera opera di Itō è, infatti, quella di distruggere ogni tipo di identità sessuale, che essa sia stereotipata o meno, e mettere in discussione il significato stesso del

---

<sup>218</sup> *Daimyō* è la parola giapponese che indica la più importante carica feudale in Giappone tra il XII e il XIX secolo.

<sup>219</sup> MORITA, "A Queer...", p. 62.

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 65.



termine 'identità'.<sup>222</sup> Per questo motivo la rappresentazione identitaria dell'esperienza femminile all'interno di *Kawara arekusa* può essere definita fluida.

---

<sup>222</sup> MORTON, *Modernism...*, p. 111.



## Conclusione

Nell'analisi dei saggi "Nikutairon e josetsu dai-ippo" e "Kotoba/genjitsu/nikutai" di Kanai Mieko nel primo capitolo di questo elaborato, è stato evidenziato come Kanai cerchi di superare la divisione tra mente e corpo che richiama il dualismo principale di 'natura/ragione'. Kanai enfatizza, infatti, la riscoperta della fisicità che ritiene avvenga ciclicamente. In altre parole, cerca di dimostrare che il corpo non è il contenitore della coscienza, ma un contenitore di altra carne. In più, in "Kotoba/genjitsu/nikutai" definisce il concetto di *nikutaitekina kotoba*, un tipo di testo dal significato fluido e aperto a più interpretazioni.

Nel secondo capitolo è stato evidenziato il legame tra l'oppressione della donna e il regno animale in *Funiku* e in *Usagi* di Kanai Mieko. In entrambi i racconti abbiamo visto come venga proposta una rappresentazione di due protagoniste femminili che, partendo da una situazione di oppressione, ribaltino la dinamica di potere uccidendo la figura simbolica del patriarca (il macellaio nel caso di *Funiku* e il padre nel caso di *Usagi*). In entrambi i casi le protagoniste femminili rifiutano di conformarsi all'ideologia dominante basata sui dualismi.

Nel terzo capitolo, con l'analisi di *Kawara arekusa*, ho sottolineato come Itō Hiromi sia in grado di rappresentare un'*ecotopia*, un mondo alternativo alla società in cui viviamo basata sui dualismi. Il mondo rappresentato da Itō è un mondo in cui piante non-umane ed esseri umani sono uniti reciprocamente. Le piante fuoriescono dai corpi umani, che a loro volta si trasformano in esseri vegetali e, come nel caso di *Natsukusa*, danno addirittura vita a degli esseri vegetali.

Sia in *Funiku* e *Usagi* di Kanai che nel caso di *Kawara arekusa* di Itō, i protagonisti di queste narrazioni rifuggono dalle convenzioni e dalle regole imposte dall'ideologia dominante basata sui dualismi. In particolare, in *Funiku* la prostituta rifiuta di accettare di unirsi alle convenzioni dettate dalla società patriarcale rispondendo alla proposta del macellaio con il suo omicidio. In *Usagi* Sayuri fugge dalle regole imposte all'interno della gerarchia familiare travestendosi con un costume da coniglio e cominciando a vivere come uno di essi. Infine, in *Kawara arekusa* il mondo stesso rappresentato è quello di un'*ecotopia*, ovvero una rappresentazione di un mondo ecologico fantastico, di cui l'essere umano non è più considerato la chiave interpretativa.

Riprendendo brevemente la teoria di Plumwood, ella ritiene che l'oppressione della donna sia causata dall'ideologia dominante della società euro-americana. In più, ella ritiene che questa ideologia sia basata sulla presenza di dualismi, ovvero di coppie di concetti immagine opposti l'un l'altro del tipo 'donna/uomo'. I due concetti immagine che formano ciascuno dei dualismi presenti all'interno del pensiero dominante euro-americano sono relazionati l'uno all'altro tramite un

rapporto di potere che stabilisce la presenza di una parte dominante e di una subordinata e, secondo Plumwood, sono presenti relazioni verticali tra le parti oppresse che giustificano e rafforzano il rapporto di dominazione.

