

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI LINGUE LETTERATURE E CULTURE
MODERNE (LILEC)

Corso di Laurea in Lingue, Mercati e Culture dell'Asia

***Gender e queer* nelle opere di Enchi Fumiko: autoriflessione femminile fra tradizione e modernità**

TESI DI LAUREA IN CULTURA E LETTERATURA GIAPPONESE

Relatore:

Prof.ssa Veronica De Pieri

Presentata da:

Arianna Denitto

Sessione III

Anno accademico 2021 – 2022

INDICE

Introduzione	1
Capitolo 1. Enchi Fumiko: la vita, il contesto storico e le opere	5
1.1 Prima e dopo la Seconda guerra mondiale: riforme e dispute sul nuovo ruolo della donna in Giappone	6
1.2 Note biografiche dell'autrice	11
1.2.1 <i>Le opere</i>	16
1.3 Un appunto sui <i>gender</i> e <i>queer studies</i>	21
1.3.1 <i>Origine degli studi e degli approcci critici</i>	21
1.3.2 <i>Metodo di approccio in relazione ad Enchi Fumiko</i>	24
Capitolo 2. Le protagoniste di Enchi Fumiko e la possessione spiritica come strumento di autodeterminazione	26
2.1 Tradizione: il <i>Genji monogatari</i> e il teatro	28
2.1.1 <i>Breve riferimento al teatro e al fenomeno della possessione</i>	29
2.1.2 <i>Il Genji monogatari, Murasaki Shikibu e il mononoke</i>	31
2.2 Modernità: le protagoniste di <i>Onnazaka</i> , <i>Onnamen</i> e <i>Namamiko</i> e l'invasamento dello spirito	33
2.2.1 <i>Struttura e stile delle opere</i>	34
2.2.2 <i>Onnazaka: Tomo e Suga</i>	37
2.2.3 <i>Onnamen: Mieko e Rokujō</i>	40
2.2.4 <i>Namamiko monogatari: Kureha e Teishi</i>	43
2.3 Enchi come “ <i>medium</i> ”	45
2.3.1 <i>Il ruolo della sessualità</i>	47
Capitolo 3. Sessualità ed erotismo, <i>gender</i> e <i>queer</i> in Enchi Fumiko.....	49
3.1 La sessualità femminile in Enchi Fumiko.....	50
3.1.1 <i>Il corpo femminile</i>	52
3.1.2 <i>Maternità, erotismo e ruoli di genere</i>	55
3.2 Il binomio desiderio-rifiuto dei sentimenti omoerotici	58

3.2.1 <i>In Onnazaka, Onnamen, Namamiko monogatari e Kikujidō</i>	59
3.3 Il teatro come strumento per allontanarsi dalle convenzioni	63
3.3.1 <i>Dialogo intertestuale con Mishima Yukio e performatività di genere</i>	64
3.3.2 <i>Palcoscenico vs realtà: una maschera per Enchi Fumiko?</i>	68
Conclusioni	70
Bibliografia	74
Sitografia	78

INTRODUZIONE

Il Giappone del secondo dopoguerra rappresenta per le donne un nuovo scenario che rompe con gli schemi del passato e sancisce la conquista di diritti che da tempo si cercava di rivendicare. In questo nuovo clima e con l'avvento della nuova Costituzione giapponese nel 1947, vengono sollevate anche molte questioni che riguardano la sfera di realizzazione personale della donna e del suo ruolo in quella che era (e a tratti ancora è) una società di stampo marcatamente patriarcale. Soprattutto a partire dagli anni Sessanta e Settanta si registra un alto numero di nuove scrittrici che rifiutano le forme tradizionali di femminilità e “cercano di esplorare il lavoro interno della psiche umana, le sue sorprendenti – e talora ripugnanti – manifestazioni e il suo incredibile potenziale di trasformazione della realtà.”¹

È in questo contesto che si afferma Enchi Fumiko 円地文子 (1905-1986), considerata ancora oggi una figura di grande importanza nel panorama della letteratura novecentesca. Il suo valore è indiscutibile per la visione anticonvenzionale della psiche umana e del ruolo della donna nella società giapponese del secondo Novecento. Nella sua produzione trovano spazio donne che si discostano dai modelli femminili del passato, pur mantenendo un legame con la classicità attraverso il richiamo all'epoca Heian (794-1185) e Tokugawa (1603-1868) o alla tradizione del teatro *nō* 能.²

La sua indagine dell'animo e della sessualità femminile è sicuramente riconducibile alle sfere d'interesse di ambiti di ricerca quali i *gender* e *queer studies*. Gli studi di genere “si occupano dei significati socio-culturali legati all'identità di genere e ai ruoli di genere e sono trasversali a diverse discipline, sia scientifiche che umanistiche.”³ Le loro origini si possono far risalire agli Stati Uniti degli anni Cinquanta, quando crebbe l'interesse per la sfera dell'identità sessuale in senso binario (analogie e differenze tra i due sessi), per poi cominciare negli anni Settanta e Ottanta a diffondersi in Europa e

¹ Bienati, Luisa, Scrolavezza, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*. Venezia, Marsilio, 2017, p. 189.

² Genere teatrale giapponese che combina elementi drammatici, canto e danza, nato verso la fine del XIV sec. dalla fusione di precedenti forme di spettacolo. *Nō*, Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/no/>, 24/05/2022.

³ *Gender Studies*, State of Mind – Il giornale delle scienze psicologiche, <https://www.stateofmind.it/gender-studies/>, 24/05/2022.

focalizzandosi, in questo caso, soprattutto sulla condizione femminile nella società e sulle minoranze sessuali, etniche, linguistiche e delle disabilità.⁴ Tali studi sono strettamente legati ai *queer studies*, che indagano più nello specifico a livello sociale e culturale la sfera della sessualità, ed in particolare si rifanno ai *gay and lesbian studies*. Fra i teorici più di rilievo di questi studi nel nostro secolo si citano ad esempio Judith Butler ed Eve Kosofsky Sedgwick, anche se è importante ricordare che, nonostante la teoria *queer* abbia preso piede soprattutto negli anni Novanta in America, già in precedenza le idee del filosofo francese Michel Foucault esposte in *Histoire de la sexualité* (Storia della sessualità, 1976) sono state fondamentali al fine della considerazione dell'identità sessuale come valido oggetto di studio.

È osservabile che le ricerche in questi ambiti siano improntate su un'ottica prevalentemente di stampo occidentale, e sebbene negli ultimi anni le questioni di genere e sessualità siano state sempre più considerate anche in merito all'area dell'Asia orientale, specialmente per quanto concerne la sfera dei media e del cinema,⁵ è evidente che vi siano ancora molti stereotipi e riserve a riguardo e che tali tematiche in un'ottica extra occidentale siano ancora relegate ad una posizione piuttosto marginale.

L'obiettivo di questo elaborato è quello di evidenziare il valore della scrittura di Enchi Fumiko in relazione alla sua visione della psiche e del ruolo della donna, nel Giappone del secondo Novecento così come nelle epoche passate della storia giapponese da cui trae le ambientazioni delle sue opere. Inoltre, si cercherà di riflettere sul modo in cui le tematiche inerenti agli ambiti dei *gender* e *queer studies* sono presenti nelle opere della scrittrice.

Questa tesi si compone di tre capitoli. Il primo partirà con uno sguardo al contesto storico in cui Enchi Fumiko scrive e alla biografia dell'autrice, tenendo in considerazione l'influenza della tradizione, in particolare della letteratura classica giapponese, nonché del ruolo che l'intertestualità gioca nella sua produzione. Si passerà poi ad una breve introduzione delle opere, con un focus sui principali romanzi *Onnazaka* 『女坂』 (lett. La salita delle donne; tradotto per Safarà Editore in Onnazaka. *Il sentiero nell'ombra*, 2017), *Onnamen* 『女面』 (tradotto per Marsilio in *Maschere di donna*, 2021) e *Namamiko*

⁴ *Ibidem*.

⁵ Per approfondire, si veda Yue, Audrey, *Queer Asian Cinema and Media Studies: From Hybridity to Critical Regionally*, in *Cinema Journal*, Austin (TX), University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies, 2014, pp. 145-151.

monogatari 『生身子物語』 (tradotto per Safarà in *Namamiko. L'inganno delle sciamane*, 2019), ma ricordando anche altre opere appartenenti sia al periodo giovanile, sia a quello più maturo della sua produzione. Inoltre, si farà riferimento all'approccio critico dei *gender* e *queer studies*, per meglio comprendere l'ottica in cui si andranno ad interpretare le opere di Enchi Fumiko.

Nel secondo capitolo si analizzeranno in maniera più approfondita le protagoniste dei romanzi precedentemente introdotti, confrontandone elementi di affinità e divergenza, ed evidenziandone il legame con il capolavoro di Murasaki Shikibu 紫式部 (ca. 973 - ca. 1014),⁶ il *Genji Monogatari* 『源氏物語』 (tradotto per Einaudi in *La storia di Genji*, 2015), opera alla quale Enchi si ispira ampiamente e alla quale dedica anni di studio ed una traduzione in lingua giapponese moderna.⁷ Il filo conduttore di questa analisi sarà il tema della possessione spiritica, partendo in particolare dalla visione peculiare della scrittrice: Enchi Fumiko interpreta l'invasamento di uno spirito come forma di espressione della volontà femminile, in assenza della possibilità di agire concretamente in ambito politico, sociale e familiare.

Nel terzo ed ultimo capitolo si discuterà brevemente di alcuni lavori più recenti di Enchi Fumiko ed in particolare delle sue riflessioni sulla sessualità femminile, adottando l'approccio analitico comune agli ambiti dei *gender* e *queer studies*. Nello specifico, si farà riferimento alla visione dell'autrice riguardo alla sessualità della donna in senso fisico e psicologico, tenendo anche in considerazione la sua esperienza personale. Si procederà con un'analisi dell'approccio di Enchi Fumiko ai sentimenti omoerotici presentati più o meno velatamente nelle sue opere, già evidenti nei tre romanzi precedentemente studiati ma riscontrabili anche, ad esempio, in altri scritti della sua produzione come *Onnagata ichidai: shichisei Segawa Kikunojōden* 『女形 一代: 七世 瀬川菊之丞伝』 (lett. Vita di un *onnagata*: biografia di Segawa Kikunojō VII)⁸ e *Kikujidō* 『女型 一大菊自動』 (1984). A tal proposito, si farà anche riferimento

⁶ Murasaki, Shikibu, *La storia di Genji*, a cura di Orsi Maria Teresa, Torino, Einaudi, 2015, p. 1641.

⁷ Orsi, Maria Teresa, "All'ombra del *Genji monogatari*", in Enchi Fumiko, *Maschere di donna*, a cura di Canova Tura Graziana, Venezia, Marsilio, 2021, p. 13.

⁸ Moro, Daniela, *Kikujidō di Enchi Fumiko: attrazione e repulsione per il mondo queer*, in Nuove prospettive di ricerca sul Giappone, a cura di Giorgio Amitrano e Silvana De Maio, Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi "Aistugia", in collaborazione con Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli, 2012, p. 4.

brevemente in termini di intertestualità a Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970), noto autore coevo ad Enchi Fumiko. Infine, si analizzerà l'influenza del teatro *nō* sulle opere dell'autrice, che ha nutrito una grande passione per questa forma d'arte e ne ha fatto uno strumento per comunicare attraverso questo filtro i propri messaggi di sovversione delle convenzioni comunemente accettate nel Giappone dell'epoca Shōwa (1926-1989).

CAPITOLO 1

Enchi Fumiko: la vita, il contesto storico e le opere

Enchi Fumiko si afferma nel secondo Novecento con una letteratura che dà voce a tutte le donne che da secoli soffrono in silenzio e sono costrette a rimanere nell'ombra. Pur non aderendo attivamente ai movimenti politici che si occupano di questa problematica, è stata definita da molti una scrittrice “proto-femminista” proprio per le tematiche trattate nelle sue opere,⁹ quasi esclusivamente incentrate sulla figura femminile, il suo ruolo nella società, la sua psiche e la sua sessualità.

Dopo un viaggio in Europa con Enchi Fumiko, la scrittrice Hirabayashi Taiko 平林たい子 (1905-1972) la descrive ammirandone la forza ed il talento nella letteratura, nonostante tutti gli impedimenti di natura fisica che l'avevano afflitta durante e dopo il periodo bellico, fino alla sua morte.¹⁰

La voce femminile nella letteratura giapponese è stata spesso relegata ad un genere a parte, come nel caso del *joryūbungaku* 女流文学 (lett. letteratura femminile);¹¹ in alcuni periodi, come quello che va dal XII al XIX secolo circa, è stata quasi completamente messa a tacere. Dopo l'epoca Heian (794-1185) infatti, le donne vengono allontanate dall'attività letteraria per poi venire reintegrate solamente nel Novecento, a seguito della cosiddetta Restaurazione Meiji del 1868 e dopo secoli di silenzio e repressione.¹² In questo nuovo scenario Enchi Fumiko come donna è riuscita a distaccarsi dalla sua posizione marginale tanto da arrivare ad essere considerata fra gli autori più influenti in assoluto nel panorama della letteratura del Novecento:

Attraverso la sua scrittura, Enchi ha voluto descrivere quella che per secoli è stata la condizione della donna, costretta da una morale rigida e ottusa a reprimere le proprie aspirazioni, i desideri e anche la sessualità in nome della sopravvivenza e dell'unità della

⁹ Canova Tura, Graziana, “Enchi Fumiko: la vita, le opere”, in *Maschere di donna*, Venezia, Marsilio, 2021, p. 26.

¹⁰ Flores, Linda Marie, *Writing the Body: Maternal Subjectivity in the Works of Hirabayashi Taiko, Enchi Fumiko, and Ōba Minako*, University of California, Los Angeles, 2005, p. 93.

¹¹ Si riferisce a quelle autrici che, tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo operano sulla scena letteraria pur non rientrando nella categoria del *bundan*, la “letteratura alta” considerata degna di attenzione.

¹² Canova Tura, *cit.*, p. 25.

famiglia. La sua intera opera è percorsa da un grido soffocato, il messaggio alle donne del suo tempo è di non lasciarsi più intrappolare dalle esortazioni alla moderazione e alla temperanza, ma di prendere coscienza di sé stesse, e lottare per conquistare dignità, indipendenza, autonomia.¹³

Gli spunti di riflessione che emergono dalle opere della scrittrice mantengono una forte eco nel presente e si caratterizzano per la loro spiccata attualità, nonostante la distanza cronologica di ormai quasi un secolo.

1.1 Prima e dopo la Seconda guerra mondiale: riforme e dispute sul nuovo ruolo della donna in Giappone

La data del 2 settembre 1945 segnò la resa del Giappone alla fine della Seconda guerra mondiale, un evento tragico per il Paese, ricordato ancora come il giorno in cui vennero meno gli ideali nazionalisti che avevano alimentato gli animi prima e durante il conflitto. Nel 1946 venne promulgato il *Nihon-koku kenpō* 日本国憲法 (lett. Costituzione del Giappone), che entrò in vigore come legge fondamentale del Paese nel 1947.¹⁴ Questa nuova costituzione, elaborata in seguito a quella del 1889 frutto delle trasformazioni dell'epoca Meiji (1868-1912) riconobbe finalmente l'uguaglianza esplicita fra i due sessi:

Tutti i cittadini sono uguali di fronte alla legge e non vi dovrà essere discriminazione alcuna nei rapporti politici, economici o sociali per motivi di razza, di religione, di sesso, di condizioni sociali o di origini familiari. Né i nobili, né i titoli nobiliari riceveranno alcun riconoscimento giuridico. Nessun privilegio accompagnerà qualsiasi conferimento di onorificenze, qualsiasi decorazione o distinzione, né alcuno di tali conferimenti sarà valido oltre la vita dell'individuo che ne è attualmente titolare o che potrà diventarlo in avvenire.¹⁵

Fondamentale punto di svolta di questa nuova costituzione fu, soprattutto, l'abolizione del sistema dello *ie* 家, che per secoli aveva caratterizzato i nuclei famigliari giapponesi prevedendo l'autorità assoluta del capofamiglia. Tale organizzazione, di natura ereditaria e consuetamente trasmessa al primogenito del nucleo, “inizia ad affermarsi tra la fine

¹³ Bienati, Scrolavezza, *cit.*, p. 196.

¹⁴ *Ivi*, p. 188.

¹⁵ Art. 14 Costituzione del Giappone, 1946.

dell’XI secolo e gli inizi del XII tra le famiglie aristocratiche per poi assumere successivamente, attraverso una serie di trasformazioni verificatesi tra il XIII e il XIV secolo, una fisionomia più definitiva, destinata a sopravvivere nei periodi successivi.”¹⁶ Questa istituzione non aveva fatto altro che peggiorare la condizione delle donne, costrette a vivere in un sistema poligamico in cui all’uomo era dunque concesso frequentare più partner contemporaneamente. Le donne erano sempre state coinvolte come strumento strategico per sancire alleanze politiche tra famiglie potenti, come ad esempio nel caso delle giovani donne della famiglia Fujiwara, uno dei clan dominanti in epoca Heian, “considerate meri strumenti per la realizzazione dei progetti politici dei loro padri.”¹⁷ Quest’ultimo tema in particolare sarà utilizzato proprio da Enchi Fumiko per sviluppare la trama del suo romanzo *Namamiko*.

Con l’abolizione del sistema dello *ie*, la moglie ottenne il diritto di gestire i propri beni e le fu concessa la facoltà di decidere d’accordo con il marito dove vivere; inoltre, come lui avrebbe avuto il diritto di ereditare un terzo dei beni alla morte di una delle parti ed entrambi i genitori acquisirono il diritto di esercitare la patria potestà. Sebbene gli effetti di queste riforme non furono immediatamente visibili, esse rappresentarono comunque un grande punto di svolta nella concezione del ruolo delle donne e questo portò le stesse, ora con nuove consapevolezza e più autonomia, a far confluire nella scrittura tutto il loro malessere in relazione alle problematiche quali disintegrazione della famiglia, difficoltà di comunicazione tra persone sole, pressioni sociali, l’emergente identità di genere e la sfera della sessualità.¹⁸

Già la Costituzione Meiji del 1889 aveva dato attenzione al ruolo della donna ed aveva portato a una svolta epocale. Tuttavia, nel 1890 i protagonisti della riforma avevano consolidato il loro potere e il governo aveva bandito le donne dalla partecipazione politica; ciò le portò nel 1911 ad iniziare a combattere per rivendicare tale diritto. In quello stesso anno molte scrittrici femministe si riunirono attorno alla nascita della rivista *Seitō* 『青鞜』 (lett. Calze blu), che affrontava temi quali il *dōseiai* 同性愛,¹⁹

¹⁶ Negri, Carolina, “La nascita dello *ie*. Continuità e trasformazione della condizione femminile nel Giappone del periodo Kamakura (1185-1333)” in *Tra corte, casa e monastero. La vita di una donna nel Giappone del Medioevo*, Venezia, Ca’ Foscari Japanese Studies, 2021, p. 35.

¹⁷ *Ivi*, p. 36.

¹⁸ Bienati, Scrolavezza, *cit.*, pp.188-189.

¹⁹ Termine giapponese che si riferisce all’amore per una persona dello stesso sesso, basato soprattutto sul riconoscere sé stessi nell’altra persona. Si sviluppa generalmente tra ragazze adolescenti ed è considerato come una sorta di “apprendistato” prima del matrimonio.

l'assoggettamento della donna nella famiglia, la maternità, la prostituzione, l'aborto e la questione della poligamia maschile.²⁰

Lo Stato in quel periodo era giunto a dare una definizione ufficiale del ruolo della donna nel processo di sviluppo del paese: si era diffuso l'ideale di *ryōsai kenbo* 「良妻賢」 (lett. buona moglie, madre saggia), sponsorizzato anche dal Ministero dell'istruzione e che prevedeva che le donne fossero innanzitutto dedite ad attività come il lavoro, la cura degli anziani e degli ammalati, ed in particolare l'educazione dei figli.²¹ Di questo ideale, che rimase radicato nella società per molto tempo anche dopo l'avvento del XX secolo, risentirono anche alcune protagoniste della scrittura di Enchi Fumiko, fra cui esemplare è la figura di Tomo nella celebre opera *Onnazaka*, ambientato proprio sul tramontare dell'epoca Tokugawa (o periodo Edo, 1603-1867) e durante l'avvento dell'epoca Meiji.

La donna aveva ottenuto anche l'accesso ad una buona istruzione superiore con l'introduzione del moderno sistema educativo nel 1868. Inoltre, era incoraggiata a prendere parte ad attività filantropiche e patriottiche, e a pensare alla gestione anche economica della casa. In questo contesto le donne ripresero a scrivere dopo secoli di silenzio, alcune anche attraverso l'attività politica del Movimento per la libertà e i diritti civili.²² Le opere di questo primo periodo, tuttavia, erano quasi esclusivamente incentrate su argomenti come il rapporto di coppia e il sistema del matrimonio tradizionale, al quale si muoveva la critica di porre ancora la donna in una posizione di inferiorità e marginalità. Di conseguenza, la produzione letteraria in quegli anni veniva di fatto limitata solo agli ambiti più a loro riservati. Inoltre, sopravviveva ancora l'ideologia del *kazoku kokkan* 家族国家 (lett. famiglia-stato), di carattere fortemente patriarcale, alimentata dal nazionalismo giapponese che non impiegò molto a soppiantare il liberalismo diffusosi per pochi anni all'inizio del XX secolo.²³

Gli ideali nazionalisti trovarono terreno ancora più fertile nei periodi di conflitto, come durante la Guerra del Pacifico, cominciata nel 1941. In questo contesto le donne furono chiamate a svolgere lavori che in precedenza erano generalmente assegnati a

²⁰ Henriot, Christian, citato in Marina De Zan, "L'evoluzione della condizione femminile in Giappone", Centro Amilcar Cabral, Bologna, 2012, http://www.centrocabral.com/644/evoluzione_della_condizione_femminile_in_giappone, 06/07/2022.

