



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale
in Lingue e Civiltà dell'Asia
e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

**Intertestualità e Riscrittura
nell'Opera "Obachantachi
no iru tokoro" di Matsuda
Aoko**

Relatore

Prof.ssa Caterina Mazza

Correlatore

Prof.ssa Daniela Moro

Laureando

Francesco Da Re

Matricola 868841

Anno Accademico

2022 / 2023

要旨

この大学院卒業論文には松田青子の「おばちゃんたちのいるところ」という短編集について論じる。松田は作家と翻訳者である。カレン・ラッセル、アメリア・グレー、カルメン・マリア・マチャドの作品を日本語に翻訳した。2013年、デビュー作「スタッキング可能」が三島由紀夫賞と野間文芸新人賞にノミネートされた。2016年、ストレンジャー・プレスは松田の「もうすぐ結婚する女」という短編小説をUKで出版した。2018年、松田の短編小説「女が死ぬ」はGranta オンラインに掲載され、シャーリー・ジャクソン賞の最終候補になった。

「おばちゃんたちのいるところ」は2016年に日本で出版され、2020年にUKとアメリカで出版した。2021年、LA Times 主催のレイ・ブラッドベリ賞にノミネートされ、世界幻想文学大賞・短編集部門を受賞した。

「おばちゃんたちのいるところ」にある短編小説は日本昔話、伝説、歌舞伎、能にインスパイアされていて、これらの物語を書き直し、現代日本に設定する。その物語のメッセージを変えて、現代日本社会を批判することが松田の目的である。それに、伝説にいる女性の幽霊などがいろいろな悪いことを我慢しなければならなかった。その理由で、松田はその女性が命を楽しみ、つらいことを忘れるように安全な場所を作りたがっていた。

この論文の2章で、「クズハの一生」という短編小説を詳しく見る。このテキストは複数の前にあった物語からインスパイアされるから、インターテクスチュアリティのために非常に興味深。それに、松田のスタイルの特質なことをたくさん持っている。

この論文の目的は、松田青子の「おばちゃんたちのいるところ」を詳しく分析し、松田が日本の伝統的な物語をどのように書き換えたのか、またはそれを使って日本の現代社会をどのように批判したのか理解することである。

Sommario

Introduzione: scrittrici giapponesi e riscrittura di racconti tradizionali	1
Capitolo 1.....	5
Matsuda Aoko: riscritture e critica sociale	5
Le “Wild Ladies” tra passato e presente	10
Migaki wo kakeru	11
Botan gara no tōrō	14
Hina-chan.....	17
Rinkishii.....	19
Obachantachi no iru tokoro e Ai shiteta	21
Kanojo ga dekiru koto.....	23
Moete iru no wa kokoro.....	25
Watashi no sūpāpawā	27
Saigo no omukae	28
Chīmu Sarashina	29
Kyūsenbi	31
Tanoshisō.....	33
Enoki no isshō	35
Kikue no Seishun.....	36
Orinai	38
Capitolo 2.....	40
“Kuzuha no isshō”: Intertestualità e critica sociale	40
Tenjin’yama, Ashiya Dōman Ōuchi Kagami e “Kuzuha no isshō”	41
La critica al mondo del lavoro	51
Conclusione	59
Bibliografia.....	60
Sitografia.....	62

Introduzione: scrittrici giapponesi e riscrittura di racconti tradizionali

A partire dalla seconda metà del XIX secolo, con la pubblicazione delle prime traduzioni in giapponese di favole dei fratelli Grimm e Hans Christian Andersen,¹ il Giappone ha visto un crescente interesse nei confronti delle favole, sia estere che giapponesi, e delle loro riscritture destinate sia ai bambini che ad un pubblico più adulto. Nel corso degli anni le favole europee e le loro riscritture, più o meno adattate allo stile giapponese, hanno assunto varie funzioni: familiarizzare i lettori con la mentalità europea (Yano Ryūkei), l'educazione dei più piccoli, per puro intrattenimento, come mezzo per l'esplorazione di nuove forme di espressione letterarie (come nel caso di Izumi Kyōka). In generale, però,

queste prime riscritture per adulti utilizzano le favole Occidentali come fonte di erotismo esotico e sono largamente acritiche nei confronti delle convenzioni e ideologie del genere, com'è evidente nella mistificazione e vittimizzazione delle donne.²

È bene sottolineare, a questo proposito, il peso crescente che le scrittrici donne hanno assunto nel contesto di questo genere di letteratura: è solo dagli anni Settanta del XX secolo, infatti, che le riscritture delle favole hanno iniziato ad assumere uno stampo critico, concentrandosi soprattutto sul ribaltare la figura femminile tradizionalmente rappresentata nelle favole.³

In *Oni no kenkyū*, un'analisi dei demoni della tradizione folkloristica giapponese della poetessa Baba Akiko, possiamo rintracciare il primo tentativo di sovvertire l'immaginario legato alle figure femminili nei racconti popolari. L'analisi, che si focalizza principalmente sui demoni femminili, mostra come questi siano rappresentativi della condizione di marginalità della donna all'interno della società giapponese.⁴ Uno di questi demoni, che guadagna notevole popolarità e diventa un topos ricorrente del genere, è la *yamauba*, ovvero la strega di montagna. Proprio la figura della *yamauba* viene ripresa da Ōba Minako nel racconto *Yamauba no bishō*⁵ (1976): qui vediamo come la protagonista, che ha il dono di saper leggere la mente delle altre persone (proprio come la strega di montagna) sia costretta a nascondere la propria natura e a utilizzare il proprio potere per adattarsi a ciò che gli altri desiderano da lei. Passerà così tutta la vita nel ruolo di brava moglie e madre, senza

¹ Le favole, contenute nel manuale di inglese *Sargent's Standard Third Reader*, sono state pubblicate nella collezione di storie per bambini *Keimō shūshin roku* (Raccolta sull'illuminazione e la morale) nel 1873. (Murai, 2015, 11).

² MURAI Mayako, *From Dog Bridegroom to Wolf Girl: Contemporary Japanese Fairy-Tale Adaptations in Conversation With the West*, Detroit, Wayne State University Press, 2015, p. 18. Questa traduzione, come tutte le altre presenti nell'elaborato, è opera dell'autore della tesi se non diversamente specificato.

³ Ibid.

⁴ MURAI, *From Dog Bridegroom...*, pp. 20-21.

⁵ ŌBA, Minako, *The smile of a Mountain Witch*, trad. di Mizuta Noriko, in Jay RUBIN (ed. da), *The penguin book of Japanese short stories*, Penguin Random House UK, 2018.

mai un'occasione per esprimere sé stessa. La liberazione da questo vincolo giunge solo sul letto di morte, quando la donna pone volontariamente fine alla propria vita, per tornare poi con lo spirito alle montagne delle quali sentiva il richiamo. In questo racconto, quindi, la figura del demone femminile viene utilizzata per rappresentare la condizione femminile nella società patriarcale giapponese e la difficoltà che le donne incontrano nel liberarsi dall'imposizione dei ruoli di genere.

Nel racconto del 1984 *Numa*⁶ (The Marsh, nell'edizione inglese), Tsushima Yūko mette in discussione la visione socialmente accettata della donna-madre come un essere non sessuale, “spianando la via per una riconquista femminile della sensualità, della passione e del desiderio erotico”.⁷ In *Numa*, Tsushima riprende la struttura delle storie popolari di *iruikon*, i racconti nei quali un animale, solitamente femmina, assume forma umana e sposa un uomo per ripagarlo di una sua gentilezza. Esistono numerose versioni di questi racconti, ma tutti hanno i seguenti elementi in comune: per prima cosa, l'uomo aiuta l'animale in qualche modo e senza aspettarsi nulla in cambio. In seguito, l'animale assume forma di donna e va a vivere con l'uomo, ponendo come unica condizione che lui non la guardi mentre esegue una determinata attività (tessere, cucinare, partorire, ecc.). Infine, l'uomo finisce per cedere alla curiosità e infrange il tabù, scoprendo la vera natura della donna e costringendola così ad andarsene per sempre. Il cambiamento più significativo che Tsushima apporta a questa struttura è la motivazione per la quale l'animale, che in questo caso è lo spirito protettore di una palude, assume forma umana e si avvicina all'uomo: mentre nella forma tradizionale, come abbiamo visto, la scelta è dettata dalla gratitudine, qui l'animale è spinto esclusivamente dal desiderio. Dopo aver visto l'uomo, infatti, si ritrova colmo di desiderio sessuale, tanto da essere insopportabile. Questa è la versione che la protagonista del racconto sente un giorno durante una gita presso una palude, e che le rimarrà impressa per tutta la vita. Tutte le vicende del racconto si svolgono in prossimità di una palude, spazio che Tsushima usa come “un sito dove convergono il visuale, l'orale e il vaginale, creando così una storia che è costruita sul corpo fisico femminile”.⁸

Il motivo della moglie-animale e del matrimonio interspecie viene ripreso anche da Tawada Yōko nell'opera *Yoru Hikaru Tsuru no Kamen* (The Mask of the Crane, Which Shines at Night) e nel racconto *Inumukoiri* (The Bridegroom was a Dog).⁹ In *Yoru Hikaru Tsuru no Kamen* il protagonista è sposato prima con una tartaruga e poi con un mollusco, elementi animali che riprendono i racconti tradizionali “Urashima Tarō” e “Hamaguri nyōbō”.¹⁰ La differenza sta nel fatto che qui le mogli non

⁶ TSUSHIMA Yūko, *The Marsh* (Numa), in “Unmapped Territories: New Women’s Fiction from Japan”, a cura di Yukiko Tanaka, “Women in Translation”, Seattle, 1991.

⁷ Charlotte EUBANKS, *Re-writing Gendered Hierarchies: Tsushima Yūko’s “The Marsh”*, Utah Foreign Language Review 2000, p. 51.

⁸ EUBANKS, *Re-writing Gendered Hierarchies...*, p. 50.

⁹ TAWADA Yōko, *The Bridegroom was a Dog*, trad. Margaret Mitsutani, New Directions, 2012.

¹⁰ MURAL, *From Dog Bridegroom...*, p. 41.

hanno assunto forma umana, bensì hanno mantenuto quella originale di animale. In questo contesto, il marito non ha un problema con la natura della moglie, ma l'unica cosa che lo affligge è l'impossibilità di deporre le uova come le tartarughe (nel caso della prima moglie), che gli impedisce di creare una famiglia con lei. Nel secondo matrimonio, invece, rompe il tabù imposto dalla moglie (quello di non guardarla mentre cucina), finendo per scoprire che l'ingrediente che rende deliziosa la sua zuppa è la sua urina. A differenza della storia originale, la moglie non si accorge di essere osservata, e i due continuano la loro vita felice assieme. Infine, il marito assume egli stesso il ruolo dello sposo-animale, recitando in uno spettacolo teatrale nel quale interpreta la gru del racconto "Tsuru nyōbō". In quest'opera, quindi, Tawada trasforma il messaggio originario dello *iruikon*, che prevedeva l'esclusione del diverso visto come incompatibile con la società umana, rendendolo una metafora del disorientamento che deriva dall'interazione con l'"altro" e le difficoltà che ne conseguono.¹¹ In *Inumukoiri* invece, Tawada prende ad ispirazione uno dei racconti di *iruikon* che ribaltano la struttura classica presentando una donna umana e un partner maschile animale. La protagonista, Kitamura Mitsuko, è una donna di trentanove anni che gestisce un doposcuola nella periferia di Tōkyō. Una delle cose che ha insegnato ai suoi studenti, causando un certo scompiglio tra le madri, è la storia de "Il marito cane", nella quale la balia di una principessa, troppo pigra per pulire il sedere della bambina, chiede al cane di pulirlo a leccate in cambio della promessa che un giorno potrà sposare la principessa. Esistono diversi finali, ma quello della tradizione giapponese racconta di come, una volta sposata la principessa, il cane venga ucciso da un cacciatore che prenderà poi il suo posto. Nel corso del racconto vediamo come questa favola sembra accadere anche nella realtà: un giorno, a casa di Mitsuko arriva un giovane uomo dalla forza ed energia straordinarie, che la prende con sé, la lecca vigorosamente e ha un rapporto sessuale con lei. Il giovane inizia a vivere da Mitsuko, dormendo durante il giorno, pulendo casa e cucinando alla sera e sparendo per la notte. La situazione si protrae per diversi mesi, fino a quando si scopre che il giovane, Tarō, era il marito scomparso di una donna di un quartiere vicino. Questo, dopo essere stato attaccato da dei cani randagi, aveva iniziato a comportarsi in modo strano ed era poi fuggito. Nel finale, veniamo a sapere che Tarō fugge con Toshio, il padre di una delle studentesse di Mitsuko con il quale aveva dei rapporti, probabilmente di natura sessuale (come si capisce dalle storie che girano tra le casalinghe). Mitsuko, invece, se ne va con Fukiko, la figlia di Toshio che da qualche settimana aveva iniziato ad accudire. La storia di Mitsuko e Tarō ripropone quindi quella del marito cane, ma finisce in maniera completamente differente: invece di salvare la donna dalla relazione mista con il cane ed instaurarne una socialmente accettabile, il cacciatore, qui rappresentato da Toshio (in quanto padre della bambina che Mitsuko accudisce), sceglie invece di fuggire con il "cane" con il quale ha una relazione. Nel fare ciò, Tarō

¹¹ MURAI, *From Dog Bridegroom...*, p. 42.

sembra abbandonare la sua natura canina, come si deduce dalla scena in cui lo si vede partire in treno, valigia alla mano e accompagnato da Toshio.¹² Mitsuko, invece, decide di sparire con Fukiko, con la quale ha sviluppato una relazione che sembra riflettere il rapporto incestuoso presente in uno dei finali della storia.¹³ Infine, è bene notare come tutti i rapporti che si instaurano tra i personaggi alla fine del racconto vadano inevitabilmente a scontrarsi con ciò che le casalinghe, madri dei bambini del doposcuola, ritengono normale e accettabile, ossia una relazione eterosessuale tra Mitsuko e Tarō all'interno di un matrimonio e di un sano rapporto padre-figlia tra Toshio e Fukiko.¹⁴

Abbiamo qui visto brevemente alcuni esempi significativi di riscritture di racconti tradizionali giapponesi da parte di scrittrici donne, e di come queste vadano a sovvertire il messaggio originario che i racconti trasmettevano. Ho selezionato queste opere in particolare in quanto particolarmente attinenti al contesto dell'elaborato, ossia l'analisi della raccolta *Obachantachi no iru tokoro* (Nel Paese delle Donne Selvagge)¹⁵ di Matsuda Aoko. In particolare, il tema della soppressione della natura non umana e della convivenza tra umani e animali in forma umana sono centrali all'interno del racconto "Kuzuha no isshō", presente nella raccolta e al quale dedico un'analisi approfondita nel secondo capitolo dell'elaborato.

L'intento di questa tesi è quindi l'analisi di *Obachantachi no iru tokoro*, e in particolare del racconto "Kuzuha no isshō", presentando un confronto tra le riscritture create da Matsuda e i racconti tradizionali, opere di Kabuki, Nō e Rakugo che ne costituiscono l'ispirazione. Inoltre, verrà analizzato come queste riscritture vadano a sovvertire il messaggio originale dei racconti per veicolare una critica alla società giapponese contemporanea.

¹² MURAI, *From Dog Bridegroom...*, pp. 58-59.

¹³ MURAI, *From Dog Bridegroom...*, p. 58.

¹⁴ MURAI, *From Dog Bridegroom...*, p. 59.

¹⁵ MATSUDA Aoko, *Obachantachi no iru tokoro* (Nel paese delle donne selvagge), Tōkyō, Chūōkōron Shinsha, 2016.
松田青子、「おばちゃんたちのいるところ」、東京、中央公論新社、2016.

Capitolo 1

Matsuda Aoko: riscritture e critica sociale

Matsuda Aoko è una scrittrice e traduttrice giapponese. Esordisce nel 2013 con *Sutakkingu kanō* (“Impilabile”),¹ che viene nominato per il premio Mishima Yukio e il premio Noma per scrittori esordienti. Nel 2016, il suo racconto *Mō sugu kekkon suru onna* (“La donna che sta per sposarsi”)² viene pubblicato da Strangers Press nel Regno Unito con il titolo *The girl who is getting married*,³ nella traduzione di Angus Turvill. Nel 2018 il racconto *Onna ga shinu* (“La donna muore”)⁴ viene pubblicato in inglese sul sito *Granta online*, nella traduzione di Polly Barton, con titolo *The woman dies*.⁵ Nel 2016 pubblica in Giappone la raccolta *Obachantachi no iru tokoro* (“Nel paese delle donne selvagge”),⁶ che viene poi pubblicato nel Regno Unito e negli Stati Uniti nel 2020 (da Tilted Axis Press e Soft Skull Press rispettivamente). La raccolta, che nella traduzione inglese di Polly Barton ha titolo *Where the wild ladies are*,⁷ viene nominata nel 2021 per il premio Ray Bradbury del LA Times e vince il World Fantasy Award per la categoria “racconti brevi” nello stesso anno. Nel 2022 la raccolta è stata pubblicata in Italia da Edizioni e/o con titolo *Nel paese delle donne selvagge*⁸ nella traduzione di Gianluca Coci. In seguito al grande successo riscontrato all'estero, tra il 2022 e il 2023 è stato tradotto anche in spagnolo, indonesiano, cinese, thai e turco. In ambito accademico, invece, mancano ancora analisi approfondite delle opere di Matsuda, fatta eccezione per il recente lavoro di Daniela Moro, “A Silent Fight to Challenge the Norm in Matsuda Aoko’s ‘Sutakkingu kanō’ (2012)”,⁹ nel quale vengono esaminati nel dettaglio *Sutakkingu kanō* e *Mō sugu kekkon suru onna*.

Obachantachi no iru tokoro è un'opera particolarmente significativa dal punto di vista della riscrittura e dell'intertestualità. Si tratta di una raccolta di 17 racconti, con protagonisti perlopiù femminili, ambientati nel Giappone contemporaneo. Tutti i racconti presenti all'interno della raccolta

¹ MATSUDA Aoko, *Sutakkingu Kanō* (Stackables), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha, 2016, p. 20.

松田青子、「スタッキング可能」、河出書房新社、2016.

² MATSUDA Aoko, *Mō sugu kekkon suru onna*, in MATSUDA, *Sutakkingu kanō* (Impilabile), Kawade Shobō Shinsha, 2016, pp. 137-177.

松田青子、「もうすぐ結婚する女」、「スタッキング可能」、東京、河出書房新社、2016.

³ MATSUDA Aoko, *The girl who is getting married*, tra. Angus Turvill, Norwich, Strangers Press, 2017.

⁴ MATSUDA Aoko, *Onna ga shinu*, in MATSUDA, *Wairudofurawā o mienai ichinen* (L'anno senza fiori), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha, 2016, pp. 86-94.

松田青子、「女が死ぬ」、「ワイルドフラワーを見えない一年」、東京、河出書房新社、2016.

⁵ MATSUDA Aoko, *The Woman Dies*, in “Granta”, 2018, <https://granta.com/the-woman-dies/>, accesso 09/11/2022.

⁶ MATSUDA Aoko, *Obachantachi no iru tokoro* (Nel paese delle donne selvagge), Tōkyō, Chūōkōron Shinsha, 2016.

松田青子、「おばちゃんたちのいるところ」、東京、中央公論新社、2016.

⁷ MATSUDA Aoko, *Where the Wild Ladies Are*, trad. P. Barton, United Kingdom, Ed. Tilted Axis Press, 2020.

⁸ MATSUDA Aoko, *Nel paese delle donne selvagge*, trad. Gianluca Coci, Roma, Edizioni e/o, 2022.

⁹ Daniela MORO, “A Silent Fight to Challenge the Norm in Matsuda Aoko’s ‘Sutakkingu kanō’ (2012)”, *Japan Forum*, Routledge, 2023.

prendono ispirazione da uno (o più) temi legati al *folklore* giapponese o alle vicende narrate in opere del teatro Kabuki o del Rakugo, riproponendole in chiave contemporanea. Alla fine del volume è presente un elenco che riporta tutte le opere alle quali Matsuda si è ispirata per scrivere i racconti. Nell'edizione in lingua inglese, prima di molti capitoli, è stata inserita una breve descrizione della storia originale, in modo da facilitare al lettore la comprensione dei riferimenti all'ipotesto. Nella maggior parte dei casi, le storie vedono la presenza di uno spettro, o *yūrei*, un'entità caratteristica di diversi racconti della tradizione popolare e dei *kaidan*, i racconti dell'orrore che in Giappone si è soliti raccontare nel periodo estivo, durante il quale si svolge anche la festività dell'Obon.¹⁰ Il fulcro di questa festività è il ritorno degli spiriti dei familiari defunti nel mondo dei vivi, dove trovano ad attenderli offerte e preghiere presso i santuari domestici. La creazione di uno spazio condiviso tra vivi e morti, tra naturale e soprannaturale, è al centro del mondo immaginato da Matsuda. Questo spazio condiviso trova forma in una azienda in cui si producono incensi, che sembra legare le vicende di quasi tutti i personaggi della raccolta. Questa, sotto la supervisione del signor Tei, accoglie tra i propri dipendenti esseri umani, fantasmi e *yōkai*, creature appartenenti alla tradizione del soprannaturale giapponese. Come scopriamo nel racconto "Ai shiteta" ("Il mio caro estinto"), l'azienda si occupa tra le altre cose della produzione di *hankonkō*, o "incenso evoca anime", un particolare tipo di incenso che, una volta bruciato, permette di evocare e interagire con il fantasma di una persona amata. Nell'intenzione di Matsuda, l'azienda assume la funzione di "una comunità nella quale le persone socialmente vulnerabili sono sempre protette da qualcuno e possono ricevere aiuto quando ne hanno bisogno",¹¹ in netto contrasto con le aziende (e le società) reali, che non operano nella maniera in cui sarebbe a suo parere corretto fare.¹²

La motivazione che ha spinto Matsuda a realizzare quest'opera deriva dal fascino che nutre sin da bambina per i racconti *kaidan* e, in particolare, per la storia di Okiku, alla quale dedica uno dei racconti. Matsuda racconta, in un'intervista per la rivista *Asymptote*, di come da piccola si ritrovasse spesso a fare il tifo per la giovane Okiku, spronandola a trasformarsi presto in spettro per ottenere la propria vendetta.¹³ Nell'età adulta, ci rivela successivamente nell'intervista, ha realizzato come "quelle vecchie storie riflettessero e incoraggiassero le persone a internalizzare visioni misogine delle donne, in quanto la maggior parte delle storie erano scritte e raccontate da uomini".¹⁴ Quindi, nel creare quello spazio condiviso tra naturale e soprannaturale, Matsuda vuole anche "creare uno spazio

¹⁰ MATSUDA, *Where the Wild Ladies Are*, p. 5.

¹¹ Sophia STEWART, *Wild Women: An Interview with Aoko Matsuda and Polly Barton*, in "Asymptote", 2020, <https://www.asymptotejournal.com/blog/2020/11/23/wild-women-an-interview-with-aoko-matsuda-and-polly-barton/#more-25314>, accesso 09/11/2022.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

in cui tutti i fantasmi femminili possano divertirsi e trovare nuova vita”.¹⁵ Ed è proprio il “divertimento”, afferma Matsuda, l’obiettivo che aveva in mente quando scriveva la raccolta; c’era, senza ombra di dubbio, l’intento di muovere una critica al sistema patriarcale (qui ottenuta tramite un distacco ironico dall’ipotesto), ma a differenza della sua opera successiva, *Jizoku kanōna tamashii no riyō* (Uso sostenibile dell’animo, 2020),¹⁶ qui non è il suo intento principale. In un’intervista per *Real Sound*, Matsuda afferma di aver scritto *Obachantachi no iru tokoro* con lo scopo di dare ai famosi fantasmi femminili della tradizione popolare giapponese un’occasione di divertirsi, di sperimentare quelle gioie che sono state loro precluse quando erano in vita.¹⁷

L’opera mantiene quindi un’impronta marcatamente femminista. I racconti non si limitano a trasporre in chiave moderna famose storie popolari, ma ne sovvertono il messaggio, mettendo in discussione l’ottica misogina e patriarcale che le caratterizza. Inoltre, portando questi personaggi e le loro vicende nell’epoca contemporanea, muove anche una critica diretta allo stato attuale della società giapponese, ancora caratterizzata da una struttura patriarcale nella quale la donna ha ben poco spazio di esprimere liberamente sé stessa e la propria unicità. A riprova di questo, possiamo prendere in considerazione l’accoglienza che l’opera ha ricevuto nel mercato giapponese, in contrapposizione con quella ricevuta nel mercato britannico e statunitense, dove è stata pubblicata rispettivamente da Tilted Axis Press e da Soft Skull Press. Matsuda riporta come, all’estero, quella di critica sociale sia la componente che è stata riconosciuta maggiormente dai lettori e dalla critica letteraria. Al contrario, in Giappone, questa è stata considerata in maniera nettamente minore, a dimostrazione di come nella scena letteraria giapponese le opere che trattano di “politica” spesso non vengano considerate come letteratura.¹⁸ Altra differenza che vale la pena di sottolineare è il modo in cui l’opera è stata descritta in Giappone rispetto all’estero: mentre all’estero viene considerata come *speculative fiction* o *fantasy*, in patria viene generalmente indicata come *josei sakka no sakuhin*, ossia “opera di una scrittrice donna”.¹⁹ Questa tendenza a non inserire le opere di scrittrici nelle comuni categorie letterarie a cui appartengono, riducendole a un “prodotto di scrittrice donna” è indicativo del radicato sistema patriarcale che Matsuda critica nelle proprie opere.