Con l'analisi di *Funiku*, *Usagi* e *Kawara arekusa* ho messo in evidenza le relazioni tra donne e organismi non-umani. In tutti e tre le opere analizzate, Kanai e Itō hanno fornito delle rappresentazioni di protagonisti che rifuggono dai dualismi caratterizzanti dell'ideologia dominante. Per fare ciò i protagonisti di queste storie hanno rinunciato a differenze binarie che vedano ai due poli opposti 'donna/uomo', o 'natura/ragione'.

Nel primo caso, sebbene siano presenti nella narrazione sia di personaggi femminili che maschili, in *Funiku* e in *Usagi*, la rappresentazione di narratori esterni il cui genere non è ben definito costituisce un elemento di discontinuità rispetto alla divisione binaria in 'donna/uomo' imposta dall'ideologia dominante. In secondo luogo, l'unione finale tra narratore esterno e narratore interno, che avviene in entrambi i racconti, propone una rappresentazione identitaria fluida. Questa rappresentazione è al di là dei concetti identitari fissi e binari tipici della società patriarcale. Inoltre, Kanai tenta di proporre una visione identitaria fluida tramite il concetto di *nikutaitekina kotoba*, ovvero di un testo che muta il suo significato ad ogni sua lettura.

Nel secondo caso, quello di 'natura/ragione', Kanai fa un primo tentativo di superamento di questa visione binaria già nei saggi analizzati nel primo capitolo, "Nikutairon e josetsu dai-ippo" e "Kotoba/genjitsu/nikutai". Kanai tenta di superare la divisione tra mente e corpo dimostrando che il corpo è soltanto carne e che non è un involucro che contiene la coscienza. Ovvero, che la concezione di 'ragione' come qualcosa di separato dalla fisicità si tratta di un fatto culturale e storicamente determinato.

Inoltre, l'identificazione tra le protagoniste donne con animali non-umani (il maialino nel caso di *Funiku* e i conigli nel caso di *Usagi*) riflettono sulle distinzioni arbitrarie imposte dalla divisione tra natura non-umana ed esseri umani tipica dell'ideologia dominante. La stessa cosa avviene in *Kawara arekusa* di Itō Hiromi che propone un mondo utopico dove le distinzioni tra uomo e donna sono superate, dove si è riusciti a fare i conti con la propria fisicità e si è superata la visione dell'essere umano come centro interpretativo delle cose del mondo.

Per concludere, spero di essere riuscita a fornire una lettura eco-femminista delle opere di Kanai Mieko e di Itō Hiromi e di aver messo in evidenza in che modo le loro opere forniscono un tentativo di proporre un approccio alternativo all'ideologia dominante. Inoltre, spero di aver dimostrato come due scrittrici apparentemente lontane per contesto e caratteristiche stilistiche come Kanai ed Itō

riescano a far dialogare i loro testi. Si tratta, infatti, in entrambi i casi di testi aperti a molteplici interpretazioni, il cui significato non rimane mai uguale ad ogni lettura, dei *nikutaitekina kotoba*.



## BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, Carol J., *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, New York, Londra, The Continuum International Publishing Group Inc, 2010.
- ALAIMO, Stacy, “Ecofeminism without Nature? Questioning The Relation Between Feminism and Environmentalism”, *International Feminist Journal of Politics*, 10, 3, 2008, pp. 299-304.
- ANDREOZZI, Matteo, FARALLI, Carla e TIENGO Adele (a cura di), *Donne, ambiente e animali non-umani: Riflessioni bioetiche al femminile*, Milano, LED, 2014.
- ANGLES, Jeffrey, *U.S.-Japan Women's Journal: Special Issue on Itō Hiromi*, 32, 2007.
- AOYAMA Tomoko, “Food and Gender in Contemporary Japanese Women's Literature”, *U.S.-Japan Women's Journal. English Supplement*, 17, 1999, pp. 111-136.
- AOYAMA Tomoko, “Two or Three Things I Know about Kanai Mieko's Transtextuality”, *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, special issue, dicembre 2007, pp. 1-12.
- AOYAMA Tomoko, “Girls Taking Over the Humanities in Japan?”, *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, special issue, dicembre 2009, pp. 65-77.
- ASQUITH, Pamela J., KALLAND, *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives*, Richmond, Curzon, 1997.
- BARTHES, Roland, *S/Z: una lettura di “Sarrasine” di Balzac*, Torino, Einaudi, 1981.
- BERGER, John, *Ways of Seeing*, Londra, Penguin Books, 1972.
- BERLANT, Lauren, *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Durham, Duke University Press, 2008.
- BOWERS, Susan R., “Medusa and the Female Gaze”, *NWSA Journal*, Spring, 2, 2, 1990, pp. 217-235.
- BUTLER, Judith, *Questione di genere: Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma, Editori Laterza, 2013.
- BULLOCK, Julia C., *The Other Women's Lib: Gender and Body in Japanese Women's Fiction*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010.