²¹ Bienati, Scrolavezza, *cit.*, pp. 64-67.

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

uomini, soprattutto nei settori urbano, industriale e finanziario. Questa necessità significava però inferire un ulteriore colpo al sistema familiare tradizionale, già profondamente in crisi. Adesso le donne si trovavano ad avere in mano il compito di provvedere alla famiglia: ciò non era visto di buon occhio dallo Stato, che cominciò pertanto a far leva su una propaganda atta a riporre l'accento sul ruolo riproduttivo della donna, e dunque sull'importanza di generare prole. Di conseguenza si fece riferimento con ancora più insistenza all'ideale di *ryōsai kenbo*, soprattutto per sottolineare l'importanza della fecondità, fondamentale per la nascita di figli sani che sarebbero stati destinati in futuro a servire la patria in tempi di guerra come quello coevo.²⁴

La fine del conflitto rappresentò una liberazione, seppur parziale, da queste imposizioni sociali; la profonda delusione della sconfitta, la disillusione delle istanze nazionaliste che avevano portato i giapponesi all'intervento militare nella Seconda guerra mondiale comportò una sorta di "frattura" con tali ideali appartenenti al passato e alla tradizione, e di conseguenza ad un cambiamento dello *status* legale e sociale delle donne, avvenuto soprattutto durante il periodo dell'occupazione americana.²⁵ I soldati che ritornarono dalla guerra si ritrovarono ad affrontare un periodo di crisi che metteva in discussione il loro concetto di mascolinità e, "as a result, many ex-servicemen found themselves regarded not just as men who had failed disastrously to accomplish their mission, but also as individuals who had, it was assumed, participated in unspeakable acts."²⁶ In quest'ottica, si può dire che è evidente come l'esperienza di "rottura" con il passato nel secondo dopoguerra sia stata notevolmente più drammatica se considerata dal punto di vista degli uomini, che avevano assistito alla sconfitta degli ideali che li avevano ispirati e che avevano propugnato fino ad allora; diversamente da quello delle donne, a cui fu invece data la possibilità di compiere un nuovo, piccolo passo verso l'emancipazione, nonostante molte convenzioni riguardanti la maternità ed il ruolo nella famiglia rimasero pressoché invariate.

Un'altra riforma che ebbe un impatto non indifferente nel dopoguerra, in particolare in epoca Shōwa (1926-1989), fu la *Yūsei hogohō* 優生保護法 (lett. Legge per la Protezione Eugenetica). Promulgata sotto il governo di Fumimaro Konoe 近衛文麿

²⁴ Flores, *cit.*, p. 113.

²⁵ Jacobs, Paul Christopher, *Sakaguchi Ango and his flesh literature*, Asian Languages & Civilizations Graduate Theses & Dissertations, Paper 4, Boulder, University of Colorado, 2011, p. 14.

²⁶ *Ibidem*.

(1891-1945), tale legge si proponeva, attraverso la pratica della sterilizzazione, di “aumentare il numero di giapponesi geneticamente perfetti, cercando così di diminuire drasticamente il numero di persone che presentavano malattie genetiche, problemi psicologici e disabilità di vario genere.”²⁷ Nel 1948 l’impiego di tale legge fu ampliato allo scopo di fare prevenzione, ad esempio nel caso di criminali che venivano appositamente sterilizzati in quanto tali, dal momento che si credeva che la loro inclinazione al crimine fosse dovuta a fattori di natura genetica. Inoltre, una clausola del 1949 portò le donne ad avere molto più facilmente accesso all’aborto legale, consentendo di portare come motivazione, oltre che le possibili malattie ereditarie o derivanti da una gravidanza difficile o a rischio, anche ragioni personali di tipo economico o psicologico.²⁸

Negli anni Cinquanta si aprì anche anche lo *shufu ronsō* 主婦論争 (lett. dibattito sulla casalinga) sulla rivista *Fujin kōron* 『婦人公論』 (lett. La critica delle donne), che durò fino agli anni Settanta ed era incentrato sulla discussione del ruolo della casalinga nella società. Dalla disputa emergeva che “the female readers of *Fujin kōron* generally favored the more conservative faction of the debate, which advocated that the vocation of motherhood should take precedence over women’s concerns in the workplace.”²⁹

In quel periodo, inoltre, fra gli autori del *Burai-ha* 無頼派³⁰ si diffuse il sottogenere cosiddetto *nikutai bungaku* 肉体文学 (lett. letteratura della carne), che si focalizzava principalmente sulla dimensione corporea e fisica dell’uomo, proponendosi di rappresentare il desiderio carnale e sostenendo inoltre che proprio attraverso l’atto sessuale ci si potesse liberare dalle sofferenze.³¹ I temi affrontati da questi autori si opponevano apertamente all’ideologia nazionalista e promuovevano lo sviluppo di un’identità individuale che riscattasse la propria libertà e si distaccasse dal rigido sistema di oppressione che dominava la mentalità giapponese.³² Questa nuova tendenza è da

²⁷ La legge di protezione eugenetica giapponese che obbligava alla sterilizzazione, Social Up Magazine, <https://www.socialup.it/protezione-eugenetica-giapponese/>, 08/07/2022.

²⁸ Specchio, Anna, *Armata di penna e coraggio. Le scrittrici del Giappone moderno e contemporaneo e le battaglie per l’affermazione di nuove soggettività plurali*, in “Guerriere dal Sol Levante”, Torino, Edizioni Yoshin Ryu, p. 106.

²⁹ Buckley, Sandra “Altered States: The Body Politics of ‘Being Woman’”, in *Postwar Japan as History*, a cura di Gordon, Andrew, Los Angeles, University of California Press, 1993, p. 350.

³⁰ Scuola decadente, fra cui ricordiamo autori come Dazai Osamu 太宰治 (1909-1948) e Sakaguchi Ango 坂口安吾 (1906-1955).

³¹ Jacobs, cit, p. III.

³² Ivi, pp. 13-14.

considerarsi soprattutto come una conseguenza della distruzione e delle condizioni di profondo disagio e precarietà diffuse nel periodo post-conflitto:

Nikutai bungaku focused on corporeality over ideology as a potential corrective to the mistaken inversions believed to have culminated in Japan's devastating defeat at the end of the Pacific War. This new schema attempted to return the body to its materiality as a flesh and blood entity rather than an ideological construct manipulated in the service of the nation. [...] In her postwar writings, Enchi Fumiko addressed postwar reforms and the loosening of censorship laws as liberatory measures that opened the floodgates for women to explore their sexuality. However, the *ryōsai kenbo* model for women continued to place significant limitations on the construction of female identity in postwar *nikutai bungaku*.³³

La strada verso l'emancipazione per le donne giapponesi non è stata affatto facile nel corso dei secoli. Ancora oggi, nonostante i progressi fatti in ambito sociale per quanto riguarda la conquista dei diritti, la garanzia di questi ultimi e l'effettiva uguaglianza tra i sessi possono dirsi tutt'altro che realizzati. Enchi Fumiko si affermò come scrittrice nel secondo dopoguerra, e pur venendo da tale contesto storico (e forse proprio in quanto così consapevole di esso) ha saputo avvalersi delle proprie risorse personali per guardare oltre lo *status quo* e creare un nuovo "sentiero" per le donne delle generazioni a lei successive, una strada che avrebbe loro permesso di (per fare un paragone con il teatro di cui Enchi era, come già accennato, molto appassionata) "entrare in scena" e farsi sentire, dopo secoli trascorsi "dietro le quinte" e con l'impossibilità di parlare per sé stesse.

1.2 Note biografiche dell'autrice

Enchi Fumiko, nata nel quartiere di Asakusa a Tōkyō il 2 ottobre 1905 con il nome Ueda Fumi 上田富美, successivamente adotta il nome con cui è oggi conosciuta ed i cui caratteri, *fumi* 文 (lettere) *ko* 子 (bambino) significano sostanzialmente "figlia delle lettere". Una scelta che si può far risalire al background culturale e familiare dell'autrice, figlia di Ueda Kazutoshi 上田 萬年 (1867-1937), conosciuto anche come Ueda Mannen e professore di letteratura presso l'Università di Tōkyō.³⁴ Dall'influenza del padre,

³³ Flores, *cit.*, p. 121.

³⁴ Ivi, p. 95.

studioso dell'epoca Meiji, nasce il profondo interesse per la tradizione e la classicità e da quella della nonna la passione per il teatro, le opere di Takizawa Bakin 滝沢馬琴 (1767-1848) e il *Genji monogatari*.³⁵

La giovane Fumiko eredita dal padre una grande biblioteca ampiamente fornita di famose opere letterarie, e questo contribuisce molto alla sua formazione classica, insieme agli studi scolastici che decide però di interrompere nel 1922, all'età di diciassette anni perché per lei poco soddisfacenti e caratterizzati da politiche troppo rigide. Successivamente prosegue la sua istruzione privatamente, dedicandosi alla conoscenza delle lingue e letterature inglese, francese, cinese, ed interessandosi in particolare ad autori come Oscar Wilde, Tanizaki Jun'ichirō, Nagai Kafu, Lev Tolstoj e Fëdor Dostoevskij. Grazie al supporto della sua famiglia e agli studi privati, Enchi Fumiko riesce a perseguire la carriera da scrittrice.³⁶

Durante gli anni della giovinezza collabora per un periodo alle pubblicazioni del *Nyōnin geijutsu* 『女人芸術』 (lett. Le donne e l'arte), attiva dal 1928 al 1932, sulla scia della rivista *Seitō*, fondata invece nel 1912. A questo periodico contribuiscono le voci di varie autrici, fra cui Miyamoto Yuriko 宮本百合子 (1899-1951) e Hayashi Fumiko 林芙美子 (1903-1951)³⁷ e la già citata Hirabayashi Taiko, cara amica di Enchi Fumiko, la quale in questo periodo fa anche la conoscenza dell'attivista Kataoka Teppei 片岡鉄兵 (1894-1944), originariamente parte del movimento dello *Shinkankakuha* 新感覚派 (lett. Scuola della nuova sensibilità) e successivamente coinvolto nel filone della letteratura proletaria. La giovane scrittrice inizia una relazione clandestina con lui nonostante sia sposato e con figli, e ciò fa vacillare ancora di più la sua già pericolosa situazione nei confronti del governo per via delle sue tendenze verso i movimenti di sinistra. Tramite questa frequentazione inizia a collaborare anche con altre riviste come *Nichireki* 『日曆』 (lett. Calendario solare) e *Jinmin bunko* 『人民文庫』 (lett. La biblioteca del popolo),

³⁵ Bienati, Scrolavezza, *cit*, p. 196.

³⁶ Flores, *cit*, p. 96.

³⁷ Ivi, p. 97.

dove vengono pubblicati alcuni dei suoi primi lavori, consistenti perlopiù in racconti brevi e testi teatrali.³⁸

Nel 1930 sposa Enchi Yoshimatsu, giornalista conosciuto tramite un collega del padre con il quale poi dà alla luce la sua unica figlia, Motoko, nel 1932. Poco dopo il suo matrimonio, Enchi rompe con Teppei ma i due si riuniscono brevemente fra il 1935 e il 1937, finché lei non decide di chiudere definitivamente la relazione con l'amante nel 1938. Dopodiché, nonostante l'assenza di amore e la natura sostanzialmente di convenienza del suo matrimonio, la scrittrice rimane fedele al marito fino alla sua morte.³⁹

Questa unione, dunque, sembra essere tutt'altro che felice: l'autrice prova infatti a lasciarlo almeno una volta, pur rimanendo alla fine con lui per non rovinare la reputazione della propria famiglia ed anche per il bene di sua figlia. Smette inoltre di scrivere per ben due anni, probabilmente provata e frustrata da questa situazione scomoda.⁴⁰ Sulla base di queste informazioni, non sorprende il fatto che il matrimonio infelice, il conseguente desiderio di fuga e vendetta verso gli uomini ed allo stesso tempo il senso di dovere verso la famiglia siano, come si approfondirà nei prossimi capitoli, temi ricorrenti nelle opere della scrittrice.

Negli anni Trenta Enchi Fumiko inizia a manifestare un certo interesse per il marxismo; questo provoca un piccolo scandalo per via del ruolo sociale di rilievo che il padre ricopre.⁴¹ L'episodio porta dunque la scrittrice a rinunciare al coinvolgimento politico, sebbene sia innegabilmente attratta dagli ideali della democrazia Taishō⁴² e dal movimento proletario, che considera la letteratura come un veicolo per il cambiamento sociale.

È interessante notare come la sua posizione nei confronti dell'ideologia marxista sia in contrasto con quella dell'amica Hirabayashi Taiko, la cui visione è molto incentrata sulla vita quotidiana, ma non perde occasione di affermare l'importanza della lotta

³⁸ Canova Tura, *cit.*, p. 27.

³⁹ Hulvey, S. Yumiko, "Enchi Fumiko", in *Japanese Women Writers: A Bio-critical Sourcebook*, a cura di Mulhern, Chieko Irie, Westport (CT), Greenwood Publishing Group, 1994, p. 42.

⁴⁰ Flores, *cit.*, pp. 96-97.

⁴¹ Linguista ed insegnante di lingua giapponese, membro del *Kokugo shingikai* 国語審議会 (Consiglio per la Lingua Nazionale).

⁴² Fase della storia politica giapponese che va dal 1912 al 1926, periodo in cui regnò sul Paese l'imperatore Yoshihito noto anche come Taishō. [...] Caratteristiche ne sarebbero state la diffusione nella cultura del radicalismo intellettuale liberale o marxista e la nascita di iniziative e organizzazioni che si attivarono contro disuguaglianze e discriminazioni ancora forti nella società, talvolta malgrado le leggi. *Taisho, democrazia*, Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/democrazia-taisho_%28Dizionario-di-Storia%29/, 02/07/2022.

proletaria. Enchi Fumiko invece mostra nelle sue opere una difficoltà nell'includere queste ideologie nella descrizione della quotidianità. Nonostante sia venuta direttamente a contatto con le teorie marxiste, la maggior parte dei suoi lavori si concentra esclusivamente sulla figura della donna che si sacrifica per la propria famiglia, in linea con lo statuto dello *ie*. Questo tema è perfettamente rappresentato ed enfatizzato dal forte stoicismo e dalla determinazione del personaggio di Tomo in *Onnazaka*.⁴³

Come già affermato, Enchi Fumiko nutre una profonda passione per il *Genji monogatari* di Murasaki Shikibu e la tradizione Heian in generale. Come Tanizaki Jun'ichirō, che l'autrice ammira, anche Enchi si dedica ad una traduzione in giapponese moderno del *Genji* a partire dal 1967. Porta avanti il progetto e le revisioni fino al 1973 e questo lavoro segna indubbiamente la sua esperienza e, per riflesso, la sua letteratura, nella quale l'influenza di questo grande classico ed il frutto della propria rielaborazione a riguardo sono volutamente espliciti. Nel corso degli anni si impegna anche nella scrittura di commentari e traduzioni di altre opere letterarie classiche e di testi teatrali del *nō* e del *kabuki*, rivelando in essi la propria erudizione e la sua straordinaria cultura, risultato di anni di studio e ricerca personali.⁴⁴

Nelle opere più mature, è possibile notare invece una maggiore attenzione, per l'aspetto strettamente fisico e materiale, atteggiamento affine a quello della *nikutai bungaku* che divenne caratteristica, come anticipato nello scorso paragrafo, del dopoguerra. In queste opere è evidente il senso di disillusione rispetto alle ideologie politiche e sociali diffuse prima e durante la guerra, e si manifesta uno spiccato interesse per il corpo umano materico. Nello specifico, vengono esplorati gli aspetti anatomici del corpo femminile e viene data molta attenzione alla sfera dell'erotismo e del desiderio sessuale, soprattutto in età più matura. Ciò assume ancora più valore se consideriamo l'esperienza personale dell'autrice, per la quale questi sono anni di profonde difficoltà e sofferenze, segnati, ad esempio, dalla morte del padre nel 1937. Solo nell'amore sconfinato per la letteratura e nel sostegno ricevuto dall'amica di una vita Hirabayashi Taiko trova la forza di andare avanti e continuare a scrivere.⁴⁵

Nel 1946 le viene diagnosticato un cancro uterino e subisce l'isterectomia a Tōkyō, dove rimane ricoverata per due mesi per via di complicazioni che la portano più volte a rischiare la vita. Gli anni successivi segnano un periodo di convalescenza e di ripresa,

⁴³ Flores, *cit*, p. 99.

⁴⁴ Hulvey, *cit*, p. 46.

⁴⁵ Canova Tura, *cit*, p. 28.

durante i quali l'autrice si cimenta nella scrittura di opere di fiction che la porteranno poi a raggiungere il successo negli anni Cinquanta.⁴⁶ Nel 1954, infatti, riceve il *Joryūbungakushō* 女流文学賞 (lett. Premio per la letteratura femminile) per *Himōjii tsukihi* 『ひもじい月日』 (lett. I giorni della fame, 1954), “che racconta la storia di stenti e sofferenze di una donna prigioniera del matrimonio con un uomo egoista e crudele.”⁴⁷

Nel 1957, assieme a Uno Chiyo (1897-1996), riceve il *Noma bungeishō* 野間文芸賞 (lett. Premio Noma per la letteratura), uno dei premi letterari di maggior prestigio in Giappone, per il suo romanzo *Onnazaka*. Nel suo discorso all'accettazione del premio Enchi allude proprio alla necessità di dare una voce alle donne giapponesi costrette al silenzio, e passa in rassegna dei momenti fondamentali della loro storia.⁴⁸

Vince anche il quinto *Tanizaki Jun'ichiro bungakushō* 谷崎潤一郎賞 (lett. Premio Tanizaki Jun'ichirō per la letteratura) nel 1969 per la trilogia composta da *Ake wo ubau mono* 『朱を奪うもの』 (1955),⁴⁹ *Kizu aru tsubasa* 『傷ある翼』 (lett. Ali ferite, 1960), e *Niji to shura* 『虹と修羅』 (lett. L'arcobaleno e il demone, 1965).⁵⁰

Nel 1970 dà alcune lezioni di letteratura femminile giapponese all'Università delle Hawaii; appena due anni dopo perde la carissima Hirabayashi Taiko ed anche il marito Yoshimatsu, entrambi per una polmonite. Nel 1973 perde la vista dopo anni di problemi alla retina, e da quell'anno in poi continua a scrivere coadiuvata dal dettato ad amanuensi.⁵¹

Gli ultimi anni di vita sono segnati da sofferenze causate da problematiche familiari e di salute. Tuttavia, nel 1985 le viene conferito l'Ordine al merito della cultura da parte dell'imperatore Hirohito, la più alta onorificenza individuale concessa in

⁴⁶ Hulvey, *cit*, p. 42.

⁴⁷ Bienati, Scrolavezza, *cit*, p. 195.

⁴⁸ Moro, Daniela, “Onnazaka: vite all'ombra di una famiglia patrilineare” in Enchi, Fumiko, *Onnazaka. Il sentiero nell'ombra*, a cura di Origlia, Lydia, Pordenone, Safarà, 2017, p. 163.

⁴⁹ Come specificato da Canova Tura Graziana in “Enchi Fumiko: la vita, le opere”, p. 37: il titolo, intraducibile, fa riferimento a un detto di Confucio (*Lunyu*, XVII, 18): “Non sopporto che il rosso porpora prenda ingiustamente il posto del rosso vermiglio”, in quanto il vermiglio era un colore puro mentre il porpora era ottenuto mischiando più colori.

⁵⁰ Flores, *cit*, p. 102.

⁵¹ Hulvey, *cit*, p. 42.

Giappone, a dimostrazione e riconoscimento dell'indiscutibile valore della sua produzione letteraria. Fu la seconda donna a riceverlo, dopo Nogami Yaeko (1885-1985), altra importante scrittrice. Il 14 novembre 1986, infine, l'autrice si spegne all'età di 81 anni a causa una crisi cardiaca.⁵²

1.2.1 Le opere

Enchi Fumiko ha lasciato al pubblico una vasta eredità letteraria, ed ogni fase della sua vita è stata fondamentale per lo sviluppo e la maturazione del suo pensiero e per far confluire questo nella sua scrittura, attraverso la quale racconta la quotidianità da una prospettiva tutta al femminile, in scenari narrativi sospesi tra realtà e finzione.

È fondamentale anzitutto introdurre i tre romanzi che saranno principale oggetto di analisi dei prossimi due capitoli, di grande importanza all'interno della produzione dell'autrice soprattutto per quanto riguarda il suo legame con la tradizione, il *Genji monogatari* ed in particolare il tema della possessione spiritica, nonché ovviamente per l'indagine della psiche femminile.