L’intento femminista nelle produzioni di Matsuda è sempre estremamente esplicito; la sua opera d’esordio, *Sutakkingu kanō*, descrive tra le altre vicende la vita di alcune donne e i loro diversi sforzi per adattarsi alla vita nell’ufficio in cui lavorano. L’opera, candidata al Premio Mishima e al Premio

¹⁵ Ibid.

¹⁶ MATSUDA Aoko, *Jizoku Kanōna Tamashii no riyō* (Uso sostenibile dell’animo), Tōkyō, Chūōkōron Shinsha, 2020. 松田青子、「持続可能な魂の利用」、東京、中央公論新社、2020.

¹⁷ MATSUO Okiko, *Matsuda Aoko ga kataru, sekai gensō bungaku Taishō jushō no haikei “eibei deha shōsetsu hihyōsei wo shitatamete moratta”*, in “Real Sound”, 12/13/2021, <https://realsound.jp/book/2021/12/post-920219.html>, accesso 26/04/2023.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

Noma per scrittori esordienti, contiene quella che è un'aperta dichiarazione di guerra al sistema maschilista e misogino che caratterizza la società nella quale la narratrice vive:

Un bel sorriso. Adorabili fossette. Carina e innocente. Sarebbe una buona moglie. Dolce.

Ogni volta che gli uomini discutevano di cosa gli piacesse in una ragazza, "Io" sapevo di non voler diventare quel tipo di ragazza. Avrei preferito morire.

Così "Io" smisi di sorridere. Smisi di cercare così tanto di piacere. Mi imposi di smettere di servire l'insalata quando mi veniva piazzata davanti di proposito. E così gli uomini mi chiamavano fredda. Parlavano di me alle mie spalle. Ma era molto meglio così. Gli uomini pensavano per una qualche ragione che quei ruoli fossero l'ordine naturale delle cose, e le donne accondiscendevano, che ci credessero oppure no.

"Io" avevo giurato di dimostrare loro che alcune donne erano diverse.

Era guerra.²⁰

Possiamo vedere in questo caso come l'intento critico sia espresso direttamente, senza il filtro fornito dal contesto della riscrittura, come accade invece in *Obachantachi no iru tokoro*. Il soggetto del discorso, "Io", è lasciato anonimo, a rappresentare tutte le donne che come lei si rifiutano di essere semplicemente "un bel sorriso" o "una buona moglie" e lottano per esprimere la loro vera personalità, libere dalle costrizioni della società.

In *The woman dies* Matsuda illustra i vari modi con i quali la figura della donna viene utilizzata nel cinema per dare punti di svolta alla trama. Vediamo quindi come la donna si sposa, per portare la storia nella sua fase successiva o per darle un finale quando non si hanno idee migliori. La donna rimane incinta, per dare un po' di drammaticità alla storia, per produrre un nuovo personaggio, o semplicemente per smuovere un po' una trama impantanata. La donna ha un aborto, per mettere alla prova la forza della relazione, perché la felicità ottenuta senza sofferenza non è interessante, perché è necessario per far durare più a lungo il film, per rendere più bello un finale felice o più grave un finale triste, per dare a lei (o a lui) la possibilità di crescere. La donna viene violentata, così l'uomo può arrabbiarsi, cercare vendetta, fornire delle scene d'azione al film. E infine la donna muore, per dare una svolta alla trama, per un effetto catartico, perché semplicemente non c'erano idee migliori.²¹ La donna è quindi un mero strumento per arricchire o dare una svolta alla trama. Non è necessaria in quanto personaggio, ma solo in quanto mezzo tramite il quale giungere ad un determinato risultato. Non è nemmeno necessario conoscere il modo in cui le sue "peculiarità" funzionano; il pubblico è paragonabile a un bambino, che ancora non comprende appieno tutto ciò che vede. Non è del tutto

²⁰ MATSUDA, *Sutakkingu Kanō*, p. 20. La traduzione, come tutte quelle che appaiono nell'elaborato, è dell'autore della tesi se non diversamente indicato. Il maiuscolo in "Io" è dell'autore della tesi.

²¹ MATSUDA Aoko, *The Woman Dies*, in "Granta", 2018, <https://granta.com/the-woman-dies/>, accesso 09/11/2022.

consapevole di cosa abbia causato quel gonfiore al ventre della donna, sa solo che è coinvolto un liquido denso e biancastro prodotto dal corpo umano. Allo stesso modo, quando il gonfiore scompare lo spettatore non ne capisce il motivo, né le implicazioni, comprende solo che qualcosa è andato storto e ciò rende la donna estremamente triste. Rimane scosso quando la donna viene violentata, ma anche in quel caso finisce per non darci più di tanto peso, grazie anche alla laconica spiegazione del genitore che non fa nulla per sottolineare la gravità di quanto appena accaduto (“That thing that happened - that was just rape. The story goes on”).²²

Nella seconda parte del racconto gli spettatori, che hanno appena finito di vedere il film e stanno uscendo dal cinema, si imbattono nel corpo quasi esanime di una donna, circondato da una pozza di sangue. Scoperto che è ancora in vita e cosciente, gli spettatori iniziano a riempirla di domande: cosa le sia accaduto, se abbia visto chi è stato, se abbia qualche ultima cosa da dire o un messaggio da trasmettere. A quest’ultima domanda la donna ritrova le energie: desidera parlare di come avrebbe voluto, prima di morire, riuscire a “deconstruct the vagina, at least once”.²³ Segue, nello stupore generale degli astanti che si ritrovano nuovamente a fare da spettatori, la spiegazione di cosa la donna intenda con “decostruire la vagina”: intende la decostruzione di quel modo di pensare i genitali femminili come brutti o belli, come impuri o come entità preziose. Vorrebbe solo che venissero considerati per quello che sono, bizzarri, grotteschi se vogliamo, ma senza che in questo vi sia nulla di sbagliato. Lo stesso discorso, aggiunge poi, vale anche per gli attributi maschili. Terminato il discorso torna ad accasciarsi a terra, riprendendo l’aspetto di una persona in fin di vita, in netto contrasto con la vivacità dimostrata fino a poco prima. In seguito a quella vicenda, veniamo a sapere dal narratore che, dopo l’intervento dell’ambulanza, gli spettatori sono andati ognuno per la propria strada. A differenza di quando sono usciti dal cinema però, hanno conservato qualcosa dello strano incontro con la donna morente: chi riesce a superare un proprio blocco mentale, chi conserva la registrazione dell’avvenimento sul cellulare, chi riesce, nonostante sia alla prima esperienza, ad osservare con leggerezza il corpo nudo del partner, senza imbarazzo o vergogna. La donna per strada quindi, a differenza di quella nel film, non è solo uno strumento narrativo, ma diventa essa stessa la narratrice di un suo personale messaggio, mirato a decostruire una visione antiquata e restrittiva della donna e dell’ideologia che ancora la vincola.

Vediamo quindi che in diverse occasioni Matsuda rende esplicito il suo intento critico nei confronti della società contemporanea, facendo sì che siano i personaggi stessi ad articolare con le proprie parole il messaggio che intende trasmettere ai lettori. Questa tendenza appare fortemente mitigata in *Obachantachi no iru tokoro*: mentre l’intento sovversivo rimane invariato, Matsuda opta per un

²² Ibid.

²³ Ibid.

metodo più sottile di trasmissione. Riproponendo storie ben note appartenenti alla tradizione e inserendole nel mondo contemporaneo, lascia che siano le azioni dei suoi personaggi a parlare per lei. I messaggi che vuole trasmettere non sono mirati a contestare solo la pressione patriarcale che le donne giapponesi affrontano nella vita quotidiana, ma anche quelle provenienti dall'estero. Interrogata su questo argomento, Matsuda afferma nell'intervista per *Asymptote* come l'uso predominante di belle donne "bianche" all'interno delle campagne pubblicitarie per cosmetici o moda sia irrispettoso sia nei confronti delle donne giapponesi che delle donne "bianche".²⁴ Per questo, continua, si oppone con forza agli standard stereotipati di bellezza che portano molte donne a sentirsi inferiori o inadatte. Tuttavia, conclude, con questo non intende dire di essere contraria all'occidentalizzazione del Giappone, in quanto è ormai parte integrante della loro vita quotidiana. Per questo motivo ha inserito nei racconti un gran numero di elementi originari della cultura europea e americana, per evidenziare come le vite di oggi siano profondamente differenti da quelle dei periodi nei quali erano ambientate le storie originali, aumentando di conseguenza anche il senso di distacco dal messaggio originario che queste portavano.

Possiamo quindi vedere come la riscrittura sia una componente fondamentale in *Obachantachi no iru tokoro*, quale strumento che permette la decontestualizzazione delle storie originali e la sovversione del messaggio ad esse legato. A riprova dell'importanza della riscrittura, il titolo stesso della raccolta è una riscrittura, un riferimento al libro illustrato *Where the wild things are*²⁵ di Maurice Sendak. L'idea per il titolo è, per ammissione della stessa scrittrice, antecedente persino all'idea di compilare la raccolta: dopo la pubblicazione della traduzione inglese del racconto "Migaki o kakeru" su *Granta*, a Matsuda venne l'idea di scrivere altri racconti su quello stampo e crearne una raccolta, per la quale il titolo ripreso da Sendak sarebbe calzato alla perfezione.²⁶ Nella sezione che segue verranno messi a confronto i racconti presenti nella raccolta con gli originali dai quali Matsuda ha tratto ispirazione.

Le "Wild Ladies" tra passato e presente

In questa sezione verrà proposto un confronto tra le riscritture create da Matsuda in *Obachantachi no iru tokoro* e i racconti originali dai quali l'autrice ha tratto ispirazione. Questi ultimi sono soprattutto trame appartenenti alla tradizione del Rakugo, "l'arte tradizionale giapponese della

²⁴ STEWART, *Wild Women: An Interview...*, accesso 11/11/2022.

²⁵ Maurice SENDAK, *Where the Wild Things Are*, United States, Harper & Row, 1963.

²⁶ "Japan Foundation New York", <https://ny.jpf.go.jp/event/jfny-literary-series-presents-aoko-matsuda-x-polly-barton/>, accesso 03/08/2023.

narrazione”,²⁷ ma anche del teatro Kabuki (nel caso di “Migaki o kakeru” e “Chīmu Sarashina”), del teatro Nō (“Orinai”) o leggende appartenenti al folclore giapponese (come per “Kanojo ga dekiru koto”). Per ciascun racconto proporrò un riassunto della trama originale, la trama della riscrittura di Matsuda e una breve analisi dei punti in comune e di quelli di divergenza. Sarà escluso da questa analisi solamente “Kuzuha no isshō”, che verrà approfondito nel capitolo successivo.

Migaki wo kakeru

Il racconto che apre la raccolta è “Migaki wo kakeru” (“Perfezionarsi”),²⁸ che utilizza come base il soggetto della pièce di teatro Kabuki *Musume Dōjōji*.²⁹ Questo, basato a sua volta sul Nō *Dōjōji*, fa riferimento a delle vicende accadute anni prima rispetto a ciò che viene narrato nello spettacolo: la storia racconta della giovane Kiyohime, che si innamora perdutoamente dell’affascinante monaco Anchin. Questo, votato al celibato, nello scoprire che Kiyohime è determinata a sposarlo fugge e cerca rifugio all’interno del tempio Dōjō. Kiyohime, accecata dalla passione e a causa di questa tramutatasi in un drago sputafuoco, lo insegue fino al tempio. Tornata umana, fa leva sul proprio fascino per farsi strada nel complesso di soli uomini. Anchin, nel frattempo, ha trovato nascondiglio all’interno dell’enorme campana di bronzo custodita all’interno del tempio. Non è però sufficiente a fermare Kiyohime che, trasformata nuovamente in drago, avvolge sette volte il suo enorme corpo di rettile attorno alla campana e la ricopre di fiamme incandescenti, bruciando a morte il giovane monaco.³⁰ Il Kabuki inizia mostrando una grande campana, sostituita di quella bruciata da Kiyohime anni prima, nel giorno della sua consacrazione. La *shirabyōshi* Hanako, con la scusa di voler raccogliere donazioni per la ricostruzione di un tempio bruciato e facendo leva sul proprio fascino (similmente a quanto aveva fatto Kiyohime) riesce ad avere accesso al tempio. Danza quindi davanti alla campana, prima piano nello stile del Nō, poi in maniera sempre più energica e concitata, cambiando costume per nove volte (il numero di volte che un drago cambia pelle). Giunta all’apice di questo crescendo, rivela finalmente la sua vera natura di drago, andando a posarsi in cima alla

²⁷ Heinz MORIOKA, SASAKI Miyoko, *Rakugo: the popular narrative art of Japan*, Harvard University, Council on East Asian Studies, 1990, p.1.

²⁸ MATSUDA Aoko, *Obachantachi...*, pp. 7-34.

²⁹ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 251.

³⁰ Samuel L. LEITER, *New Kabuki Encyclopedia: A Revised Adaptation of Kabuki Jiten*, Londra, Greenwood Press, 1997, p. 425.

campana. A differenza della volta precedente però, qui il drago viene alla fine sottomesso da un *oshimodoshi*³¹ mentre tenta di fuggire.³²

“Migaki wo kakeru” si apre con la protagonista che si sta sottoponendo ad un trattamento di epilazione permanente presso un centro estetico. Per tutta la durata del trattamento continua a ripetere a se stessa di essere una bella donna, intelligente, sexy, gentile e via dicendo. Sulla via del ritorno, fa tappa in una profumeria, in un negozio di specialità che vengono dall'estero, Dean & DeLuca, e in una panetteria artigianale. In treno ascolta con le cuffie una cantante probabilmente americana, della quale non capisce le parole ma invidia i lunghi capelli biondi. Pensa a come vorrebbe, in una prossima vita, nascere bionda, incontrare e innamorarsi di un bell'uomo, biondo anch'egli, con il quale parlerebbe in inglese. Troverebbe la felicità nel circondarsi di tante belle cose, quel genere di cose che danno soddisfazione istantanea: solo allora, pensa, potrebbe considerare sé stessa veramente felice. Scesa dal treno oltrepassa un piccolo supermercato di quartiere dai prezzi ribassati, il negozietto di dolci giapponesi di una vecchia coppia sposata, un barbiere senza mai clienti; ma queste cose non fanno parte del mondo che lei vorrebbe per se stessa, quindi non le degna di particolari attenzioni. Tornata a casa, posa i recenti acquisti sul suo tavolino scandinavo e mette alla televisione una commedia romantica con Michelle Williams. La sua serata viene interrotta dalla visita inaspettata della zia, che senza troppi complimenti si fa strada nell'appartamento, prodiga di critiche per la nipote e lo stile di vita che questa ha scelto di adottare. Rimane per cena e per tutta la durata del film, senza però mostrare particolare interesse per la trama. L'unica cosa che attira la sua attenzione è una scena di nudo tra Michelle Williams e un'altra donna, quando fa notare alla nipote come i peli delle “donne occidentali” siano così chiari da essere quasi trasparenti, fatta eccezione per la zona del pube, dove sono scuri quanto i loro. Successivamente la zia rimprovera la nipote per la scelta di sottoporsi all'epilazione, e ridurre quindi il “potere dei peli”, solo perché il ragazzo l'aveva lasciata. La nipote si è infatti convinta di essere stata lasciata solamente perché quel giorno aveva dimenticato di depilarsi le braccia. Nella risposta esasperata che dà alla zia, veniamo a sapere che questa in realtà è morta, e la persona che si trova nell'appartamento non è altro che il suo fantasma. Interrogata sul perché vada a far visita a sua nipote e non al figlio sofferente, il fantasma della zia spiega le motivazioni che l'avevano portata al suicidio: abbandonata dall'amante, uomo sposato nonché padre del di lei figlio, riteneva che uccidersi fosse il modo per causargli il danno maggiore. Ricorda poi alla nipote la volta che erano andate assieme a vedere lo spettacolo *Musume Dōjōji* a teatro, e di quanto fosse bella Kiyohime nella danza sfrenata che porta alla sua trasformazione. Ed è proprio una trasformazione

³¹ Ruolo tipico del teatro kabuki, lo *oshimodoshi* è un attore abbigliato nello stile *aragoto* (pesante trucco rosso sul volto, una parrucca arruffata, un soprabito di paglia intrecciata e un grosso bambù in braccio) che ha il compito di respingere gli spiriti vendicativi che cercano di fuggire dal palco durante la performance.

³² LEITER, *New Kabuki Encyclopedia...*, p. 425.

quello che il fantasma sta cercando di raggiungere: un trucco spettacolare, talmente impressionante da lasciare un segno indelebile nella memoria dell'ex-amante.

La conversazione con il fantasma della zia ha un forte impatto sulla nipote; in un momento successivo, mentre si sta lavando ai bagni pubblici, questa si ritrova a pensare ai peli: a come ne fosse ossessionata, come fossero stati la causa della separazione dal suo ragazzo, a come avrebbe sicuramente trovato un nuovo amore ora che ne era priva. Tuttavia, è consapevole del fatto che queste sono tutte illusioni. I ricordi, risvegliati dalla discussione con la zia, cominciano a riaffiorare, come fossero una matassa incastrata da qualche parte nel profondo del suo corpo. Lei continua a scavare verso questa matassa, facendola riaffiorare sempre di più, fino a quando non si rende conto che qualcosa in lei è cambiato: il suo corpo è ora ricoperto di una fitta chioma di lunghi peli neri e duri. Torna a casa di corsa e si mette ad osservarsi allo specchio, affascinata dal suo nuovo, quasi mostruoso aspetto. Compreso l'errore che aveva commesso e l'importanza di questo suo nuovo "potere", nelle settimane successive passa il suo tempo prendendosi cura dei suoi peli, cercando di renderli sempre più forti e belli, in attesa di trovare un modo per metterli a buon uso, di trovare un trucco speciale tutto suo come sua zia.

Il tema centrale della riscrittura di Matsuda è ovviamente la critica agli standard stereotipati di bellezza di cui si è già parlato nella sezione precedente. L'inserimento di svariati elementi della cultura "occidentale" (i prodotti Dean & DeLuca, il tavolo IKEA, il film di Michelle Williams) servono appunto a mostrare come la pressione che le donne giapponesi subiscono quotidianamente dalle pubblicità e dai grandi marchi internazionali porti ad un'ossessiva ricerca di uniformarsi ad un canone estetico anche se non lo si sente proprio. La protagonista cerca quindi una via di fuga, un modo per liberarsi dall'oppressione di questo canone estetico imposto dalla società contemporanea, trovandolo nella trasformazione finale: come Kiyohime abbandona le spoglie umane per trasformarsi in un magnifico drago, anche lei procede a tramutarsi in qualcosa di diverso e unicamente suo.

Originariamente la trasformazione di Kiyohime dovrebbe incutere timore negli spettatori, in quanto cambia da affascinante fanciulla a belva sputafuoco e cacciatrice di uomini. Nella sua versione, Matsuda crea un parallelismo tra la danza della fanciulla, prima delicata e femminile ma che gradualmente cresce in potenza e vigore, con il risveglio della protagonista del racconto: i movimenti della danza diventano i ricordi che riaffiorano in numero sempre maggiore, le scaglie di serpente diventano una fitta peluria; Kiyohime, assieme al suo moderno alter-ego, passa da simbolo di passione incontrollabile e morboso attaccamento all'uomo che l'ha rifiutata a portatrice di una ferrea determinazione ad affermare la propria vera natura.

Botan gara no tōrō

L'opera a cui il racconto "Botan gara no tōrō" ("Le lanterne dal motivo a peonie")³³ fa riferimento è il soggetto del *Rakugo Kaidan botan dōrō*,³⁴ uno dei tradizionali racconti di fantasmi che in Giappone si è soliti raccontare in estate e in particolare durante la festività dell'*obon*.³⁵ Racconta di un *rōnin* (un samurai senza padrone) di nome Hagiwara Shinzaburō e di Iijima Otsuyu, una giovane fanciulla di buona famiglia, che si innamorano perdutamente ma sono impossibilitati a stare assieme.³⁶ Otsuyu, straziata dal dolore che la lontananza dal suo amato le provoca, finisce per morire. Giunto l'*obon*, Otsuyu torna sotto forma di spettro e fa visita all'abitazione di Shinzaburō. Con lei vi è anche la sua damigella, Okome,³⁷ che regge in mano una lanterna di peonie. Shinzaburō, entusiasta di rivedere finalmente l'amata, vi trascorre la notte assieme, e lo stesso accade per le sei notti successive. Shinzaburō viene avvertito dallo zio, che in una delle notti ha assistito alla vicenda, che sta avendo rapporti con uno scheletro e appare di giorno in giorno più provato. Si reca quindi da un sacerdote, che gli consegna un amuleto da appendere alla porta per impedire agli spiriti di varcare la soglia. Il talismano funziona, e Otsuyu e Okome attendono all'esterno della casa senza potervi accedere. Alla fine, corrompendo un vicino di Shinzaburō con del denaro, riescono a far rimuovere il sigillo e fare un'ultima visita al *rōnin*, che verrà poi trovato la mattina seguente morto abbracciato ad uno scheletro, che lo stringe alla gola con le sue dita ossute.³⁸

La riscrittura di Matsuda vede come protagonisti principali tre personaggi: Shinzaburō, un ex-venditore che ha perso il lavoro a causa di un ridimensionamento all'interno dell'azienda per cui lavorava e la coppia Mochizuki Yoneko e Iijima Tsuyuko, due venditrici porta a porta. La narrazione si apre con Shinzaburō, senza lavoro da ormai sei mesi, seduto sul divano nella più totale apatia. È una tarda serata di agosto e la moglie è fuori casa, in visita ai parenti in occasione dell'*obon*. La sua tranquillità è turbata dal suono del campanello, accompagnato da una voce che, oltre la porta, tenta di richiamare la sua attenzione. Vista l'insistenza del visitatore, Shinzaburō si ritrova costretto ad aprire la porta. Scopre quindi che il misterioso visitatore è una coppia di donne, una sulla trentina e una tra i quaranta e i cinquant'anni, che indossano lo stesso completo di giacca e gonna nere, camicia bianca e calze. Le due si presentano come venditrici porta a porta e chiedono di poter entrare per esporre i loro prodotti. Shinzaburō non ha nessuna intenzione di farle entrare, ma tutto d'un tratto si ritrova nel soggiorno assieme a loro, sedute sul divano con tanto di tazza di tè fumante davanti. Le due, presentato il biglietto da visita, chiedono nome e cognome a Shinzaburō. La più giovane,

³³ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 37-55.

³⁴ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 251.

³⁵ MATSUDA, *Where the wild ladies are*, p. 5.

³⁶ LEITER, *New Kabuki Encyclopedia...*, p. 257.

³⁷ Ibid.

³⁸ MORIOKA, SASAKI, *Rakugo: the popular narrative art of Japan*, p. 254-255.