- CIXOUS, Hélène, “The Laugh of the Medusa”, trad. di Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs*, Summer, 1, 4, 1976, pp. 875-893.
- DE BEAUVOIR, Simone, *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano, 2016.
- DINITTO, Rachel, “Cultural Politics of the ‘Girl’ in Postbubble Japan”, *Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies*, 11, 2010, pp. 289-295.
- ELLIS, Toshiko, “Woman and the Body in Modern Japanese Poetry”, *Lectora*, 16, 2010, pp. 93-105.
- ESTOK, Simon C. e KIM, Won-Chung (a cura di), *East Asian Ecocriticisms: A Critical Reader*, Pilgrave Macmillan, New York, 2013.
- FARMER, David John, “Helene Cixous and the Writing of Laughter”, *Administrative Theory & Praxis*, dicembre 2001, pp. 559-572.
- FIELD, Terri, “Is The Body Essential For Ecofeminism?”, *Organization & Environment*, 13, 1, marzo 2000, pp. 39-60.
- FOUCAULT, Michel, *La volontà di sapere: Storia della sessualità 1*, Feltrinelli Editore, Milano, 2020.
- FREDRICKSON, Barbara L., ROBERTS, Tomi-Ann, “Objectification Theory: Toward Understanding Women’s Lived Experiences and Mental Health Risks”, *Psychology of Women Quarterly*, 21, 1997, pp. 173-206.
- FRIEDERICH, Lee, “On the Enunciative Boundary of Decolonizing Language: The Imagined Camaraderie of Poets Itō Hiromi and Theresa Hak Kyung Cha”, *U.S.-Japan Women’s Journal*, 46, 2014, pp- 24-50.
- GAARD, Greta, “Toward a Queer Ecofeminism”, *Hypatia*, 12, 1, inverno 1997, pp. 114-137.
- GUBAR, Susan, “Feminist Misogyny: Mary Wallstonecraft and the Paradox of “It Takes One to Know One””, *Feminist Studies*, 20, 3, autunno 1994, pp. 452-473.
- HAMILTON, Clive, “The Anthropocene as A Rupture”, *The Anthropology Review*, pp. 1-14.
- HARAWAY, Donna, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.
- HEMMANN, Kathryn, *The Female Gaze in Contemporary Japanese Literature*, tesi di dottorato, University of Pennsylvania, 2013.



ITŌ Hiromi, *Kawara arekusa* (Erabacce sul lungofiume), Tōkyō, Shichōsha, 2005.

伊藤比呂美、『河原荒草』、東京、思潮社、2005.

ITŌ Hiromi, *Killing Kanoko / Wild Grass on the Riverbank* [Kanokogoroshi / Kawara arekusa], trad. di Jeffrey Angles, Londra, Tilted Axis Press, 2020 (versione digitale).

ITŌ Hiromi, *Wild Grass on the Riverbank* [Kawara arekusa], trad. Di Jeffrey Angles, Notre Dame, Indiana, Action Books, 2014.

JONES, Ann Rosalind, “Writing the Body: Toward an Understanding of “L’Ecriture Feminine””, *Feminist Studies*, Summer, 7, 2, 1981, pp. 247-263.

KANAI Mieko, “Nikutairon e josetsu dai-ippo” (Verso una teoria della corporeità), *Gendai shi techō*, 9, 1969, pp. 20-26.