Onnazaka è un romanzo che Enchi Fumiko comincia a pubblicare a puntate nel 1949, riscuotendo subito successo, e che termina di scrivere nel 1957. Il titolo è riferito ad una caratteristica dei templi giapponesi nei quali tradizionalmente erano presenti due entrate: una frontale e più diretta, destinata agli uomini; ed una con un sentiero più lungo e nascosto che si articolava ai lati del tempio, destinato alle donne. L'idea nasce in seguito a una visita ad un tempio assieme alla figlia, che dopo aver chiesto alla madre il motivo dei due accessi, afferma poi teneramente: “allora io scelgo la scalinata degli uomini”.⁵³ Il romanzo, ambientato nel Giappone di fine Ottocento, narra la vita di Tomo, moglie di un uomo senza scrupoli e violento che lavora in politica e che discende da una famiglia di samurai,⁵⁴ con il quale vive ancora secondo i valori della tradizione feudale. L'autrice cattura il momento in cui l'epoca Tokugawa sta lasciando il posto agli anni della modernizzazione, gli anni dell'epoca Meiji. All'inizio del romanzo si fa la conoscenza di Tomo, che si è sposata ad appena quattordici anni e che, ora trentenne, viene incaricata dal marito di scegliere per lui una giovane concubina. Una richiesta che ovviamente la moglie non accoglie di buon grado, ma a cui comunque decide di obbedire senza proteste.

⁵² Canova Tura, *cit*, p. 37.

⁵³ Moro, *cit*, p. 162.

⁵⁴ *Ibidem*.

E così il marito Yukitomo si lega alla giovane e bella Suga, strappata via alla famiglia appena quindicenne, trascurando di conseguenza la moglie. Quest'ultima reprime qualsiasi forma di ribellione scegliendo di dedicarsi alla famiglia ed in particolare alla figlia Etsuko, accettando quindi passivamente la situazione in cui si trova anche quando un'altra serva viene scelta come nuova concubina da Yukitomo. La sua gelosia ed il suo dolore crescono però quando l'uomo, evidentemente non ancora soddisfatto ed in continuo bisogno di nuovi stimoli, comincia anche una relazione passionale con la nuora, moglie del suo primogenito Michimasa, figlio di cui la famiglia prova vergogna per la sua rozzezza ed incapacità di diventare indipendente. Tuttavia, Tomo soffre in silenzio, convive con il suo dolore e non lo esplicita in alcun modo, fino a quando, in punto di morte, si lascia finalmente andare ad uno sfogo di rabbia e disprezzo nei confronti del marito, un vano tentativo di far sentire la sua voce prima di esalare l'ultimo respiro.

Onnamen, pubblicato nel 1958, è una delle opere più significative a livello tematico dell'autrice in quanto racchiude l'espediente della possessione e mostra con evidenza il suo forte interesse per la cultura Heian e l'analisi della psiche femminile. Inoltre, vi si possono trovare già dei cenni piuttosto espliciti ai sentimenti omoerotici che ritroviamo in molte altre sue opere, comprese *Onnazaka* e *Namamiko*. Pubblicato in tre puntate sulla rivista *Gunzō*, la storia narra di menzogne, possessioni spiritiche, erotismo, intrighi famigliari e tradimenti. Fondamentali sono i riferimenti al teatro *nō*, a partire dai titoli dei tre capitoli che compongono il romanzo, ognuno di essi dedicato ad una delle maschere tipiche di questa forma teatrale. Così come strettissimo è il legame con il *Genji monogatari*, soprattutto per quanto riguarda la protagonista Toganoo Mieko, la quale ricorda in maniera esplicita la figura della dama di Rokujō presente nell'opera classica. Donna di grande cultura e dal carattere raffinato, viene da un matrimonio infelice con il marito Toganoo Masatsugu; la sua è una storia di intrighi e colpi di scena che l'hanno profondamente segnata e portata a provare un profondo rancore nei confronti del marito e la sua famiglia, tanto da generare in lei un desiderio di vendetta. Tale spinta prenderà corpo in un piano studiato e articolato nel corso di svariati anni, a partire dai figli che Mieko genera, i quali non sono legittimamente dei Toganoo, bensì il frutto dell'unione della donna con un suo amante; ciò, proprio come lei inesorabilmente desidera, è una macchia sulla discendenza del marito. Centrale all'interno del romanzo è il rapporto della donna con la nuora Yasuko: da poco vedova per la morte prematura del figlio di Mieko, è rimasta a casa della suocera e le due sono legate da un rapporto molto profondo che non passa inosservato nemmeno agli altri personaggi coinvolti nella storia. Ne sono un

esempio Ibuki Tsuneo e Mikame Toyoki, due uomini che provano attrazione per la bella Yasuko ma che vengono inconsapevolmente coinvolti nel malato piano di vendetta di Mieko, realizzato a costo di un altissimo prezzo, quello di Harume, la stessa figlia di Mieko. La giovane, infatti, gemella del defunto Akio e affetta da ritardo mentale, è stata allontanata dalla famiglia alla nascita proprio perché i gemelli venivano generalmente considerati il frutto di una “gravidanza bestiale”,⁵⁵ ed è stata reintegrata in casa Toganoo solo dopo la morte del gemello Akio. Mieko organizza un inganno per il quale Harume rimane incinta di Ibuki, e nonostante i suoi problemi di salute ed il rischio che questa gravidanza comporta per lei la madre insiste nel fargliela portare a termine, cosa che ne provocherà di fatto la morte. Il neonato è il risultato finale del contorto piano di Mieko, che lo accoglierà nella propria casa e lo crescerà con l’aiuto di Yasuko.

Namamiko monogatari è un romanzo più recente rispetto ai due precedenti ma in esso ritroviamo molti punti comuni alle due opere e ancor più l’interesse dell’autrice per la tradizione, dal momento che l’ambientazione di questo libro è proprio la corte Heian. Pubblicato fra il 1959 e il 1961 sulla rivista *Koe* 『声』 (lett. Voci), poi completato nel 1965, vince il *Joryū bungakushō* l’anno successivo.⁵⁶ Storia e fiction si mescolano e anche qui l’elemento della possessione spiritica è centrale. Estremamente evidenti sono i riferimenti al *Genji monogatari*, a partire dall’ambientazione storica. Enchi Fumiko utilizza l’espedito della “storia nella storia”, presentando il romanzo come una ripresa della famosa opera epica giapponese *Eiga monogatari* 『栄花物語』 (lett. Storia di splendori, 1028-1107 ca.), a cui però aggiunge degli elementi e personaggi fittizi. La storia parla dunque del Cancelliere Fujiwara no Michinaga, che prende potere alla corte dell’imperatore Ichijō (986 – 1011), ai danni della consorte imperiale Teishi e della sua famiglia, alla quale viene fatto perdere sempre più rilievo a corte, soprattutto dopo l’esilio dei suoi due fratelli. Michinaga, storicamente ricordato come un uomo raffinato ed elegante, qui non si fa scrupoli ad architettare dei piani subdoli e spietati per far sì che l’imperatore si innamori di sua figlia Shōshi e generi con lei un’erede, accrescendo di conseguenza il potere della sua famiglia.⁵⁷ L’elemento di fiction si sovrappone a quello storico con personaggi fittizi e con l’espedito delle *miko*, le false sciamane ingaggiate da Michinaga per inscenare possessioni che avrebbero messo in cattiva luce l’imperatrice

⁵⁵ Enchi, *Maschere di donna*, p. 81.

⁵⁶ Canova Tura, *cit*, p. 34.

⁵⁷ Bienati, Scrolavezza, *cit*, p. 196.

Teishi. Si tratta delle sorelle che prestano servizio alla corte imperiale, Ayame e Kureha; di quest'ultima, che una volta arrivata a corte prende il nome di Koben, seguiamo il punto di vista mentre viene messa al servizio dell'imperatrice Teishi, per la quale sviluppa sentimenti ambigui, tra l'amore e l'odio e una sorta di attrazione omoerotica, in contrasto con il suo amore per un altro personaggio, questa volta maschile, Yukikuni. Evidente anche in questa storia è come le donne, indipendentemente dal ruolo che esse ricoprono o dalla posizione sociale che esse occupano, sono strumentalizzate dagli uomini nelle lotte per il potere politico,⁵⁸ e sono ancora una volta loro a pagare il prezzo di tali azioni; a volte con la vita stessa, come nel caso di Teishi, la quale muore giovanissima, appena venticinquenne.

Gli elementi che accomunano e contraddistinguono questi tre romanzi saranno al centro dell'analisi del prossimo capitolo, uniti dal filo conduttore della possessione spiritica, della tradizione e del teatro *nō*.

A seguire, si ricordano brevemente anche alcune opere giovanili, importanti per meglio comprendere lo sviluppo delle tematiche affrontate dall'autrice e l'influenza della tradizione, del teatro e, seppur molto velatamente, dell'ideologia politica nella sua scrittura. Si tratta principalmente di racconti brevi e testi teatrali pubblicati su riviste note negli anni Trenta, come ad esempio *Banshun sōya* 『晩春騒夜』 (lett. Una notte tumultuosa in tarda primavera, 1928), che fa parte della raccolta *Sekishun* 『惜春』 (lett. Addio alla giovinezza che fugge, 1935) insieme a *Furusato* 『戯曲』 (lett. Il paese natio, 1926) e *Kanojo no jikoku* 『彼女の地獄』 (lett. Un inferno al femminile, 1931).⁵⁹

Importanti poi negli anni successivi sono il racconto già citato *Himōjii tsukihi* nel 1954, premiato con il *Joryū bungakushō*; e *Nise no en-shui* 『二世の縁拾遺』 (lett. Karma di due vite, 1958-1965), di grande rilevanza per quanto riguarda l'analisi della sessualità femminile in una dimensione estremamente fisica, corporea. Si ricorda anche *Yō* 『妖』 (lett. L'ammaliatrice, 1956), che esplora gli impulsi e la sessualità femminili durante la mezza età, *Futaomote* 『双面』 (lett. Le due maschere, 1959) che narra la

⁵⁸ Moro, Daniela, "Namamiko Monogatari: una storia di sciamane ingannevoli e amori veri?" in Enchi Fumiko, *Namamiko. L'inganno delle sciamane*, a cura di Scrolavezza, Paola, Pordenone, Safarà Editore, 2019, pp. 212-236.

⁵⁹ Canova Tura, *cit.*, pp. 27-36.

storia di un attore di teatro *kabuki* che interpreta personaggi femminili e affronta lo sfiorire della sua giovinezza; e *Yasashiki yoru no monogatari* 『やさしき夜の物語』 (lett. Storia di una dolce notte, 1960) che riprende la storia di un vecchio classico di epoca Heian.⁶⁰

Fra le altre opere più “mature”, ad alcune delle quali si farà brevemente riferimento nel terzo capitolo in merito al discorso sulla sessualità ed il corpo femminile, si trovano la trilogia semi-autobiografica con la scrittrice come protagonista: *Ake wo ubau mono* che tratta dell’infanzia e dell’adolescenza, *Kizu aru tsubasa* che parla invece del matrimonio infelice e della maternità all’inizio della guerra, *Niji to shura* che affronta invece la rottura del matrimonio, la lotta contro il cancro, le preoccupazioni materne e la tragedia della vecchiaia. Con questa trilogia vincerà il prestigioso premio Tanizaki nel 1969. A seguire, ricordiamo l’*Uso makoto shichijūyonen* 『うそ・まこと七十余年』 (lett. Menzogna e verità in più di settant’anni, 1984), in cui è evidente la profonda influenza dell’esperienza autobiografica dell’autrice, la quale però afferma che si tratti semplicemente di un’opera di finzione con dei riferimenti alla realtà; *Kikuguruma* 『菊ぐるま』 (lett. Il vagone dei crisantemi, 1967) che invece affronta il tema della sessualità nelle persone mentalmente ritardate; *Hana kui uba* 『花食い姥』 (lett. La vecchia che mangia i fiori, 1974) che è ambientata in un mondo fantastico, ispirata a dei miti della Grecia, e che parla della caducità della bellezza e della gioventù.⁶¹

Sempre in relazione all’analisi che si svilupperà nel capitolo successivo, si citano infine alcuni dei racconti di Enchi Fumiko come *Onnagata ichidai*, che parla nell’impossibilità di trovare una propria identità stabile, *Komachi hensō* 『小町変相』 (lett. La trasformazione di Komachi, 1965) che tratta del bisogno di tale identità stabile, e *Kikujidō* che invece indaga su come superare il bisogno dell’identità stessa.⁶²

Come è evidente da questa breve rassegna di alcune delle opere di Enchi Fumiko, l’autrice ha dedicato l’intera produzione letteraria e la propria vita a trovare un modo per analizzare, testimoniare, denunciare la condizione femminile della donna da secoli di

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Moro, Daniela, *Writing Behind the Scenes. Stage and Gender in Enchi Fumiko’s Works*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2015.

storia permeati dalla tradizione patriarcale. Il suo studio ha non solo portato alla luce alcune delle problematiche intrinseche nella società giapponese, ma ha anche permesso al proprio pubblico (femminile) di riscoprire una propria individualità ed una maggiore consapevolezza di sé.

1.3 Un appunto sui *gender* e *queer studies*

Prima di proseguire con l'analisi delle opere di Enchi Fumiko, è bene fare alcuni brevi cenni aggiuntivi riguardo all'approccio critico che si utilizza in questa ricerca, ovvero quello relativo ai *gender* e *queer studies*.

Come già anticipato nell'introduzione, si può far risalire le origini di questi studi già agli anni Cinquanta, quando si è iniziato ad approfondire il costrutto di genere, i ruoli di genere, l'orientamento sessuale. Tali studi hanno poi cominciato ad evolversi ad una velocità sempre maggiore, attirando l'interesse dell'opinione pubblica e reclamando uno spazio autonomo di ricerca che è tuttora all'attivo ed in continua fase di espansione.

Questi studi sono applicabili ad una gamma vastissima di campi di ricerca, appartenenti sia al settore umanistico che a quello scientifico. Un'analisi in un'ottica *gender* o *queer* comporta necessariamente un focus sulle peculiarità e, di conseguenza le problematiche connesse a questi aspetti dell'identità umana, sia sul piano socioculturale, sia sul piano psicologico. Nel caso dell'oggetto di studio di questa tesi, in particolare, si cercherà di contestualizzare queste teorie rispetto alla realtà del Giappone di epoca Shōwa, soprattutto per quanto riguarda la condizione della donna.

1.3.1 Origine degli studi e degli approcci critici

L'antropologa Gayle Rubin, con *The Traffic in Women. Notes on the "Political Economy" of Sex* (1975), sostiene che:

È merito di Lévi-Strauss aver affrontato sistematicamente il problema della diversità delle forme di parentela postulando come principio fondamentale della parentela lo scambio delle donne. Ciò costituisce implicitamente una teoria della subordinazione delle donne. L'espressione della divisione dei sessi è il risultato di un'imposizione sociale, vale a dire un prodotto delle relazioni sociali della sessualità. Eppure né l'antropologia, né la descrizione

dei sistemi di parentela spiegano il meccanismo attraverso il quale la società riesce ad inculcare nei bambini convenzioni relative al sesso.⁶³

Ciò rappresenta una delle prime istanze mosse nell'ottica della definizione dei ruoli di genere e della riflessione sulla disparità sociale tra uomo e donna sulla base del sesso biologico. È infatti proprio il periodo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta che rappresenta una svolta in tal senso: ad esempio, a livello globale prendono avvio le contestazioni studentesche del Sessantotto; inoltre, per quanto concerne anche l'area di interesse dei *gay and lesbian studies*, le date del 27 e 28 giugno 1969 sono segnati dai violenti moti di Stonewall a New York per la liberazione dei diritti LGBTQIA+ in America. Ad oggi tali studi “hanno contribuito in modo significativo alla conoscenza di tematiche di grande rilievo per molti campi disciplinari [...] e alla riduzione, a livello individuale e sociale, dei pregiudizi e delle discriminazioni basati sul genere e l'orientamento sessuale.”⁶⁴

L'identità ed i ruoli di genere sono strettamente legati alla sfera della sessualità, così come necessariamente lo sono gli studi ad essi associati. A tal proposito, l'avvocato e attivista statunitense Catharine MacKinnon afferma:

Stopped as an attribute of a person, sex inequality takes the form of gender; moving as a relation between people, it takes the form of sexuality. Gender emerges as the congealed form of the sexualization of inequality between men and women.⁶⁵

Inoltre, alcune teorie femministe nate intorno agli anni Settanta nell'ambito dei *film studies*, affermano che il *gaze* (“lo sguardo”) che provoca piacere è quello “mascolinizzato”, a prescindere dal sesso biologico dello spettatore, “in quanto dominante e reificante nei confronti dell'oggetto dello sguardo e si contrappone all'atteggiamento di chi viene guardato, che incarna invece la passività femminile, ovvero

⁶³ Rubin, Gayle, *Lo scambio delle donne. Una rilettura di Marx, Engels, Lévi-Strauss e Freud*, in Nuova DWF. Donna Woman Femme. Quaderni di studi internazionali sulla donna, “Donna e ricerca scientifica, n.1”, 1976, Roma, Coines Edizioni, <http://www.dwf.it/archivistorico/riassunti/1976n1.htm#dibattito>, 06/07/2022.

⁶⁴ *Gender Studies*, State of Mind – Il giornale delle scienze psicologiche, <https://www.stateofmind.it/gender-studies/>, 24/05/2022.

⁶⁵ MacKinnon, Catharine, *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, pp. 6-7.

la *to-be-looked-at-ness*".⁶⁶ Ciò dimostra come la distinzione fra i generi sulla base del sesso biologico ha sempre comportato uno squilibrio per il quale il genere femminile si ritrova inevitabilmente in una posizione subordinata rispetto a quello maschile. Tale elemento è ricorrente nelle opere di Enchi Fumiko, dove viene rappresentata proprio questa condizione di inferiorità e di impossibilità di esprimersi della donna rispetto all'uomo (come, ad esempio, nel caso di Tomo in *Onnazaka*) e proprio per questa ragione viene strenuamente perseguito l'intento di rovesciare tale schema restrittivo e passivizzante per il genere femminile.

Il termine *queer*, invece, è stato introdotto per la prima volta nel campo dei *gay and lesbian studies* in America nei primi anni Novanta; questa nuova tendenza sembra essere emersa con la pubblicazione del numero della rivista "Differences" del 1991, curato da Teresa de Lauretis, dal titolo *Queer Theory. Gay and lesbian sexualities*, ed altri due testi del 1990, *Gender Trouble* di Judith Butler ed *Epistemology of the Closet* di Eve Kosofsky Sedgwick.⁶⁷ Quest'ultima, riguardo al termine specifico "queer", afferma:

"Cosa significa, dunque, queer? Retrospectivamente direi che si tratta [...] di una forma di resistenza alla categorizzazione omo/eterosessuale – ancora oggi molto volatile –, intesa come [...] un dato empirico trasparente in ogni persona". E prosegue: "Piuttosto, solo in un contesto in cui le sterili astrazioni che pretendono di definire la sessualità possano perdere la propria autorevolezza, si può rendere giustizia alla specificità, materialità e varietà delle pratiche sessuali, nonché ai diversi significati che assumono nella vita di ognuno". Per concludere, infine, in modo insolitamente laconico: "La suddivisione di tutti gli atti sessuali – ossia di tutte le persone – in categorie oppositive omo/etero non è un dato naturale, ma un processo storico, ancora oggi incompleto".⁶⁸

Da questi brevi riferimenti si evince come sia il concetto di *gender* sia quello di *queer*, nell'ambito degli studi ad essi associati, siano in continua evoluzione e mutazione; tali processi dipendono da un insieme infinito di variabili storiche, sociali, psicologiche, biologiche. Ed è inevitabile che, con l'evolversi delle definizioni e di tali concetti di così grande importanza nella sfera dell'individualità e delle relazioni umane, anche l'analisi

⁶⁶ Moro, *cit.*, p. 231.

⁶⁷ Zappino, Federico, *Dalle "Stanze private" agli spazi comuni: riflessioni intorno a Eve Kosofsky Sedgwick*, in "Il Lavoro Culturale", 2012, <https://www.lavoroculturale.org/dalle-stanze-private-agli-spazi-comuni-riflessioni-intorno-a-eve-kosofsky-sedgwick/nolted/2012/#note-1>, 08/07/2022.

⁶⁸ *Ibidem*.

in ambito letterario cambi repentinamente e lasci sempre spazio a nuove chiavi interpretative.

1.3.2 Metodo di approccio in relazione ad Enchi Fumiko

La studiosa Judith Butler ha elaborato il cosiddetto concetto di “performatività di genere”,⁶⁹ applicato in questa sede per l’analisi delle opere di Enchi Fumiko. Per Butler, tutte le identità di genere rappresentano delle agentività performative. Alcune di queste però sono talvolta “consapevoli” e da lei definite “atti sovversivi del corpo”⁷⁰ in quanto hanno il potere di rivelare la natura falsa di genere, il suo “carattere imitativo”. Con questa espressione la studiosa intende porre l’accento sul fatto che il genere, cioè il modo in cui la sessualità si rappresenta nella società, è di fatto una ripetizione e interpretazione di norme, un rituale che si è chiamati costantemente a compiere, e che quindi viene “allenato” costantemente nel tempo, come una performance. Un esempio di atto corporeo sovversivo potrebbe essere il fenomeno *drag*, in cui il genere che viene mostrato durante la performance è qualcosa che dipende necessariamente dalla messa in scena che si attua ed è dunque un’azione consapevole.⁷¹ Tale teoria, in relazione all’oggetto del presente studio, si può anche ricollegare ai temi del teatro, dell’alternanza tra realtà e fiction, tra azione volontaria ed azione involontaria della donna così come rappresentata in Enchi Fumiko: l’identità femminile è messa in scena in un alternarsi di “performance e performatività”, e di conseguenza un’alterazione continua dei ruoli di genere, in un evidente tentativo di uscire fuori dagli schemi socialmente imposti.