Tsuyuko, si rivolge da subito all'uomo usando il nome piuttosto che il cognome, cosa che lo mette molto a disagio.³⁹ terminate le presentazioni, Yoneko inizia a raccontare la tragica storia familiare di Tsuyuko e di come questa sia stata costretta a lasciare casa in seguito alle menzogne che la matrigna, desiderosa di avere tutto per sé il capitale della famiglia, aveva raccontato al padre della giovane. Per questo motivo, continua Yoneko, ora la ragazza era costretta a lavorare ogni giorno come venditrice e non aveva nemmeno potuto finire la scuola. Shinzaburō non si lascia trascinare dal racconto, che interrompe chiedendo alle venditrici di arrivare al sodo. Al che, non senza diverse lamentele sulla crudeltà del mondo e la debolezza delle donne, Yoneko estrae da chissà dove una lanterna decorata con un motivo di peonie, l'oggetto che vorrebbero vendere. Prova a convincerlo che sarebbe un ottimo regalo per la moglie, il che suscita i lamenti di Tsuyuko, sofferente nel pensare a Shinzaburō che fa regali ad un'altra donna e non a lei. Seguendo questo ragionamento, cercano di persuadere l'uomo ad acquistare non una, ma ben tre lanterne, due delle quali avrebbe poi dovuto dare in dono alle venditrici. In un ennesimo tentativo di convincerlo, spengono le luci (senza però muoversi dal divano) e accendono la lanterna. Nella luce che ne scaturisce, le donne appaiono a Shinzaburō quasi come fantasmi. Alla fine, Shinzaburō è sempre deciso a non comprare nulla, ma la performance che le due hanno imbastito è tanto surreale quanto efficace, al punto che scoppia a ridere. Con un tono che lo fa apparire risoluto, quasi come se si fosse liberato di un peso, afferma di essere deciso a non comprare nulla. Improvvisamente le luci si spengono nuovamente, mentre Tsuyuko e Yoneko appaiono come sospese in aria. In seguito, Shinzaburō si sveglia la mattina seguente sul pavimento, vicino a quattro lanterne sparse sul pavimento. Subito dopo rientra la moglie, che si arrabbia per il disordine e rimprovera il marito, che invece di poltrire avrebbe dovuto cercare lavoro. La narrazione fa poi un salto in avanti, ad un anno dopo gli eventi appena raccontati. Shinzaburō è appena rientrato a casa dal suo nuovo lavoro e sta preparando la cena, quando scorge fuori dalla finestra due figure in piedi fuori dal cancello. Sono Yoneko e Tsuyuko, intente a fissare un adesivo che recita “No venditori porta a porta!” che la moglie aveva comprato e affisso dopo aver sentito la storia delle lanterne.

Nella sua riscrittura, Matsuda trasforma Shinzaburō da *rōnin*, samurai senza padrone, ad un *salaryman* senza più impiego, e gli spettri Otsuyu e Okome in venditrici porta a porta. I parallelismi con l'opera originale sono numerosi e piuttosto evidenti, a cominciare dai nomi dei personaggi: tralasciando Hagiwara Shinzaburō e Iijima Tsuyuko, che portano lo stesso nome in entrambi i racconti, quello di Yoneko rappresenta un richiamo leggermente più sottile. I caratteri 望月 (*mochizuki*) significano “luna piena di metà agosto”, un richiamo alla festività dell'*obon* che si svolge proprio in

³⁹ In Giappone non è consuetudine utilizzare il nome quando ci si rivolge a qualcuno con cui non si è in confidenza. Si preferisce utilizzare il cognome seguito da una particella onorifica o, in contesti più formali, la carica ricoperta dall'interlocutore.

quel periodo, mentre quelli di 米子 (Yoneko) portano il senso di “riso”, che richiama il nome della versione originale, Okome (お米). Un altro richiamo è quello dato dalla stanchezza di Shinzaburō: nel racconto originale, infatti, dopo sei notti con lo spettro appare completamente esausto e privo di energie, mentre nella riscrittura afferma di essere “stanco, di essere continuamente esausto da sei mesi a quella parte”.⁴⁰ Le due donne del racconto di Matsuda mantengono i ruoli che avevano in origine e li adattano alla perfezione al nuovo contesto moderno: Tsuyuko è una giovane donna di buona famiglia che ha però vissuto una vita sfortunata, interpreta la sua parte di innamorata in costante sofferenza a causa di un amore non corrisposto o impossibile e alla perpetua ricerca di un uomo che possa placarla (in questo caso non giacendo la notte con lei, ma acquistando i suoi prodotti). Yoneko, originariamente la balia o la damigella (a seconda delle versioni), si prodiga per far sì che la giovane Tsuyuko riesca nel suo intento, assumendo il ruolo di venditrice più esperta che conduce la sceneggiata imbastita per spingere il cliente ad acquistare la loro merce. Nel corso del racconto sono presenti numerosi elementi che suggeriscono la natura sovranaturale delle venditrici: le luci che si abbassano da sole proprio quando mostrano l’illuminazione della lanterna, i tre che improvvisamente dalla porta d’ingresso si ritrovano seduti in soggiorno con delle tazze di tè, il colorito cinereo dei volti delle donne e come le loro gambe sembrano sparire di tanto in tanto (tipicamente gli spettri in Giappone vengono raffigurati senza i piedi, a rappresentazione del distacco dal mondo terreno). Mentre in *Kaidan botan dōro* il contatto con lo spettro di Otsuyu prosciuga le energie di Shinzaburō fino a portarlo alla morte, qui l’esito è diverso. Assistere alla situazione surreale che si va a creare una volta che le due spettrali venditrici hanno accesso alla sua casa porta Shinzaburō a liberarsi una volta per tutte dell’apatia che lo attanagliava fin da quando aveva perso il lavoro, dandogli nuova energia per proseguire la ricerca di un nuovo impiego. Infine, vediamo come un adesivo comprato in un negozio di articoli per la casa e incollato accanto al campanello assume il ruolo di talismano, impedendo l’accesso ai venditori porta a porta nella stessa maniera in cui l’amuleto del sacerdote respingeva le presenze maligne.

Anche in questa riscrittura compare un messaggio di critica, quando Shinzaburō, esasperato dall’insistenza delle due venditrici, si lamenta della propria situazione e chiede se non sia anch’egli degno di un po’ di compassione. Al che, Yoneko risponde:

“Beh, gli uomini sono il sesso forte. Voi siete quelli fortunati. Alla fine, in un modo o nell’altro, tutto per voi si sistema. Non ho la benché minima preoccupazione per lei, Signor Hagiwara. Ciò che mi preoccupa è la signorina Tsuyuko. Le donne sono così terribilmente deboli. Mi chiedo, veramente la signorina Tsuyuko può andare avanti nella vita come donna single?”⁴¹

⁴⁰ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 39.

⁴¹ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 46.

L'ironia che permea il discorso di Yoneko è evidente. Ponendo questa enfasi su come le donne siano più deboli degli uomini e necessitino quindi di qualcuno che si prenda cura di loro, Matsuda va a mettere in discussione una tendenza che è ancora largamente diffusa all'interno della società giapponese contemporanea, nella quale ci si aspetta che una donna, raggiunta una certa età, debba trovare marito e mettere su famiglia, abbandonando il lavoro.⁴²

Hina-chan

Il testo di Rakugo dal quale “Hina-chan” (“Hina”)⁴³ prende ispirazione è *Kotsutsuri*.⁴⁴ Questo, a sua volta, vede le sue origini nel più ampio repertorio dei racconti di *nozarashi*, ovvero quei racconti nei quali le ossa di un defunto lasciate alle intemperie senza una degna sepoltura impediscono allo spirito di raggiungere l'aldilà (*nozarashi* significa letteralmente “eroso dalle intemperie”).⁴⁵ Secondo questo genere, una volta eseguito un *ekō*, un memoriale funebre, su queste ossa, lo spirito è tenuto a sdebitarsi in qualche modo con la persona che lo ha liberato. In *Kotsutsuri*, le ossa vengono ritrovate nel Kizugawa da Shigeppachi, che esegue il rituale e torna a casa. La notte, riceve la visita di una splendida fanciulla, lo spirito a cui appartenevano le ossa che aveva trovato, che si offre di passare la notte con lui come ringraziamento. Vengono visti dal vicino, Kiroku, che in seguito interrogherà Shigeppachi su come sia riuscito a trovare una così bella donna. Appreso della vicenda, anche Kiroku va in cerca di ossa, che riesce infine a trovare nello Yodogawa. Come Shigeppachi, anche lui esegue il rituale e torna a casa e anche lui riceve una visita la notte. Nel suo caso però, le ossa non appartenevano a una donna, bensì al famoso ladro Ishikawa Goemon, che si propone come partner omosessuale.

“Hina-chan” si apre con la descrizione di come Shigemi, la protagonista e narratrice del racconto, stia lavando un'altra donna, che lei chiama Hina-chan. Le due chiacchierano amabilmente del più e del meno, e quando il bagno è finito Hina-chan inizia a massaggiare i piedi di Shigemi. Segue un intermezzo nel quale la voce narrante racconta come ogni sera Hina si presenti da lei, facciano il bagno, mangino insieme e passino il resto della notte l'una in compagnia dell'altra. Immaneabilmente però, ogni mattina Shigemi si sveglia da sola. Aggiunge poi come la presenza di Hina la spinga sempre di più a prendersi cura di sé stessa, mangiando meno pasti preconfezionati e preparandosi da sola il cestino del pranzo da portare al lavoro. Il focus della narrazione torna poi alle due nel bagno, con Hina che domanda a Shigemi se avesse finalmente parlato di lei a Yoshi, il suo vicino di casa. La

⁴² Hazel J. JONES, “Japanese Women and the Dual-Track Employment System”, *Pacific Affairs*, vol. 49 n. 4, 1976-1977, p. 589.

⁴³ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 59-72.

⁴⁴ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 251.

⁴⁵ MORIOKA, SASAKI, *Rakugo: the popular narrative...*, p. 189.

narratrice racconta allora del suo rapporto con Yoshi e di come le rispettive relazioni fallite avessero aiutato a instaurare tra i due una bella amicizia. Poco tempo prima Yoshi, insospettito dai rumori che sentiva provenire dall'appartamento di Shigemi, l'aveva trascinata in un bar per farsi raccontare tutto. Veniamo dunque a conoscenza di come Shigemi e Hina si sono incontrate: un giorno, durante una battuta di pesca improvvisata lungo il fiume Tama, Shigemi aveva ripescato dalle acque uno scheletro umano. La sera, Shigemi aveva ricevuto la visita inaspettata dello spettro di una donna vestita con un kimono e ricoperta da testa a piedi di fango. Lo spettro, che altri non era se non Hina, era venuta per ringraziare Shigemi di averla liberata dal fango del letto del fiume, e si era proposta di diventare la sua dama di compagnia. In questa occasione, Hina racconta anche la sua storia: nel lontano periodo Edo, la sua famiglia l'aveva promessa in sposa contro la sua volontà a un samurai, che una volta vistosi rifiutato ha ucciso la ragazza e gettato il cadavere nel fiume. Finito di raccontare l'accaduto a Yoshi, che lo aveva accettato con sorprendente facilità, Shigemi gli aveva suggerito con fare scherzoso di provare a sua volta ad andare a pesca, così da accaparrarsi un partner speciale quanto Hina-chan. Tornati al presente, Shigemi e Hina finiscono bagno e massaggio e si stendono sul divano, Hina in una tuta da ginnastica Adidas a sostituire il kimono infangato. Infine, Shigemi racconta del suo piano di trovare e recuperare le ossa di Hina, chiuse in qualche sconosciuto centro di ricerca, per darle una degna sepoltura.

Il racconto di Matsuda non solo presenta un'aperta critica al sistema dei matrimoni combinati, ma va anche a ribaltare il tono velatamente omofobico presente nel *rakugo* da cui prende ispirazione. Nello scoprire la tragica sorte di Hina, Shigemi si lancia in un'invettiva interiore nei confronti della famiglia della ragazza, nonché del samurai che piuttosto di accettare un rifiuto è arrivato a uccidere e gettare il cadavere della ragazza nel fiume:

Quell'uomo, che insensibile! Che poi, quello era un crimine! E pure i parenti, il matrimonio è qualcosa che dura per la vita, non puoi semplicemente imporlo a qualcuno. Non siete voi, poi, quelli che ne soffrono.⁴⁶

Il matrimonio combinato è infatti una pratica che, seppur poco diffusa, è ancora in uso nel Giappone contemporaneo: estremamente diffusa nel periodo bellico, ha subito un calo costante con il passare degli anni, arrivando ad occupare circa il 5% dei matrimoni totali nel 2015.⁴⁷

⁴⁶ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 67-68.

⁴⁷ "National Institute of Population and Social Security Research", https://www.ipss.go.jp/ps-doukou/j/doukou15/gaiyou15html/NFS15G_html06.html#:~:text=%E8%A6%8B%E5%90%88%E3%81%84%E7%B5%90%E5%A9%9A%E3%81%AF%E5%85%A8%E4%BD%93%E3%81%AE.%E3%81%A8%E6%AF%94%E7%8E%87%E3%81%8C%E9%80%86%E8%BB%A2%E3%81%97%E3%81%9F%E3%80%82, accesso 17/11/22.

Rispetto al testo originale, “Hina-chan” presenta un completo ribaltamento del messaggio finale: l’apparizione di un fantasma maschile come partner omosessuale piuttosto che di una giovane e bella fanciulla viene percepito come una sorta di punizione per l’invidia di Kiroku nei confronti di Shigeppachi. Nella riscrittura invece, l’apparizione di un partner omosessuale diventa il tema fondamentale del racconto, nonché il mezzo per Shigemi di lasciarsi definitivamente alle spalle l’esperienza avuta con il suo precedente ragazzo. Vivere con lui, ricorda Shigemi nel racconto, era estenuante, si sentiva costretta a cambiare sé stessa per adattarsi al compagno, che descrive come “inflexibile nel corpo e nella mente”.⁴⁸ Si ritrovava sempre ad osservarlo, per capire cosa stesse per fare o cosa stesse pensando e comportarsi di conseguenza. Con Hina invece non solo si sente completamente a proprio agio, ma la presenza di lei la spinge a migliorarsi costantemente, cercando nuovi prodotti per la cura del corpo e modificando le proprie abitudini alimentari per avere un’alimentazione più sana.

Rinkishii

Anche “Rinkishii” (Gelosia)⁴⁹ ha come fonte di ispirazione un Rakugo, *Neko no chūshin* (anche noto come *Neko no Tadanobu* o *Nekotada*). La versione Rakugo della storia è una parodia dell’opera Kabuki *Yoshitsune senbonzakura*,⁵⁰ in particolare del passaggio nel quale viene smascherato il falso Tadanobu, rivelando la sua vera natura, la volpe Genkurō. Questa avrebbe assunto le sembianze di Tadanobu, l’attendente di Minamoto no Yoshitsune, per poter rimanere vicino al tamburo Hatsune, creato con le pelli dei suoi genitori e in mano proprio a Yoshitsune.⁵¹ Nel Rakugo si racconta di una bellissima insegnante di *jōruri*, che in breve tempo riscuote molto successo con i suoi allievi uomini. Due di loro, Jirō e Hachi, gelosi delle attenzioni che la maestra dedica a Tsune, un altro allievo, decidono un giorno di osservarli di nascosto mentre sono insieme da soli. I due vedono come Tsune e la maestra siano molto intimi, con lui che parla addirittura di lasciare la moglie e sposare lei. Jirō e Hachi decidono quindi di andare a riferire tutto alla moglie di Tsune, famosa per essere una donna molto gelosa. Inizialmente, una volta appresa la notizia, la donna si fa prendere dalla rabbia, ma poi, improvvisamente, si calma. Nel vedere la confusione sui volti dei due uomini, la donna spiega che ciò che le hanno riferito è impossibile, in quanto il marito è proprio nella stanza accanto, addormentato da tutto il giorno. È quindi impossibile che fosse stato, solo poco prima, a casa della maestra. Proprio

⁴⁸ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 64.

⁴⁹ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 77-91.

⁵⁰ James Luke HADLEY, *Theorizing in Unfamiliar Contexts: New Directions in Translation Studies*, University of East Anglia, 2014, p. 106.

⁵¹ Bonaventura RUPERTI, “YOSHITSUNE SENBONZAKURA. Convenzioni drammaturgiche, coerenza semantica, mujōkan e tradizione popolare”, *Il Giappone*, vol. 27, 1987, p. 68.

in quel momento, lo *shōji* si apre e arriva Tsune, confuso dalla presenza dei due uomini e dalla storia che riportano. Una volta che anche Tsune verifica di persona l'esistenza di un altro uomo esattamente identico a lui, ancora seduto nella stanza della maestra, i tre elaborano un piano per smascherare il falso Tsune: Jirō e Hachi si devono recare a casa della maestra a bere con lei e l'impostore; dopodiché devono riuscire a pizzicare le orecchie di quest'ultimo. Il piano ha effettivamente successo e l'impostore si rivela essere un gatto, Tadanobu. Questo aveva assunto le sembianze di Tsune per potersi avvicinare allo *shamisen* creato con le pelli dei suoi genitori, dei quali sentiva tanto la mancanza, custodito nella stanza della maestra.⁵²

Nel caso di “Rinkishii”, Matsuda prende come ispirazione solo un elemento del racconto originale, ossia la moglie gelosa. Personaggio marginale nel Rakugo, diventa invece protagonista nella riscrittura: tutto il racconto è in realtà una lettera indirizzata ad una donna “estremamente gelosa”⁵³ da parte di qualcuno che vorrebbe reclutarla come spettro. Avrebbe infatti tutte le qualità per diventare un fantasma dopo la morte, in quanto sarebbero necessari un alto grado di gelosia e ossessione per riuscire a rimanere sulla terra e non fluttuare direttamente in paradiso, affermano alla fine della lettera.⁵⁴ La donna di cui si parla nel testo è talmente gelosa da indulgere quasi quotidianamente in esplosive scenate di rabbia, durante le quali afferra e scaglia verso il marito tutto ciò che le capita in mano, fino a quando la stanza non viene completamente distrutta. È talmente abituata a questi scatti d'ira che ogni qualvolta le capita di passare per il negozio “Tutto a 100¥” fa scorta di ceramiche e stoviglie, in modo da avere sempre a disposizione una scorta sufficiente di oggetti adatti a tale scopo. L'elogio che i mittenti della lettera fanno dell'ossessiva gelosia della donna può essere visto, a parere mio, da un duplice punto di vista: da un lato estremamente ironico, come critica alla rappresentazione in televisione di mogli e fidanzate troppo gelose, che tendono a normalizzare questo genere di comportamenti come tipici di una donna innamorata.

Inoltre, e questo è ciò che è veramente straordinario di te, fino a ieri non ti eri resa conto di essere una tipa gelosa. Non avevi neanche minimamente pensato di essere una che brucia di gelosia. Visto che i programmi in televisione erano pieni di donne gelose, pensavi che fosse una cosa normale. Eri convinta che l'amore e il romanticismo fossero fatti di questo.⁵⁵

Dall'altro lato, sembra quasi voler incentivare le donne a non accettare passivamente quando i mariti si dimostrano infedeli o si comportano in maniera egoista senza tenere conto dei loro sentimenti.

⁵² IMAMURA Nobuo, *Rakugo senshū – dai san* (Antologia del rakugo – Volume tre), Tōkyō, Rakurakusha, 1952
今村信雄、「落語選集 第三」東京、楽々者、1952, pp. 73 – 91.

⁵³ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 77.

⁵⁴ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 90.

⁵⁵ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 87.

Esorta le donne a non sentirsi in colpa nell'esprimere la propria insoddisfazione nei confronti dei comportamenti dei mariti.

[...] perché, perché hai dovuto fare una cosa tanto banale come pentirti? Se tuo marito accende le fiamme della tua gelosia ricevendo messaggi sospetti sul cellulare, tenendo su di sé scatole di fiammiferi da locali poco raccomandabili o tornando a casa il giorno di San Valentino con un sacco di cioccolato⁵⁶ è soltanto colpa sua. Se ti fa pensare che possa essere stato infedele, o se è veramente stato infedele, è soltanto colpa sua. Perché mai dovresti mostrare benevolenza verso un marito del genere? Cosa c'è di male nell'aver reso chiara la tua insoddisfazione, nell'aver espresso la tua gelosia? Tu non hai fatto nulla di sbagliato. È il tuo marito infedele quello in torto.⁵⁷

Ritengo quindi che questo racconto costituisca un messaggio da parte di Matsuda per le donne giapponesi: non solo devono fare attenzione alle rappresentazioni che i media danno delle donne e dei loro comportamenti, ma devono anche imparare a far valere le proprie opinioni e i propri punti di vista all'interno del matrimonio, dando voce ad eventuali insoddisfazioni o insicurezze. È inoltre un perfetto esempio dell'uso che Matsuda fa dell'ironia nelle sue opere: descrivendo nel dettaglio la furia indomabile della donna in preda alla gelosia per poi giustificarla in seguito come una conseguenza "naturale" del modo in cui la società l'ha abituata a pensare, Matsuda vuole far riflettere il lettore su quelle che sono le cause scatenanti della gelosia. La protagonista del racconto può essere vista come la personificazione di tutta la gelosia che le donne giapponesi sono costrette a sopportare a causa di mariti infedeli, che danno per scontata la loro presenza a casa e prestano attenzione solo a sé stessi e al proprio lavoro. Non intende quindi mandare un messaggio solamente alle donne, ma anche e soprattutto agli uomini: vuole fare in modo, tramite i suoi racconti carichi di ironia, che si rendano conto da soli di quanto ci sia di sbagliato nel proprio comportamento e nella società, in modo che possano cercare di migliorarli.

Obachantachi no iru tokoro e Ai shiteta

I racconti "Obachantachi no iru tokoro" ("Nel paese delle donne selvagge")⁵⁸ e "Ai shiteta" ("Il mio caro estinto")⁵⁹ si basano entrambi sul motivo dello *hankonkō*, ovvero l'incenso per l'evocazione

⁵⁶ In Giappone in occasione del giorno di San Valentino è consuetudine che siano le donne a regalare del cioccolato agli uomini, che a loro volta ricambiano in occasione del White Day (14 marzo).

⁵⁷ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 88.

⁵⁸ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 95-107.

⁵⁹ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 111-119.

degli spiriti. Importato dalla Cina, si pensava che grazie a questo particolare incenso si potesse entrare in contatto con gli spiriti dei propri cari defunti. Una volta acceso infatti, all'interno del fumo che questo generava appariva la sagoma della persona amata, che rimaneva lì solamente fintanto che l'incenso rimaneva acceso. Nel Rakugo omonimo, vediamo un *rōnin* di nome Shigesaburō bruciare l'incenso ogni notte suonando un gong per evocare lo spirito della moglie defunta. Infastidito dal rumore, il vicino va a indagare, venendo così a conoscenza delle proprietà magiche dell'incenso. Si reca al mercato per acquistarne un po' ma non ricordando il nome corretto finisce per comprare un incenso medicinale. La notte lo brucia nella speranza di incontrare anch'egli la defunta moglie, ma non accade nulla. Prova allora a bruciarne sempre di più, fino a quando non sente qualcuno bussare alla porta: convinto che sia la moglie va ad aprire, solo per scoprire che in realtà è un vicino che si lamenta del fumo e del pessimo odore che proviene dalla sua casa.⁶⁰

Il primo dei due racconti che fanno uso di questo tema, “Obachantachi no iru tokoro”, ha come protagonista Shigeru, un giovane che ha recentemente perso la madre. Un giorno, tornato a casa, l'aveva trovata impiccata dopo essere stata abbandonata dall'uomo del quale era stata l'amante per anni. La madre di Shigeru non è altri che la zia della protagonista di “Migaki wo kakeru”, che vediamo già defunta e in forma di spirito. Il ragazzo, molto legato alla madre e distrutto dalla sua morte, cade in uno stato di apatia che lo porta ad abbandonare le attività di preparazione all'ingresso nel mondo del lavoro, che in Giappone iniziano già durante gli anni dell'università. Terminati gli studi diventa quindi un *freeter*, passando da un lavoro part-time ad un altro senza mai impegnarsi nella ricerca di un posto fisso. La sua instabilità mentale ed emotiva si riflette quindi anche nella sua vita lavorativa, gettandolo nel mondo del precariato, fenomeno al giorno d'oggi tristemente diffuso anche in Giappone. Alla fine, riesce a trovare lavoro nell'azienda del signor Tei e viene assegnato alla catena di controllo dei bastoncini di incenso. Questi sono pubblicizzati dall'azienda come *hankonkō*, l'incenso per l'evocazione degli spiriti, e sono quelli che Shigeru porta quasi quotidianamente sulla tomba della madre. Non riuscendo ancora ad accettarne la morte, il giovane si ritrova bloccato in uno stato di torpore, incapace di scuotersi ed andare avanti con la propria vita; La situazione inizia a cambiare solo quando un giorno, ai piedi della tomba, sente attorno a sé un suono familiare, che riconosce infine come la voce della madre che canta una canzone che le piaceva molto quando era ancora in vita. Il testo, che parla di un defunto che prega un proprio caro di non piangere per la sua morte, è un messaggio della madre al figlio, per implorarlo di lasciarla andare e proseguire con la propria vita. Il messaggio sembra raggiungere Shigeru, che da quell'episodio riduce di molto il numero delle visite e inizia a essere più percettivo nei confronti del mondo attorno a sé, tanto da

⁶⁰ MUTO Sadao, *Teihon Rakugo Sanbyakudai* (Trecento rakugo: edizione rivisitata), Tōkyō, Iwanami Shoten, 2007. 武藤貞夫、定本落語三百題、東京、岩波書店、2007, p. 359.

notare le numerose stranezze che si verificano all'interno dell'azienda. Inizia anche ad interagire con i colleghi, principalmente donne di mezza età ognuna con i propri tratti distintivi, come quella dagli occhi volpini e amante del *kitsune udon*. Il parallelo con l'opera originale può essere rintracciato nel senso di torpore in cui versa il protagonista: il pericolo dello *hankonkō*, infatti, sta proprio nel fatto che, rivedendo i propri cari defunti, si rischia di sentirne ancora di più la mancanza, rendendo più difficile la separazione. Inoltre, Matsuda, ambientando la storia nel Giappone contemporaneo, coglie l'occasione per affrontare il problema dei *freeter*, evidenziando la loro condizione di instabilità e precarietà tramite il collegamento con lo stato emotivo di Shigeru.