金井美恵子、「肉体論へ序説第一歩」、現代詩手帖、第9、1969年、pp. 20-26.

KANAI Mieko, “Funiku,” (Carne marcia) in *Yoshimura Akira, Kanai Mieko, Hata Kōhei shū*, Tōkyō, Chikumashobō, 1978, pp. 150-153.

金井美恵子、「腐肉」、『吉村昭、金井美恵子、秦恆平集』、東京、筑摩書房、1978年、pp. 150-153.

KANAI Mieko, “Usagi,” (Conigli) in *Yoshimura Akira, Kanai Mieko, Hata Kōhei shū*, Tōkyō, Chikumashobō, 1978, pp. 157-167.

金井美恵子、「兎」、『吉村昭、金井美恵子、秦恆平集』、東京、筑摩書房、1978年、pp. 157-167.

KANAI Mieko, “Rabbits” [Usagi], trad. di Phyllis Birnbaum, in *Rabbits, Crabs, Etc.*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1982, pp. 1-16.

KANAI Mieko, “Kotoba/genjitsu/nikutai” (Parole-realtà-corpo), in *Kanai Mieko Essay Collection: 1964-2013*, vol. 1, Tōkyō, Heibonsha, 2013, pp. 188-193.

金井美恵子、「言葉・現実・肉体」、『金井美恵子エッセイ・コレクション：1964・2013』、1、東京、平凡社、2013、pp. 188-193.

- KITADA Sachie, “Contemporary Japanese Feminist Literary Criticism”, *U.S.-Japan Women’s Journal. English Supplement*, 7, 1994, pp. 72-97.
- KNIGHTON, Mary A., “Writing the Body – as Meat: Kanai Mieko’s “Rotting Meat” as Surreal Fable”, *Japanese Studies Around the World: Observing Japan From Within: Perspectives of Foreign Scholars Resident in Japan*, 2004, pp. 161-188.
- KNIGHTON, Mary A., “Down the Rabbit Hole: In Pursuit of Shōjo Alices, from Lewis Carroll to Kanai Mieko”, *U.S.-Japan Women’s Journal*, 40, 2011, pp. 49-89.
- MARRAN, Christine L., *Poison Woman: Figuring Female Transgression in Modern Japanese Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.
- MARRAN, Christine L., *Ecology Without Culture: Aesthetic for a Toxic World*, Minneapolis, Minnesota, Londra, University of Minnesota Press, 2017.
- MILLER, Laura, *Beauty Up: Exploring Contemporary Japanese Body Aesthetics*, Berkeley, University of California Press, 2006.
- MIYAKE, Toshio, “Doppio orientalismo mostruoso del Giappone”, in Toshio Miyake, *Mostri dal Giappone: narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2014, 120-130.
- MORTON, Leith, *Modernism in Practice: An Introduction to Postwar Japanese Poetry*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2004.
- OSBORNE, Hannah, “Structuring the Void: Kanai Mieko’s ‘Inflated Man’ and Pictorial Allusion”, *Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies*, 18, 2017, pp. 134-153.
- OSBORNE, Hannah, “The Transgressive Figure of the Dancing-Girl-in-Pain and Kanai Mieko’s Corporeal Text”, *Japanese Language and Literature*, 53, 2, ottobre 2019, pp. 233-252.
- PHILLIPS, Mary, “Re-Writing Corporate Environmentalism: Ecofeminism, Corporeality and the Language of Feeling”, *Gender, Work and Organization*, 21, 5, settembre 2014, pp. 443-458.
- PLUMWOOD, Val, *Feminism and the Mastery of Nature*, Londra, Routledge, 1993.
- REISCHER, Erica, e KOO Kathryn S., “The Body Beautiful: Symbolism and Agency in the Social World”, *Annual Review of Anthropology*, 33, 2004, pp. 297-317.
- SAID, Edward W., *Orientalismo: l’immagine europea dell’Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2019.

SCHALOW, Paul Gordon, e WALKER, Janet A. (a cura di), *The Woman's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing*, Stanford (California), Stanford University Press, 1996.