I personaggi femminili di Enchi Fumiko possiedono tale capacità di ribaltare l’ordine prestabilito, e distaccarsi dalle norme che impongono loro un ruolo ben preciso, soprattutto per quanto concerne la sfera della maternità:

Narratives of infanticide and murderous mothers seem to possess what Judith Butler has termed, “the power that undoes the very effect by which ‘sex’ is stabilized, the possibility to put the consolidation of the norms of ‘sex’ into a potentially productive crisis.” [...] It is indeed the very materiality of the female experience in the fiction of Hirabayashi Taiko,

⁶⁹ Butler, Judith, *Questione di genere: Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, 2017, p. 20.

⁷⁰ *Ivi*, p. 264.

⁷¹ *Queer*, Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/queer_res-c2518ccb-dd82-11e6-add6-00271042e8d9_%28Enciclopedia-Italiana%29/, 07/07/2022.

Enchi Fumiko and Ōba Minako that ultimately creates this productive crisis with respect to the identity of the [male] subject.⁷²

Nel terzo capitolo si farà leva proprio su questi concetti dell'autodeterminazione di sé, dell'identità di genere, della sfera della sessualità e dell'erotismo, nonché dell'ambito dell'orientamento sessuale, concetto che certamente non si può scorgere in maniera esplicita all'interno delle opere prese in analisi, ma che necessariamente si nasconde fra le righe e offre interessanti spunti di riflessione.

⁷² Flores, *cit*, p. 217.

CAPITOLO 2

Le protagoniste di Enchi Fumiko e la possessione spiritica come strumento di autodeterminazione

Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size.

Virginia Woolf, *A Room of One's Own*

Come evidenziato nello scorso capitolo, le opere *Onnazaka*, *Onnamen* e *Namamiko* ricoprono un ruolo molto importante nella letteratura di Enchi Fumiko. Le protagoniste femminili di questi romanzi vengono spesso messe a confronto dal momento che, pur presentando delle differenze (a partire dal contesto culturale in cui vivono), sono accomunate dalla loro esperienza in quanto donne vittime di un sistema sociale ingiusto che detta le regole della loro esistenza e dal loro conseguente (e profondo) bisogno di riscatto.

In *Onnazaka*, Tomo vive in una società all'alba della restaurazione Meiji, in una Fukushima dove la sua famiglia, di un certo rilievo sociale per via dell'impiego in politica del marito, è ancora fortemente influenzata dai valori feudali, dall'ideologia neoconfuciana e dalle caratteristiche tipiche dell'istituto dello *ie*. Con questo romanzo Enchi rappresenta l'essenza delle donne Meiji, servendosi della propria esperienza – come quella del legame con la nonna – come punto di partenza per creare un'opera che, nonostante la natura fittizia della trama, dà spazio a “personaggi assolutamente credibili, che esprimono conflitti e desideri senza tempo”.⁷³ Il legame con la tradizione è evidente anzitutto nell'adozione della struttura del *monogatari* classico, che narra le vicende di una famiglia attraverso gli anni; più velati, ma pur sempre presenti, sono invece i riferimenti al *Genji* e al teatro, a partire dal fatto che il *topos* dello spirito vendicativo che si scatena contro le rivali in questo caso è assente, ma si manifesta brevemente solo alla fine del romanzo e nei confronti del marito.⁷⁴

⁷³ Bienati, Luisa, *Letteratura giapponese. II. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2005, p. 207.

⁷⁴ *Ivi*, p. 208.

In *Onnamen*, Togano Mieke, pur essendo caratterizzata da un'indole molto forte e vendicativa, è comunque soggetta agli schemi del sistema patriarcale e tutte le discriminazioni di natura sessuale che essi comportano. Il legame di quest'opera con il *Genji monogatari* è incarnato dalla donna stessa, la quale riflette la figura della dama di Rokujō che, tormentata dalla gelosia e dal desiderio di vendetta, finisce per impossessarsi delle sue rivali e, in alcuni casi, le conduce persino alla morte. Così Mieke architetta il suo piano, coinvolgendo numerosi personaggi durante tutto l'arco del romanzo, fino ad arrivare a sacrificare la sua stessa figlia pur di realizzarlo. Fondamentale è anche il legame con il teatro *nō*, che ha un'influenza importante nello sviluppo del personaggio di Mieke (ed in parte anche della nuora Yasuko), e fonda la struttura stessa del libro, in quanto esso si suddivide esattamente in tre capitoli, ognuno dei quali prende il nome di una delle famose maschere utilizzate durante le rappresentazioni teatrali.⁷⁵

Con *Namamiko*, infine, Enchi si colloca direttamente nella culla della classicità, l'epoca Heian, e pur scegliendo un'ambientazione storica così lontana nel tempo riesce a dare voce alle tematiche della sua attualità, a rappresentare delle donne che non solo appartengono ad un contesto aristocratico come Tomo, Mieke e Teishi, ma anche di figure comuni e sconosciute come quella di Kureha (poi Koben), la cortigiana che rappresenta tutte quelle donne che, da dietro le quinte, hanno preso parte agli eventi storici e che pur nell'anonimato, hanno ricoperto un ruolo importante che ha lasciato un segno nel tempo.⁷⁶

Le storie di Enchi Fumiko sono permeate da elementi appartenenti alla classicità, i quali si intrecciano a quelli inerenti alla mitologia, al fantastico, all'erotismo. Come molti altri autori del XX secolo, come ad esempio Tanizaki Jun'ichirō, Mishima Yukio e Kawabata Yasunari, nel dopoguerra Enchi Fumiko si colloca in una dimensione che va "controcorrente" rispetto alla tendenza alla sincerità e verità del filone modernista. Inoltre, il suo richiamo alla classicità non implica rimanere aridamente ancorata al passato; consiste anzi in una rielaborazione di tali elementi inserendoli in un contesto o personaggio moderno. Mentre nei *Kindai nōgaku shū* 『近代能楽集』 (lett. Cinque *nō* moderni, 1956) di Mishima Yukio è evidente come la caratterizzazione dei protagonisti all'interno di un ambiente moderno rimanga tuttavia molto legata a quella classica, in Enchi troviamo delle figure moderne anche nelle storie che hanno un'ambientazione

⁷⁵ Orsi, Maria Teresa, "All'ombra del *Genji monogatari*", in Enchi, Fumiko, *Maschere di donna*, a cura di Canova Tura, Graziana, Venezia, Marsilio, 2021, p. 18.

⁷⁶ Moro, *cit.*, pp. 235-236.

prettamente classica.⁷⁷ Tradizionale e attuale s'intrecciano organicamente nelle opere di Enchi Fumiko, in un continuo alternarsi tra richiami fedeli e riscritture che fuoriescono dai limiti degli schemi convenzionali.

2.1 Tradizione: il *Genji monogatari* e il teatro

Come si evince dalla biografia dell'autrice, l'accesso alla ricca biblioteca del padre, la passione personale per il periodo Heian e per il *kabuki* ed il *nō* danno origine ad opere all'interno delle quali si muovono donne vendicative o donne amabili, giovani o ormai giunte al termine della loro vita. E per tutte (o quasi) Enchi trova il modo di esprimere la loro vera essenza, i loro bisogni repressi, i loro desideri, attraverso l'espedito fantastico della possessione spiritica e la forza travolgente dell'*eros*, non risparmiandosi di fornire rappresentazioni esplicite, soprattutto negli scritti più maturi.

La sua attività di traduzione del *Genji monogatari* è significativa per quanto concerne la rielaborazione dei contenuti e la visione che l'autrice stessa ha del processo di traduzione. È ben noto come l'opera sia stata vista e rivista nei secoli e, sebbene sia stata scritta da una donna ed inizialmente apprezzata in particolare da un pubblico femminile, è innegabile che sia stata in seguito soggetta ad un processo di canonizzazione maschile, che l'ha poi portata ad essere eletta a modello poetico e culturale dell'ambiente di corte.⁷⁸

Enchi afferma l'importanza di riconoscere e ristabilire l'autorialità femminile di Murasaki Shikibu: "It does not matter whether it was written by several authors or a single author, whether it was a collective noun called 'Murasaki Shikibu' [...] as long as I can recognize a woman as gender in her constructing a male figure, Hikaru Genji".⁷⁹

A proposito della sua traduzione personale, poi, ribadisce:

Translating a classic to modern Japanese is obviously different from the creative job of directly talking to the reader in my own words.

[Therefore,] this is a translation for myself, and by myself [in other words, this is nobody's fault]. This is *The Tale of Genji* I read in my own way.

⁷⁷ Seiko, Yoshinaga, *Enchi Fumiko and Re-Writing Postwar Japan: Translating Classics, Women, and Nation*, dissertation in Asian and Middle Eastern Studies, University of Pennsylvania, 2001, pp. 111-113.

⁷⁸ Haruo, citato in Seiko, *cit.*, pp. 114-115.

⁷⁹ Enchi, citata in Seiko, *cit.*, p. 115.

When reading the original, the real meaning of some sentences is quite difficult to figure out unless we get a medium to call back the author's spirit.⁸⁰

Dopo la morte di Tanizaki, l'autore che all'epoca aveva operato la traduzione più recente del *Genji* e profondamente ammirato dalla scrittrice, Enchi decide di impegnarsi a sua volta nell'interpretazione di quest'opera, ed in essa confluisce inevitabilmente anche la sua conoscenza dei periodi Heian e Edō, attraverso l'integrazione di aspetti culturali e strutture tipiche del tempo nella sua scrittura.⁸¹ Con il suo composito bagaglio culturale, Enchi propone una creativa rilettura personale del *Genji monogatari* che permette ancora una volta di trarre da un grande classico elementi unici ed innovativi.

2.1.1 Breve riferimento al teatro e al fenomeno della possessione

Il *nō* 能, considerato il genere teatrale classico per eccellenza, è nato intorno al XIV secolo e consiste in una forma di teatro cantato, costituito da battute in versi poetici; gli attori interpretano sempre un ruolo ben preciso, attraverso l'uso di maschere caratteristiche del genere, ad ognuna delle quali corrisponde un dato tipo di personaggio e di tratti psicologici.⁸²

Dopo un periodo di declino in epoca Meiji, il *nō* riconquista grande prestigio all'interno delle scuole teatrali ed il suo repertorio classico viene tramandato alle nuove generazioni di attori e raggiunge anche gli ambienti letterari. Questo genere, originariamente fruito soprattutto dalla classe aristocratica, nel secondo dopoguerra viene esposto ad un pubblico molto più ampio e molti vecchi brani perduti vengono recuperati e riadattati a nuovi testi, a classici occidentali e a forme celebri come la tragedia greca, il teatro d'avanguardia, la musica contemporanea, il cinema.⁸³

Dalla seconda metà del Novecento, le rappresentazioni del *nō* sono sempre più spesso associate ai rituali sciamanici e *kagura*⁸⁴ per le loro similitudini nell'esecuzione e, in alcuni casi, si considerano addirittura come una forma di manifestazione stessa dello spirito durante il rito sciamanico:

⁸⁰ *Ivi*, p. 116.

⁸¹ Seiko, *cit*, p. 179.

⁸² *Nō*, Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/no/>, 23/08/2022.

⁸³ Bienati, *cit*, p. 173.

⁸⁴ Forma di danza e canto rituale, parte del culto shintoista.

Many *nō* plays are structured very much like an illustrated, acted-out narration of a past event – more like a narrated reenactment than like the apparent presentation of the actual event itself, as is the common practice in *kabuki* and Western drama. [... The] *nō* structure reveals its origin in the telling of the story (*katari*) by the shaman. The *katari* in *nō* is an “extension of shamanism – the manifestation of the spirit in the final stages of possession of the shaman.”⁸⁵

Sempre in epoca moderna e dopo la restaurazione Meiji, si cerca di avvicinare anche il genere *kabuki* 歌舞伎⁸⁶ a quelli che venivano considerati “valori moderni” per riconvertirlo in “teatro nazionale”. Al contempo si affermano nuove forme teatrali che adattano le nuove tendenze culturali provenienti dall’Europa ad ambientazioni giapponesi, rendendole così più “digeribili” al pubblico che per la prima volta dopo anni di chiusura viene a contatto con una realtà completamente diversa dalla propria.

Il *kabuki* viene sottoposto a vari cambiamenti, quali la sostituzione degli *onnagata* 女形 con attrici femminili. Il termine *onnagata* concerne quegli attori ai quali venivano convenzionalmente assegnati ruoli femminili e a cui Enchi Fumiko stessa fa riferimento, ad esempio, nella sua opera *Onnagata ichidai* del 1985, in cui la vita del protagonista viene analizzata mettendo in risalto la questione del suo ruolo di genere, quello maschile, e di come la sua interpretazione di ruoli femminili sul palcoscenico e la sua sessualità lo sovverta completamente. Il genere *kabuki* subisce un nuovo arresto soprattutto durante l’occupazione americana, che porta a numerosi casi di censura, ma viene poi recuperato in seguito anche da autori di grande rilievo come Mishima Yukio, il quale scrive varie opere per questo genere e contribuisce a tramandarne i codici, le tecniche esecutive (*kata* 型) ed il ricco patrimonio di testi fino ai giorni nostri.⁸⁷

Il fenomeno del *mononoke* 物の怪 (lett. la possessione spiritica), invece, è un elemento ricorrente nella cultura e nella letteratura giapponese, e si può ritrovarlo anche in relazione alle forme teatrali sopracitate. Tipicamente nella letteratura Heian, che

⁸⁵ Ortolani, Benito, *Shamanism in the Origins of the Nō Theatre*, in *Asian Theatre Journal*, Vol. 1, No. 2, University of Hawai'i Press on behalf of Association for Asian Performance (AAP) of the Association for Theatre in Higher Education (ATHE), 1984, pp. 166-190.

⁸⁶ Per approfondire, vedere Rossi Salvagnini Anna Maria, *Teatro: Il «Kabuki»*, in *Il Giappone*, gennaio - marzo 1962, Vol. 2, No. 1, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (ISIAO), 1962, pp. 21- 30.

⁸⁷ Bienati, *cit.*, p. 175.

mostrava principalmente la vita all'interno degli ambienti di corte, il *mononoke* rappresenta quel fenomeno per il quale il fantasma di un defunto o lo spirito di un vivente si impadronisce di un'altra persona o la perseguita.⁸⁸ Durante questo evento intervengono delle *medium*, o sciamane, le quali si lasciano possedere dallo spirito e ne manifestano la volontà o il pensiero attraverso contorsioni, grida, voci ultraterrene e agitazioni tali da strapparsi letteralmente i capelli. Ciò viene associato, nel caso di spiriti femminili, ad un impulso *distruttivo* nei confronti del ruolo maschile dominante. Tuttavia, l'esperienza della possessione è vista anche come *costruttiva* in quanto costituisce un elemento di unione e autodeterminazione fra le donne. Il *mononoke* rappresenta quindi per la vittima il veicolo per esprimere drammaticamente il proprio dolore e le ingiustizie subite, inesprimibili in altro modo.⁸⁹

spirit possession can be understood as two phases of a single process that begins as a dramatic, subversive response to the social injustice and psychic repression of women; the process culminates in the attempt of exorcists (*genja*; *genza*) to pacify female frustration and prevent social restructuring. When it is concluded, the liminal phenomenon of spirit possession seems to leave no mark, or at most a healing "scar," on the received hegemonic order of the society. Nonetheless, the possessed person experiences a significant personality change because spirit possession is, like all ritual, "transformative".⁹⁰

Questo fenomeno "ha avuto un ruolo determinante nella cultura Heian in quanto fornisce risposte a eventi altrimenti inspiegabili, tanto da diventare ben presto un topos letterario e teatrale".⁹¹ Per questo anche la famosa Murasaki Shikibu lo include nella sua opera e la rende parte fondamentale del suo capolavoro.

2.1.2 Il *Genji monogatari*, Murasaki Shikibu e il mononoke

Il *Genji monogatari* è considerato il primo romanzo psicologico ed un classico della letteratura universale.⁹² Della sua autrice, di cui conosciamo solo lo pseudonimo

⁸⁸ Enchi, Fumiko, *Maschere di donna*, a cura di Tura Graziana Canova, Venezia, Marsilio, 2019 p. 43.

⁸⁹ Borgen, Doris G., *A Woman's Weapon: Spirit Possession in The Tale of Genji*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997 p. 6.

⁹⁰ *Ivi*, p. 7.

⁹¹ Bienati, Luisa, Boscaro, Adriana, *La narrativa giapponese classica*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 74.

⁹² Orsi, Maria Teresa, "Il classico fra i classici", in Murasaki Shikibu, *La storia di Genji*, a cura di Orsi, Maria Teresa, Torino, Einaudi, 2015, p. 28.

Murasaki Shikibu 紫式部 (973 circa – 1014 circa o 1025) si sa poco o nulla, a parte il fatto che ha servito come dama di corte dell'imperatrice Shōshi (1000-1011); la sua biografia è attestata dal suo diario personale, il *Murasaki Shikibu nikki* 『紫式部日記』 (lett. Il diario di Murasaki Shikibu, 1010 circa), scritto durante la sua permanenza presso la corte imperiale giapponese. Si può dire che Murasaki “is to Japan what Homer is to Greece, Shakespeare to England, Dante to Italy, Goethe to Germany, and the T'ang poets to China”.⁹³

La storia di Genji lo splendente “esplora la vita di un mondo aristocratico e di una società retta da regole minuziose, da una sofisticata etichetta che non è solo apparenza, ma che condiziona il comportamento e determina il prestigio di ogni personaggio, uomo o donna che sia”.⁹⁴ E nel farlo, l'autrice cattura l'essenza di tale mondo lasciandolo però in contemporanea sospeso in un tempo indefinito, a cui si può tuttavia risalire tramite gli elementi tratti dalla realtà che trovano spazio nella trama fittizia della storia, dove il realismo viene interrotto dagli eventi sciamanici, dagli spiriti viventi (*ikiryō* 生き霊) a quelli non viventi (*shiryō* 死霊).⁹⁵ L'inserimento di questi elementi costituisce un espediente letterario che viene adoperato nei momenti cruciali della narrativa proprio per mettere in rilievo la complessità dei fenomeni psicologici a cui essi sono legati: l'autrice *costruisce* le scene di possessione spiritica per articolare la trama e la caratterizzazione dei suoi personaggi. Ciò però non toglie il fatto che il *mononoke* non sia da ridursi solo all'ambito letterario, ma sia parte integrante della cultura e della realtà storica dell'epoca.⁹⁶ La dubbia veridicità di questi fenomeni è ciò che ha affascinato Enchi Fumiko, tanto da portarla ad avvolgere le sue storie in quest'aura di incertezza e mistero.

L'opera di Murasaki ha ampiamente ispirato anche il teatro *nō*: esistono diverse opere che sono tratte da episodi del *Genji monogatari*, e molto spesso nello specifico all'emblematica dama di Rokujō, gelosa amante del protagonista che ritroviamo più avanti anche in uno dei *nō* moderni di Mishima Yukio, *Aoi no ue* 『葵の上』 (lett. La dama Aoi, 1954).⁹⁷

⁹³ Barga, *cit.*, p. 14.

⁹⁴ Orsi, “Il classico fra i classici”, pp. 11-12.

⁹⁵ Barga, *cit.*, p. 10.

⁹⁶ Ivi, p. 26.

⁹⁷ Orsi, *cit.*, p. 13.

Il *Genji monogatari* è stato scritto nell'epoca che incarna gli ideali di eleganza ed il massimo livello di raffinatezza della cultura giapponese, difatti sono innumerevoli gli autori che in epoca moderna e tutt'oggi tentano di rievocarne l'atmosfera. Ma anche questo periodo storico cela una discriminazione nei confronti della donna, che a differenza degli uomini non può esprimere liberamente il proprio pensiero, le proprie emozioni, soprattutto se compromettenti, come nel caso della rabbia. Questi sentimenti devono nascondersi dietro una maschera di contegno e disciplina, lasciando solo trasparire quegli atteggiamenti femminili che da loro ci si aspetta.

Mascherare queste emozioni non significa però cancellarle: Murasaki dimostra come proprio le donne della sua storia trovino il modo di esprimere i propri conflitti psicologici, la propria angoscia, il proprio desiderio di vendetta e la propria rabbia attraverso la possessione spiritica. Nella sua revisione dell'opera, Enchi Fumiko, così come in seguito farà la studiosa Doris G. Bergen, adotta una prospettiva che suggerisce che le figure di donne vittime della possessione non sono delle vittime passive, ma degli individui perfettamente consapevoli e attivi che utilizzano il *mononoke* come strumento per acquisire potere ed esternarlo. E questo processo di “*empowerment*” non viene interpretato secondo un'ottica maschile, ovvero come una forma di rivalità fra le donne che ne sono vittime, bensì come un'alleanza dal punto di vista femminile;⁹⁸ un'unione che permette alle donne di autodeterminarsi, di riscattarsi di fronte al dominio patriarcale e non lasciare più che la propria volontà individuale venga messa a tacere.