Il secondo racconto che fa uso del tema dello *hankonkō*, "Ai shiteta", racconta invece di una donna che, a causa di una condizione medica, ha difficoltà nel distinguere gli odori. Proprio per questa sua condizione, si è sempre trovata in difficoltà ogni qualvolta qualcuno si soffermava ad apprezzare l'odore dell'osmanto, ritenuto, stando a quanto dice la narratrice, un profumo estremamente popolare e amato. Un giorno, accortasi di aver terminato l'incenso per l'altare domestico, ne va a cercare un po' nell'ufficio del defunto padre. Qui trova una confezione di incenso profumato; anche se per l'altare non si dovrebbe utilizzare incenso profumato, per lei che è incapace di percepire gli odori la differenza è poca, quindi lo usa comunque. Un giorno, mentre è impegnata a piegare il bucato, si sente chiamare da quello che suona come un venditore. Con suo grande stupore, si tratta del signor Tei che, galleggiando in aria al di sopra dell'altare, afferma di essere venuto a controllare se ci fossero problemi con l'incenso. Spiega che, nonostante fosse acceso già da molto, l'incenso non aveva ancora fatto apparire nessuno spirito e come ciò rappresenti un problema per la sua azienda. La donna, che fino a quel momento non aveva idea delle proprietà dell'incenso, chiede se invece che una persona fosse possibile vedere lo spirito del suo defunto gatto, Mike. Tei, stupito, si scusa per non aver mai pensato a quella possibilità e le assicura che provvederà ad informare l'azienda affinché ciò diventi possibile. Infine, visto che l'incenso dovrebbe prendere il profumo preferito di chi lo accende, ma vista la condizione della donna non era stato in grado di adattarsi, le domanda quale profumo vorrebbe sentire. Dopo averci pensato ed essersi fatta descrivere il profumo da Tei, la protagonista afferma di volerlo al profumo di osmanto.

Kanojo ga dekiru koto

Il racconto "Kanojo ga dekiru koto" ("Ciò che lei può fare")⁶¹ è modellato sulla figura della *Kosodate yūrei*, uno *yōkai* femminile conosciuto per essere il protettore dei neonati. Essendo una leggenda popolare, esistono diverse versioni per quanto riguarda la sua storia, ma tutte hanno in

⁶¹ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 139-144.

comune quanto segue: ogni notte, verso l'orario di chiusura, un mercante riceve la visita di una donna che compra una caramella. Una notte, dopo averle consegnato il dolcetto, il venditore decide di seguirla, giungendo fino a un cimitero. Qui sente il pianto di un bambino provenire dall'interno di una tomba riempita di recente. Subito si mette a scavare fino a trovare un bambino, nato dopo che la defunta madre era stata sepolta. La donna che visitava il suo negozio ogni notte era proprio il fantasma della madre, e le caramelle che comprava avevano tenuto in vita il bambino fino ad allora.⁶²

In "Kanojo ga dekiru koto" vediamo raccontata la storia di una ragazza che ha deciso di lasciare il marito, un uomo che "in molti sensi non era esattamente un gran padre, o un gran marito. E in molti sensi, non era nemmeno uno che paga il mantenimento".⁶³ Per tutti quelli che la conoscono, la colpa è solamente sua: per non aver preso in considerazione il figlio piccolo, per aver divorziato, per essere diventata una madre single, per non aver pensato alle conseguenze. Nessuno è disposto a darle una mano, né economicamente né badando al bambino mentre lei lavora. Per guadagnare abbastanza da tirare avanti è costretta a fare due lavori, uno dei quali, fa intuire il racconto, comporta il vendere il proprio corpo o fare da *hostess* presso qualche night club. Per di più, non potendosi permettere una baby-sitter è costretta a lasciare il piccolo a casa da solo mentre lei è al secondo lavoro. Tuttavia, anche se a sua insaputa, non è l'unica a prendersi cura del bambino: la *kosodate yūrei*, il fantasma della donna che accudisce i bambini, si reca ogni notte a casa sua per riordinare e tenere d'occhio il pargolo. Per lei è un vero e proprio lavoro: dopo aver esaminato la situazione per essere sicura di avere tutte le informazioni che le servono, inoltra una richiesta formale al proprio supervisore (che altri non è che il signor Tei) che subito la approva. Quando visita la casa, il piccolo non si spaventa, ma le si avvicina e prende a giocare con il suo kimono. È proprio dal kimono che lei estrae la sua "arma segreta", le caramelle, con le quali riesce sempre a conquistarsi le simpatie dei bambini che accudisce. Era solita, afferma, recarsi ogni giorno a comprarle, ma aveva poi realizzato che era molto più comodo comprarne grosse quantità in modo da avere una scorta che durasse per giorni. Quando la madre ritorna, la prima cosa che fa è andare a controllare il figlio. Non si accorge della balia spettrale, e questa non fa nulla per farsi notare: con il tempo imparerà ad accettare da sé la sua presenza e allora potrà mostrarsi e aiutarla più efficacemente.

In questa riscrittura Matsuda affronta un tema particolarmente delicato, quello delle madri single in Giappone. Come si legge nel testo, il fatto che una donna voglia mettere le proprie necessità personali e il proprio benessere davanti a quelle della famiglia non è visto di buon occhio. Una donna che decide di interrompere la relazione con il marito è ritenuta egoista, fredda, indifferente nei confronti del benessere dei figli. Questo accade, come ci viene fatto notare da Matsuda nella frase

⁶² IKEDA Hiroko, *A Type and Motif Index of Japanese Folk-Literature*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1971, p. 182.

⁶³ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 139.

pregna di ironia riportata in precedenza, anche quando il marito non si cura né di lei né dei figli, essendo quindi il primo a metterne in pericolo il benessere. Di conseguenza, la donna passa dalla parte del torto e nessuno dei parenti o amici si sente in dovere di supportarla, anche se così facendo finiscono per essere essi stessi quelli che non tengono in considerazione il benessere dei bambini. Il tutto, solo per poter alla fine puntare il dito sul fallimento della donna e vantarsi, il petto gonfio di autocompiacimento, di aver avuto ragione fin dall'inizio. Il lavoro che lei si ritrova costretta a fare, pensano, è adatto ad un individuo dai valori morali tanto bassi da lasciare la famiglia. La donna diventa una sorta di metro di paragone per la propria rettitudine: quelli che la conoscono confrontano il suo comportamento e la sua mancanza di moralità con le proprie vite, compiacendosi della poca somiglianza che vi trovano. In questo contesto, il fantasma va a prendere il posto di quelle istituzioni che avrebbero il compito di sostenere le donne in questo tipo di situazioni, che dalla società sono viste quasi non meritevoli di supporto in quanto in contraddizione con ciò che viene ritenuto "normale".

Moete iru no wa kokoro

"Moete iru no wa kokoro" ("Cuore ardente")⁶⁴ prende come ispirazione un personaggio della tradizione popolare che appare frequentemente in molti repertori del Rakugo, ossia Yaoya Oshichi. Perduto innamorate di un giovane ragazzo che lavora presso un tempio buddista, finisce per appiccare un incendio che coinvolge tutta Edo, per venire poi giustiziata sul rogo a Suzugamori.⁶⁵ Come illustrato anche nella nota di apertura del racconto nella traduzione di Barton, ogni tempio buddista e santuario shintō del Giappone ha uno *shuin*, un timbro proprio del tempio o santuario e unico nel suo genere. I visitatori hanno la possibilità di farsi trascrivere questi timbri con un pennello da calligrafia da parte dei monaci, e molti creano dei raccoglitori appositi dove collezionare tali calligrafie (chiamati *shuinchō*).⁶⁶ La protagonista di "Moete iru no wa kokoro" si occupa di applicare i timbri per i visitatori del tempio, corredandoli poi con la necessaria calligrafia. Nonostante sia molto giovane, la sua abilità con il pennello è sorprendente e questo lascia sempre i visitatori estremamente sorpresi. Questi, infatti, quando si rendono conto che ad applicare timbro e calligrafia sui loro preziosi album sarà la giovane che si trovano davanti sono dubbiosi nei riguardi della sua competenza. Per raggiungere quel livello, la protagonista si è esercitata fin da molto piccola, anche quando tutti i suoi amici ritenevano la calligrafia una cosa noiosa e preferivano dedicarsi ad altro. Una volta finita l'università aveva preso a girare di tempio in tempio offrendo i propri servizi come calligrafa, ogni volta riscuotendo grande successo. Al tempo del racconto, la ragazza lavora stabilmente da un paio

⁶⁴ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 147-157

⁶⁵ MORIOKA, SASAKI, *Rakugo, The Popular Narrative...*, p. 41.

⁶⁶ MATSUDA, *Where the wild ladies are*, p. 181.

di anni presso il tempio nel quale si trova la tomba di Oshichi, la figlia del fruttivendolo che per amore aveva appiccato un grande incendio a Edo. Qui, ha l'occasione di osservare i visitatori del tempio mentre pregano per i motivi più disparati, come successo nello studio o sicurezza per le famiglie. Lei, tuttavia, fatica a comprendere quel genere di desiderio: sin da bambina non aveva mai avuto alcun desiderio, non sapeva per cosa pregare, e anche le relazioni sentimentali avevano poca importanza. L'unica cosa che veramente attirava la sua attenzione era la calligrafia, tanto che durante il *tanabata*, quando si scrivono i desideri sui pezzi di carta da appendere ai rami di bambù, si inventava dei desideri solo per il gusto di poterli scrivere. Tra tutti, il tipo di visitatore che più attira la sua attenzione è quello costituito dalle persone che pregano lo spirito di Oshichi per avere un aiuto in amore: principalmente donne, si recano con passo deciso verso la sua tomba, vi posano fiori o offerte particolarmente generose e passano un tempo incredibilmente lungo in preghiera. Successivamente, vanno al tempio principale, fanno un'altra offerta e pregano nuovamente. Infine, passano per il negozio, dove acquistano con fare sicuro diversi articoli e amuleti, per poi andarsene con passo deciso, non senza prima fare un'altra visita alla tomba.

La protagonista descrive Oshichi come una “del tipo incline all'ossessione”,⁶⁷ quindi è inevitabile che attiri alla sua tomba persone con un carattere simile. Non può fare a meno di ammirare questo genere di persone: ha l'impressione che, da qualche parte dentro di loro, vi sia un fuoco che brucia. Questa è una caratteristica che si sente di attribuire a tutte le donne giapponesi, che, quando trovano qualcosa che suscita il loro interesse ne vengono completamente assorbite, dedicandovi tutte se stesse. Tuttavia, continua, per un adulto inserito nella società è impossibile lasciare libere le fiamme di questa passione, che in parte quindi rimane sopita, inespressa. È forse questo il motivo per cui fanno visita alla tomba di Oshichi, colei che ha saputo lasciare libere le proprie fiamme per amore, lasciandole bruciare al massimo della loro potenza. Le donne nella sua stessa situazione si recano da lei per trovare un po' di conforto nel dialogo mentale che hanno davanti la sua tomba, un momento di sfogo personale per sfuggire dalle costrizioni dell'essere un adulto funzionale.

La protagonista del racconto è, a suo modo, proprio come Oshichi: non solamente nel nome, Nanao, i cui caratteri richiamano quelli di Oshichi (entrambi contengono il carattere 七, che può avere sia la lettura “*nana*” che “*shichi*”), ma anche nel modo in cui ha vissuto; non se ne rende conto, ma anche lei ha dedicato tutta la sua vita ad una passione, anche lei ha dentro di sé delle fiamme che bruciano, che si riflettono nel modo in cui scrive

Sai, Nanao, c'è qualcosa nel modo in cui scrivi, qualcosa di selvaggio, passionale; come dire, ardente quasi. È proprio un esempio di come l'aspetto non corrisponda sempre al carattere.⁶⁸

⁶⁷ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 153.

⁶⁸ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 157.

In contrapposizione con il suo volto inespressivo, Nanao riesce a sfogare tutta la propria passione nel momento in cui impugna il pennello, riversandola interamente sulla carta; permette alle sue fiamme di bruciare libere, pur mantenendone il controllo totale.

Watashi no sūpāpawā

Il racconto trae ispirazione dai personaggi di *Tokaidō yotsuya kaidan*, probabilmente la storia di fantasmi più conosciuta in Giappone e *Kaidan ichikawatei*.⁶⁹ Nella prima viene raccontata la storia di Oiwa e di come sia stata avvelenata dai familiari del marito Iemon. Questi, deciso che egli doveva trovare una nuova moglie, mandano ad Oiwa una crema avvelenata che le sfigura orribilmente il volto. Iemon, disgustato dall'aspetto della moglie, chiede al fratello Takuetsu di violentarla per dargli motivo di divorziare. Takuetsu, che non ha cuore di compiere un atto tanto abietto, decide invece di mostrare a Oiwa il proprio volto riflesso in uno specchio. La donna si infuria e, nel pieno di un impeto di rabbia, inciampa su una spada, trafiggendosi. Tornerà in seguito sotto forma di spettro per vendicarsi dei torti subiti.⁷⁰

La seconda vede protagonista Okon, una ex geisha che sposa Jirokichi, un giocatore d'azzardo il cui stile di vita dissoluto riduce in breve tempo la coppia sul lastrico. Qualche tempo dopo, Okon trova sul proprio volto un brufolo che si rivela poi una terribile malattia. Jirokichi parte quindi per raccogliere del denaro per le cure, promettendo alla moglie di tornare entro dieci giorni. Torna invece dopo undici, scoprendo al suo arrivo della scomparsa della moglie. Tempo dopo, ormai sposato con un'altra donna, riceve la visita dello spettro di Okon.⁷¹

“Watashi no sūpāpawā” (“Il mio superpotere”)⁷² prende la forma di un articolo di blog, scritto da una donna di nome Watanabe Kumiko. Kumiko racconta di come sin da bambina abbia sofferto di una grave forma di allergia, che le causava sfoghi cutanei al minimo contatto con un gran numero di alimenti e tessuti. Per questo motivo si è sempre sentita simile ai personaggi di Oiwa e Okon, che come lei dovevano confrontarsi con il disagio di una “deformità” della pelle; non si è mai sentita di definirle dei mostri, in quanto avrebbe significato riconoscere anche sé stessa come tale. Tuttavia, è consapevole che nei periodi durante i quali la sua allergia si presentava in maniera particolarmente violenta le persone attorno a lei la percepivano come una mostruosità, qualcosa di differente da loro. Il fatto che gli sfoghi si presentassero in maniera più o meno violenta a seconda della stagione le ha

⁶⁹ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 253.

⁷⁰ MATSUDA, *Where the Wild Ladies Are*, p. 61

⁷¹ Ibid.

⁷² MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 161-165.

però permesso di comprendere una cosa: vedendo come le persone, primi fra tutti i ragazzi, la trattassero in maniera differente a seconda della condizione della sua pelle le ha fatto capire che molti, nell'approcciarsi alle altre persone, si soffermano esclusivamente sull'aspetto esteriore. Lei era sempre la stessa, ma le persone la trattavano in maniera differente in base alla condizione della sua pelle. Quello che le persone che con senso di superiorità giudicano gli altri non comprendono, afferma Kumiko, è che coloro che stanno venendo giudicati fanno lo stesso a loro volta; compreso questo, l'allergia le ha permesso di sviluppare una acutissima capacità di osservazione. Parlando con una persona, è ora in grado di comprendere che tipo sia veramente. Questo è ciò che lei definisce "il suo superpotere", andare oltre le semplici apparenze e scrutare a fondo nell'animo dei suoi interlocutori.

Saigo no omukae

Protagonista di questa riscrittura è una creatura appartenente alla tradizione popolare giapponese, lo *zashiki warashi*. Dall'aspetto di una ragazzina con un taglio a scodella, si dice che tenda a prendere residenza nelle *zashiki*, le stanze per gli ospiti con i pavimenti in *tatami*, e nonostante sia conosciuto come uno spirito tendenzialmente dispettoso, si crede porti fortuna a chiunque lo avvisti e alla casa nella quale risiede.⁷³

In "Saigo no omukae" ("Un ultimo incontro")⁷⁴ la storia è narrata dal punto di vista del signor Tei, il responsabile dell'azienda che produce l'incenso evoca-anime già apparso in "Obachantachi no iru tokoro", "Ai shiteta" e "Kanojo ga dekiru koto". Si trova in un vecchio albergo in via di ristrutturazione per incontrare una persona, una donna dalla corporatura molto minuta e un taglio di capelli a caschetto. Dopo i saluti formali, in quanto si tratta di un incontro di lavoro, la donna gli racconta di quanto sia legata a quell'albergo; era solita, molti anni prima, venirci a cenare con il marito ogni qualvolta avessero qualcosa da festeggiare o per le grandi occasioni. Il pensiero che debba essere demolito per la ristrutturazione la rattrista, ma vedere quante persone sono accorse per dare un ultimo sguardo al magnifico salone in cui si trovano le fa trovare conforto. Effettivamente, nota Tei, la struttura sta via via andando a riempirsi sempre di più, con persone che osservano nostalgiche i vari elementi dell'arredamento e altre che scattano foto o si riprendono con il telefono. Con il procedere della conversazione, capiamo che l'obiettivo di Tei è quello di reclutare la donna nella propria azienda, permanentemente o almeno fino a quando la ristrutturazione dell'albergo non sia stata completata. La donna accetta, a patto di poter rimanere all'interno dell'hotel fino al suo ultimo momento di vita. Stretto l'accordo, Tei si avvia verso l'uscita osservando la folla che sempre più

⁷³ MATSUDA, *Where the Wild Ladies Are*, p. 197.

⁷⁴ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 169-179.

arriva nell'edificio; scopriamo allora che non tutte le persone lì presenti sono vive: una buona metà, stando a quanto afferma Tei, sono in realtà fantasmi, tornati per offrire un ultimo saluto ad un edificio che probabilmente avevano amato in vita. Inoltre, viene spiegato il motivo per il quale Tei era così ansioso di reclutare la donna dai capelli a caschetto: non è una donna normale, bensì uno *zashiki warashi*, creatura dai poteri incredibili che sicuramente riceverà numerosissime richieste di impiego una volta inserita nell'azienda. Vediamo quindi che nuovamente, come accade anche in “Kanojo ga dekiru koto”, Matsuda abbia trasformato le abilità soprannaturali di uno *yōkai* in un vero e proprio lavoro, rendendolo parte a tutti gli effetti della società giapponese contemporanea.

Nel descrivere la *zashiki warashi*, Tei afferma come essa stessa, seppur consapevole dei propri poteri, tenda sempre a sminuire la sua importanza. Questa è una caratteristica che, stando alle parole di Tei, sembra essere comune a tutte le donne: anche quelle dotate di grande talento hanno la tendenza a limitarsi, pur riconoscendo le proprie abilità non sono in grado di attribuire a sé stesse il valore che meritano.

Chīmu Sarashina

L'ispirazione per “Chīmu Sarashina” (“La squadra Sarashina”)⁷⁵ deriva dal kabuki *Momijigari* (“Osservare le foglie autunnali”), adattamento dell'omonimo Nō. Racconta di quando Taira Koremochi, impegnato in una battuta di caccia sul monte Togakushi assieme ad alcuni attendenti, si imbatte nella principessa Sarashina. Questa, accompagnata da diverse ancelle, si trova sul monte per il *momijigari*, ossia osservare le foglie autunnali tra danze e sake, e invita i guerrieri ad unirsi a loro. Koremochi accetta, ma con diffidenza, in quanto ha saputo dall'imperatore che sul monte Togakushi si aggira un pericoloso demone. Mentre beve sake, osserva i suoi uomini e le ancelle di Sarashina impegnati in una gara di ballo, seguiti dalla stessa Sarashina. Mentre la osserva danzare, Koremochi cade in un sonno profondo, durante il quale viene maledetto dalla principessa che poi fugge. In sogno gli appare Hachiman, il dio della montagna, che gli rivela che Sarashina è in realtà il demone Kijo, per poi consegnargli una spada sacra con la quale combatterla. Una volta sveglio, Koremochi insegue Kijo, che rivela le sue mostruose sembianze, e i due ingaggiano un furioso duello. Questo si conclude con la vittoria di Koremochi, che riesce con successo a ferire e respingere il demone.

“Chīmu Sarashina” racconta, come suggerisce il nome, del “Team Sarashina”, un gruppo di impiegate dell'azienda del signor Tei. Conosciute da tutti per la loro incredibile abilità ed efficienza, non hanno una collocazione fissa all'interno dell'azienda: vengono assegnate ovunque ci sia bisogno di aiuto, e non mancano mai di eseguire qualsiasi incarico alla perfezione, spesso meglio degli

⁷⁵ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 183-189.

specialisti del settore. Questa fama ha indotto Tei ad assegnare un piccolo ufficio tutto per loro, fuori dal quale hanno appeso un pezzo di carta con su scritto “Team Sarashina” e decorato con ritagli di carta a forma di foglie autunnali. Nessuno sa come sia venuto a formarsi il Team, si sa solo che da un giorno all’altro erano lì e pronte a svolgere qualsiasi lavoro con estrema efficienza. Se c’è una cosa però in cui brillano più di tutto è il lavoro di squadra, non solo sul lavoro ma anche negli sport: ogni volta che viene indetto un torneo aziendale o interaziendale le Sarashina sono sempre pronte a scendere in campo, riportando immancabilmente grandi vittorie. Anche quando giocano riescono sempre a mantenere un aspetto composto e dignitoso, ma capita che di tanto in tanto si lascino sfuggire delle espressioni di soddisfazione quando vincono una partita. Questo è vero soprattutto nel caso in cui gli avversari siano uomini: una volta, mentre si dirigevano negli spogliatoi dopo una vittoria, qualcuno chiese a Sarashina come mai le piacesse così tanto vincere. La risposta fu “Ci piace dimostrare alla gente che siamo in grado di farlo”.⁷⁶

Il narratore, che da quanto deduciamo dal testo è un dipendente dell’azienda, racconta del più recente torneo al quale le Sarashina hanno partecipato, una gara di ballo tradizionale giapponese. Tutti avevano pensato che fosse troppo perfino per loro, ma nello stupore generale il gruppo aveva iniziato a dedicarsi con incredibile impegno e costanza ad esercitarsi nella danza dopo il lavoro. Il giorno della gara avevano messo in scena uno spettacolo incredibile, soprattutto considerando il poco tempo in cui l’avevano preparato. Sfortunatamente, erano riuscite ad arrivare solo seconde, superate da una squadra che praticava danza giapponese da più di dieci anni.