SEYMOUR, Nicole, *Bad Environmentalism: Irony and Irriverence in the Ecological Age*. Minneapolis, Londra, University of Minnesota Press, 2018.

SHIRANE, Haruo, *Japan and the Culture of the Four Season*, New York, Columbia University Press, 2012.

SHOWALTER, Elaine (a cura di), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, New York, Pantheon, 1985.

SPELMAN, Elizabeth V., "Woman as Body: Ancient and contemporary Views", *Feminist Studies*, 8, 1, primavera 1982, pp. 109-131.

STRUVE, Daniel, "Stolen Glimpses: Convention and Variations", *Cipango – French Journal of Japanese Studies*, marzo 2014, 1-12, link d'accesso: <https://journals.openedition.org/cjs/697>

TAMURA, Hannah Lucy Elizabeth, *Gender, Love and Text in the Early Writings of Kanai Mieko*, tesi di dottorato, University of Leeds, 2015.

THORNBUR, Karen, *Ecoambiguity: Environmental Crises and East Asian Literatures*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2012.

THORNBUR, Karen, "Literature, Asia, and the Anthropocene: Possibilities for Asian Studies and the Environmental Humanities", *The Journal of Asian Studies*, 73, 2014, pp. 989-1000.

TILTON-CANTRELL, Ellen Crystal, *Autonomy and Dependency Relationships in Poetry and Fiction by Tomioka Taeko and Itō Hiromi*, tesi di dottorato, Yale University, 2013.

TOCHIGI Nobuaki, *Wild Grass upon a Riverbank: Transformational Narratives by "the Poet who goes into a Trance"*, Poetry International, 2006, [https://www.poetryinternational.com/nl/poets-poems/article/104-7853\\_Wild-Grass-upon-a-Riverbank-Transformational-Narratives-by-the-Poet-who-goes-into-a-Trance/](https://www.poetryinternational.com/nl/poets-poems/article/104-7853_Wild-Grass-upon-a-Riverbank-Transformational-Narratives-by-the-Poet-who-goes-into-a-Trance/), 15-01-2023.

TWINE, Richard T., "Ma(r)king Essence-Ecofeminism and Embodiment", *Ethics and the Environment*, autunno 2001, 6, 2, pp. 31-58.

YŪKI Masami, "Ecocriticism in Japan", in Greg Garrard (a cura di), *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 519-526.

YŪKI Masami, EGAWA Ayumi, *The Actuality of Ecocriticism: An Interview with Yuki Masami*  
More Thank Human, 2020, <https://ekrits.jp/en/2020/08/3753/>, 24-10-2022.

WAKE Hisaaki, KEICHIRO Suga e YŪKI Masami, *Ecocriticism in Japan*, Lenham, Maryland,  
Lexington Books. 2018.

WILSON, Michiko Niikuni, “Re-Visioning Japanese Literary Studies through a Feminist  
Perspective”, *Proceedings of the Midwest Association for Japanese Literary Studies* 2, 1996, pp.  
110-137.

WOLF, Naomi, *Il mito della bellezza*, Edizioni Tlon, Roma, 2022.

WOOLF, Virginia, *Una stanza tutta per sé*, Roma, Newton Compton, 1993.

## INDICE DELLE IMMAGINI

Figura 1.1: BELLMER, Hans, *Trois muses (fronte)*, matite e gouache bianca su carta, Francia, data sconosciuta.

Tratta da: Artcurial, *Hans BELLMER 1902 – 1975 Trois muses (recto) - Femmes au globe céleste (verso)*, <https://www.artcurial.com/fr/lot-hans-bellmer-1902-1975-trois-muses-recto-femmes-au-globe-celeste-verso-au-recto-3351-190>, 10/02/2023.

Figura 1.2: BELLMER, Hans, *Femmes au globe céleste (retro)*, grafite su carta, Francia, data sconosciuta.

Tratta da: Artcurial, *Hans BELLMER 1902 – 1975 Trois muses (recto) - Femmes au globe céleste (verso)*, <https://www.artcurial.com/fr/lot-hans-bellmer-1902-1975-trois-muses-recto-femmes-au-globe-celeste-verso-au-recto-3351-190>, 10/02/2023.