2.2 Modernità: le protagoniste di *Onnazaka*, *Onnamen* e *Namamiko* e l'invasamento dello spirito

Come Murasaki Shikibu, anche Enchi Fumiko si appropria dell'immagine dello sciamanesimo, che si ritrova nelle tre opere principali qui prese in analisi, nelle quali è inoltre evidente il legame costante con il *Genji monogatari*. Esso si presenta prima in *Onnazaka*, in cui il marito di Tomo, Yukitomo, sembra voler rappresentare una versione “degenerata” del principe Genji, che la voce della moglie sofferente ci descrive come in parallelo avrebbe fatto la dama Aoi nel classico.⁹⁹ A seguire, *Onnamen* si allinea al punto di vista della vendicativa dama di Rokujō, esplorandone il carattere e ponendo l'accento

⁹⁸ Bergen, p. 27.

⁹⁹ Gessel, Van C., *The “Medium” of Fiction: Fumiko Enchi as Narrator*, Berkeley, University of California, in “World Literature Today”, Vol. 62, No. 3, 1988, p. 380.

su quei tratti che, secondo Enchi, sono stati trascurati dalla critica fino al suo tempo. Infine, una sorta di equilibrio viene ristabilito nel *Namamiko monogatari*, dove l'autrice costruisce un'atmosfera a tratti fiabesca che sembra voler recuperare quello splendore che caratterizza il principe Genji, il quale ci viene mostrato attraverso lo sguardo amorevole di Teishi, la Prima Consorte Imperiale che ricorda il carattere devoto della giovane Murasaki dell'opera classica.¹⁰⁰

La prospettiva in queste opere è esclusivamente quella delle donne, e ben rappresenta inoltre il concetto di *karma* femminile, che Mieko stessa nel suo saggio in *Onnamen* descrive come “un flusso di sangue che scorre sempre vivo di generazione in generazione”.¹⁰¹ Eppure, nonostante l'approccio più deciso e “distruttivo” che possiamo vedere in *Onnamen*, Enchi costruisce una storia dai tratti ben più edulcorati nel *Namamiko*, dove la possessione spiritica non funge tanto da veicolo per attuare un piano di vendetta, quanto per esprimere la forza e la purezza del vero amore che smonta i piani spregevoli di Michinaga.

La trama di questi romanzi è intessuta di fantastico e follia, amore e odio, vendetta e sottomissione. Ci ritroviamo a seguire le vicende di “figure femminili forti, volitive, autonome, determinate realizzarsi da sole, indipendentemente da quello che la società si aspetta da loro”,¹⁰² e risulta evidente come in tutti gli scenari rappresentati “la donna sembra provare sollievo solo dall'assenza dell'uomo”.¹⁰³

2.2.1 Struttura e stile delle opere

È importante prestare attenzione al modo in cui i tre romanzi sono strutturati e caratterizzati stilisticamente, in quanto determinante per comprendere le fonti da cui l'autrice ha tratto ispirazione; soprattutto, tali caratteristiche svolgono sempre una determinata funzione, in quanto veicolano il messaggio dell'autrice attraverso riferimenti puntuali e mirati alla tradizione e all'attualità.

Come già anticipato, *Onnazaka* è un romanzo che inizialmente è stato pubblicato a puntate su una rivista, ed è caratterizzato dalla struttura del *monogatari* classico, partendo dall'antefatto della giovinezza e del matrimonio di Tomo, per poi percorrere

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Enchi, *Maschere di donna*, p. 98.

¹⁰² Bienati, Scrolavezza, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, cit., p. 194.

¹⁰³ *Ibidem*.

tutti gli anni della sua vita, l'età matura ed infine concludersi con la sua morte. Lo svolgersi degli eventi è narrato attraverso gli occhi della protagonista, ma centrale è anche il ruolo di Suga, la concubina di Yukitomo strappata alla propria famiglia a soli quindici anni. Le due donne rimangono legate l'un l'altra per tutto l'arco del romanzo; entrambe, infatti, finiscono con l'essere messe da parte da Yukitomo, il quale ha sempre bisogno di trovare una nuova donna con cui sfogare le proprie pulsioni sessuali. Mentre Tomo però alla fine ottiene una forma di liberazione nella morte, la parabola narrativa di Suga viene lasciata in sospeso, senza fornire risposte certe riguardo il suo destino.

A seguire, la struttura di *Onnamen*, con la sua suddivisione in tre parti, presenta dei rimandi sia al *Genji monogatari*, sia al teatro *nō*. Infatti, anche l'opera di Murasaki Shikibu viene generalmente suddivisa in tre ampie sezioni, che percorrono le varie fasi della vita del principe.¹⁰⁴ Così le tre parti di *Onnamen* sembrano scandire i tre diversi stadi dell'opera, e ciò che li lega al *nō* sono proprio i titoli dei capitoli stessi, ognuno corrispondente al nome di una maschera caratteristica di questo teatro. Il primo s'intitola *Ryō no onna* 『霊の女』 (lett. La donna-spirito), e la maschera del *nō* che porta questo nome rappresenta lo spirito vendicativo di una donna nei confronti di un amore non corrisposto. Nel *nō*, infatti, rappresenta spesso proprio *Rokujō*, mentre qui corrisponde alla protagonista, la vedova Mieko, che a sua volta ha vissuto un matrimonio infelice. Il secondo capitolo s'intitola *Masugami* 『十寸髪』 (lett. Capelli sciolti); l'omonima maschera raffigura la donna folle, mentalmente instabile, e richiama fra l'altro quella tendenza che già in epoca Heian portava ad associare l'infermità mentale proprio alla possessione spiritica. Tutte le donne in questa parte del romanzo sono fuori di sé a causa dello svolgimento degli eventi e del progetto di Mieko. Al capitolo finale, *Fukai* 『深井』 (lett. Pozzo profondo), corrisponde infine quella maschera che rappresenta le donne di mezza età e che solitamente hanno perso un figlio.¹⁰⁵ Questa è la rappresentazione ultima dell'essenza di Mieko, la quale ne prende coscienza quando, alla chiusura del romanzo, guarda la maschera di cui era entrata in possesso tramite Yakushiji Toe, figlia dell'attore e maestro di *nō* Yakushiji Yorikata, ed in questa con sgomento riconosce sé stessa.

Infine, il *Namamiko monogatari* si contraddistingue per una struttura di “storia nella storia”: l'autrice afferma all'inizio di essersi imbattuta durante l'infanzia in un testo

¹⁰⁴ Orsi, “Il classico fra i classici”, *cit.*, p. 9.

¹⁰⁵ Bienati, *Letteratura giapponese*, pp. 203-204.

inedito, variante dell'*Eiga monogatari*, e che su di esso baserà la narrazione.¹⁰⁶ L'*Eiga* era considerato il primo *monogatari* di genere storico, scritto tra il 1028 e il 1107 da diversi autori, e racconta la storia di Fujiwara no Michinaga alla corte dell'imperatore Ichijō.¹⁰⁷ Mentre l'*Eiga* però ha la funzione di elogiare il politico, nel *Namamiko* il focus è sulle donne di corte che hanno subito le conseguenze dei suoi piani scellerati per accrescere sempre più il suo prestigio, prima fra tutte la giovane e innocente Consorte Imperiale Teishi che Michinaga vuole mettere in disparte per favorire sua figlia Shōshi e farla entrare nelle grazie dell'imperatore, nella speranza che generi per prima un erede maschio. Enchi Fumiko nella prefazione puntualizza il suo intento di ripercorrere i fatti storici fedelmente e di intermediare dove è necessario chiarire alcuni passaggi. Tuttavia, non nega la possibilità che alcune parti siano meno attendibili di altre. Così, realtà e finzione si confondono, disorientando il lettore e riflettendo in tal modo anche l'ambiente ambiguo della corte imperiale.¹⁰⁸

Il tema della possessione spiritica lega i romanzi di Enchi Fumiko anche all'opera di Murasaki Shikibu. In epoca Heian si associava questo fenomeno a manifestazioni psicofisiche come gravidanze difficili, isteria, febbre, malnutrizione, uso intenzionale o meno di droghe e via dicendo.¹⁰⁹ Tuttavia, la manifestazione del *mononoke* è molto più di questo:

[it] is not merely a conflict between the possessed and the possessor; it also tests the values of the whole society. In other words, the intensely private experience of spirit possession makes a public statement. The spirits' complaints and wishes, voiced directly through the possessed or indirectly through a medium, are a challenge to the social order.¹¹⁰

Le donne nelle opere di Enchi esprimono sé stesse proprio in questo modo, partendo dal proprio vissuto personale; quindi le *miko* 巫女 (lett. sciamane) attraverso le loro *medium* veicolano un messaggio che ha valenza universale e sfidano l'ordine prestabilito.

¹⁰⁶ Moro, "Namamiko Monogatari", *cit.*, p. 221.

¹⁰⁷ *Storia di splendori*, Sapere.it, De Agostini, <https://www.sapere.it/enciclopedia/St%C3%B2ria+di+splend%C3%B3ri.html>, 24/08/2022.

¹⁰⁸ Amitrano, Giorgio, *Introduzione*, in *Namamiko*, *cit.*, p. 7.

¹⁰⁹ Barga, p. 54.

¹¹⁰ *Ibidem*.

2.2.2 Onnazaka: Tomo e Suga

Tomo, la protagonista di *Onnazaka*, viene da subito descritta come una donna che cela dentro di sé una grande sofferenza. Il marito, Shirakawa Yukitomo, la costringe a trovargli una concubina, ed è lei stessa a scegliere la giovanissima Suga, di cui vengono subito evidenziate la bellezza e l'innocenza.

Durante tutta la storia Tomo rimane devota al marito, non esternando le frustrazioni derivanti dalle disattenzioni di lui; è convinta che la propria identità consista proprio in questa sua abnegazione nei confronti di Yukitomo. Tuttavia, dentro di sé cela passioni e sentimenti che spera, inutilmente, che lui possa cogliere. E nonostante la nuova concubina la porti ad essere messa ancora più in disparte, l'atteggiamento di Tomo è quasi materno nei confronti della fanciulla, e più è grande la compassione verso di lei, più cresce l'odio nei confronti del marito:

Proprio perché aveva offerto tutta la sua passione al marito che, ferito, era corso tra le sue braccia, provava in quel momento per lui, che stava senza dubbio ridendo di scherno per la stoltezza della moglie, un odio tale che avrebbe voluto dilaniargli il volto.¹¹¹

Questo passaggio in particolare si riferisce ad un momento in cui il marito è stato coinvolto in uno scontro che l'ha portato ad uccidere un uomo, e una volta tornato a casa sfoga l'adrenalina accumulata intrattenendo un rapporto sessuale con la moglie, anziché con la concubina ancora illibata.

Tomo soffre anche in un altro aspetto della sua vita, la maternità: mentre la figlia Etsuko è ancora molto giovane, il primogenito Michimasa è una delusione per la madre e oggetto di odio da parte del padre. È un uomo rozzo, immaturo, incapace di essere indipendente dalla famiglia e, addirittura, la moglie Miya finisce col tradirlo proprio con il suocero Yukitomo, senza che il marito nemmeno se ne accorga. Tomo tende ad attribuirsi la colpa del fallimento del figlio, sostenendo che la ragione sia dovuta "all'età in cui l'aveva partorito: ai suoi acerbi quindici anni. Sviluppato nel ventre della giovane madre, non ancora pronta per il concepimento, Michimasa era nato con uno spirito che non sarebbe mai completamente maturato. Non v'era figlio più disgraziato di lui".¹¹²

¹¹¹ Enchi, Fumiko, *Onnazaka*, a cura di Oryglia Lydia, Pordenone, Safarà Editore, 2017, p. 36.

¹¹² *Ivi*, p. 68.

In *Onnazaka*, la possessione spiritica ed il riferimento al *Genji monogatari* appare leggermente più velata rispetto alle altre due opere. Lo spirito di Tomo si manifesta in punto di morte, quando raggiunge la fine del tortuoso “sentiero nell’ombra” della sua vita:

Dunque, tutta la mia vita non è stata che una cosa inutile e priva di valore? No, non è vero, si disse Tomo scuotendo fermamente la testa. Il mio mondo è incerto, mi costringe a procedere a tentoni nelle tenebre. Le mie mani sfiorano soltanto oggetti incolori, freddi e rigidi, in un’oscurità che sembra non aver mai fine. Eppure al termine di questo cammino spossante e buio mi attende senza dubbio un mondo luminoso... È impossibile, impensabile che non esista... Non devo disperarmi, bisogna che cammini. Devo salire, se non continuerò la salita non arriverò mai in cima...¹¹³

E mentre sta per spegnersi, esprime finalmente la sua volontà con una forza che non ha mai potuto esternare prima:

«Su, va’ subito. O non farai in tempo... Digli proprio così: che mi scaraventi in mare... scaraventi...». Tomo pronunciò la parola «scaraventi» con un’enfasi quasi gioiosa.¹¹⁴

In questo senso, Tomo non appare più così “passiva” rispetto a Mieko di *Onnamen* come può sembrare durante tutto il romanzo. Enchi stessa dichiara in un’intervista che questo suo “sfogo incontrollabile” sul letto di morte non si discosta così tanto da quella che era l’essenza della *ryō no onna*, la donna-spirito, e anzi sostiene che la passività sia un attributo dello sciamanesimo stesso, in quanto generalmente le possessioni avvengono quando la donna in questione è inconsapevole.¹¹⁵ Tomo stessa si paragona ad Oiwa, protagonista di un dramma *kabuki*, *Yotsuya Kaidan* 『四谷怪談』 (lett. La storia di Oiwa e Tamiya Iemon, 1825): dopo il raffreddamento dei rapporti con il marito e lo spostamento dell’attenzione di quest’ultimo su un’altra donna, Oiwa viene colta dalla follia e si suicida, per poi tornare sotto forma di spirito dopo la morte per perseguitare il marito. La differenza è che Tomo non compie questo gesto estremo durante tutto il romanzo, ma esplicita lo stesso dolore una volta giunta alla fine della sua vita, lasciando una traccia indelebile nell’orgoglio nel marito.

¹¹³ *Ivi*, p. 148.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 157.

¹¹⁵ Pounds, Wayne, *Enchi Fumiko and the Hidden Energy of the Supernatural*, The Journal of the Association of Teachers of Japanese, Vol. 24, No. 2, 1990, p. 181.

Dall'altra parte vi è Suga, la quale non prova odio verso il padrone, ma solo tanta tristezza nel realizzare il vero motivo per cui è lì: il suo corpo è stato venduto per denaro dalla sua famiglia, e se un giorno Shirakawa si stancasse di lei perderebbe completamente valore ai suoi occhi. Nella parte centrale del romanzo, assume lo stesso atteggiamento di solidarietà che Tomo aveva verso di lei nei confronti di una nuova concubina che le si affianca, Yumi:

Suga era affascinata dalla flessibilità del dolore di Yumi, così diversa dalla rigidità della sua sofferenza. Più che di gelosia, il suo animo traboccava per il desiderio di starle vicino, di lamentarsi abbracciata a lei del destino in cui entrambe erano piombate.¹¹⁶

E Suga è quella che, alla fine, risente di più dell'ombra in cui è costretta a vivere: la compagna Yumi, in seguito, lascia la casa per sposarsi e ha un futuro che l'attende; lei, invece, si riconosce solo come "una serva destinata a morire nella casa dei padroni",¹¹⁷ inadatta ad essere madre e dunque condannata a veder sfiorire la sua bellezza senza la possibilità di liberarsi. Suga si paragona al personaggio di un famoso *nō* in cui una giovane donna è in preda alla follia in seguito all'abbandono dell'amante, di cui conserva gelosamente un ventaglio.¹¹⁸

Durante tutto il romanzo è rimarcato più volte come le giovani concubine e la moglie stessa non siano mai giunte alla violenza a causa della gelosia (tratto tipico della possessione evidente invece in *Onnamen*):

«A teatro e nei libri le concubine sono sempre donne malvagie, che tormentano le mogli e provocano tragedie in famiglia. Noi non abbiamo fatto nulla di simile, siamo state molto oneste».¹¹⁹

Allo stesso tempo, Suga non esterna il suo senso di solitudine e sofferenza, ma arriva a pensare che addirittura la morte sarebbe una fonte di liberazione da quel male che ha messo le radici nel suo animo, e questo sentimento così forte le dà "l'impressione di essere indemoniata".¹²⁰

¹¹⁶ Enchi, *Onnazaka*, p. 56.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 92.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 102.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 95.

¹²⁰ *Ibidem*.

Le uniche donne che sembrano non essere relegate a quello spazio “nell’ombra” sono Kin e Toshi, una madre e una figlia che vengono introdotte sin dalle prime pagine del romanzo e rappresentano quella fascia della società meno agiata, fuori dalle mura sicure della famiglia aristocratica Shirakawa. Nei momenti che precedono la morte di Tomo, si fa riferimento proprio a quella “piccola felicità” che la donna ha scoperto nei quartieri poveri che ha visitato e che lei non ha mai avuto. Tale felicità è rappresentata proprio da Kin e Toshi.

In questo romanzo la possessione non è sempre presente, e se lo è non si esplicita in vendette spietate e rivalità manifeste fra le protagoniste, ma rimane racchiusa nel loro intimo e pertanto le costringe a vivere come “donne nell’ombra” proprio a causa della mancata autoespressione.

2.2.3 Onnamen: *Mieko e Rokujō*

Ben diverso è il caso di Toganoo Mieko in *Onnamen*. La protagonista ci viene descritta anzitutto come dotata di una grande raffinatezza e cultura, ma allo stesso tempo come fredda e vendicativa, al punto tale da incutere un profondo timore negli uomini che la circondano, incarnando quella figura di «*dangerous woman*» descritta da Nina Cornyetz,¹²¹ e delineata da Mieko stessa nel suo saggio sulla dama di Rokujō:

Così come esiste un archetipo muliebre amato dagli uomini attraverso i secoli, nello stesso modo vi deve essere un genere di donna da essi eternamente temuto, possibile proiezione dei mali insiti nella natura maschile, e Rokujō ne è il simbolo.¹²²

Mieko attua il suo piano di vendetta non risparmiando neanche i propri figli, i quali non vengono concepiti con il marito, bensì con un amante, macchiando quindi la discendenza dei Toganoo di sangue illegittimo. La donna non si fa inoltre alcuno scrupolo a strumentalizzare la figlia Harume, affetta da ritardo mentale e per questo in gran parte inconsapevole delle azioni di cui viene resa partecipe. La madre infatti arriva persino a fare in modo che rimanga incinta del giovane Ibuki, sedotto con l’inganno. Harume viene più volte descritta come un fiore puro, dalla bellezza splendente ed effimera, e sembra rimandare in questo senso alla figura di Yūgao nel *Genji monogatari*, la quale muore fra

¹²¹ Per approfondire, si veda Cornyetz, Nina, *Dangerous Women, Deadly Words: Phallic Fantasy and Modernity in Three Japanese Writers*, Stanford, California, Stanford University Press, 1999.

¹²² Enchi, *Maschere di donna*, pp. 98-99.

le braccia del principe in seguito alla vendetta di Rokujō, così come Harume si spegne dopo il parto in seguito all'attuazione del piano vendicativo di Mieko.

Il parallelismo tra la dama di Rokujō e Mieko diventa palese nel saggio *Nonomiya ki* 『野宮神社記』 (lett. Cronaca del Nonomiya) che Mieko scrive durante la giovinezza ed in cui giustifica la donna, secondo lei ingiustamente additata come un'antagonista, in quanto sostiene di essere inconsapevole durante la possessione spiritica e pertanto non pienamente responsabile delle sue azioni. Ne difende inoltre la personalità spiccata e forte, tale da non permetterle di sottomettersi completamente ad un uomo, incarnando così la *ryō no onna*, ed esprimendo la propria volontà solo “nell'inconscia facoltà possessiva del suo spirito demoniaco”.¹²³

Analizzando la figura di Mieko si può inoltre evidenziare come questa sia speculare a quella di Tomo, in quanto entrambe rappresentano il dolore condiviso dell'abbandono, della distanza fisica ed emotiva e dell'oppressione maschile; ciò che le distanzia è il modo in cui reagiscono a tale sofferenza.

Fedele alleata di Mieko è la nuora Yasuko, che dopo essere diventata anche lei vedova resta a vivere con la suocera ed instaura con lei un profondo rapporto, visto dagli altri protagonisti in modo ambiguo. Non è mai pienamente chiaro fin dove esso si spinga e quale sia la sua vera natura:

[...] questo atteggiamento dava l'esplicita sensazione che tra le due donne esistesse qualcosa che andava al di là del semplice, doveroso, legame familiare tra suocera e nuora [...]¹²⁴

Anche quando Yasuko si rende conto lucidamente del piano spregevole di Mieko al quale lei stessa ha finito per contribuire, nonostante riconosca l'ignobiltà dei loro atti non riesce a frenare l'ammirazione, tinta di una sfumatura omoerotica, nei confronti della suocera, pur riconoscendo quanto ignobili siano stati i loro gesti:

[...] questo profondo legame mi ha fatto fare cose impensabili. Noi due, tu e io, siamo complici in un'azione deplorabile, perfida come solo le donne sanno compiere. Nel partecipare al tuo complotto io provo un piacere di vivere senz'altro maggiore che nell'amore di un qualsiasi uomo.¹²⁵

¹²³ *Ivi*, p. 94.