I rimandi all’opera originale qui sono svariati. Il Team, composto dalla caposquadra Sarashina e altre nove donne, richiama il gruppo con il quale la principessa si reca ad ammirare le foglie nell’opera originale. La caposquadra è ovviamente la principessa Sarashina/demone Kijo: oltre a portare lo stesso nome, ne condivide anche la natura duale. Il narratore spiega che, nonostante nella loro azienda cose come le molestie nei confronti delle impiegate siano completamente inesistenti, si trovino spesso a lavorare con aziende nelle quali cose del genere ancora accadono. Tendenzialmente, quando il Team viene inviato presso tali aziende, gli impiegati mantengono un comportamento corretto, ma vi sono casi in cui questo non accade. Allora Sarashina, che non tollera minimamente quel genere di comportamenti, abbandona la sua natura composta e va su tutte le furie. Altro riferimento sta nella “targhetta” fatta a mano che la squadra ha appeso fuori dall’ufficio, decorata con foglie autunnali che richiamano al titolo del Kabuki. Infine, c’è la gara di ballo, che rimanda alla competizione tra le ancelle della principessa e i soldati di Koremochi e risulta in un secondo posto per il Team, a riflettere la sconfitta finale di Kijo per mano del guerriero.

⁷⁶ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 188.

“Chīmu Sarashina” è probabilmente il racconto nel quale emerge con più forza l’idea che Matsuda aveva per l’azienda di Tei, ovvero una che fosse “molto fluida e umana, perché nella realtà le aziende – e di conseguenza le società – non operano nella maniera in cui dovrebbero”.⁷⁷ Viene reso evidente dagli interventi del narratore, che in più occasioni tiene a specificare come alcune pratiche adottate da altre aziende siano ormai retrograde e assolutamente fuori luogo:

Alcuni potrebbero pensare che [il Team Sarashina] si occupi di intrattenere i clienti, portarli fuori a bere o al karaoke e via dicendo, ma quel genere di mentalità nella nostra azienda non esiste più.⁷⁸

[...] Alcuni potrebbero pensare che, visto che ora [le Sarashina] hanno padroneggiato la danza giapponese, sarebbero utili per intrattenere gli ospiti nelle stanze con i *tatami* a mo’ di geisha, ma quel genere di mentalità nella nostra azienda non esiste più.⁷⁹

Kyūsenbi

Il racconto che ha fornito l’ispirazione per “Kyūsenbi” (“Il giorno libero”)⁸⁰ è *Shinobi Yoru Koi Wa Kusemono*, un racconto dai toni sovranaturali ambientato dopo la morte di Taira no Masakado. Racconta dell’incontro tra la principessa Takiyasha, figlia di Masakado dai poteri magici, e Ōya Tarō Mitsukuni, un vassallo dei Minamoto. Il palazzo di Masakado, una volta imponente e meraviglioso, è ormai in rovina dopo la morte del proprietario. Mitsukuni, recatosi per indagare su alcune voci che lo riguardavano, sta riposando al suo interno. Viene svegliato dall’arrivo di una donna, che si presenta come una cortigiana di Kyoto di nome Kisaragi. Il guerriero è sospettoso, ma finge di credere alle parole della donna. Questa gli confessa di averlo visto lungo la strada e di essersi innamorata di lui, per poi seguirlo fino alle rovine. Mitsukuni allora inizia a descrivere la gloria passata del palazzo e del suo proprietario, Masakado, raccontando di come in battaglia fosse stato colpito da una freccia e fosse caduto da cavallo, trovando la morte. Nel sentire la storia Kisaragi inizia a piangere; interrogata sul motivo delle sue lacrime, confessa di essere in realtà la principessa Takiyasha, e di averlo seguito per convincerlo a diventare suo alleato per sconfiggere i Minamoto. Tuttavia, ora che il suo piano è stato svelato, si trova costretta ad uccidere Mitsukuni, con il quale ingaggia una feroce battaglia. Per la violenza del combattimento, il palazzo crolla. La storia termina con Takiyasha che

⁷⁷ STEWART, *Wild Women: an Interview...*, accesso 02/12/22.

⁷⁸ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 184

⁷⁹ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 188-189.

⁸⁰ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 193-200.

appare sul tetto dell'ormai distrutto palazzo in groppa ad un enorme rospo mentre rivolge al guerriero uno sguardo penetrante.⁸¹

In “Kyūsenbi” viene raccontato il “giorno libero” della protagonista dal suo lavoro. Priva della voglia di fare alcunché, si ritrova a passare buona parte della sua mattinata stesa a letto assieme al suo animale, Gum (*Gamu*). Con sua sorpresa, si ritrova a pensare all'uomo con il quale è uscita qualche giorno prima, Ōya: lei, che non ha mai compreso concetti quali amore o romanticismo, si trova ora a pensare con intensità ad un uomo che, sebbene abbia appena conosciuto, le piace già molto. Non è brava a gestire quel sentimento a metà tra il dolce e il doloroso che si prova quando ci si sta per innamorare, afferma: crede piuttosto di essere più incline all'ossessione, a trovare qualcuno su cui fissare tutte le proprie attenzioni piuttosto che qualcuno che le piaccia come persona (similmente a quanto descritto in “Moete iru no wa kokoro”). Passa poi a raccontare di come lei e Gum siano cresciute insieme, e di quanto piccola fosse all'inizio in confronto ad ora. Gum si è rivelata particolarmente utile a cominciare da quando lei andava alle medie: una sera, tornando a casa tardi a causa delle attività del club che frequentava, aveva intravisto un uomo nascondersi dietro un palo della luce in attesa che lei passasse. A quel punto aveva tirato fuori Gum e lei l'aveva difesa. Similmente, l'aveva aiutata anche all'università a respingere un compagno che non le dava tregua. Sentire che questi episodi capitavano di continuo anche alle sue compagne di corso, che venivano continuamente palpeggiate nei treni, desiderava che tutte potessero avere una Gum come lei. È per questo motivo che ora il suo lavoro consiste nel proteggere le donne sole da stalker e molestatore: lei e Gum le accompagnano per la strada, o vegliano su di loro da un punto rialzato, per assicurarsi che tornino a casa sane e salve. Ogni qualvolta che un malintenzionato si avvicina alle loro clienti, le due si fanno avanti e lo fissano con incredibile intensità, costringendolo alla fuga. Alla fine del racconto, Gum si alza dal letto e sprona la padrona a preparare il pranzo: è qui che veniamo a sapere che l'animale è in realtà un enorme rospo.

Possiamo desumere da quanto si legge nel racconto che la protagonista sia una sorta di alter-ego di Takiyasha, che aveva l'abilità di evocare un rospo gigante. Nel contesto di questa riscrittura, vediamo come la protagonista non persegua come Takiyasha la strada della vendetta, ma adoperi i suoi poteri per proteggere coloro che non lo possono fare da soli. A mio parere, questa vuole essere una critica da parte dell'autrice alla condizione attuale della società giapponese, nella quale i casi di molestie sessuali sono ancora estremamente elevati⁸² e le misure per contrastarli insufficienti o poco

⁸¹ ABE Satomi, *Masakado*, in “Kabuki on the web”, 2014, <https://enmokudb.kabuki.ne.jp/repertoire/1540/>, accesso 3/12/22.

⁸² Daniela GUEVARA, *Japan: Riding The Rails Of Sexual Harassment*, <https://asiamedia.lmu.edu/2019/10/15/japan-riding-the-rails-of-sexual-harassment/#:~:text=According%20to%20the%20Tokyo%20Police,out%20within%20its%20first%20hour>, ultimo accesso 05/12/22.

efficaci. Anche in questo caso la protagonista è un'impiegata della grande azienda di Tei; lo capiamo dal riferimento che essa stessa fa a una donna di nome Kuzuha, sua caporeparto nonché protagonista del racconto “Kuzuha no isshō”. Fa quindi delle sue caratteristiche soprannaturali un lavoro, diventando a tutti gli effetti un membro attivo della società contemporanea.

Tanoshisō

“Tanoshisō” (“Divertendosi”)⁸³ riprende il tema principale del Rakugo *San nen me* (“Il terzo giorno”): in una coppia sposata, il marito accudisce con estrema dedizione la moglie gravemente malata. La donna, consapevole di come per lei ormai non ci siano più speranze, respinge sempre le cure del marito. Questo, angosciato, le domanda cosa può fare per farla sentire un po’ meglio; la moglie ha un unico desiderio: siccome il pensiero che dopo la sua morte il marito possa amare un’altra donna la rattrista enormemente, gli fa promettere di non prendere una seconda moglie. Lui acconsente, fino a quando gli sarà possibile, a non risposarsi. Inoltre, le dice che, in caso fosse costretto a cedere, le sarebbe sufficiente apparire come spettro la prima notte di nozze per spaventare la nuova moglie e farla fuggire. In questo modo, la moglie può finalmente morire serena. Qualche tempo dopo, l’uomo è costretto dalle pressioni dei familiari a sposarsi nuovamente. La prima notte di nozze aspetta la visita della prima moglie, che tuttavia non arriva. Non si presenta neanche nelle notti successive, e alla lunga l’uomo cede al fascino della seconda moglie, che gli dà anche un figlio. La notte del terzo anniversario dalla sua morte, la prima moglie torna come spettro a far visita al marito, rimproverandolo di non aver tenuto fede al loro accordo. Il marito le risponde che è lei ad essere in torto, e che lui ha fatto tutto quanto era in suo potere per mantenere la promessa. Il motivo per cui non è tornata in tempo è presto spiegato: alla sua morte le avevano rasato i capelli, com’era di costume, per facilitarle l’accesso all’aldilà, che impiegano tre anni per tornare come prima. Non era apparsa nel frattempo in quanto temeva di non apparire attraente agli occhi del marito e quindi venire respinta a favore della nuova moglie.⁸⁴

La riscrittura si colloca temporalmente nel Giappone contemporaneo e presenta tre punti di vista differenti: quello della prima moglie, quello del marito e quello della seconda moglie, ora tutti fantasmi che lavorano nell’azienda di Tei. La prima moglie racconta del cambiamento radicale avvenuto in lei al momento della sua morte, moltissimi anni prima; ricorda come, quando era ancora in vita, considerasse i propri capelli come una delle cose più preziose in suo possesso, facesse di tutto per nascondere la propria natura pigra e si struggesse al solo pensiero che, una volta morta, il marito

⁸³ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 203-212.

⁸⁴ Anne SAKAI, *La Parole Comme Art: Le Rakugo Japonais*, “Letters Asiatiques”, Parigi, L’Harmattan, 1992, pp. 331-332.

potesse risposarsi. Da morta invece si era resa conto della futilità di questi sforzi: aveva scoperto che la testa rasata le stava molto bene e non vedeva il motivo di dover aspettare tre lunghi anni per poter tornare a far visita al marito. Aveva deciso quindi di anticipare i tempi e visitarlo prima che i capelli le fossero ricresciuti. Lo aveva trovato a letto in compagnia della nuova moglie, e la cosa non l'aveva disturbata minimamente. Siccome lei si stava divertendo nell'aldilà, aveva incoraggiato il marito a fare altrettanto, senza preoccuparsi per lei. Da quel momento in poi aveva sempre tenuto la testa rasata, diventando una sorta di precorritrice dello stile *punk*. Afferma infatti come la moda odierna e la cultura pop siano probabilmente le migliori in relazione al suo carattere: ama guardare film, ascoltare musica, poter indossare piercing, jeans strappati e magliette di band musicali accompagnate da generose quantità di rossetto ed eyeliner. Non è la sola ad aver sperimentato un grande cambiamento con la propria morte: anche il marito, che in vita non aveva mai lavorato particolarmente duro ed era trattato con riguardo solo in quanto uomo, si ritrova ad avere un lavoro impegnativo. Per la prima volta è consapevole di ciò che deve fare ed è soddisfatto del contributo che porta con le sue azioni. Ha visto spesso la prima moglie in giro per l'azienda, ma non le ha mai rivolto la parola: vedendola godersi la (non)vita molto più di quanto facesse prima di morire, non se la sente di imporle la sua presenza. Infine, abbiamo il punto di vista della seconda moglie. Impiegata nella sezione di "Ricerca e Sviluppo" dell'azienda, si ritrova ogni tanto ad osservare dalla finestra il marito mentre è in pausa. Racconta di come, seppure fosse fondamentalmente una brava persona, l'uomo non avesse mai fatto assolutamente nulla per aiutarla nei lavori di casa quando erano in vita. L'unico rimpianto che ha, spiega, è quello di non essersi fatta sentire, non avergli fatto notare come questo comportamento non fosse corretto nei confronti dei suoi diritti. Tuttavia, aggiunge poi, questo lo aveva realizzato solo dopo la morte, mentre in vita non vi vedeva nessun problema. Nemmeno lei ha ancora approcciato il marito, non ne sente la necessità. Benché lui fosse morto per primo e lei avesse attraversato un periodo di lutto colmo di tristezza, si era poi resa conto che vivere da sola era molto più semplice, se non altro per la quantità di lavori domestici che doveva fare.

I tre fantasmi del racconto, ormai distaccati dal mondo dei vivi e in grado di vederlo in maniera più oggettiva, offrono interessanti spunti di riflessione su quanto ci fosse di problematico nelle loro vite terrene. La prima moglie mostra come al suo tempo le donne fossero tenute a reprimere la propria individualità per uniformarsi ad uno standard estetico e comportamentale preciso, volto soprattutto al supportare l'uomo che sposavano. Il marito mostra lo squilibrio nei metodi di giudizio del valore, che attribuivano merito all'uomo semplicemente in quanto tale, ponendolo al centro della società. La seconda moglie mostra come per una donna sia possibile apprezzare la vita anche una volta che il suo matrimonio giunge alla fine, contrariamente a quanto la società si aspetta.

Enoki no isshō

La storia di Enoki deriva da un *Rakugo* di Sanryūtei Enchō e Kubota Hikosaku, trasposto poi anche in un Kabuki.⁸⁵ Particolarità di questo racconto di Matsuda, “Enoki no isshō” (“Vita di Enoki”)⁸⁶, è il fatto che rappresenta una sorta di *sequel* del racconto originale: la protagonista è Enoki, un albero che presenta sulla propria corteccia delle protuberanze che ricordano la forma di un seno umano. È la stessa Enoki, all’interno del racconto, a raccontare i fatti avvenuti nella storia originale: una donna di nome Okise (Oseki nella versione Kabuki) veniva violentata da un uomo che le aveva ucciso il marito e minacciava di uccidere anche il suo bambino se si fosse ribellata. Prese poi il posto del defunto marito come suo sposo. Poco tempo dopo, Okise smise di essere in grado di produrre latte, mettendo a rischio la sopravvivenza del figlio. Il nuovo marito la obbligò quindi a sbarazzarsene, affidandolo a qualcun altro. Il vecchio uomo a cui lo affidarono aveva ricevuto ordine di uccidere il bambino, ma, nonostante ciò, non riuscì nell’impresa vinto dalla tenerezza del piccolo. Si presentò quindi il problema di come nutrirlo, visto che l’uomo viveva solo e non poteva produrre latte da sé. Per un periodo si affidò alla generosità di varie donne che donavano un po’ del proprio latte, fino a quando non gli giunse voce di un albero la cui linfa poteva sostituire il latte materno. L’albero, che altro non era se non Enoki, era diventato famoso per via delle sue protuberanze a forma di seno e per il potere che la sua linfa sembrava avere. Il vecchio riuscì effettivamente a far sopravvivere il bambino, che crebbe forte e sano.

La Enoki del racconto di Matsuda racconta di come, ai tempi in cui le voci sul suo “potere” avevano preso piede, tutto quello scalpore e le attenzioni che riceveva la mettesse estremamente a disagio. Inizialmente confusa da tutte le visite che riceveva, solo in seguito si era accorta che gli umani vedevano nella forma della sua corteccia un paio di seni e nella linfa che ne usciva del “dolce nettare”. Tutto ciò le sembrava pura follia. Dopo un po’ arrivò alla conclusione che gli umani traessero divertimento nell’affibbiare significati sessuali a oggetti che altrimenti ne sarebbero assolutamente privi. Questo pensiero di Enoki è, a parer mio, anche il messaggio che Matsuda vuole far trasparire dal racconto: la continua sessualizzazione di ciò che di sessuale non ha nulla e in particolare la costante sessualizzazione delle donne, rappresentate qui da Enoki. Il problema, afferma Matsuda tramite la voce di Enoki, non sta negli oggetti, che non portano di per sé nulla di sessuale, ma in ciò che li rende “osceni”, ossia lo sguardo delle persone che li osservano.⁸⁷

Enoki racconta di provare una gran tristezza per la sorte di Okise, costretta ad abbandonare il proprio primogenito e a veder morire il secondo per la sua inabilità a produrre latte. Se solo a quei

⁸⁵ LEITER, *New Kabuki Encyclopedia...*, p. 258.

⁸⁶ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 215-221.

⁸⁷ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 217.

tempi fosse esistito il latte artificiale, pensa, si sarebbe potuta risparmiare tali tragedie. Le sovviene poi che, se i suoi poteri fossero reali, cosa che lei tuttora nega, avrebbe aiutato moltissime donne in un tempo in cui non esisteva alcun tipo di surrogato del latte materno. Questa, afferma, è l'unica cosa che le fa accettare tutto lo scalpore che, al tempo, l'aveva vista protagonista.

Kikue no Seishun

“Kikue no Seishun” (“La giovinezza di Kikue”)⁸⁸ è ispirato al *kaidan Sara yashiki* (“La magione dei piatti”), che racconta la tragica vicenda di una ragazza di nome Okiku. La giovane lavora come servitrice presso la residenza di un samurai, le cui *avances* diventano con il passare del tempo sempre più pesanti. L'uomo, vedendo che non riesce a convincerla, nasconde uno dei dieci preziosi piatti custoditi nella residenza, inducendola a credere che la colpa sia sua. Okiku, disperata, conta i piatti più e più volte, finendo poi per crollare e ammettere l'errore che in realtà non ha commesso. Il samurai acconsente a perdonarla a patto che lei diventi sua amante, compromesso che Okiku rifiuta. Vedendosi rifiutare anche in quelle circostanze, l'uomo si infuria e getta la fanciulla in un pozzo. La leggenda vuole che da quel pozzo si senta provenire la voce di Okiku, che anche nella morte conta i piatti uno ad uno, per poi emettere un urlo agghiacciante una volta arrivata al nono. Il modo per esorcizzare lo spirito sarebbe gridare a gran voce “Dieci!” una volta che Okiku ha finito la sua conta.⁸⁹

Il racconto di Matsuda si apre proprio con una conta: Kikue, la protagonista, sta contando i piatti contenuti all'interno di uno scatolone appena consegnatole. Proprietaria di un negozio di articoli da regalo, ha appena ricevuto un lotto di piatti decorati a mano che vanno a ruba tra i suoi clienti. La spedizione prevedeva dieci piatti, ma la giovane ne conta solamente nove. Rassegnata, si mette al pc e contatta il venditore, segnalando il problema e sperando le venga consegnato il piatto mancante. Nello scrivere la mail prova un certo disagio: essendo una donna che da sola gestisce un negozio, le capita spesso di non venire ascoltata o non essere presa sul serio dai fornitori. Immagina un viscido uomo di mezza età che, squadrandola da capo a piedi con occhi lascivi, le chiede se non lo abbia semplicemente rotto o perso lei stessa. Nell'attesa di una risposta, Kikue inizia a sistemare il negozio, ripensando a quando lo aveva preso: in precedenza era un piccolo centro estetico gestito dalla madre, e una volta che questa era andata in pensione la giovane aveva colto l'opportunità per prenderlo in affitto. L'aveva ristrutturato quasi tutto da sola e ne andava particolarmente fiera. L'unica cosa che la disturba è la sezione nella quale il muro forma una grossa protuberanza, per fare posto al pilone che regge i binari della monorotaia soprastante. Ricorda come la Monorotaia Himeji fosse stata attiva

⁸⁸ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 225-239.

⁸⁹ MATSUDA, *Where The Wild Ladies Are*, p. 251

per soli otto anni prima di chiudere, restando inutilizzata per decenni e diventando una sorta di attrazione turistica per gli amanti di ferrovie e rovine. Più tardi, giunta ormai la sera, entra nel negozio un uomo che si presenta come Yūta, l'impiegato dell'azienda di piatti con il quale Kikue aveva più volte comunicato via e-mail. Si scusa per l'errore nella consegna e spiega che visto che abita in zona aveva pensato di passare a portare il piatto mancante di persona sulla via del ritorno a casa. Kikue, che si aspettava un uomo orribile e sgradevole, è piacevolmente sorpresa nel constatare che è l'esatto opposto. Yūta rivela poi di avere un ulteriore motivo per passare di persona: essendo un appassionato di storie di fantasmi, moriva dalla voglia di incontrare Kikue. La ragazza, infatti, condivide un carattere del nome con Okiku, il fantasma protagonista de *La magione dei piatti*, vive a Himeji come lei e, coincidenza vuole, non trovava uno dei dieci piatti che avrebbe dovuto avere. Per Kikue questo genere di paragone non è una novità; fin da quando era piccola tutti prima o poi le facevano notare la coincidenza. A lei questa somiglianza non dispiace, anzi, è fiera di essere associata ad un personaggio tanto popolare. I due continuano a chiacchierare del più e del meno fino all'orario di chiusura e oltre, sulla strada del ritorno a casa. Quando si separano, hanno già preso appuntamento per vedersi una seconda volta.

In questa riscrittura Matsuda sembra voler dare una seconda occasione a Okiku, la cui vita è tragicamente giunta al termine in giovane età a causa dell'egoismo di un uomo. Inizialmente la storia pare ripetersi tale e quale: Kikue non trova uno dei dieci piatti che si aspettava di ricevere e teme che la colpa venga fatta ricadere su di lei, piuttosto che su chi ha realmente commesso l'errore. L'uomo che immagina rispondere alla sua e-mail è esattamente come il samurai della storia originale: viscido e lascivo, ha come interesse solamente dare la colpa a lei, trattandola con superiorità solo perché è donna. Tuttavia, è da questo punto che la storia prende una piega diversa, quando l'uomo che lei si aspetta terribile è in realtà una brava persona. Una volta consegnato il piatto mancante, accompagnato da delle scuse e l'ammissione dell'errore da parte della compagnia, i due iniziano a contare nuovamente i piatti, proprio come il fantasma di Okiku nella leggenda. Arrivati all'ultimo, esclamano all'unisono "Dieci!". La replica dell'esorcismo, che nel contesto del piccolo negozio di articoli da regalo non è altro che un gioco tra i due, può essere visto come il momento in cui lo spirito di Okiku, incarnato nella persona di Kikue, può finalmente lasciarsi alle spalle la sua tragica vicenda e continuare con la sua nuova vita. Questo trova conferma nelle parole di Tomihime nel racconto successivo, "Orinai", quando racconta come l'anima di Okiku abbia ormai lasciato da tempo il pozzo e sia ora intenta a vivere felice con il suo nuovo compagno.⁹⁰

⁹⁰ MATSUDA, *Obachantachi...*, pag, 251.

Orinai

“Orinai” (“Sempre lassù”)⁹¹ riprende uno dei protagonisti dell’opera di Izumi Kyōka *Tenshu monogatari* (“Storia della torre del castello”), la principessa spettrale Tomihime. Nell’opera, Tomihime risiede nella torre più alta del castello di Himeji, osservando il mondo dall’alto. Un giorno, per fare un dono alla sorella Kamehime, cattura un falco appartenente al signore del castello. Questo manda il suo servitore, Himekawa Zushonosuke, a cercarlo, obbligandolo a salire fino alla torre di Tomihime. I due finiscono così per innamorarsi l’una dell’altro.⁹²

La riscrittura ci mostra la stessa Tomihime del racconto originale, sempre impegnata nel suo compito di osservare il mondo dalla cima della sua torre. Il mondo attorno a lei è però cambiato molto: se prima viveva nel silenzio della sua torre, visitata solo da altri spettri come lei, ora le sue giornate sono accompagnate dal rumore costante delle ciabatte che i turisti indossano quando visitano il castello. I recenti lavori di ristrutturazione hanno fatto aumentare di molto il numero di visitatori, tutti ansiosi di dare un’occhiata alla bellezza restaurata dell’edificio. Tutti salgono le scale, vedono lo stesso panorama, scattano le stesse foto e dicono le stesse cose, per poi andarsene così come sono arrivati. Nessuno pare apprezzare il fatto che un tempo, lì dentro, persone reali avevano vissuto vite reali. Un visitatore inaspettato arriva però verso l’orario di chiusura: vestito con un completo forse un po’ troppo grande per lui, non ha l’aspetto di un turista. Si presenta come Shigeru Himekawa, lo stesso Shigeru che aveva iniziato a lavorare nella compagnia di Tei dopo la morte della madre. Racconta di aver preso il posto di Tei come supervisore di quel distretto e di essere passato per porgere i suoi saluti a Tomihime. Questa è sorpresa nel vedersi approcciare da un omonimo dell’uomo che un tempo aveva amato, ma vista la differenza nel carattere di questo “nuovo Himekawa” non si dimostra particolarmente ben disposta nei suoi confronti. Tomihime racconta di essere stanca di dover restare perennemente lassù, lamentando la difficoltà di dover proteggere da sola un intero castello, oltre il fatto che non vede più l’utilità di rimanere quando il castello non è altro ormai che un’attrazione turistica. Shigeru le fa notare come da ogni punto della città sia possibile vedere il castello stagliarsi alto sopra di essa; di conseguenza, è come se Tomihime stesse vegliando non solo sul castello, ma sull’intera città e i suoi abitanti. Alla fine, la principessa spettrale acconsente di buon grado a continuare il suo ruolo, con la consapevolezza che quel luogo, qualunque scopo rivestisse, e tutta la città circostante, le appartengono, come lei appartiene a loro.