¹²⁴ *Ivi*, p. 120.

¹²⁵ *Ivi*, p. 171.

In tutto il romanzo il rapporto fra le due donne è la forza motrice di tutti gli eventi: metaforicamente, Mieko è lo spirito e Yasuko la sua *medium*. Gli uomini, oggetto di disprezzo e risentimento, svolgono un ruolo passivo e sono manipolati dalla volontà folle di Mieko. Sono tratti in inganno dalla sua poesia raffinata, il suo rigore esteriore, ma come Ibuki stesso afferma, la sua vera indole traspare in maniera evidente nell'opera da lei composta a proposito di Rokujō. Lo scritto altro non serve che in qualità di maschera abilmente utilizzata per riferirsi a sé stessa, non trovando pace e fluttuando continuamente “tra poesia e possessione”.¹²⁶ Anche Yasuko la descrive così all'inizio del romanzo:

[Mieko] è come l'acqua di un lago di montagna che sotto una superficie tranquilla scorre turbolenta sul fondo verso una cascata: calma e immobile ha la forza di far sì che ciò che ha in animo si muova esattamente nella direzione voluta. Insomma, come le donne di quelle maschere del nō. Dentro di lei sono compressi una quantità di segreti.¹²⁷

Non tutte le donne nel testo, però, sono soggette alla presenza spiritica di Mieko: è il caso di Sadako, la moglie di Ibuki, la quale anziché lasciarsi muovere dalla gelosia e dalla sconcertante scoperta del piano che ha coinvolto suo marito, decide di tradurre la propria volontà in azioni concrete, senza provarne alcun rimorso:

Era soddisfatta dell'efficacia del suo piano investigativo, che al di là di ogni aspettativa aveva avuto un notevole effetto sia sul marito sia sulla rivale. Non provava il minimo rimorso per il fatto che la sua azione diretta e aggressiva avesse dato un duro colpo allo spirito dell'uomo.¹²⁸

Sadako, infatti, attraverso un investigatore privato, scopre ciò che è accaduto fra la rivale Yasuko e l'infedele Ibuki, assieme a molti dettagli della storia di Mieko, e lo rende noto spedendo una lettera a Yasuko stessa. Questa azione “smaschera” i segreti delle due donne, che ora vedono di fronte a loro un destino incerto. Sebbene Ibuki inizialmente critichi il temperamento della moglie, sostenendo che “una donna razionale è una assurdità come un fiore tenuto su col fil di ferro”,¹²⁹ presto si rende conto che l'unico vero oggetto di beffa è lui, caduto così facilmente nella trappola che gli è stata tesa.

¹²⁶ *Ivi*, p. 177.

¹²⁷ *Ivi*, p. 70.

¹²⁸ *Ivi*, p. 180.

¹²⁹ *Ivi*, p. 173.

2.2.4 Namamiko monogatari: *Kureha e Teishi*

Una prospettiva ancora differente ci è proposta dalla forza di Teishi nel *Namamiko monogatari*. La storia che Enchi Fumiko presenta è una ricostruzione di fatti reali che percorre però la storia dell'amore puro e condiviso che la giovane imperatrice nutre nei confronti del marito Ichijō; un amore che non cede neanche ai piani di Michinaga che mirano ad eliminarla; neppure alla morte prematura al momento del parto della sua terzogenita:

Se non ci fosse stata Teishi, nell'arco di cinque o sei anni, il cuore sensibile dell'Imperatore avrebbe iniziato a sciogliersi e, in cerca di rifugio, pian piano si sarebbe legato a lei, ma per ora era lei a possedere l'augusto cuore dell'Imperatore, e insieme suonavano, nella felicità di un perfetto accordo. Tuttavia, fu a partire da questo momento che nella mente del Cancelliere prese forma il piano per allontanare definitivamente Sua Altezza, e sbarazzarsene.¹³⁰

A differenza di un personaggio propriamente attivo, quello di Teishi risulta meno caratterizzato, e funge principalmente da simbolo del sentimento che la lega al consorte, un rapporto d'amore che risulta molto più idealizzato rispetto a quello dei due libri precedenti, dove la relazione tra uomo e donna è destinata a spegnersi generando rancore e vendetta.

La donna di cui viene esplorata molto più la psiche è Kureha, a cui fra l'altro appartiene il punto di vista principale della narrazione. In lei è presente un continuo binomio tra odio e amore nei confronti dell'Imperatrice, alla quale è pur sempre devota. Eppure, si lascia coinvolgere in quanto *miko* nel piano di Michinaga contro di lei, nel momento in cui diventa una minaccia per il suo amore non corrisposto nei confronti del giovane Yukikuni. Qui, risulta evidente come Enchi riprenda fedelmente quella credenza di epoca Heian per cui la possessione si manifesta soprattutto con l'insorgere di sentimenti di forte gelosia e senso di rivalità, i quali inducono i soggetti ad una decadenza fisica e mentale:

Fu a partire da quel momento che l'amore di Kureha per Yukikuni si trasformò in un pericoloso e distruttivo desiderio di vendetta, che risvegliò in lei un odio sciagurato e ferale nei confronti di Sua Altezza.

¹³⁰ Enchi, *Namamiko*, cit., p.168.

Ovviamente l'ossessione per questo sentimento eccessivo infiammava le naturali smanie emotive e fisiche della giovane, che aspirava in realtà a essere una donna mite e accondiscendente. L'inevitabile conseguenza fu una forte febbre, e in meno di un mese, smagrita ed emaciata, si era ridotta all'ombra di sé stessa. Una metamorfosi spaventosa, che l'aveva trasformata in un ragno.¹³¹

Il padre di Michinaga ha messo in guardia quest'ultimo anni prima in relazione alla forza distruttiva del potere femminile, e proprio ciò sembra essere l'origine delle idee che poi lo porteranno ad attuare il suo piano per il sabotaggio di Teishi:

«Sono innumerevoli i crimini possibili in questo mondo, ma non renderti responsabile di provocare il rancore di una donna: se succede lei non lo mostrerà apertamente, e tu la scaccerai dai tuoi pensieri, senza un minimo di tatto. Ma anche se insistessi a spiegarti quali sono le spaventose conseguenze di quel rancore inespresso, alla tua età non comprenderesti...». ¹³²

Kureha, assieme alla sorella maggiore Ayame, inscena delle possessioni spiritiche per gettare in cattiva luce Teishi agli occhi di Ichijō. La terza volta, però, il piano si ritorce loro contro nel momento in cui questo scatena una vera possessione da parte dell'*ikiryō* di Teishi, la quale prende il sopravvento con la forza del proprio amore per assicurare l'Imperatore. In seguito a questo episodio successivamente alla morte di Teishi, la stessa Kureha paga le conseguenze del suo tradimento e, dopo aver scontato un periodo di prigionia, profondamente pentita dalle sue azioni decide di togliersi la vita proprio accanto alla tomba della Prima Consorte Imperiale, come ultimo atto estremo di volontà.

Non passa inosservato il fatto che Enchi adotti in quest'opera una prospettiva diversa rispetto alle precedenti. Tuttavia, come negli altri romanzi denuncia fra le righe il gioco di potere esercitato dagli uomini sulla vita delle donne, nonché le ingiustizie che vengono di conseguenza inflitte a queste ultime. La ragione per cui in questo romanzo appare "una relazione amorosa vicendevolmente soddisfacente [... è da individuarsi proprio nel] suo essere una riscrittura di un *monogatari*, una sorta di favola antica e quindi totalmente irrealistica".¹³³ Ma questo attributo irrealistico della relazione non fa che rendere ancora più evidente lo scopo di denuncia sociale dell'autrice: l'amore ideale esiste

¹³¹ *Ivi*, p. 175.

¹³² *Ivi*, p. 29.

¹³³ Moro, "Namamiko Monogatari", *cit.*, p. 234.

solo in storie d'invenzione, dove chi scrive può rompere le convenzioni e rappresentare i bisogni di chi, nella quotidiana realtà, non ha la possibilità di soddisfarli, né di renderli noti.

2.3 Enchi come “*medium*”

Da un'analisi dello stile narrativo di Enchi Fumiko, dalle sue traduzioni e dalle sue dichiarazioni personali, si delinea la figura di un'autrice che svolge la funzione di “*medium*” della sua stessa opera: basti pensare all'esempio del *Namamiko*, dove l'*escamotage* letterario del ritrovamento del testo classico basterebbe a sollevarla dalle responsabilità sul suo contenuto. Ciononostante, la scrittrice non esita a lasciare indizi riguardo le sue vere intenzioni, come si può evincere proprio dalle ultimissime righe:

Il testo del *Namamiko monogatari* si conclude con queste frasi. Dall'indagine cronologica emerge che quando Michinaga morì, nel quarto anno dell'era Manju, si era ancora sotto il regno dell'Imperatore Go Ichijō, per cui ci sono degli errori di datazione. Tuttavia, si tratta di un'opera di finzione, e forse l'autrice si è avvalsa dell'inversione della cronologia degli eventi come strumento per insinuare qualcosa che avrebbe voluto raccontare...¹³⁴

Già nella prefazione, usando la propria voce Enchi afferma la volontà di raccontare questa storia, facendo riferimento al testo ritrovato nella biblioteca del padre, e auto-investendosi dell'autorità di dichiararsi “intermediaria” tra l'opera e il lettore, il quale dipende quindi dalla sua penna. La scrittrice non assicura che i fatti riportati siano del tutto veritieri, ed anzi ammette la presenza di elementi fittizi; ciò implica che, come nel caso della manifestazione di possessione spiritica, il lettore si ritrovi disorientato, incapace di distinguere il confine tra verità e finzione.

Come ricorda Wayne Pounds, Enchi si allinea con quella concezione di fiction che sin dai tempi del *Genji* ha visto il *monogatari* come

the *medium* through which the truth about human existence is revealed [...] We must turn to tales if we want to know how people actually lived and what they have felt and thought. Enchi's *monogatari* is a medium through which we learn anything but the “truth about human existence.”¹³⁵

¹³⁴ Enchi, *Namamiko*, cit., p. 211.

¹³⁵ Pounds, *Enchi Fumiko and the Hidden Energy*, cit., p. 384.

Enchi sceglie dunque di narrare storie fittizie per raccontare verità sull'esperienza umana e, nello specifico, quella femminile. In merito a questo ruolo di mediazione "Doris Borgen, che si è ampiamente occupata del ruolo della possessione spiritica e dell'aspetto soprannaturale nell'opera di Enchi, sostiene che l'autrice faccia da ponte tra la sensibilità femminile dell'epoca Heian e quella moderna".¹³⁶

Ma questa funzione non si limita solo all'ambito delle sue opere. Infatti, Enchi Fumiko sostiene che anche il processo di traduzione letteraria è una forma di mediazione e, in certi casi, di "violazione" del testo originale. Così si riferisce alla sua traduzione del *Genji monogatari*:

In my translation of the classic, in my own 'reading,' I broke in and violated the text of the *Genji*, as some might call my act a rape or a burglary of the original.¹³⁷

I termini utilizzati hanno una connotazione forte e violenta: l'autrice paragona il proprio atto di traduzione ad uno stupro, una profanazione dell'opera originale; un aspetto che quindi rimanda anche alla dimensione fisica e alla sfera sessuale.

Per Enchi il lavoro di traduzione consiste nel riproporre una lettura personale, un processo assai diverso dalla creazione di un'opera originale. Nella sua interpretazione, Enchi ha come obiettivo quello di "tradurre nella propria lingua e attraverso il proprio corpo":¹³⁸ rispondendo ad un impulso interiore, proprio come una *medium* posseduta da uno spirito, le emozioni ed il proprio pensiero emergono e si convertono in parole che attribuiscono significati nuovi al testo originale.

Il pensiero di Enchi in merito alla traduzione letteraria si può inoltre guardare dalla prospettiva dei *gender studies* in merito alla sua consapevolezza di come tale atto, congiuntamente all'essere donna, ricada spesso e volentieri in uno stereotipo che comunica debolezza, mancanza di originalità, ed una posizione inferiore nell'ambito letterario come in quello sessuale. Secondo Lori Chamberlain, ricercatrice in ambito di *gender* e traduzione, la produzione di un testo originale è un'azione intrinsecamente "maschile"; mentre all'atto di tradurre, definibile anche come "derivativo", è associato

¹³⁶ Borgen, Doris G, *Twin Blossoms on a Single Branch: The Cycle of Retribution in Onnamen*, Monumenta Nipponica vol. 46 no. 2, 1991, p. 147 citata in Moro, Daniela, *postfazione a Namamiko. L'inganno delle sciamane*, p. 218.

¹³⁷ Seiko, *cit.*, p. 118.

¹³⁸ Ivi, p. 130, (tradotto da «to translate in her own language and through her own body»).

l'attributo "femminile".¹³⁹ Di conseguenza, prosegue Chamberlain, la scrittura originale è concepita come un processo "produttivo", e quello di traduzione come "riproduttivo". Da qui il rischio di relegare sia la traduzione, sia il concetto di femminilità stesso ad un ruolo secondario e privo di una propria indipendenza.

In quest'ottica si può leggere l'intento di Enchi Fumiko come un tentativo di eliminare questa associazione e conferire autorità e legittimità al processo di traduzione, proprio attraverso una rilettura creativa dell'opera classica, sacrificando la piena fedeltà all'originale in nome di istanze nuove e conformi agli obiettivi della sua intera produzione letteraria.

2.3.1 Il ruolo della sessualità

Dall'ultima riflessione si è evinto come l'attività letteraria di Enchi Fumiko trovi un risvolto nella dimensione della sessualità. Riprendendo le parole di George Steiner:

Translation, as an act of interpretation, is a special case of communication, and communication is a sexual act: "Eros and language mesh at every point. Intercourse and discourse, copula and copulation, are sub-classes of the dominant fact of communication.... Sex is a profoundly semantic act."¹⁴⁰

Questa affermazione ci porta a compiere una forma di "sessualizzazione della letteratura", nello stesso modo in cui Enchi interpreta il proprio lavoro di traduzione come un "adulterio" nei confronti dell'opera originale. A questo proposito, Chamberlain menziona Jacques Derrida creando un'associazione concettuale fra la traduzione e l'imene, elemento, quest'ultimo, che rappresenta da un lato la verginità femminile e dall'altro la consumazione del matrimonio nell'unione con la controparte maschile.¹⁴¹ Così il traduttore assume quest'ultimo ruolo e priva il testo tradotto della sua "purezza" originale. Con le sue affermazioni, Enchi, traduttrice e scrittrice, sovverte i ruoli di genere imposti dalle convenzioni e si pone dalla parte di chi attua la "violenza", anziché da quella di chi la subisce passivamente. E nel bisogno di comunicare, di trasmettere un messaggio, la lingua diventa metaforicamente strumento di performance dell'atto sessuale.

¹³⁹ Steiner, George, citato in Chamberlain, Lori, *Gender and the Metaphoric of Translation*, University of Chicago Press, *Signs*, Vol. 13, No. 3, 1988, p. 463.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 463.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 469.

In tal senso, i fenomeni di possessione spiritica, parte integrante delle opere originali di Enchi Fumiko, possono essere visti come un atto di “traduzione” in letteratura di quelli che sono le sofferenze ed i sentimenti taciuti delle donne. La volontà di esternalizzazione e la soddisfazione di tale bisogno diventa possibile attraverso la liberazione di uno spirito diabolico e assetato di vendetta. Questo atto di comunicazione, a sua volta, permette di generare piacere come in un atto sessuale: lo spirito “penetra” le *medium*, la follia e l’estasi si confondono e da questa unione emergono parole.

Così si chiude il cerchio che unisce l’elemento fantastico al fittizio e all’erotico nell’opera di Enchi Fumiko, e si apre uno spazio per esplorare più a fondo la sessualità femminile in senso lato, la relazione che intercorre con la manifestazione del desiderio e la questione di genere, che saranno oggetto d’analisi del prossimo capitolo.

CAPITOLO 3

Sessualità ed erotismo, *gender* e *queer* in Enchi Fumiko

Nel presente elaborato è emerso che quasi tutte le opere di Enchi Fumiko sono incentrate sulla prospettiva femminile; presentano inoltre elementi ricorrenti della tradizione, compresa quella teatrale, ed indagano la sfera della sessualità. Quest'ultimo elemento, già presente nella produzione giovanile della scrittrice, diventa predominante in molte opere dell'età matura, e si sofferma sul rapporto che la donna instaura con il proprio corpo, soprattutto nel momento in cui è soggetto a mutamenti dovuti all'invecchiamento. L'autrice rappresenta il modo in cui tali cambiamenti vengono vissuti dalla donna e quali sono le conseguenze che comportano sul fronte psicologico.

In questo ambito viene successivamente anche inclusa la prospettiva di personaggi maschili, soprattutto quelli che tendono a discostarsi dagli stereotipi di genere imposti dal patriarcato e si collocano anzi in una dimensione che li vede assumere una fisionomia più androgina, instaurare relazioni omosessuali, o ancora compiere un percorso alla scoperta di sé stessi, proprio attraverso le intricate relazioni interpersonali e l'esperienza sul palcoscenico del teatro.

Alla luce di ciò, si può dire che Enchi appartenga da una parte a quel filone di letteratura che la avvicina, soprattutto per l'interesse verso la classicità, ad autori come Tanizaki Jun'ichirō e Mishima Yukio; dall'altra, è però innegabile l'affinità con quello delle scrittrici del dopoguerra che caratterizzano la propria produzione con elementi autobiografici e riflessioni sulla sessualità.

Come menzionato nel primo capitolo, nel Novecento si diffonde la corrente letteraria del *nikutai bungaku*, che fra le sue principali caratteristiche include la manifestazione del bisogno di godere dei piaceri della carne e di dare sfogo ai propri istinti più irrazionali. Nel 1959, Oē Kenzaburō 大江 健三郎 (1935-) definisce il concetto di *sei no bungaku* 性の文学 (lett. letteratura della sessualità), distinguendola dalla letteratura di tipo puramente pornografico, in quanto questa ha lo scopo di "risvegliare" gli istinti sessuali ma allo stesso tempo di elevare il lettore emotivamente e

spiritualmente.¹⁴² Oē pone inoltre in contrasto questo suo stile a quello che definisce “letteratura dell’erotico”: nelle sue opere non si trovano infatti elementi relativi all’erotismo e alla sensualità, bensì espressioni sessualmente esplicite, che sono state oggetto di critica da parte di Mishima Yukio in quanto ritenute prive di emotività e di conseguenza incapaci di suscitare «sexual feelings» autentici.¹⁴³

Nel frattempo, fra gli anni Sessanta e Settanta anche la letteratura femminile si tinge di toni erotici: il corpo diventa nelle opere di fiction uno strumento importante per sovvertire le regole del patriarcato ed il gioco di potere del sesso maschile. Insieme ad Enchi Fumiko, molte altre scrittrici seguono questo filone, come ad esempio Kōno Taeko 河野多恵子 (1926-2015), Ōba Minako 大庭みな子 (1930-2007) e Takahashi Takako 高橋たか子 (1932-2013). Queste autrici si basano sull’esplorazione della natura del sesso, del genere, della sessualità e delle strutture sociali e politiche che hanno dato una forma a tali concetti. Enchi Fumiko si sofferma in particolare sulla dimensione del corpo femminile e mantiene la sua narrativa di impronta per la maggior parte fantastica.

In tale contesto, la figura della donna passa da oggetto dello sguardo e dell’abuso a soggetto agente, in un tentativo di muovere il potere in una direzione opposta a quella di partenza. Attraverso questi espedienti, Enchi Fumiko riesce con successo a descrivere la donna moderna e ad esplorare le dinamiche di genere e di sessualità che emergono dal suo lavoro. Il presente capitolo si propone di portare alla luce alcuni degli elementi fondamentali della ricerca dell’autrice e trarne degli spunti di riflessione in un’ottica più attuale.

3.1 La sessualità femminile in Enchi Fumiko

Nel capitolo precedente si è analizzato come la donna trovi un modo per autodeterminarsi e dar voce alla propria volontà e ai propri bisogni attraverso la possessione spiritica, assumendo il ruolo di *medium*. Quest’ultima figura, per Enchi, congiuntamente alla forza dell’*eros* e dello spirito che prende il sopravvento sulla donna, costituisce l’essenza stessa

¹⁴² Seiko, *cit.*, p. 44.