In questo capitolo ho esaminato come Matsuda abbia rielaborato racconti popolari e opere teatrali inserendo i loro personaggi in un contesto contemporaneo. Inoltre, ho evidenziato come in molti di

⁹¹ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 243-252.

⁹² MATSUDA, *Where The Wild Ladies Are*, p. 271.

questi racconti la decontestualizzazione sia un mezzo tramite il quale l'autrice vuole sia condannare pratiche e mentalità appartenenti al periodo di produzione dei racconti, sia muovere critiche alla società giapponese contemporanea. Abbiamo visto come nei vari racconti Matsuda contesti, tra le altre cose, l'imposizione dei canoni estetici e la pressione che le donne giapponesi percepiscono nei riguardi dell'aspetto fisico, l'asimmetria nelle opportunità lavorative tra uomini e donne, la piaga delle molestie sessuali sul luogo di lavoro e nei mezzi pubblici. Oltre alla decontestualizzazione, Matsuda utilizza come mezzo per portare avanti le critiche alla società contemporanea anche l'ironia. Caratteristica fondamentale e imprescindibile di tutta la sua produzione e del suo stile di scrittura, prende forma nella ripetizione di parole o intere frasi, come in "Chīmu Sarashina" (e, come vedremo in seguito, "Kuzuha no isshō"), o tramite l'esagerazione di un concetto, come visto in "Rinkishii". La ripetizione, elemento caratteristico dello stile di scrittura di Matsuda, è a mio parere strettamente legata al tono ironico dell'opera in quanto va a riproporre più e più volte lo stesso concetto al lettore. Questo, nella mia lettura, può essere interpretato come una analogia della società in cui l'autrice vive e ambienta le proprie storie: così come i suoi personaggi si sentono ripetere le stesse regole e norme sociali da tutta la vita, tanto da interiorizzarle (spesso senza rendersene conto), allo stesso modo il lettore si vede ripetute più e più volte le stesse frasi. L'esempio forse più evidente di questo stile di scrittura è il racconto "Mō sugu kekkon suru onna" ("La donna che sta per sposarsi", Matsuda 2016),⁹³ nel quale la protagonista si riferisce a delle sue amiche e conoscenti come "la donna che sta per sposarsi", in quanto, appunto, sono tutte in procinto di sposarsi. Questo appellativo va a sostituire qualsiasi nome, ed è l'unico modo che la narratrice usa per riferirsi a queste donne. Questa ripetizione va ad annullare qualsiasi differenza o peculiarità individuale di queste donne, al punto che è solo più avanti nel corso del racconto che il lettore si accorge che non si sta riferendo a una singola persona. Questo, unito al fatto che la narratrice non si riferisce mai a se stessa come "la donna che sta per sposarsi", va a rimarcare come il fatto di diventare una sposa (e quindi in seguito moglie e madre) vada a sovrascrivere completamente l'individualità della donna, trasformandola in una ennesima unità non dissimile da tutte le altre come lei. La narratrice non si è mai sposata, ma, nonostante ciò, afferma di essere comunque felice, anche se ammette, alle volte, di provare una certa invidia per l'apparente "invincibilità" della "donna che sta per sposarsi".

Nel capitolo che segue procederò ad analizzare l'ultimo racconto rimasto, *Kuzuha no isshō*, confrontandolo con le storie da cui trae ispirazione e con altre produzioni di Matsuda, oltre ad evidenziare le tematiche sociali che l'autrice affronta nel testo.

⁹³ MATSUDA Aoko, *Mō sugu kekkon suru onna*, in MATSUDA, *Sutakkingu kanō* (Stackables), Kawade Shobō Shinsha, 2016, pp. 137-177.

Per la redazione di questo elaborato è stata consultata l'edizione inglese, *The girl who is getting married*, trad. Angus Turvill, Norwich, Strangers Press, 2017.

Capitolo 2

“Kuzuha no isshō”: Intertestualità e critica sociale

In questo capitolo verrà analizzato il racconto *Kuzuha no isshō* ("Vita di Kuzuha")¹ confrontandolo con i racconti che ne costituiscono la fonte di ispirazione. Verrà illustrato come gli elementi di più opere si uniscono all'interno della riscrittura e come questa venga utilizzata per veicolare un messaggio di critica nei confronti della società giapponese contemporanea e di denuncia della condizione femminile in Giappone, con particolare attenzione al mondo del lavoro. Inoltre, vedremo come gli elementi di forte critica che il racconto ha nei confronti della condizione delle donne giapponesi dal punto di vista lavorativo siano centrali anche in altri lavori di Matsuda, quali il racconto "Chimu Sarashina" ("La squadra Sarashina")² presente nella raccolta e il suo romanzo d'esordio *Sutakkingu kanō* ("Stackables", Matsuda, 2013).³

La scelta di soffermarmi in questo elaborato proprio su questo racconto è stata dettata da tre fattori principali: innanzitutto, è particolarmente significativo dal punto di vista della riscrittura e dell'intertestualità, che sono il focus principale della mia analisi. Il racconto infatti prende ispirazione da molteplici fonti, che a loro volta sono state costruite sulla base di testi o convenzioni precedenti. Vi è, in primo luogo, il motivo del matrimonio con una volpe trasformata in donna, che risale alla tradizione popolare giapponese, a cui si vanno ad aggiungere le produzioni teatrali di Kabuki e *Rakugo* che negli anni sono state costruite su questo tema.

Il secondo motivo è il modo in cui Matsuda sfrutta il motivo tradizionale della moglie-volpe, trasponendolo nel Giappone contemporaneo e utilizzandolo per evidenziare ciò che le donne giapponesi devono affrontare quotidianamente nell'istruzione e nel mondo del lavoro. Qui Matsuda mostra come l'unico modo per una donna eccezionalmente dotata di vivere una vita tranquilla e senza che qualcuno faccia di tutto per ostacolarla sembri essere quello di indossare una "maschera", nascondere le proprie capacità e diventare ciò che la società vuole da lei.

Infine, è interessante allo scopo di analizzare il modo in cui Matsuda affronta il tema del lavoro femminile in Giappone. Attraverso l'analisi di questa e altre due opere dell'autrice, vedremo quali sono le criticità che Matsuda trova nel sistema sociale attuale e come, nella sua visione, bisognerebbe correggerle.

¹ MATSUDA Aoko, *Obachantachi no iru tokoro* (Nel paese delle donne selvagge), Tōkyō, Chūōkōron Shinsha, 2016.

松田青子、「おばちゃんたちのいるところ」、東京、中央公論新社、2016、pp. 121-136.

² MATSUDA, *Obachantachi*, pp. 181-189.

³ MATSUDA Aoko, *Sutakkingu Kanō* (Stackables), Kawade Shobō Shinsha, 2016, p. 20.

松田青子、「スタッキング可能」、河出書房新社、2016.

Tenjin'yama, Ashiya Dōman Ōuchi Kagami e “Kuzuha no issō”

Secondo quanto riportato nella sezione del volume che indica la fonte utilizzata per ogni racconto, *Kuzuha no issō* prende ispirazione da un Rakugo dal titolo *Tenjin'yama* (“Il monte Tenjin”). Questo appartiene alla categoria dei *kamigata rakugo*, ovvero quelli appartenenti alla tradizione dei cantastorie di Ōsaka, mentre la variante di Edo ha come titolo *Yasubeigitsune* (“La volpe Yasubei”). Le due versioni non presentano particolari differenze, fatta eccezione per i luoghi nei quali sono ambientati e i nomi di alcuni personaggi. In generale, la vicenda del racconto si sviluppa come segue: un giorno, il protagonista Yasubei, che dopo aver visto il vicino di casa riuscire a trovarsi una moglie si sente solo e triste, si reca al santuario di Tenjin per chiedere a sua volta una moglie. Mentre torna verso casa, vede un uomo intento a catturare una volpe, con lo scopo di rivenderla ad una farmacia. Sapendo che in questo modo l'animale sarebbe stato ucciso, Yasubei è mosso a compassione e riesce a comprare l'animale egli stesso, per poi liberarlo subito dopo. Prima di andarsene, le chiede di presentargli una buona moglie, quando le capitasse di incontrarne una. Una volta rimasta sola, la volpe assume la forma di una giovane donna e lo rincorre, offrendosi poi di diventare sua moglie. Dopo tre anni, quando i due hanno avuto un figlio, dei vicini scoprono la vera identità della donna, che si trova costretta ad abbandonare marito e figlio. Prima di fuggire, nel salutare un'ultima volta il piccolo, lascia scritto un messaggio su uno *shōji*, nel quale dice che, se mai volessero rivederla, dovrebbero andare a cercarla nei boschi del Monte Tenjin.⁴

Nel suo complesso, il Rakugo preso in esame prende i suoi elementi costitutivi da due fonti principali: il motivo della moglie non umana, qui nella figura della moglie volpe, e la storia narrata in *Ashiya Dōman Ōuchi Kagami* (Lo specchio di Ashiya Dōman, 1734). Vorrei in questa sede analizzare quello della moglie volpe (*Kitsune nyōbō*), legato strettamente a quanto narrato nel Kabuki sopra menzionato. Molte delle storie che vedono la presenza di una moglie animale condividono alcuni elementi comuni: il salvataggio dell'animale da parte dell'uomo, la riconoscenza dell'animale che, assunta forma umana, diventa moglie dell'uomo, la scoperta da parte del marito (o di un terzo soggetto) della vera natura della donna e la conseguente fuga di quest'ultima.⁵ Nel caso in esame, nell'atto di fuggire dalla casa del marito, la donna-volpe lascia un messaggio con le indicazioni su come ritrovarla. Tutti questi elementi sono presenti nella vicenda di Kuzunoha, narrata in *Ashiya Dōman Ōuchi Kagami*. Benché il personaggio di Kuzunoha sia antecedente alla produzione del

⁴ KATSURA Asakichi, WATANABE Katsuyoshi, ŌYA Satoko, *English rakugo for beginners* (初めての英語落語), Tōkyō, Kokusai Gogakusha, 2011, pp. 106-125.

⁵ IKEDA, *A Type and Motif Index...*, pp. 105-109.

Kabuki, è solo con questo che ha assunto la popolarità di cui gode tutt'oggi. Essa, infatti, era già presente all'interno dei racconti che narravano la vita del famoso esorcista Abe no Seimei, suo figlio. La prima testimonianza del legame di parentela tra i due risale ad un commentario del primo periodo Edo al volume di astrologia *Hoki shō*, nel quale si legge come la madre di Seimei fosse una creatura sovrannaturale e di come l'abbia abbandonato tre anni dopo la nascita lasciandogli solo una poesia.⁶ All'interno di questi racconti occupava un ruolo marginale, utile solo a denotare le circostanze peculiari della nascita dell'esorcista. Al contrario, il *kowakare* (la separazione dal figlio) e il *michiyuki* (il ritorno alla sua dimora nei boschi) raccontati in *Ashiya Dōman Ōuchi Kagami* hanno goduto di una popolarità tale da oscurare, con il passare del tempo, il resto del mondo narrativo dal quale sono nati.⁷ Altre opere nelle quali Kuzunoha appare sono *Abe no Seimei Monogatari* (Storia di Abe no Seimei, 1662), *Shinodazuma Tsurigitsune (tsuketari) Abe no Seimei Shusshō* (La moglie di Shinoda, la cattura della volpe e la nascita di Abe no Seimei, 1674), *Shinodazuma* (La moglie di Shinoda, 1699).⁸

Ashiya Dōman Ōuchi Kagami, di Takeda Izumo, nasce come spettacolo in cinque atti per il teatro delle marionette, e viene trasposto anche per il kabuki pochi mesi dopo. Racconta delle lotte per il controllo della corte e della rivalità tra Ashiya Michitaru (Dōman) e Abe no Yasuna. Per brevità, riporterò qui solamente le sezioni della trama di rilevanza per l'argomento in analisi in questo elaborato, ossia quanto riguarda la volpe Kuzunoha e la nascita di Abe no Seimei. Nella seconda metà dell'Atto II, vediamo Abe no Yasuna vagare senza meta per i boschi, in preda alla follia dopo la morte dell'amata Sakaki no Mae. Nel suo girovagare si imbatte in Kuzunoha, sorella minore di Sakaki e identica a lei nell'aspetto. Vedendola, è convinto di aver ritrovato l'amata, ma le parole della giovane lo riportano alla lucidità. Giungono anche i genitori di lei, ai quali Yasuna chiede il permesso di sposarla. La sua richiesta viene respinta, in quanto la ragazza è già promessa ad Akuemon. Mentre parlano, una vecchia volpe bianca attraversa la scena di corsa, inseguita proprio da Akuemon, sparendo poi dietro a Yasuna e Kuzunoha. Irato per l'interruzione della caccia, il malvagio Akuemon prova a portare via Kuzunoha, ma Yasuna si mette in mezzo. Ne segue un combattimento, che risulta nella fuga di Akuemon e l'uscita di scena di Kuzunoha. Credendo che la giovane sia stata portata via dall'avversario, Yasuna è distrutto dal dolore e tenta di suicidarsi, ma viene fermato appena in tempo proprio da Kuzunoha. I due allora se ne vanno assieme, nascondendosi ad Abeno. Kuzunoha riappare nell'Atto IV, che si apre con la scena di lei e il piccolo Dōji (che più tardi otterrà l'appellativo di Seimei), figlio suo e di Yasuna e che ora ha cinque anni. La scena viene interrotta dall'arrivo della

⁶ Janet E. GOFF, "Conjuring Kuzunoha from the World of Abe no Seimei", in Leiter (a cura di), *A Kabuki Reader: History and Performance*, Armonk, M.E. Sharpe, 2002, p. 270.

⁷ GOFF, *Conjuring Kuzunoha...*, p. 269.

⁸ GOFF, *Conjuring Kuzunoha...*, pp. 272-276.

vera Kuzunoha, accompagnata dai genitori. La madre di Dōji si rivela essere la volpe che Yasuna aveva salvato anni prima, che aveva assunto le sembianze di Kuzunoha per ringraziare l'uomo che l'aveva soccorsa. Dopo aver scritto la poesia sullo *shōji* scompare, dicendo al piccolo Dōji di considerare la vera Kuzunoha come propria madre. Segue la rappresentazione del ritorno della volpe alla sua vecchia casa nella foresta di Shinoda. Nella seconda metà dell'Atto vediamo Yasuna, Dōji e la vera Kuzunoha camminare attraverso la foresta di Shinoda alla ricerca della madre del bambino. La incontrano nella sua forma di volpe centenaria, che afferma di voler rinunciare ai propri attaccamenti terreni così da poter usare i propri poteri sovranaturali per aiutare Dōji nelle prove che lo attendono.⁹

Considerando le caratteristiche delle opere e dei temi sopra trattati, possiamo ora a esaminare il contenuto del racconto che ne deriva. In *Kuzuha no isshō* (Vita di Kuzuha)¹⁰, come suggerisce il titolo, vediamo raccontata la vita di una donna di nome Kuzuha. Sin da quando era bambina, si è sentita ripetere innumerevoli volte come il suo aspetto ricordasse molto quello di una volpe. Molto presto si era resa conto che generalmente quell'affermazione non rappresentava un complimento: per esempio, a scuola le ragazze più popolari o desiderabili avevano un aspetto tutt'altro che volpino. Inoltre, quando aveva circa vent'anni e le testate giornalistiche erano occupate dalle notizie riguardanti lo scandalo Glico-Morinaga, era stato individuato un "uomo dagli occhi volpini" come unico sospettato conosciuto del gruppo che si faceva chiamare "Il Mostro dalle 21 Facce" (*kaijin nijūichi mensō*).¹¹ Questo, ovviamente, aveva solo contribuito a peggiorare l'opinione del pubblico verso le volpi. Per di più, era l'unica ad avere quel tipo di fisionomia anche tra i propri familiari, che invece erano più simili a dei *tanuki*. Kuzuha eccelleva in qualsiasi cosa facesse: dallo studio allo sport, per ogni attività che svolgeva riusciva sempre a scorgere una "scorciatoia" che le permetteva di arrivare alla fine senza intoppi e con esiti eccellenti. Nonostante questa sua abilità, tuttavia, non riusciva a fare a meno di trovarsi a disagio; ogni qualvolta i risultati dei test venivano appesi in aula e il suo nome appariva in cima alla lista, sovrastando quelli di tutti i suoi compagni maschi, si sentiva addosso una miriade di sguardi. Il fatto che ci fosse una ragazza che immancabilmente surclassava ogni ragazzo metteva le persone a disagio, e per questo motivo Kuzuha era sicura che presto sarebbe accaduto qualcosa di spiacevole. Spesso si trovava a desiderare di essere come gli altri, di sperimentare difficoltà e intoppi nel suo cammino, in modo da apparire più normale agli occhi dei compagni. Nonostante le sue capacità eccezionali sapeva che, se avesse continuato così, prima o poi quella strada le sarebbe stata

⁹ GOFF, *Conjuring Kuzunoha...*, pp. 276-279.

¹⁰ MATSUDA Aoko, *Obachantachi no iru tokoro* (Nel paese delle donne selvagge), Tōkyō, Chūōkōron Shinsha, 2016. 松田青子、「おばちゃんたちのいるところ」、東京、中央公論新社、2016, p. 136.

¹¹ "Il Mostro dalle 21 Facce" era il nome (tratto da un romanzo di Edogawa Ranpo) dell'individuo o organizzazione responsabile di una serie di ricatti, estorsioni, rapimenti e attentati ai danni delle aziende giapponesi Glico e Morinaga, alle quali causarono ingenti danni economici.

preclusa da fattori esterni e invalicabili; di conseguenza, al momento di scegliere il proprio percorso dopo le scuole superiori Kuzuha aveva scelto di iniziare subito a lavorare. Questa sua decisione trovò una forte opposizione da parte di tutti i suoi insegnanti, che vedendo le sue capacità si aspettavano di vederla intraprendere gli studi universitari. Ma lei era rimasta salda nella sua decisione, e nemmeno l'intervento del preside della scuola era servito a dissuaderla.

La narrazione si sposta poi alla festa tenuta in occasione dell'inserimento in azienda dei nuovi dipendenti, tra cui Kuzuha. La giovane aveva infatti trovato senza problemi un incarico in una piccola azienda locale appena uscita dalle scuole superiori. Durante la festa, il direttore aveva commentato l'aspetto di Kuzuha paragonandola ad una volpe, mentre la squadrava da capo a piedi con occhi languidi, per poi poggiarle una mano sulla gamba. Kuzuha osservava il tutto con un misto di interesse e stupore: venire osservata in quel modo le aveva fatto capire che stava iniziando una nuova fase della propria vita, e avrebbe fatto bene a ricordare quel momento per sempre. Inoltre, trovava alquanto bizzarro che qualcuno volesse toccarla così tanto, ma la cosa non le provocava né imbarazzo né disagio, quanto più una genuina curiosità. Kuzuha era brava nel suo lavoro e ogni incarico che le veniva assegnato veniva completato senza problemi e in tempi record. L'ufficio era un luogo del tutto ordinario: non vi erano dipendenti che si distinguevano dagli altri per il fatto di avere mansioni più prestigiose o salario particolarmente elevato. Per questo motivo, a differenza di quanto spesso accade nelle grandi aziende, le dipendenti donne non facevano a gara tra di loro per conquistare un uomo in particolare, con la speranza di potersi sposare e ritirare dal lavoro con uno stile di vita agiato. Anche i suoi superiori riconoscevano spesso la bravura della volpe, ma tutte le lodi che le venivano rivolte finivano sempre per essere solo parole a vuoto, subito dimenticate. Anche l'introduzione della Legge sulle Pari Opportunità Lavorative, che prevedeva trattamenti e opportunità eguali tra uomini e donne nel contesto lavorativo, non aveva fatto molto per migliorare la situazione, e le altre dipendenti si ritrovavano spesso a discuterne nel privato della cucina o degli spogliatoi.

Quando Kuzuha vedeva gli uomini dell'ufficio in difficoltà con i loro incarichi, provava sincera pietà: non capiva come potessero avere problemi con attività che lei avrebbe potuto fare agevolmente in cinque minuti. Uno di loro, in particolare, aveva attirato la sua attenzione: il signor Abe, l'impiegato in assoluto meno efficiente dell'ufficio, sempre nei guai per qualche errore che aveva commesso. Una sera d'inverno, quando erano praticamente i soli rimasti nell'ufficio, mossa da compassione gli aveva portato una tazza fumante di *kuzuyu*¹² per aiutarlo a scaldarsi. I due finiscono per sposarsi, con Kuzuha che abbandona il lavoro per poi rimanere incinta. Abe, sempre incapace sul posto di lavoro, si era rivelato essere un buon marito e padre, sforzandosi sempre al massimo delle sue possibilità per assicurarsi che a moglie e figlio non mancasse mai nulla. Nel mentre, Kuzuha si occupava della casa,

¹² Bevanda preparata mescolando fecola di *kuzu* (*Pueraria montana*) e acqua calda.

del figlio e delle finanze della famiglia, ovviamente con estrema facilità ed efficienza. Un giorno, pulendo casa, si era ritrovata a fissare allo specchio il riflesso del proprio volto, che gli anni avevano reso ancora più volpino. Le venne da chiedersi se lei in realtà non fosse una volpe, trasformata in essere umano anni prima e dimentica della propria vera identità, ma si rese presto conto dell'assurdità di quel pensiero. Con il passare del tempo e a mano a mano che il figlio cresceva, la volpe aveva sempre meno da fare; quindi, aveva iniziato a cercare qualche passatempo. Aveva provato a frequentare un corso di poesia *tanka*, ma non era riuscita a farselo piacere. Aveva trovato invece una vera passione nell'escursionismo. Invitata una volta da un vicino a fare una camminata sul monte Takao, ne era subito diventata una vera e propria appassionata. Presto aveva abbandonato le escursioni di gruppo (principalmente perché le altre persone non riuscivano a stare al passo con lei) e aveva iniziato ad esplorare da sola, via via allontanandosi sempre di più dai sentieri tracciati. Un giorno, durante un'escursione, aveva finito per scivolare da un dirupo: durante la caduta era certa di stare per morire, ma dopo aver girato su sé stessa più volte era atterrata sana e salva su quattro zampe. Osservandosi, si era resa conto di essersi tramutata in una volpe dal manto bianco come la neve. Non si era mai sentita così piena di energie: vista e udito erano migliorati a dismisura, sfrecciando per la foresta sentiva i muscoli delle zampe pieni di una forza esplosiva. Dopo ore passate a correre tra gli alberi e cacciare, era tornata al dirupo dal quale era precipitata, scalandolo con agilità estrema. Una volta in cima, girando su sé stessa era ritornata alla sua forma umana, per poi dirigersi verso casa.

Ora, Kuzuha lavora nell'azienda del signor Tei. Davanti a lei, un ragazzo assunto di recente le ha appena fatto notare come, se fosse stata un animale, sarebbe stata una volpe. Il giovane, che durante i primi mesi di lavoro aveva sempre avuto un'espressione depressa, è da lei per farsi spiegare le sue nuove mansioni. Kuzuha è sinceramente intenerita dal ragazzo, che solo ultimamente aveva cominciato a rasserenarsi. Pensa alle pressioni che deve avere addosso, e resiste alla tentazione di incoraggiarlo, ritenendo sia meglio per lui se scopre da solo come affrontare il problema.

La parte iniziale del racconto ha lo scopo di far familiarizzare il lettore con il ruolo che la volpe riveste all'interno dell'immaginario giapponese: benché fosse ritenuto l'animale rappresentativo di Inari, dio del riso, viene spesso rappresentata come una creatura che assume sembianze umane per ingannare le proprie vittime.¹³ Questo, unito agli incidenti che vedevano coinvolto "L'uomo dagli occhi volpini" nel periodo dello scandalo Glico-Morinaga, rende evidente come l'aver l'aspetto simile a quello di una volpe potesse essere problematico per la giovane Kuzuha. Ma non è tanto l'aspetto volpino a creare disagio alla giovane protagonista, quanto più le sue incredibili doti. Il solo fatto di essere immancabilmente migliore di qualsiasi uomo attira su di lei gli sguardi colmi di disagio

¹³ Adriana BOSCARO, "Gli animali nella tradizione popolare giapponese", *Il Giappone*, vol. 3, 1963, p. 127.

dei compagni di scuola. In una società patriarcale come quella giapponese, infatti, avere una donna che si dimostra superiore in tutto agli uomini non è visto di buon occhio. Proprio per questo motivo, Kuzuha decide di utilizzare il proprio potere, quello di trovare una scorciatoia in ogni sua azione, per progettare la propria vita futura in modo da evitare qualsiasi tipo di problema derivato dalla propria superiorità. Questa scorciatoia è in realtà piuttosto semplice: uniformarsi perfettamente a quanto la società si aspetta da lei come donna (“Esatto, proprio così, sono *una ragazza, dopotutto*. E va benissimo così”).¹⁴ Terminata la scuola, quindi, trova un lavoro modesto presso un’azienda modesta, mantenendo invariato il proprio ruolo nonostante le sue capacità le permetterebbero di fare carriera facilmente. Anche di fronte ad una inaspettata molestia sessuale, quando il capo le mette una mano sulla gamba fissandola con occhi lascivi, si comporta come richiesto da una donna giapponese, sorridendo docilmente senza perdere la sua compostezza. Come la società si aspetta da lei, a venticinque anni si sposa e lascia il lavoro, per avere un figlio poco dopo. Da quel momento in poi il suo compito sarà quello di occuparsi della casa e della famiglia, mentre il marito, che le è nettamente inferiore dal punto di vista delle capacità lavorative, manterrà la sua posizione nell’azienda.

Quando il figlio parte per frequentare l’università, Kuzuha si trova con moltissimo tempo libero: è qui che inizia a sentire un richiamo dentro di sé, una voce che le sussurra che è arrivato il momento di fuggire. Poco tempo dopo sviluppa una passione per l’escursionismo: è la prima volta in vita sua che un’attività le fa provare stanchezza, nonché la prima volta in cui non riesce ad applicare le sue scorciatoie. Kuzuha ha vissuto tutta la sua vita seguendo la scorciatoia che prevedeva di uniformarsi in tutto e per tutto alle aspettative della società, ma una volta che arriva in montagna questa scompare completamente dalla sua testa. Questo ci fa capire come l’ingresso nel mondo della natura, con il conseguente allontanamento dalla società e dalle sue norme, le permettano a poco a poco di lasciarsi andare e tirare fuori la propria vera natura. Il tutto culmina con la sua trasformazione in volpe, che rappresenta la conclusione di un processo di destabilizzazione dell’identità, in questo caso quella auto-imposta di perfetta donna giapponese.¹⁵ Una volta realizzato di essere in realtà una volpe, finalmente capisce il motivo per il quale riusciva così facilmente a comportarsi come una perfetta donna giapponese: come abbiamo visto in precedenza, sono numerose le storie appartenenti alla tradizione popolare giapponese nelle quali una volpe prende le sembianze di una donna e assume il ruolo della moglie giapponese ideale. Mentre sperimenta la libertà che il suo nuovo corpo le ha donato, realizza quanto fosse tediosa la sua vita da donna umana, sempre costretta a limitare la propria forza e i propri talenti:

Cielo, com’era piatta la vita da essere umano!

¹⁴ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 126. Il corsivo è dell’autore della tesi.

¹⁵ LI Jiachuan, “Crossing Boundaries: The Fox-Woman in Twenty-First-Century Novels”, *Asien*, 158/159, 2021, p. 111.

Vivere limitando costantemente le proprie capacità non significava altro se non continuare a tradire sé stessa. Non poter esprimere a pieno la propria forza era insopportabilmente noioso.

*Ah, che sciocca sono stata!*¹⁶

Questo è, a mio parere, un messaggio diretto che Matsuda vuole mandare alle sue lettrici e lettori: vuole far sì che si rendano conto di quanto limitante sia per una donna sottostare alle aspettative che la società giapponese contemporanea ha nei suoi confronti, che non fanno altro se non sopprimere le unicità individuali per uniformarle al modello della brava moglie e madre. Per questo motivo Kuzuha, di nuovo in forma umana e tornata a casa dalla famiglia, decide da quel momento in poi di vivere al massimo delle proprie capacità. Alla fine del racconto vediamo infatti come non solo sia tornata a lavorare, ma anche come svolga un lavoro che le permetta di mettere in pratica i propri talenti.

Per la prima volta in vita sua, Kuzuha sentiva di fare un lavoro che le permetteva di mettere a buon uso i propri talenti. Aveva sempre pensato che la frase “Mettere in pratica i propri talenti” fosse semplicemente un freddo slogan usato nelle pubblicità, ma, a quanto pare, era una cosa che esisteva per davvero. Di certo, fare un lavoro sul quale poteva riversare tutte le proprie energie era una bella sensazione. E Kuzuha, che per tutta la vita aveva limitato se stessa, di energie ne aveva da vendere.¹⁷

Nel ruolo di capo reparto, le viene affidato anche il compito di mostrare al nuovo assunto, Shigeru, le basi dei suoi nuovi incarichi. Nel giovane vede riflesso il cambiamento avvenuto negli ultimi decenni all'interno della società giapponese: se prima il mondo del lavoro era duro principalmente per le donne, ora anche gli uomini se la passavano male. Si rende conto che la società era effettivamente diventata più equa rispetto a quando lei lavorava in ufficio, anche se in maniera negativa: ora anche gli uomini avevano difficoltà a trovare un impiego stabile e ottenere il sempre ricercato status di “dipendente a tempo pieno”. Kuzuha prova una sincera compassione per il ragazzo ed è tentata di rassicurarlo, di dirgli che, come migliaia di donne prima di lui, anche lui sarebbe riuscito a convivere con quell'ingiustizia. Tuttavia, alla fine decide che sia importante per il ragazzo capirlo da solo; inoltre, tutto questo discorso ormai non la riguarda: è un problema che deve interessare gli esseri umani, non le volpi.

Analizzando il racconto di Matsuda secondo quanto descritto da Genette in *Palinsesti: la letteratura al secondo grado* (1982) a proposito dell'*intertestualità*, possiamo dire che abbia una

¹⁶ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 133. Il corsivo è dell'autore della tesi.

¹⁷ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 135.

duplice valenza: a seconda dei criteri che prendiamo in considerazione, il racconto può assumere sia la forma di una *trasformazione* sia di una *imitazione*. Genette definisce *trasformazione* il procedimento tramite il quale viene creato un *ipertesto* B che “evoca più o meno manifestamente [un *ipotesto* A], senza necessariamente parlarne e citarlo”.¹⁸ L’*imitazione* è invece più complessa, poiché

esige la costituzione preliminare di un modello di competenza generica [...] in grado di generare un numero infinito di realizzazioni mimetiche. Questo modello costituisce quindi una tappa e una mediazione indispensabile tra il testo imitato e il testo imitativo, tappa che non ritroviamo nella trasformazione semplice o diretta.¹⁹

Prendiamo innanzitutto in considerazione *Tenjin’yama*, l’opera indicata come ispirazione per il racconto dall’autrice stessa all’interno del libro:²⁰ rivisitazione a carattere parodico del Kabuki *Ashiya Dōman Ōuchi Kagami*, può essere considerato una trasformazione, in quanto seleziona una parte delle vicende narrate nel Kabuki e le trasferisce in un luogo diverso, ma al contempo anche una imitazione, in quanto è strutturato sul motivo della moglie animale. Le stesse considerazioni sono in parte vere anche per *Ashiya Dōman Ōuchi Kagami*. Questo costruisce la propria narrazione aggiungendo elementi alla base fornita da produzioni precedenti, e al contempo si basa sul motivo del matrimonio con una moglie animale. Applichiamo ora questo ragionamento al racconto di Matsuda, *Kuzuha no isshō*. Possiamo definirlo una trasformazione di *Tenjin’yama* in quanto prende i suoi personaggi principali e lo sviluppo generale della trama e li colloca in un contesto temporale differente, il Giappone della seconda metà del XX secolo. Inoltre, tenendo in considerazione il fatto che il Rakugo è a sua volta una trasformazione di *Ashiya Dōman Ōuchi Kagami*, possiamo dire che lo stesso valga anche per “Kuzuha no isshō”. Vediamo di seguito come gli elementi delle due opere sopra citate vengono trasposti all’interno della riscrittura di Matsuda.

Innanzitutto, il motivo della volpe che assume le sembianze di una donna: fin dalle prime righe del racconto ci viene descritto come la protagonista, Kuzuha (nome che riprende quello della *kitsune* Kuzunoha), abbia dei tratti somatici che la rendono incredibilmente simile ad una volpe. In aggiunta all’aspetto volpino, vi sono anche le incredibili capacità atletiche e intellettive della giovane, che evocano i poteri sovranaturali tipicamente attribuiti alle *kitsune*: la natura ingannevole delle volpi, conosciute per la loro tendenza a ingannare gli umani, si riflette nella capacità di Kuzuha di vedere sempre il percorso ottimale per portare a termine i propri incarichi. Ovviamente, come illustrato in

¹⁸ Gérard GENETTE, *Palinsesti: La letteratura al secondo grado*, “Biblioteca Einaudi”, Torino, Einaudi, 1997 (ed. or. *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*, 1982), p. 8.

¹⁹ GENETTE, *Palinsesti...*, p. 9.

²⁰ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 253.

precedenza, anche l'incredibile bravura della giovane nell'adattarsi perfettamente al modello della donna giapponese ideale è conseguenza della sua natura di volpe.

Vi è poi l'uomo che Kuzuha sceglie di sposare, il signor Abe. Come abbiamo visto, la storia di Kuzuha trova la sua origine nelle vicende della *kitsune* Kuzunoha che, salvata da un uomo buono, ne diventa poi la moglie. In *Ashiya Dōman Ōuchi Kagami*, l'uomo che prende la mano di Kuzunoha è chiamato Abe no Yasuna. Il parallelo tra le due opere è quindi chiaro nel nome condiviso dai due uomini; possiamo però a mio parere rintracciare un'altra analogia tra le due vicende: mentre Abe no Yasuna salva la volpe dagli uomini che la stavano cacciando, il signor Abe di *Kuzuha no isshō* sposa la giovane Kuzuha, che può così lasciare il lavoro e dedicarsi alla casa e al figlio nato poco dopo. Possiamo dire, a mio parere, che Abe abbia quindi "salvato" la moglie dal peso del lavoro in azienda, che nella società giapponese contemporanea è visto come un ambiente prettamente maschile ed estremamente competitivo. Di conseguenza, Kuzuha non può fare altro che "ricompensarlo", assumendo il ruolo della moglie perfetta:

Abe era senza dubbio incapace nel suo lavoro, ma come dipendente a tempo pieno il suo salario era buono e, più importante, era un uomo buono. Kuzuha trovava toccante come cercasse sempre di nascondere l'insoddisfazione e la stanchezza del lavoro, sforzandosi di comportarsi sempre da uomo. Che pena, pensava. Kuzuha, da parte sua, faceva tutto il possibile per ricompensare il signor Abe del duro lavoro, e le cose tra loro andavano a meraviglia. Andare d'accordo con il marito faceva parte della scorciatoia che aveva programmato, quindi le riusciva naturalmente semplice.²¹

La differenza tra le due versioni sta nel fatto che, nel primo caso, la volpe Kuzunoha è spinta a proporsi come moglie di Abe no Yasuna da un sincero sentimento di gratitudine. Nel secondo caso, il costruirsi una famiglia assieme al signor Abe fa parte della "scorciatoia" di Kuzuha, che vuole conformarsi perfettamente al modello della donna giapponese ideale. Naturalmente, in "Kuzuha no isshō" la figura di Abe non è semplicemente un mezzo tramite il quale la protagonista porta avanti la sua scorciatoia: serve anche a Matsuda per evidenziare i danni che l'imposizione dei ruoli di genere da parte della società provocano sia sulle donne che sugli uomini, e di cui parleremo in maniera più approfondita in seguito.

Terzo elemento comune è la montagna: luogo di esilio per Kuzunoha, costretta a ritornarvi una volta che la sua identità viene svelata, abbandonando marito e figlio, diventa il mezzo tramite il quale Kuzuha riesce a liberarsi dei vincoli che essa stessa si era imposta. In entrambi i casi, la montagna

²¹ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 129.

viene vista come un luogo altro, un luogo dove la donna-volpe può mostrare il proprio vero volto e non è limitata da quello che la società si aspetta da lei. Mentre per Kuzunoha il ritorno alla montagna è un momento pieno di tristezza, per Kuzuha è la spinta finale che le permette di comprendere a fondo se stessa, facendole realizzare quanto fosse stata sciocca a limitare le proprie capacità solo per uniformarsi al mondo umano che la circondava.

Come abbiamo visto, la montagna viene considerata un luogo a sé stante, selvaggio, separato e distinto da quello civilizzato della città, dove risiedono gli esseri umani. È un mondo pericoloso, nel quale vivono tutte quelle creature inadatte a far parte della società umana. La città, al contrario, è un luogo sicuro, nel quale gli esseri umani possono prosperare senza pericoli esterni.²² È quindi comprensibile come l'introduzione in questo ambiente protetto di un'entità esterna possa turbare l'equilibrio della società. Nel nostro caso, questo elemento è rappresentato dalle donne-volpe, Kuzunoha e Kuzuha: non essendo umane non appartengono al mondo della città, e la loro presenza al suo interno genera inevitabilmente delle ripercussioni su coloro che stanno loro attorno. Prendiamo ora ad esempio il lavoro di Michiko N. Wilson in *The Dream of the Yamanba – an Overview*,²³ e la sua analisi riguardo la collocazione della *yamanba*, la “strega di montagna” della tradizione popolare giapponese, nel sistema città-montagna. Secondo Wilson, questo sistema si articola in tre zone, ciascuna con le sue caratteristiche e popolata da un preciso tipo di abitante: al centro vi è la città, o villaggio, nel quale risiedono le persone che si conformano perfettamente agli standard della società. Qui vive la “donna della città”, simbolo della femminilità ideale. Essa esiste in rapporto alla famiglia: prima è figlia, poi moglie, e in seguito madre e nonna. All'esterno della città vi è la zona della “prateria”, spesso associata alle periferie o ai distretti a luci rosse. Questa zona non è completamente distinta dalla città, che ha bisogno della sua esistenza in quanto ne permette il funzionamento. La donna della prateria non è come la donna della città, non fa parte della famiglia, ma può comunque interagire con gli abitanti della città e andare a vivere tra loro. La sua identità di estranea deve essere però mascherata, e la sua presenza all'interno della città non provoca eccessivi disturbi, fintanto che riesce ad attenersi alle sue regole. Nel momento in cui questa maschera viene tolta, la donna della prateria è costretta a tornare indietro. Questo è ciò che accade generalmente nei racconti sui matrimoni tra umani e non umani, ed è in questa categoria che vanno a collegarsi le donne-volpe Kuzuha e Kuzunoha. Infine, vi è la montagna: la donna della montagna è libera da qualsiasi vincolo e non ha bisogno di interagire con gli abitanti della città per sopravvivere. Non può vivere all'interno della città, in quanto non conforme alle sue regole, ma occasionalmente vi si può recare temporaneamente,

²² MIZUTA Noriko, Luciana SANGA, “The Dream of the Yamanba – An Overview”, *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 30, 2018, p. 185.

²³ MIZUTA, SANGA, *The Dream of the Yamanba...*, pp. 184-186.

in quanto per lei è impossibile celare la propria vera natura. Wilson, in *The Dream of the Yamanba*, colloca la figura mitologica della *yamanba* all'interno del mondo della montagna.

Restando brevemente sul tema della *yamanba*, ritengo interessante riportare un intervento di Hitomi Yoshio, Associate Professor in Global Japanese Literary and Cultural Studies dell'Università Waseda di Tokyo, durante un incontro con Matsuda e Polly Barton per Japan Foundation New York.²⁴ Nel domandare a Matsuda quali fossero le sue fonti di ispirazione letteraria, afferma di non aver potuto fare a meno di notare, leggendo il racconto “Kuzuha no isshō”, quante similarità questo presenti con il racconto di Ōba Minako *Yamauba no bishō* (Il sorriso della Yamauba).²⁵ Nonostante Matsuda risponda di non aver preso nessun'opera in particolare ad ispirazione (oltre naturalmente ai racconti che utilizza come base delle sue riscritture), è innegabile che le due opere presentino numerose similarità. Entrambe le storie affondano le proprie radici nella tradizione popolare giapponese, presentando protagoniste che sono umane solo nell'aspetto. Entrambe, infatti, trascorrono la vita nascondendo la propria vera natura, utilizzando le proprie abilità sovrumane per adattarsi perfettamente alla società in cui, loro malgrado, si ritrovano a vivere. Tuttavia, la differenza fondamentale tra le due donne sta nel modo in cui si liberano della loro maschera: se Kuzuha trova sé stessa e la forza per divincolarsi dalla limitante vita da moglie e casalinga nell'allontanamento dalla società umana (il “mondo della città”) e il contatto con il mondo selvaggio della montagna, la *Yamauba* trova conforto solo nella morte. Dopo aver trascorso la vita adattandosi ai bisogni del marito e dei figli e ormai costretta a letto, incapace di muoversi in seguito ad un infarto, decide di porre fine alla propria vita soffocandosi con la sua saliva, in quanto si rende conto di aver ormai superato la sua utilità per la famiglia. È solo così che il suo spirito, quello della strega di montagna, è libero di tornare alla natura, nei monti dei quali sentiva il richiamo, e “vivere” come più gli si addice.

Quindi, mentre nel racconto di Ōba non vi è modo per la protagonista di uscire dalla condizione di asservimento all'ideale della donna perfetta creato dalla società patriarcale, la protagonista di Matsuda non solo ci riesce, ma inizia anche a rendersi conto di come la società maschilista e patriarcale del Giappone contemporaneo metta in difficoltà anche gli uomini.

La critica al mondo del lavoro

Abbiamo visto come in “Kuzuha no isshō” la critica della condizione femminile nella società giapponese contemporanea sia il filo conduttore di tutta la narrazione. A questo si intrecciano però

²⁴ “Japan Foundation New York”, <https://ny.jpf.go.jp/event/jfny-literary-series-presents-aoko-matsuda-x-polly-barton/>, accesso 03/08/2023.

²⁵ ŌBA, Minako, *The smile of a Mountain Witch*, trad. di Mizuta Noriko, in Jay RUBIN (ed. da), *The penguin book of Japanese short stories*, Penguin Random House UK, 2018.

anche altre sotto-narrazioni, utili a veicolare messaggi che sono propri della produzione di Matsuda. Parliamo, nello specifico, della mentalità insita nel mondo lavorativo del Giappone contemporaneo e dei danni che questa va a creare sia alle donne che agli uomini.

Nel corso del racconto troviamo infatti numerosi riferimenti alla vita lavorativa: l'ingresso della giovane Kuzuha nella piccola azienda nella quale trova il suo primo lavoro, il modo in cui viene trattata dai suoi superiori, il rapporto con le colleghe e la Legge sulle Pari Opportunità, gli sforzi del signor Abe e, infine, il nuovo lavoro nell'azienda del signor Tei. Molti di questi temi ricorrono anche in altre produzioni di Matsuda, compresi altri racconti appartenenti proprio a *Obachantachi no iru tokoro*. Tra questi, primo fra tutti è senza dubbio "Chimu Sarashina", nel quale viene presentata la squadra più efficiente e professionale dell'azienda del signor Tei. Nel racconto, che, come abbiamo visto nel capitolo precedente mostra la principessa Sarashina/demone Kijo e la sua corte nel mondo contemporaneo, vengono affrontati, non senza una certa ironia, i temi delle molestie sul luogo di lavoro e delle pratiche retrograde e misogine ancora molto diffuse nelle aziende giapponesi. In "Kuzuha no isshō" vediamo, in occasione della festa di benvenuto per i nuovi assunti, come il direttore allunghi le mani sulla giovane Kuzuha mentre questa è intenta a versargli da bere (come ci si aspetta da lei in quel contesto). In quell'occasione, Kuzuha si limita a constatare con stupore le azioni dell'uomo, comprendendo che quello è il modo in cui le cose vanno normalmente. Al contrario, Sarashina non tollera in alcun modo nessun tipo di molestia: capita spesso, ci informa il narratore del racconto, che la squadra di Sarashina si trovi a lavorare con aziende nelle quali certe pratiche (ormai ritenute superate e inaccettabili all'interno dell'azienda di Tei) sono ancora diffuse. In questi casi, Sarashina abbandona la sua solita eleganza e compostezza, che mantiene in qualsiasi altra occasione, e diventa una furia, assicurandosi così di "istruire" gli uomini sul modo corretto di comportarsi nella società contemporanea.

Una volta iniziato a lavorare, Kuzuha si dimostra da subito incredibilmente capace e affidabile, riesce a gestire anche le macchine più problematiche senza battere ciglio e pare avere uno spiccato talento nell'individuare gli errori nei documenti compilati dai colleghi maschi. Nonostante ciò, il suo talento non viene riconosciuto dai suoi superiori: di tutte le sue abilità, l'unica degna di nota ai loro occhi sembra essere quella di saper preparare un ottimo tè. Nel caso del Team Sarashina, la situazione non potrebbe essere più diversa. Squadra composta da sole donne, la loro efficienza e affidabilità sono riconosciute dall'intera azienda, tanto da fargli ottenere un ufficio tutto per loro (su volontà del signor Tei, nonostante le Sarashina non lo ritenessero necessario). Sempre modeste, si rifiutano persino di appendere una placca alla loro porta, nonostante l'insistenza di Tei, limitandosi ad un foglio di carta decorato con foglie autunnali. La loro abilità è tenuta in altissima considerazione, e spesso vengono impiegate nelle situazioni di crisi o emergenza, che puntualmente vengono risolte in fretta

e con risultati straordinari. Il fatto di essere una squadra composta di sole donne, quindi, non influisce in alcuna misura sul riconoscimento da parte di colleghi e superiori delle loro abilità e dei loro risultati. Se in “Chimu Sarashina” questo è un fatto che viene dato per scontato da tutti i dipendenti dell’azienda di Tei, in “Kuzuha no isshō” avviene l’esatto opposto. L’accettazione della condizione di disuguaglianza nel trattamento ricevuto da dipendenti uomini e donne viene evidenziata da Matsuda, tramite il pensiero di Kuzuha, in una frase carica di ironia che è in un certo senso il filo conduttore della vita della protagonista: “Proprio così, sono una ragazza. Sono solo una ragazza.” (*Sō sō, watashi wa onna no ko. Watashi wa tada no onna no ko.*).²⁶ Mentre le sue colleghe si ritrovano spesso in privato per lamentarsi della situazione, Kuzuha si è ormai resa conto che la disparità è talmente radicata nel sistema che l’unico modo per non rischiare di peggiorare la propria situazione è quello di abbracciare la disparità stessa, in modo da apparire esattamente come gli altri la vogliono.