¹⁴³ *Ibidem*.

della femminilità. L'autrice riconosce gli attributi di questa figura come una fonte di vita forte ed indipendente, che gli uomini non possono fermare.¹⁴⁴

Tuttavia, la figura delle eroine vendicative come Mieko o le amanti amorevoli come Teishi, tipiche della produzione degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta, lasciano il posto nelle opere più mature a personaggi femminili rappresentati nella loro forma più umana e corporea. I due archetipi di donna amata o temuta dagli uomini non sono presenti in opere come la trilogia *Yūkon* 『遊魂』 (lett. Spiriti vaganti, 1969-1970), *Saimu* 『彩霧』 (lett. I colori della nebbia, 1976) e *Kikujidō*, dove si trovano delle donne che devono affrontare la vecchiaia, la morte, la solitudine e la paura, e spesso cercano di mantenere la propria femminilità esprimendola proprio attraverso dei poteri soprannaturali o doti peculiari,¹⁴⁵ come nel caso di *Hana kui uba*, in cui la protagonista divora voracemente dei fiori, trasmettendo un'immagine scioccante e quasi grottesca.¹⁴⁶ Quest'immagine viene rievocata appena due anni dopo dalla *yamauba* di Ōba Minako nella sua opera *Yamauba no bisho* 『山姥の微笑』 (lett. Il sorriso della yamauba, 1976), che narra la storia di una donna la quale trova la sua libertà nella fuga dalla propria famiglia e dalla civiltà, scegliendo piuttosto la morte in solitudine in mezzo alla natura, come una strega della montagna libera e solitaria, lontana dalle convenzioni sociali e dalla sottomissione ai desideri altrui.¹⁴⁷

Nella sua narrativa sospesa tra realistico e fantastico, Enchi Fumiko delinea il ritratto della sensualità femminile, un concetto che è stato considerato prevalentemente come un tabù fino agli anni del dopoguerra, e fornisce una rappresentazione della dimensione non solo psicologica, ma anche strettamente fisica e materiale del corpo femminile. L'accuratezza dei dettagli, l'incisività dei discorsi e il carattere vivido, a tratti crudo, delle scene rappresentate nelle sue opere sono da attribuirsi anche ampiamente alla sua esperienza personale con la malattia e la conseguente rimozione del seno e dell'utero, due organi che sono espressione della femminilità. Pertanto, l'autrice vive questi due interventi come delle vere e proprie mutilazioni. Allo stesso tempo, però, da

¹⁴⁴ Sodekawa, Hiromi, *Enchi Fumiko: A Study in the Self-Expression of Women*, Tesi di Laurea per The University of British Columbia, Vancouver, Canada, 1988, p. 102.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 7.

¹⁴⁶ Chun, Sohyun, *Blowing Away Convention: Enchi Fumiko, Tanabe Seiko and Aging Women in Modern Japanese Literature*, Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations, Washington University in St. Louis, 2016, p. 54.

¹⁴⁷ Bienati, Scrolavezza, *cit.*, p. 192.

quest'esperienza trae forza ed ispirazione per ampliare gli orizzonti nelle proprie opere ed estenderli alle sfere della fisicità, dell'erotismo, dell'identità, dei ruoli di genere e dell'omosessualità, e per esplorare più a fondo anche il concetto e l'esperienza della maternità.¹⁴⁸

3.1.1 Il corpo femminile

Per Enchi Fumiko, il corpo costituisce una parte fondamentale dell'identità di una persona: i problemi di salute, il malfunzionamento di alcuni organi, o, peggio, l'asportazione di una parte del corpo sono elementi che vanno ad intaccare tale identità e a metterla in discussione. Le protagoniste dell'autrice manifestano spesso il loro dolore proprio attraverso la sofferenza fisica. Questo è già evidente nelle opere precedentemente analizzate, come *Onnazaka*:

«Neanche per sogno!... La signorina Suga ha dieci anni più di me, e soprattutto è debole di costituzione e non potrebbe adempiere ai compiti di una moglie normale... Per me il matrimonio significa figli e nipoti, scusatemi ma non desidero una donna sterile come un sasso!» si affrettò a spiegarle Konno, con le labbra che tremavano in un frivolo sorriso.¹⁴⁹

In questo passaggio che si riferisce a Suga, la prima concubina del marito di Tomo, è evidente la rilevanza che sia l'età, sia la salute fisica hanno nell'identità femminile. L'avanzare dell'età è visto come un progressivo sfiorire della bellezza giovanile e, di conseguenza, della desiderabilità di una donna. Inoltre, la mancata predisposizione ad avere figli o la debolezza fisica rappresentano un problema da attribuire alla donna stessa e la causa della sua emarginazione e rifiuto da parte degli uomini. E questa analisi risulta ancora più incisiva se si prende atto di come, in tale contesto, il corpo sia il mezzo di espressione più potente per le donne, escluse a priori dalla libertà di comunicare i propri pensieri. Se anche questo strumento viene intaccato, viene meno un importante pezzo della propria identità: Enchi rappresenta per questo il bisogno femminile di integrare ed unire il pensiero al corpo, unificare spirito e materia, anche se non tutte le sue protagoniste riescono a raggiungere questo obiettivo.

In questo contesto anche il sangue, in particolare, ricopre un ruolo simbolico:

¹⁴⁸ Tamaş, Monica, *The Female Body in Enchi Fumiko's Literature. A Gender Perspective*, Osaka University, Osaka, 2012, pp. 2-3.

¹⁴⁹ Enchi, *Onnazaka*, cit., p. 118.

Procedettero barcollando per il corridoio, appoggiandosi l'una all'altra; dopo aver aiutato Suga a entrare nel gabinetto, Tomo si accorse che il pavimento e le falde del suo kimono erano macchiati di rosse gocce di sangue. Contemplò quel sangue con una smorfia. Sangue sgorgato dal corpo di Suga. Le parve laido e vergognoso. E nello stesso tempo fu colta da un inesprimibile senso di pietà.¹⁵⁰

La vista del sangue di Suga rappresenta un altro segno della sua salute in declino, e lo sconforto per ciò che questo rappresenta è espresso da Tomo attraverso un profondo senso di pietà mista a vergogna, il rifiuto da un lato e la compassione dall'altra, il tutto aggravato da una sensazione di impotenza.

Il sangue viene anche menzionato più volte in *Onnamen* come simbolo stesso del karma femminile, di cui si parla inoltre nel *Nonomiya ki*, il saggio scritto da Toganoo Mieko, e adoperato come mezzo di vendetta da quest'ultima, la quale "macchia" di sangue illegittimo la propria discendenza familiare a discapito della memoria del marito. Anche l'assenza stessa del sangue è però rappresentativa, come nel caso del flusso mestruale di Harume, che rivela lo stato di gravidanza della giovane, anch'esso parte del piano di Mieko.

La vecchiaia e la malattia sono viste in modo negativo nel momento in cui la debolezza del corpo viene identificata come rappresentativa del basso stato sociale delle donne e del loro silenzio all'interno della società patriarcale. Dopo l'isterectomia subita, la scrittura di Enchi pare diventare più "aggressiva", e questo viene notato soprattutto dalla critica maschile, che associa questi aspetti della sua attività letteraria anche al background familiare e alla sua vita privata. Ad esempio, Mishima Yukio commenta come traspaia il fatto che la storia dei coniugi di *Ake wo ubau mono*, già citato a proposito della bibliografia dell'autrice nel primo capitolo, sia un riflesso della personale esperienza di Enchi con il marito e critica la mancanza di un punto di vista obiettivo nelle sue opere come in quelle di altre scrittrici coeve.¹⁵¹

Da quest'ultima opera come in *Himoji tsukihi*, si nota però in realtà che le donne sono vittima di questo sistema fallocentrico che va ad annullare la loro identità anche e soprattutto nella dimensione fisica, anatomica, in particolare quella che riguarda gli

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 120.

¹⁵¹ Seiko, *cit.*, pp. 64-68.

organi genitali. Nell'opera *Mimiyōraku* 『耳環路』 (lett. L'orecchino, 1957) la protagonista Takiko riesce a recuperare questa identità attraverso un percorso che la porta a ritrovare la propria forza emotiva. Takiko è proprio una donna di mezza età che, come Enchi, ha subito un'isterectomia e questo la porta ad avere una crisi di identità sessuale.¹⁵² La donna spiega al marito che quando le è stato asportato l'organo affetto dalla malattia ha provato vergogna, un senso di privazione, si è sentita quasi patetica. Tuttavia, il suo percorso la porta a cambiare prospettiva e a raggiungere una nuova consapevolezza che va a compensare la mancanza degli organi riproduttivi, e dunque la sua identità sessuale: "Takiko manages to recover her sexual identity and think of herself as being a woman made out of the rib of a man, in other words, as perfect as Eve, the original woman".¹⁵³ Questo è un processo che viene descritto anche da Kristin Lindgren nel suo saggio *Bodies in Trouble* (2004), che sottolinea la necessità delle donne di fare i conti con i cambiamenti del proprio corpo ed accettarli: è questo l'unico modo per recuperare il controllo di sé e non essere più soggette a quello altrui, proprio come la protagonista di *Mimiyōraku*.¹⁵⁴

Quella che si può definire un'ossessione di Enchi per gli organi femminili è infine molto evidente anche in una sua opera che ha riscosso una certa popolarità fra il pubblico, *Nise no enishi-shūi* 『二世の縁 拾遺』 (lett. Un legame per due vite – Spigolature, 1957)¹⁵⁵ in cui è presente un'espressione in particolare dotata di una grande forza ed incisività: *shikyu ga dokiri to natta*¹⁵⁶ ("il palpito dell'utero")¹⁵⁷. L'utero viene personificato e compie l'atto della palpitazione, come un cuore, in risposta alla sua rimozione: il dolore espresso dallo stesso organo di cui il proprio corpo è stato privato è ciò che conferisce alla protagonista consapevolezza di sé. Inoltre, l'uso specifico della parola «utero» all'epoca era poco comune e spesso ritenuto sconveniente, per cui questo elemento costituisce un altro aspetto rivoluzionario dell'opera.¹⁵⁸ Il titolo è ripreso dal racconto *Nise no en* 『二世の縁』 (lett. Legame tra due generazioni) di Ueda Akinari 上田秋成 (1734-1809), incluso nell'*Harusame monogatari* 『春雨物語』 (lett. Racconti

¹⁵² Tamaş, *cit.*, pp. 3-4.

¹⁵³ *Ivi*, p. 4.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 5.

¹⁵⁵ Canova Tura, "Enchi Fumiko: la vita, le opere", *cit.*, p. 30.

¹⁵⁶ Umemoto, Junko, *An Experiment in Gendered Reading: Enchi Fumiko's "A Bond For Two Lifetimes – Gleanings"*, Comparative Literature Studies, Vol. 47, No. 3, Penn State University Press, 2010, p. 370.

¹⁵⁷ Canova Tura, Graziana, *cit.*, p. 30.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

della pioggia di primavera), pubblicato nel 1907 dopo la morte dell'autore. La storia di Enchi vuole essere proprio una rilettura e reinterpretazione di quella di Akinari vista da una prospettiva femminile. Nella storia, infatti, una donna vedova traduce in giapponese moderno l'opera di Akinari per conto di un anziano professore malato, intrecciando con lui un ambiguo rapporto.¹⁵⁹ La donna sovverte il proprio ruolo di genere compiendo azioni simili a quelle del protagonista di Akinari e ricoprendo le stesse funzioni convenzionalmente destinate solo al genere maschile. Inoltre, ricorre anche il tema della possessione spiritica in quanto la protagonista del racconto incarna la figura della sciamana in un momento in cui rievoca lo spirito del marito defunto ed esercita il controllo del potere sessuale maschile attraverso l'espressione della propria femminilità.¹⁶⁰

Come si evince da tali esempi, l'opera di Enchi si manifesta come una forte volontà di rappresentare com'è vivere in quanto donna, attraverso un percorso di profonda ricerca di sé e della propria sessualità per arrivare a riaffermare la propria identità, rompendo con i tabù e gli stereotipi, creando nuovi archetipi femminili che si mostrano nella loro umana fragilità tanto quanto nei loro punti di forza. Il corpo mutilato e lo spirito affranto sono simboli dell'oppressione subita ed in quanto tali vanno messi in evidenza per denunciare il forte senso di ineguaglianza rispetto alla controparte maschile.

3.1.2 Maternità, erotismo e ruoli di genere

Strettamente legato alla fisicità e alla sessualità femminile è il concetto di maternità, un pilastro dell'identità della donna nell'epoca in cui Enchi scrive così come nel corso di tutta la storia dell'umanità. Enchi, lei stessa madre, affronta anche questo aspetto dell'esperienza femminile nelle sue opere e ne evidenzia il ruolo, nonché le problematiche ad esso associate. In *Onnazaka*, la protagonista Tomo vive l'esperienza della maternità con un profondo senso di responsabilità:

Tomo sapeva che gli occhi di Suga la rimproveravano astiosamente, come se dicessero: «Sei stata tu ad addossarmi questo destino». Sorrideva amaramente al pensiero che la giovane non odiava suo marito tanto quanto odiava lei, la moglie. Pochi istanti prima, osservando i tre bambini aveva provato uno strano senso di avversione; poi, volgendo lo sguardo al grembo

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Bargen, Doris G., *Translation and Reproduction in Enchi Fumiko's 'A Bond for Two Lifetimes—Gleanings'*, in "The Women's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing", a cura di Paul G. Schalow e Janet A. Walker, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 189.

di Suga, che non reggeva alcun bambino, si era sentita sollevata. Avrebbe voluto bisbigliarle:
«È meglio non avere figli, chi non ne mette al mondo ha meno colpe da scontare».¹⁶¹

Con l'ultima frase in particolare emerge perfettamente quella concezione secondo cui tutte le colpe del figlio sono spesso e volentieri da attribuirsi a coloro che lo hanno messo al mondo: in questo caso, Tomo si colpevolizza per la condotta fallimentare del figlio maggiore, affermando che è il risultato di una gravidanza portata avanti ad un'età troppo giovane e prematura.

Il tema viene affrontato anche in *Onnamen* e in *Kuroi kami* 『黒い神』 (lett. Divinità nera, 1956)¹⁶² in cui Enchi Fumiko rappresenta il corpo femminile in stato di gravidanza e sottolinea come l'associazione alla maternità vada a reprimere gli altri aspetti dell'individualità della donna, la quale viene ridotta unicamente a tale ruolo e, spesso, strumentalizzata per questo, come possiamo vedere ad esempio anche in *Namamiko*, dove i piani politici di Michinaga includono l'obiettivo di far rimanere incinta la figlia Shōshi dell'erede al trono imperiale per assicurare il suo potere a corte.

In *Onnamen*, Harume è in primis il “risultato” della gravidanza rischiosa di Mieko: l'invasiva presenza insieme a lei del fratello gemello nell'utero della madre è stata la causa dei suoi problemi cognitivi dopo la nascita; questo è già il primo caso in cui la giovane si ritrova soggetta al dominio fallocentrico, in quanto è il fratello colpevole dei suoi disturbi. In seguito, proprio agevolata dall'infermità mentale della figlia, Mieko la rende uno strumento della sua vendetta facendole portare avanti una gravidanza che condurrà Harume alla morte. Nella sua purezza ed ingenuità, Harume “embodies the modern male imaginary of Heian femininity: she lacks «interiority» and is alternately perceived either as alluringly and dirtily erotic or as a blank to be filled by a male longing.”¹⁶³

L'assenza di possibilità di concepire un figlio non viene vista però diversamente dalla privazione degli organi genitali, e quindi di un pezzo di identità: ne è l'esempio anche Suga in *Onnazaka*, la quale presenta una condizione fisica che le impedisce di portare avanti una gravidanza e questo la pone in uno stato di incertezza che non le dà alcuna garanzia per il futuro. Infatti, la sua storia rimane incompiuta nell'arco narrativo.

¹⁶¹ Enchi, *Onnazaka*, pp. 100-101.

¹⁶² Tamaş, *cit.*, p. 3.

¹⁶³ Cornyetz, citata in Tamaş, *cit.*, p. 8.

Analizzando per esempio *Kuroi kami*, seguendo l'approccio di Kristin Lindgren, che prevede un percorso di cambiamento e di riaffermazione della propria identità da parte della donna, in questa storia la protagonista Mio raggiunge proprio tale obiettivo nel momento in cui passa da uno stato di inconsapevolezza della propria gravidanza ad uno stato di controllo completamente nuovo, attraverso la constatazione che la creatura che cresce all'interno del suo corpo appartiene a lei proprio in quanto parte di sé e dunque non è soggetto al possesso da parte di altri.¹⁶⁴

L'impegno sociale di Enchi Fumiko riguardo a questa tematica è già presente anche in una delle opere giovanili, *Arashi* 『あらし』 (lett. La tempesta, 1934), un testo teatrale che affronta il tema della riproduzione. Ciò a dimostrazione che il suo interesse per queste tematiche non è nato solo nel dopoguerra, con il passaggio alle opere prevalentemente di fiction, ma è presente già anche negli anni di maggiore coinvolgimento nelle questioni sociali.¹⁶⁵ Altre opere di Enchi affrontano anche il tema dell'aborto, includendo nella rappresentazione della maternità anche quelle donne che non vivono tale esperienza in sé, ma restano pur sempre delle madri. In generale, tutte le protagoniste di Enchi raramente esprimono il desiderio spontaneo di dare alla luce un figlio, pur manifestando esplicitamente il loro desiderio sessuale, ed anche nel caso in cui vi sia un impulso alla riproduzione, le ragioni da cui esso scaturisce sono ben diverse da quelle promosse dalla società patriarcale e dal modello della *ryōsai kenbo*.¹⁶⁶

A chiudere il cerchio della dimensione fisica della donna è dunque l'erotismo. Già Tanizaki Jun'ichirō, che Enchi riconosce come punto di riferimento, adotta un tipo di narrativa che tende a lasciare ampio spazio all'interpretazione soggettiva, celando i dettagli più evidenti ma allo stesso tempo lasciando una prova che il fatto in sé sia realmente accaduto. Anche per Mishima Yukio, soprattutto nell'opera *Kinkakuji* 『金閣寺』 (lett. Il padiglione d'oro, 1959) erotismo e bellezza appartengono ad una dimensione effimera, che non si può mai possedere completamente, se non nella loro distruzione o profanazione, nel momento del loro inevitabile perimento.¹⁶⁷ Per Enchi, l'erotismo fa

¹⁶⁴ Tamaş, *cit.*, p. 5.

¹⁶⁵ Kano, Ayako, *Enchi Fumiko's Stormy Days "Arashi" and the Drama of Childbirth*, Monumenta Nipponica, Vol. 61, No. 1, 2006, p. 60.

¹⁶⁶ Flores, *Writing the Body*, *cit.*, p. 132.

¹⁶⁷ Orsi, Maria Teresa, *Lo Specchio Velato: Riflessi di Erotismo Cortese*, Rivista degli studi orientali, Nuova Serie, Vol. 78, Supplemento No. 4: Passioni d'Oriente: Eros ed emozioni nelle civiltà asiatiche", Sezione Asia Orientale: Atti del convegno, Roma, La Sapienza, 2007, p. 99.

parte di quella dimensione segreta che è propria della femminilità e si configura come “quel potere che sfugge all’uomo e di cui la donna stessa può essere inconsapevole”,¹⁶⁸ quella dimensione già affrontata nel capitolo precedente in relazione al fenomeno della possessione spiritica.

Infine, Enchi ci tiene a rappresentare anche quel momento in cui il desiderio sessuale e la sensualità sembrerebbero venir meno, ovvero l’anzianità. Tuttavia, si discosta anche da questo schema:

Ma, per quanto tentasse di controllarsi, un ineluttabile desiderio di trovare tepore in un altro corpo scaturiva e si diffondeva nella sua anima e nella sua carne sana di donna appena quarantenne.¹⁶⁹

Pur essendo una donna di mezza età, l’animo di Tomo è ancora incline al desiderio sessuale e lei ne è consapevole, seppur in questo caso non faccia nulla a riguardo, rimanendo fedele al marito.

Un altro esempio è il caso di *Kikujidō*, in cui il personaggio di un’anziana attrice, Seki, ha una storia d’amore con un uomo molto più giovane di lei, Nojima. La grande differenza d’età porta molti a pensare che vi sia una qualche forma di opportunismo nelle ragioni per cui il giovane rimane coinvolto; eppure, Enchi conferma nella narrazione la purezza del loro sentimento, ed anzi la coppia si configura come l’unica che vive una relazione positiva all’interno della storia. Ciò è l’ennesimo colpo inferto dall’autrice a quella serie di stereotipi sulla femminilità, in questo caso per quanto riguarda il desiderio e l’attrazione sessuale non più in giovane età.¹⁷⁰

3.2 Il binomio desiderio-rifiuto dei sentimenti omoerotici

Nella letteratura di Enchi Fumiko sono presenti diverse istanze di sentimenti dal carattere omoerotico anche piuttosto esplicito. Nella maggior parte delle opere, fra cui *Onnazaka*, *Onnamen* e *Namamiko*, vengono descritte delle relazioni fra donne che, seppur sempre in modo molto ambiguo, sembrano oltrepassare i “limiti” del puro legame di amicizia.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Enchi, *Onnazaka*, p. 73.

¹⁷⁰ Moro, *Kikujidō di Enchi Fumiko*, cit., p. 3.

Le protagoniste di Enchi Fumiko sono profondamente unite da un punto di vista sia fisico, sia spirituale, e tale rapporto viene notato dall'esterno e osservato con curiosità, come se si cercasse di guardare oltre quel velo di mistero e segreto che avvolge l'animo di queste donne.