Questo genere di atteggiamento nei confronti della disparità di genere sul luogo di lavoro trova rappresentazione anche nell’opera d’esordio di Matsuda, *Sutakkingu Kanō*. Tuttavia, prima di andare ad esaminare come questa tematica viene rappresentata in *Sutakkingu*, è necessario fornire una breve panoramica dell’opera, del modo in cui è strutturata e delle peculiarità dei suoi personaggi. L’idea alla base dell’opera è quella della “sovrapponibilità” (da qui il titolo) degli esseri umani all’interno della società contemporanea, nella quale ognuno è costretto a conformarsi ad un modello predefinito senza spazio per esprimere la propria individualità.²⁷ L’opera è ambientata all’interno del palazzo di un’azienda e i protagonisti sono gli impiegati. Di questi non conosciamo i nomi: per differenziarli, Matsuda utilizza una combinazione di lettere dell’alfabeto latino e caratteri cinesi; con il progredire della narrazione, capiamo che i personaggi che condividono la stessa lettera dell’alfabeto condividono anche caratteri simili. La probabile confusione che si viene così a creare nel lettore è intenzionale e va a riflettere quell’assenza di unicità e individualità, nonché di sostituibilità che caratterizza tutti i dipendenti dell’azienda. L’unica eccezione a questo schema è il personaggio indicato come “Io” (*watashi*), che è il narratore effettivo della storia. Vediamo ora brevemente quali sono le caratteristiche generali che i personaggi con la stessa lettera nel nome condividono tra loro. La prima categoria è quella degli uomini con la lettera A: tutti sulla quarantina, sono gli unici all’interno dell’ufficio ad essere veramente convinti che le donne dovrebbero essere lì solamente per allietare le loro giornate. Diventati orfani di padre in giovane età, sono stati costretti ad abbandonare le proprie aspirazioni per andare all’università e fare carriera. Segue la categoria B, ovvero quella degli uomini che solo apparentemente condividono la visione patriarcale e sessista dei tipo A. In realtà, svolgono semplicemente il ruolo di “uomo” all’interno dell’azienda per non avere problemi con gli altri

²⁶ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 127-128.

²⁷ Daniela MORO, “A Silent Fight to Challenge the Norm in Matsuda Aoko’s ‘Sutakkingu kanō’ (2012)”, *Japan Forum*, Routledge, 2023, p. 5.

colleghi. Abbiamo poi la donna di tipo C: sempre carina e ben vestita, è il centro dell'attenzione maschile nell'ufficio. Gli uomini la ritengono lo standard, il modello ideale al quale la donna dovrebbe attenersi sul luogo di lavoro, "la personificazione della visione socialmente costruita della femminilità".²⁸ La categoria D comprende giovani donne che poco sopportano l'imposizione dei ruoli di genere sul luogo di lavoro e cercano quindi un modo per fuggire alla opprimente realtà dell'ufficio. Lo trovano nella lettura di romanzi mystery, che consentono loro di estraniarsi dal mondo che le circonda. Per questo loro comportamento, i tipo A le definiscono "lesbiche", in quanto non ricambiano le loro attenzioni e non mostrano il minimo interesse nelle loro avances (a differenza delle tipo C). In realtà, qui il termine "lesbiche" ha poco a che fare con la sessualità, quanto più con l'accettazione dei ruoli di genere.²⁹ Il tipo E è un uomo di mezza età, abituato al pensiero che le donne in un ufficio debbano essere un mero abbellimento. Nonostante questa mentalità sta però iniziando a comprendere che i tempi sono ormai cambiati e che le donne si trovano in ufficio per lavorare tanto quanto gli uomini. È però confuso dalla mentalità delle giovani donne che non desiderano sposarsi e diventare casalinghe, quanto piuttosto lavorare e guadagnarsi da vivere da sé. Infine, il tipo H è un uomo che non ha ancora ben chiaro il proprio ruolo all'interno della società, ed è convinto che il modo migliore per risolvere qualsiasi questione legata al genere sia di metterla sotto l'etichetta delle molestie sessuali. Il tipo H non ha nulla contro le donne, ma non comprende che così facendo va a rimarcare ulteriormente la posizione di debolezza delle donne e, conseguentemente, rinforzare le differenze di genere.³⁰

Avendo ora chiare le caratteristiche principali dell'opera, vediamo come vi si riflettono le tematiche che emergono in "Kuzuha no isshō". Prima della digressione sui contenuti di *Sutakkingu*, abbiamo detto che l'atteggiamento di Kuzuha nei confronti della disparità di genere sul luogo di lavoro consiste nell'abbracciare la disparità stessa; similmente, troviamo lo stesso approccio alla vita lavorativa nelle donne di tipo C. Se al primo impatto può apparire come una vittima passiva del sistema maschilista e patriarcale che domina l'ufficio, con il proseguire della narrazione veniamo a conoscerne i veri pensieri. Scopriamo infatti che i bei vestiti e il trucco curato non sono per i suoi colleghi maschi, bensì per sé stessa. Allo stesso modo, i modi affettati e i dolcetti che regala periodicamente non sono altro che una recita, uno stratagemma per fare in modo che non si accorgano di quanto in realtà lei mal sopporti l'imposizione dei ruoli di genere e, di conseguenza, non le provochino problemi sul lavoro. Questo "cosplay da Office Lady" ("OL no kosupure")³¹ è per molti aspetti analogo alla scorciatoia di Kuzuha. La differenza principale, che a mio parere contribuisce a

²⁸ MORO, *A Silent Fight...*, p. 13.

²⁹ MORO, *A Silent Fight...*, p. 15.

³⁰ MORO, *A Silent Fight...*, p. 19.

³¹ MATSUDA, *Sutakkingu Kanō*, pag 75.

rafforzare il ruolo di critica sociale del personaggio di Kuzuha, sta nel fatto che quest'ultima, al contrario della donna di tipo C, va a ricadere nello schema prestabilito del matrimonio. In altre parole, mentre tipo C non ha interesse nello sposarsi per diventare una casalinga mantenuta dal marito e vuole guadagnare da sé il proprio denaro, Kuzuha segue lo schema e sposa un collega (il signor Abe), lasciando contemporaneamente il lavoro. Naturalmente, Kuzuha agisce in questa maniera in quanto coerente con il suo piano di adattarsi in tutto e per tutto all'immagine che la società ha costruito per lei, oltre ad essere funzionale per lo sviluppo del personaggio verso la sua trasformazione finale.

Passerei ora ad analizzare due figure che, pur comparando poco all'interno del racconto, hanno un ruolo importante al fine del messaggio che Matsuda intende trasmettere: il signor Abe e il giovane Shigeru. Abe, trasposizione in chiave moderna dello Abe no Yasuna di *Ashiya Dōman Ōuchi Kagami* e dello Yasubei di *Tenjin'yama*, è un impiegato della piccola azienda nella quale Kuzuha trova il suo primo impiego. All'interno del racconto, la figura di Abe svolge due ruoli; il primo è, come abbiamo visto, quello di collegare “Kuzuha no isshō” con le opere dalle quali ha preso ispirazione. Analogamente alle sue controparti passate, qui Abe ricopre il ruolo di “salvatore della volpe”, in quanto permette a Kuzuha di lasciare il lavoro e dedicarsi a casa e figlio, in linea con quanto previsto dalla sua scorciatoia. Il secondo ruolo riguarda invece ciò che il suo personaggio rappresenta dal punto di vista del messaggio che il racconto vuole trasmettere. Abe, nonostante venga descritto come “il dipendente più incompetente, che veniva rimproverato in continuazione”,³² con la scrivania ricoperta di documenti sparpagliati e in disordine e il completo pieno di grinze, non è un fannullone. Al contrario, fa sempre del suo meglio e lavora duro, nonostante manchi palesemente dell'abilità necessaria per essere un perfetto dipendente. Anche una volta sposati, Abe fa sempre di tutto per nascondere la sua stanchezza, quanto il lavoro per lui sia frustrante, cercando sempre di apparire il più mascolino e forte possibile. Nell'osservarlo al lavoro, Kuzuha è mossa a sincera pietà: proprio non riesce a capire il motivo per cui uno come lui debba sforzarsi tanto tutti i giorni per fare un lavoro che lei potrebbe terminare con facilità in cinque minuti. Abe è quindi la rappresentazione dell'uomo che, nonostante non sia nella sua natura, fa di tutto per conformarsi a ciò che la società vuole che lui sia. Ha quindi molto in comune con l'uomo di tipo B di *Sutakkingu*, che per sopravvivere nel mondo del lavoro è costretto a seguire le regole dettate dalla società maschilista e patriarcale. Con il personaggio di Abe, Matsuda vuole dimostrare come la società giapponese contemporanea, con le sue regole antiquate e l'imposizione dei ruoli di genere, non danneggi solamente le donne ma anche gli uomini, anche se forse in maniera a prima vista meno evidente. Vediamo infatti come l'uomo sia costretto a sforzarsi allo stremo delle proprie forze per portare avanti un ruolo che non gli appartiene, solamente perché è uomo e questo la società si aspetta da lui.

³² MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 128.

Vedendo gli uomini avere difficoltà nel loro lavoro, Kuzuha provava spesso un sentimento di pietà, e desiderava di poter intervenire per aiutarli. *È un lavoro talmente semplice, fosse per me l'avrei sbrigato in cinque minuti. La società è così ingiusta. I dipendenti uomini sono costretti a fingere di avere abilità che in realtà non possiedono. Le dipendenti donne sono costrette a fingere di non avere abilità che in realtà possiedono. Mi chiedo, in tutti questi anni, chissà quante donne hanno visto sparire in questo modo abilità che in realtà avevano? Chissà quanti uomini in questo modo si sono ritrovati in possesso di abilità che invece non avevano?*³³

In questo passaggio è evidente l'ironia che caratterizza l'intera produzione di Matsuda, spesso ottenuta, come in questo caso, dalla ripetizione di parole o intere frasi. Questa ripetizione caratterizza anche le reazioni di Kuzuha ai problemi della società giapponese. Dopo una prima riflessione, che ha lo scopo di mettere al corrente il lettore del problema in questione, la ragazza arriva inevitabilmente alla stessa conclusione ogni volta: non è una faccenda che la riguarda.

Si soffermava un attimo su questi pensieri, per poi decidere che, in fondo, non era qualcosa che la riguardava.³⁴

Ci pensava come se riguardasse qualcun altro. E, in effetti, non era proprio una faccenda che la riguardava.³⁵

Il personaggio di Shigeru viene introdotto nel racconto che dà il nome alla raccolta, "Obachantachi no iru tokoro". Nella sua prima apparizione, il giovane ha da poco perso la madre, alla quale era molto legato, e ha appena trovato lavoro nell'azienda diretta dal signor Tei. Prima di ottenere il posto lì, tuttavia, ha trascorso un periodo come *freeter*, ovvero un lavoratore senza posto fisso che passa da un lavoro saltuario ad un altro. Secondo Shigeru, che si trova in uno stato di confusione e apatia sia mentale che lavorativa, "il termine *freeter* gli si addice alla perfezione, sia sul piano spirituale che fisico".³⁶ La difficoltà nel trovare un posto fisso, passo ritenuto indispensabile nella società giapponese contemporanea per poter essere un adulto funzionale, dovuta anche alle nuove politiche di assunzione per le dipendenti donne in vigore dopo la Legge sulle Pari Opportunità, è un fattore fondamentale nella creazione di quel sentimento di instabilità sociale ed emotiva che porta Shigeru a definirsi un *freeter*. È un esempio di come la Legge abbia reso il mondo lavorativo giapponese

³³ Ibid. Il corsivo è dell'autore della tesi.

³⁴ *ibid.*

³⁵ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 136.

³⁶ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 95-96.

leggermente più equo non con il miglioramento della condizione femminile, ma con il peggioramento di quella maschile (soprattutto per i più giovani). Possiamo dire quindi che il giovane Shigeru si collochi all'infuori delle categorie create da Matsuda in *Sutakkingu*, in quanto non si inserisce propriamente all'interno del sistema lavorativo giapponese. Con il passare del tempo e un aiuto da parte del fantasma della defunta madre, Shigeru si riprende ed esce dallo stato di torpore in cui versava: inizia ad essere più socievole, a fare conoscenza con i colleghi e le colleghe (tra cui anche Kuzuha) e piano piano fa carriera all'interno dell'azienda. Dalla linea di produzione alla quale lavora appena assunto, viene trasferito al reparto gestito da Kuzuha, alla quale viene affidato il compito di introdurlo alle sue nuove mansioni. Nel mentre lo osserva, e di nuovo non può fare a meno di provare sincera compassione per lui.

La società era cambiata molto dal tempo in cui Kuzuha lavorava in ufficio. Ora perfino per gli uomini era difficile diventare dipendenti veri e propri. La società era diventata più equa, ma in maniera negativa. Piuttosto che migliorare la condizione delle donne, era peggiorata quella degli uomini. Kuzuha si era resa conto che quel soffitto di cristallo che prima era visibile solo alle donne, era ora divenuto visibile anche a quel ragazzo.³⁷

Lo vediamo poi in “Orinai” mentre va a incontrare il fantasma di Tomihime nel castello di Himeji per chiederle di continuare l'ottimo lavoro che ha svolto in tutti quegli anni. Scopriamo che ha preso il posto di Tei come supervisore di quella zona, e si trova lì per porgere i suoi saluti allo spirito della principessa. Questa, ormai stanca degli umani che ogni giorno invadono il suo castello con il loro turismo superficiale, inizialmente non è ben disposta nei suoi confronti. Presto però riconosce quanto il giovane le ricordi il suo omonimo (Himekawa), l'uomo che molto tempo prima aveva scalato il castello per incontrarla, non tanto per l'aspetto o i modi, quanto per l'atteggiamento che ha nei confronti del mondo. Il vecchio Himekawa e Tei le andavano a genio per il modo in cui si distinguevano dagli altri uomini: la principessa definisce infatti Tei come “un uomo particolarmente poco ‘uomo’, e per questo apprezzabile” (“otoko rashikunai otoko de yokatta”).³⁸ Dalle parole di Tomihime possiamo intuire come lei apprezzi gli uomini che non si conformano all'immagine di ‘uomo’ che viene fatta passare come normale e corretta nella società attuale. Similmente, Shigeru racconta come il signor Tei abbia voluto assumerlo in quanto “quelli che si adattano troppo bene al tempo in cui vivono non gli vanno a genio”.³⁹ Tei, assumendo Shigeru nella sua azienda, si è

³⁷ MATSUDA, *Obachantachi...*, pp. 135-136.

³⁸ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 245.

³⁹ MATSUDA, *Obachantachi...*, p. 249.

assicurato che non perda questa sua caratteristica, aiutandolo invece a crescere fino a diventare un uomo in grado di andare oltre alle imposizioni della società patriarcale e maschilista del Giappone.

Conclusione

Lo scopo dell'elaborato era quello di prendere in esame la raccolta di racconti *Obachantachi no iru tokoro* di Matsuda Aoko, analizzandola dal punto di vista dell'intertestualità e della riscrittura. L'obiettivo principale era osservare come le storie popolari giapponesi e i soggetti del teatro Kabuki, del Nō e del Rakugo siano state riprese e ricollocate nella società giapponese contemporanea. Abbiamo visto come, sebbene l'intento critico e femminista sia sempre presente all'interno delle opere di Matsuda, lo scopo principale della raccolta fosse quello di creare un luogo dove le donne del passato potessero trovare un po' di sollievo e, soprattutto, divertimento. Tramite il suo stile estremamente ironico e una rielaborazione delle storie ben congegnata, Matsuda riesce a veicolare il suo messaggio di critica alla società giapponese contemporanea con estrema efficacia. La decisione di collegare buona parte dei suoi personaggi tramite la misteriosa azienda del signor Tei, altro non è che il suo modo di dimostrare come una società (e, di riflesso, un luogo di lavoro) rispettosa di tutti coloro che ci vivono dovrebbe essere.

Ho analizzato con particolare attenzione il racconto "Kuzuha no isshō", in quanto particolarmente significativo sia dal punto di vista dell'intertestualità sia da quello della critica sociale. Abbiamo visto come il racconto prenda ispirazione da ben tre fonti antecedenti: il tema della donna-volpe, ricorrente nei racconti tradizionali giapponesi, il kabuki *Ashiya Dōman Ōuchi Kagami* e il rakugo *Tenjin'yama*. Il racconto riprende moltissimi elementi presenti nelle fonti sopra citate, collocandoli in un contesto contemporaneo. Ho evidenziato il parallelismo tra la volpe presente nelle opere originali, che assume l'aspetto di una donna per poter vivere all'interno della società umana, e la protagonista del racconto, Kuzuha, che si costringe ad essere "solo una ragazza" per mascherare la propria abilità in tutto ciò che fa e poter così vivere tranquillamente senza che nessuno cercasse di ostacolarla in quanto donna. Come la volpe dei racconti originali, è sempre perfetta nel suo ruolo di moglie e madre, si adatta alla perfezione a ciò che la società si aspetta da lei. A differenza però della volpe originale, che si trova costretta ad abbandonare il mondo umano e tornare a vivere come volpe, Kuzuha comprende l'errore delle proprie azioni e torna nella società umana pronta a riprendere in mano le redini della propria vita. Infine, ho mostrato come il racconto porti un'aspra critica alla condizione in cui versa il mondo lavorativo giapponese; tramite la vicenda di Kuzuha, Matsuda mostra le ingiustizie che le donne devono subire all'interno delle aziende in cui lavorano, dove il loro talento non viene riconosciuto e il merito viene assegnato in base al sesso piuttosto che alle competenze. Inoltre, attraverso la riflessione finale della protagonista, mette in luce la sempre maggiore difficoltà che i giovani, sia donne che uomini, incontrano mentre cercano di entrare nel mondo del lavoro, un mondo ancora vecchio, patriarcale e maschilista che ancora mostra pochi segni di voler migliorare sé stesso.

Bibliografia

MATSUDA Aoko, *Jizoku Kanōna Tamashii no riyō* (Uso sostenibile dell'animo), Tōkyō, Chūōkōron Shinsha, 2020.

松田青子、「持続可能な魂の利用」、東京、中央公論新社、2020.

MATSUDA Aoko, *Mō sugu kekkon suru onna*, in MATSUDA, *Sutakkingu kanō* (Impilabile), Kawade Shobō Shinsha, 2016, pp. 137-177.

松田青子、「もうすぐ結婚する女」、「スタッキング可能」、東京、河出書房新社、2016.

MATSUDA Aoko, *Nel paese delle donne selvagge*, trad. Gianluca Coci, Roma, Edizioni e/o, 2022.

MATSUDA Aoko, *Obachantachi no iru tokoro* (Nel paese delle donne selvagge), Tōkyō, Chūōkōron Shinsha, 2016.

松田青子、「おばちゃんたちのいるところ」、東京、中央公論新社、2016.

MATSUDA Aoko, *Onna ga shinu*, in MATSUDA, *Wairudofurawā o mienai ichinen* (L'anno senza fiori), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha, 2016, pp. 86-94.

松田青子、「女が死ぬ」、「ワイルドフラワーを見えない一年」、東京、河出書房新社、2016.

MATSUDA Aoko, *Sutakkingu Kanō* (Stackables), Kawade Shobō Shinsha, 2016.

松田青子、「スタッキング可能」、東京、河出書房新社、2016.

MATSUDA Aoko, *The girl who is getting married*, tra. Angus Turvill, Norwich, Strangers Press, 2017.

MATSUDA Aoko, *The Woman Dies*, in "Granta", 2018, <https://granta.com/the-woman-dies/>, accesso 09/11/2022.

MATSUDA Aoko, *Where the Wild Ladies Are*, trad. P. Barton, United Kingdom, Ed. Tilted Axis Press, 2020.

BOSCARO, Adriana, "Gli animali nella tradizione popolare giapponese", *Il Giappone*, vol. 3, 1963, pp. 127-133.

EUBANKS, Charlotte, *Re-writing Gendered Hierarchies: Tsushima Yūko's "The Marsh"*, Utah Foreign Language Review 2000, pp. 44-73.

GENETTE, Gérard, *Palimpsesti: La letteratura al secondo grado*, "Biblioteca Einaudi", Torino, Einaudi, 1997 (ed. or. *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*, 1982).

GOFF, Janet E., "Conjuring Kuzunoha from the World of Abe no Seimei", in Leiter (a cura di), *A Kabuki Reader: History and Performance*, Armonk, M.E. Sharpe, 2002, pp. 269-283.

HADLEY, James Luke, *Theorizing in Unfamiliar Contexts: New Directions in Translation Studies*, University of East Anglia, 2014.

HEINZ Morioka, SASAKI Miyoko, *Rakugo: the popular narrative art of Japan*, Harvard University, Council on East Asian Studies, 1990.

IKEDA Hiroko, *A Type and Motif Index of Japanese Folk-Literature*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1971.

IMAMURA Nobuo, *Rakugo senshū – dai san* (Antologia del rakugo – Volume tre), Tōkyō, Rakurakusha, 1952

今村信雄、「落語選集 第三」東京、楽々者、1952.

JONES, Hazel J., “Japanese Women and the Dual-Track Employment System”, *Pacific Affairs*, vol. 49 n. 4, 1976-1977, pp. 589-606.

KATSURA Asakichi, WATANABE Katsuyoshi, ŌYA Satoko, *English rakugo for beginners* (初めての英語落語), Tōkyō, Kokusai Gogakusha, 2011.

LEITER, Samuel L., *New Kabuki Encyclopedia: A Revised Adaptation of Kabuki Jiten*, Londra, Greenwood Press, 1997.

LI Jiachuan, “Crossing Boundaries: The Fox-Woman in Twenty-First-Century Novels”, *Asien*, 158/159, 2021, pp. 105-117.

MIZUTA Noriko, Luciana Sanga, “The Dream of the Yamanba – An Overview”, *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 30, 2018, pp. 182-203.

MORO, Daniela, “A Silent Fight to Challenge the Norm in Matsuda Aoko’s ‘Sutakkingu kanō’ (2012)”, *Japan Forum*, Routledge, 2023.

MURAI Mayako, *From Dog Bridegroom to Wolf Girl: Contemporary Japanese Fairy-Tale Adaptations in Conversation With the West*, Detroit, Wayne State University Press, 2015.

MUTŌ Sadao, *Teihon Rakugo Sanbyakudai* (Trecento rakugo: edizione rivisitata), Tōkyō, Iwanami Shoten, 2007.

武藤貞夫、定本落語三百題、東京、岩波書店、2007.

ŌBA Minako, *The smile of a Mountain Witch*, trad. Di Mizuta Noriko, in Jay Rubin (ed. da), *The penguin book of Japanese short stories*, Penguin Random House UK, 2018.

RUPERTI, Bonaventura, “YOSHITSUNE SENBONZAKURA. Convenzioni drammaturgiche, coerenza semantica, mujōkan e tradizione popolare”, *Il Giappone*, vol. 27, 1987, pp. 57-105.

SAKAI, Anne, *La Parole Comme Art: Le Rakugo Japonais*, “Letters Asiatiques”, Parigi, L’Harmattan, 1992.

SENDAK, Maurice, *Where the Wild Things Are*, United States, Harper & Row, 1963.

TAWADA Yōko, *The Bridegroom was a Dog*, trad. Margaret Mitsutani, New Directions, 2012.

TSUSHIMA Yūko, *The Marsh* (Numa), in “Unmapped Territories: New Women’s Fiction from Japan”, a cura di Yukiko Tanaka, “Women in Translation”, Seattle, 1991.

Sitografia

“Japan Foundation New York”, <https://ny.jpf.go.jp/event/jfny-literary-series-presents-aoko-matsuda-x-polly-barton/>, accesso 03/08/2023.

“National Institute of Population and Social Security Research”, https://www.ipss.go.jp/ps-doukou/j/doukou15/gaiyou15html/NFS15G_html06.html#:~:text=%E8%A6%8B%E5%90%88%E3%81%84%E7%B5%90%E5%A9%9A%E3%81%AF%E5%85%A8%E4%BD%93%E3%81%AE,%E3%81%A8%E6%AF%94%E7%8E%87%E3%81%8C%E9%80%86%E8%BB%A2%E3%81%97%E3%81%9F%E3%80%82, accesso 17/11/22.

ABE Satomi, *Masakado*, in “Kabuki on the web”, 2014, <https://enmokudb.kabuki.ne.jp/repertoire/1540/>, accesso 3/12/22.

GUEVARA, Daniela, *Japan: Riding The Rails Of Sexual Harassment*, <https://asiamedia.lmu.edu/2019/10/15/japan-riding-the-rails-of-sexual-harassment/#:~:text=According%20to%20the%20Tokyo%20Police,out%20within%20its%20first%20hour>, ultimo accesso 05/12/22.

MATSUO Okiko, *Matsuda Aoko ga kataru, sekai gensō bungaku Taishō jushō no haikai “eibei deha shōsetsu hihyōsei wo shitatamete moratta”*, in “Real Sound”, 12/13/2021, <https://realsound.jp/book/2021/12/post-920219.html>, accesso 26/04/2023.

STEWART, Sophia, *Wild Women: An Interview with Aoko Matsuda and Polly Barton*, in “Asymptote”, 2020, <https://www.asymptotejournal.com/blog/2020/11/23/wild-women-an-interview-with-aoko-matsuda-and-polly-barton/#more-25314>, accesso 09/11/2022.