Tuttavia, non è solo il rapporto omosessuale femminile che viene analizzato nella letteratura di Enchi; la scrittrice tratta difatti tematiche analoghe anche dal punto di vista maschile, soprattutto nell'ambiente, a lei caro, del teatro. È il caso dell'appena citato *Kikujidō*, ultimo romanzo completo dell'autrice che prende il nome proprio da una leggenda cinese adattata per il teatro *nō* giapponese. In particolare, questa leggenda è incentrata sulla figura di un *chigo* 稚児, termine che si riferisce a giovani ragazzi che in passato ricoprivano il ruolo di servo e amante di un uomo in una posizione di potere. In esso emergono sia il ruolo fondamentale che la tradizione e le arti performative ricoprono nelle opere di Enchi, sia la concezione di genere e sessualità dell'epoca che si trovano in contrasto con quello che è il sistema dominante.¹⁷¹

3.2.1 In Onnazaka, Onnamen, Namamiko monogatari e Kikujidō

In *Onnamen*, *Onnazaka* e *Namamiko* emergono chiaramente affermazioni, descrizioni e dinamiche a sfondo omoerotico in merito alle relazioni fra le protagoniste, specialmente fra quelle che vengono considerate le *medium* ed i rispettivi spiriti da cui vengono possedute.

In particolare, in *Onnazaka* Tomo manifesta il suo profondo senso di insoddisfazione riguardo al suo matrimonio attraverso dei pensieri che rivelano un'attrazione verso il corpo femminile:

La sua ragione rifiutava come peccato di fare oggetto del suo amore un uomo che non fosse suo marito; forse perciò il suo desiderio sessuale, riflesso, cercava istintivamente una donna. Lo sguardo con cui valutava le persone del suo sesso era quello di un uomo che desidera una donna e cerca istintivamente un'infinita dolcezza alla quale sia estranea ogni spigolosità. Casualmente, Miya corrispondeva ai gusti di Tomo, che cercava una donna femminile.¹⁷²

¹⁷¹ Ivi, pp. 1-2.

¹⁷² Enchi, *Onnazaka*, p. 74.

Qui emerge non solo l'esplicito desiderio di Tomo, ma anche un esempio evidente (ed ignaro, molto probabilmente anche da parte dell'autrice) di omofobia interiorizzata, nel momento in cui la protagonista afferma che la propria ragione consideri meno peccaminoso rivolgere le proprie attenzioni ad una donna rispetto ad un uomo, poiché, in quest'ultimo caso, si tratterebbe invece di un atto adultero a tutti gli effetti.

Tuttavia, Enchi non elide queste dinamiche dalle sue opere ed anzi, in *Onnamen* utilizza esplicitamente il termine «lesbico» nell'ambito delle supposizioni sul rapporto tra Mieko e Yasuko, soprattutto da parte degli uomini che si muovono intorno a loro durante la vicenda:

«...dopo la morte di Akio il legame tra noi si è riannodato ancora più stretto, da madre a figlia. Ho provato un sentimento di gioia, dal fondo del cuore, per il fatto che lui fosse nato da una persona come la mamma...»

«Sembra un sentimento lesbico.»

«Lesbico... forse, chi sa. In ogni modo nella mamma ho scoperto capacità infinite e ciò mi ha dato coraggio. Per questo ho trovato la voglia e la forza di continuare al posto di Akio lo studio sulle possessioni.»¹⁷³

In questa conversazione tra Ibuki e Yasuko quest'ultima non nega l'insinuazione esplicita dell'altro, né però la conferma direttamente, lasciando la questione sospesa.

La relazione tra Mieko e Yasuko non è mai definita come lesbica ma, allo stesso tempo, si hanno tutti gli strumenti per poter supporre che lo sia. Indubbiamente, il rapporto instaurato fra le due donne così rappresentato risulta essere estremamente profondo, e chi vi assiste da fuori non ha la capacità di coglierne a fondo i segreti e l'entità. Esso si tinge però spesso di toni sensuali e diventa oggetto dei pensieri erotici e del desiderio dei personaggi maschili, i quali verso tale ambiguità sembrano provare curiosità e fascino, seppur vedano il concetto in sé in accezione negativa, come una perversione:

Ibuki era stato assalito da un accesso di sensualità che avrebbe voluto soddisfare con brutale violenza, trasferendo su Harume, apparsagli con quelle spalle tornite, formose, il desiderio eluso da Yasuko. Aveva intuito come fosse immorale il vischioso legame tra suocera e nuora, ma nello stesso tempo sentiva l'opposto desiderio di immergersi e affondare in quella impura umidità.¹⁷⁴

¹⁷³ Enchi, *Maschere di donna*, p. 74.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 122.

Ed ancora:

«[...] erano sempre appiccate, come madre e figlia... anzi sembra proprio come hai detto tu, che quelle due siano lesbiche. Se Yasuko è da sola va bene, ma quando sono insieme sembrano rincorrersi e cercarsi come due farfalle in primavera: è una situazione tremendamente sensuale.»¹⁷⁵

Il “*lesbianism*”, termine in uso nell’ambito dei *queer studies* per descrivere l’attrazione sessuale e/o romantica da parte di una donna verso persone dello stesso genere, rappresenta un’altra evidente minaccia per il sistema patriarcale. Come avviene anche nel romanzo, spesso la reazione degli uomini sfocia nell’oggettificazione e nella sessualizzazione; tuttavia, essi sono di fatto impotenti davanti al colpo verso il patriarcato che giunge dalla relazione saffica. Questo perché essa rappresenta una dimensione in cui l’uomo non si configura più come indispensabile per la donna, e dunque perde quel ruolo centrale che tradizionalmente gli è sempre spettato. In questa prospettiva, “Enchi has created a realm in which women are at the center, and men are merely the instruments they wield to achieve their ends”.¹⁷⁶

Ciò, ovviamente, comporta però anche una reazione di rifiuto e ostilità da parte del genere maschile, come si può notare in *Namamiko*, dove la profonda ammirazione di Koben nei confronti di Teishi non viene vista di buon occhio da Michinaga, sia per la sua natura ambigua, sia perché essa rappresenta un ostacolo per i suoi piani politici:

Michinaga probabilmente aveva percepito che l’ammirazione di Koben per Teishi era al limite dell’amore omosessuale, e, prima che questa passione si trasformasse in devozione, si premurò di procurarle un uomo adatto come amante.¹⁷⁷

Quando Michinaga comprende l’entità dei sentimenti di Koben si mette subito all’opera per contrastarli e arginarli, manipolando la ragazza attraverso Yukikuni, e rendendo il giovane proprio l’elemento che metterà Koben contro Teishi, trasformando la sua

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 137.

¹⁷⁶ Koncilja, Tracy T., *Three steps ahead: Redefining roles for women in Japanese fiction*, Graduate Student Theses, University of Montana, 1994, pp. 49-50.

¹⁷⁷ Enchi, *Namamiko*, cit., p. 77.

devozione verso la padrona in gelosia e risentimento, e garantendo così la sua collaborazione nel proprio piano di inscenare le possessioni spiritiche.

Altri elementi che trattano il tema dell'omosessualità sono riscontrabili in *Kikujidō*: nel testo si seguono le vicende di un protagonista maschile, Yūgen, il quale sta preparando la rappresentazione teatrale del dramma *nō* che dà il titolo all'opera, ed ha la tendenza a costringere i propri discepoli ad intrattenere rapporti omosessuali con lui. L'attrazione per gli uomini, in questo caso, si manifesta in seguito alla morte di una donna amata in passato, e in questo senso l'omosessualità maschile pare definirsi “(discutibilmente) o come l'esito di un forte dolore oppure come frutto di una coercizione. Non è dunque vista come un orientamento sessuale in grado di nascere spontaneamente, ma solo come conseguenza di eventi scatenanti esterni”.¹⁷⁸

In tal senso ed adottando un punto di vista più moderno, Yūgen può essere identificato come un personaggio *queer* (nell'accezione riconosciuta dai *queer studies*); dal punto di vista dell'autrice tale identità assume invece il nome di *tōsaku* 倒錯 (lett. perversione), che sembra trasmettere un significato piuttosto negativo, ma che in realtà per Enchi si configura come una caratteristica che favorisce la creatività ed il successo, e quindi positiva.¹⁷⁹ Sono dunque il teatro e le arti in generale i luoghi in cui questa “perversione” è concessa, socialmente accettata in quanto una semplice farsa a scopo di intrattenimento, ed è anzi una prerogativa, una parte dell'identità dell'artista stesso. Tuttavia, nell'espone tale modalità di espressione, Enchi appare “distaccata”, una mera spettatrice che prende le distanze da ciò che descrive e lascia trasparire un senso di giudizio, a tratti omofobico, soprattutto per quanto riguarda l'omosessualità maschile. Nel suo studio a proposito del *Kikujidō*, Daniela Moro cita l'opera di Enchi in merito a una discussione fra il protagonista ed il suo discepolo riguardo all'idea di diventare un *onnagata*:¹⁸⁰

Ah tu credi? Io credo che sarebbe infelice. Non c'è bisogno di diventare *onnagata* famosi e poi io spero che i giovani crescano come uomini e donne normali. Soprattutto, se aumenterà la quantità di gay e lesbiche come sta succedendo ultimamente, diventa frequente incontrare uomini effeminati e donne mascoline.¹⁸¹

¹⁷⁸ Moro, *cit.*, p. 4.

¹⁷⁹ *Ibidem.*

¹⁸⁰ *Onnagata* (女形 “forma di donna”) è un termine che identifica, nel teatro *kabuki*, un attore di sesso maschile che interpreta personaggi femminili.

¹⁸¹ Moro, *cit.*, p. 7.

In questo estratto sono evidenti le affermazioni, tinte di omofobia, che dimostrano il rifiuto da parte del personaggio della propria omosessualità come reazione nei confronti della società dominante che non accetta queste tendenze. La risposta immediata è dunque quella del rifiuto, della negazione del proprio essere *queer/tōsaku*, e della conseguente assunzione di una posizione di ostilità; posizione che emerge anche dalle affermazioni tra le righe dell'autrice. L'espressione del proprio io è dunque forse raggiungibile proprio solo attraverso il teatro, che diventa un veicolo di autoespressione, seppur limitato alla durata della performance.

3.3 Il teatro come strumento per allontanarsi dalle convenzioni

Si è già discusso ampiamente riguardo all'evidente concezione di Enchi del teatro come forma artistica suprema. Esso è per l'autrice quel luogo sospeso tra finzione e realtà che ben si sposa con l'atmosfera altrettanto ambigua delle sue ambientazioni letterarie; in questo luogo identità di genere e sessualità si alterano e si allontanano dalle convenzioni, mostrando nuove sfaccettature possibili dell'io a partire dall'imitazione della realtà.

In questo senso, le opere dell'autrice di tipo teatrale o che trattano questo tema assumono un carattere estremamente attuale, e possono essere reinterpretate da un nuovo punto di vista proprio alla luce dei passi avanti fatti negli ambiti dei *gender* e *queer studies*, nonché fungere da spunti di riflessione e di dialogo intertestuale con altri autori coevi ad Enchi così come autori contemporanei.

La scrittrice propone queste tematiche ponendo attenzione non solo al proprio ruolo e a quello dei suoi personaggi, ma anche a quello dei lettori, definibili anche in questo caso come "spettatori". Enchi è consapevole che c'è una parte di pubblico fra gli intellettuali che è in grado di cogliere proprio quei concetti di "inversione di genere" ed erotismo che non sono di immediata comprensione per quella parte di persone che appartiene ad un contesto prettamente eteronormativo.¹⁸²

È inoltre in quest'ambito che si può condurre un'analisi più approfondita del pensiero dell'autrice seguendo l'approccio della studiosa Judith Butler in riferimento

¹⁸² Moro, *Writing Behind the Scenes*, cit., p. 38.

all'identità di genere e alla sessualità. Così com'è osservabile, soprattutto in alcune opere, il confronto ed il riferimento all'autore Mishima Yukio.

3.3.1 Dialogo intertestuale con Mishima Yukio e performatività di genere

In quanto significativa nell'ambito in questione, occorre menzionare l'opera di Enchi *Onnagata ichidai*, la quale è anche legata al confronto con l'autore Mishima Yukio. *Onnagata ichidai* è ricollegabile infatti al quasi omonimo racconto *Onnagata* 『女形』 (1957) di Mishima. In essa Enchi intrattiene un vero e proprio dialogo con l'autore, e nella loro letteratura vi sono molti temi in comune, primi fra tutti l'indagine della sessualità e del genere, nonché l'interesse verso la tradizione classica ed il teatro. Tuttavia, Enchi si discosta dall'ideologia di Mishima quando questa assume toni sempre più strettamente politici e dal carattere spesso estremista, fino ad arrivare alla scelta finale, non condivisa da Enchi, di commettere il suicidio rituale. Queste sue nuove tendenze portano Mishima anche ad allontanarsi da quello che è l'aspetto più *queer* del *kabuki* ed il fascino verso questa forma teatrale in generale, in nome della rivalorizzazione degli ideali più tradizionali che esso trasmette, come ad esempio quelli affini alla figura del *samurai*. Enchi rimane invece interessata a questo aspetto del teatro e dà una risposta critica all'autore in un'opera fortemente ironica, *Fuyu no tabi* 『冬の旅』 (lett. Viaggio invernale, 1971), in cui presenta un proprio alter ego che conversa e discute con il fantasma di Mishima.¹⁸³ E le frustrazioni derivanti dalle discussioni sulle tematiche affrontate in quest'opera sono riscontrabili anche nella successiva *Onnagata ichidai*. Nonostante il carattere fittizio l'opera lascia emergere “Mishima's theories through the fictional character of Sawaki, producing a comical and therefore critical effect”.¹⁸⁴ Daniela Moro spiega come in quest'opera Enchi difenda il carattere *queer* del *kabuki*, rivendicandolo anche all'interno dell'opera di Mishima, scritta prima del suo cambio di ideologia:

The femininity of the protagonist of *Onnagata* on the stage does not clash with his mature homosexuality, and a theatre like *kabuki*, even if giving space to emotions and psychological

¹⁸³ Moro, *cit.*, p. 62.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 63.

insight is not *queer* as synonym of weak. On the contrary, it is *queer* as a synonym of strong and fascinating.¹⁸⁵

Nonostante questo “tradimento” ideologico, pertanto, è innegabile il ruolo importante che Mishima ha ricoperto nell’ambito del *kabuki* e nella scrittura di Enchi. Nell’autore, inoltre, i temi di genere e sessualità emergono anzitutto come motivi biografici e ideologici, come è evidente nella sua celebre opera *Kamen no kokuhaku* 『假面の告白』 (lett. Confessioni di una maschera, 1948). In Enchi vi è una ripresa di questi temi perché, dopo aver trascorso la vita ad impegnarsi per portare l’attenzione sulle ingiustizie sociali che riguardavano soprattutto la condizione femminile, questi si rivelano essere un mondo alternativo al sistema patriarcale, ed un altro strumento per sovvertirlo.

In *Kamen no kokuhaku*, il protagonista nega il legame fra la propria identità e l’attrazione verso gli altri uomini, e tenta anche di trovare delle giustificazioni di carattere scientifico riguardo ad essa, convincendosi che il proprio cuore è in grado di provare sentimenti verso le donne, ma il suo corpo prova attrazione per quello maschile. Mishima supererà questo conflitto arrivando ad estremizzare la sua visione di virilità, ed estromettendo dal concetto di attrazione omoerotica qualsiasi forma di femminilità, allontanandosi quindi anche dall’ambiguità rappresentata dagli *onnagata* o da quegli uomini che non manifestavano caratteristiche di genere unicamente maschili.¹⁸⁶

Enchi, al contrario, approfondisce il mondo del teatro e degli *onnagata*, e analizza il rapporto tra sesso biologico e sessualità, sebbene spesso e volentieri sembri confondere quest’ultimo concetto con l’identità di genere.¹⁸⁷

Se si considera che il termine *queer* sia stato inizialmente introdotto per riferirsi a quelle minoranze che si discostano dalle convenzioni fissate dall’eteronormatività, e che il *kabuki* come genere teatrale sia stato in principio definito come una derivazione ed espressione di stampo popolare del teatro *nō*, i cui spettatori erano invece tipicamente appartenenti alla classe borghese,¹⁸⁸ si potrebbe dire che i due vocaboli condividano un’origine simile, nonostante i due contesti completamente diversi in cui nascono. Come

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 80.

¹⁸⁶ *Ivi*, pp. 70-71.

¹⁸⁷ Moro, Kikujidō di *Enchi Fumiko*, cit., p. 4.

¹⁸⁸ Rossi Salvagnini, Anna Maria, *Teatro: Il «kabuki»*, Il Giappone, Vol. 2, No. 1, 1962, Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente (IsIAO), p. 21.

si può osservare nelle opere qui prese in analisi, «queerness» e teatro risultano in più casi concettualmente e intrinsecamente interconnessi.

A tal proposito è importante riprendere la teoria di Judith Butler relativa alla performatività di genere. Per Butler, il genere si definisce come “la stilizzazione ripetuta del corpo, una serie di atti ripetuti in una cornice assai rigida di regolamentazione che si fissa nel tempo per produrre l'apparenza di una sostanza, di un certo essere naturale”.¹⁸⁹ Tuttavia, il genere può non rimanere stilizzato, ma anzi differenziarsi in tratti comuni a più di una identità di genere o anche imitarne alcuni, come nel caso del fenomeno *drag*, in cui la figura femminile che entra in scena in questo tipo di performance non coincide necessariamente con l'identità di genere del performante stesso, il quale è tuttavia in grado di imitarla: “Nell'imitare il genere, il *drag* rivela implicitamente la struttura imitativa del genere stesso, nonché la sua contingenza”.¹⁹⁰ Qui si distingue dunque la performance, come atto singolare (ad esempio, quello di recitazione su un palcoscenico), dalla performatività, che consiste invece proprio nella creazione di un'identità attraverso atti che si susseguono in “una ripetizione e un rituale, che raggiunge i suoi effetti attraverso la naturalizzazione in un corpo inteso, in parte, come durata culturalmente istituita”.¹⁹¹

Come ricorda Butler, attuare una performance di identità di genere al di fuori dell'ambito teatrale è il risultato, indubbiamente, della presenza di un contesto sociale limitante e punitivo. Butler propone quindi l'esempio di un travestito su un palcoscenico, il quale tende a generare una reazione ben differente da un travestito visto in un contesto pubblico come, ipoteticamente, un autobus. Quest'ultimo caso tende a portare infatti a reazioni di violenza o rabbia, in quanto può essere percepito come un pericolo: “In the theatre, one can say, ‘this is just an act’, and de-realize the act, make acting into something quite distinct from what is real. [...] On the street or in the bus, the act becomes dangerous, if it does, precisely because there are no theatrical conventions to delimit the purely imaginary character of the act, indeed on the street or in the bus there is no presumption that the act is distinct from a reality”.¹⁹²

¹⁸⁹ Butler, Judith, *Questione di genere: Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, 2017, p. 136.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 396.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 22.

¹⁹² Butler, Judith, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, Theatre Journal, Vol. 40, No. 4, 1988, p. 527.

Si può notare come in Enchi Fumiko, ed in particolare nei casi di *Kikujidō* e *Onnagata ichidai* venga fatta proprio questa distinzione fra l'atto della performance sul palcoscenico ed il modo in cui il genere viene poi invece vissuto nella vita fuori dal teatro, in un continuo processo di costruzione e decostruzione dell'io. Gli *onnagata*, ad esempio, imitano attributi di genere femminili nel contesto teatrale, ma nascondono e rinnegano questi attributi della loro identità nella vita di tutti i giorni, ed in alcuni casi rifiutano con essa anche la loro omosessualità.

È interessante come Enchi ponga la propria attenzione sul lato *queer* delle arti performative giapponesi, poiché non solo così facendo contribuisce a dare uno sguardo nuovo e più approfondito a questo mondo, ma permette di inquadrarlo in una diversa prospettiva, meno tradizionale e più focalizzata sulle questioni di genere, oggi più che mai attuali. Come già accennato, Enchi si riferisce alle tendenze omosessuali o alle identità di genere non conformi agli standard con un termine che ha il significato di «perversione». A tal proposito, Daniela Moro osserva che questa tendenza ad associare il termine a coloro la cui sessualità o il cui genere siano “fuori dalle righe” è già presente in alcuni intellettuali del periodo Meiji, che anzi esaltano il ruolo degli *onnagata* a discapito delle attrici donne, e ne evidenziano la bellezza dal carattere perverso. La differenza fondamentale è però il fatto che, mentre nel periodo Meiji questi osservatori si pongono in una posizione esterna alla suddetta perversione, Enchi si colloca invece proprio in quella categoria di “osservatori perversi” che, quindi, pur distanziandosi da quei ruoli che vengono rappresentati, ne apprezzano tuttavia la bellezza in modo più diretto.¹⁹³

Inoltre, puntualizza Moro, tale realtà suscita l'attrazione all'interno dell'opera anche di quei personaggi in età più avanzata, in quanto rappresenta un modo per uscire dagli schemi di quei costrutti sociali che li riguardano; come il genere, anche l'età è frutto di un atto di performatività, un insieme di comportamenti ripetuti che si differenziano a seconda della generazione:

In my understanding, the attraction that the old protagonists of *Kikujidō* feel towards *queer* characters, is salvific precisely for the fact of being outside the societal frameworks of marriage and reproduction. Their failure to perform their age, by desiring younger people, moreover, enhances their abjection, which can be seen, as we understood above, as a tool for resistance to the concept of successful ageing, and ultimately to ageism.¹⁹⁴

¹⁹³ Moro, *Writing Behind the Scenes*, cit., p. 103.

¹⁹⁴ Ivi, p. 109.

In queste ultime opere della produzione di Enchi Fumiko, si osserva quindi più da vicino come il genere, l'età e la sessualità siano il risultato di una vera e propria forma di "allenamento" di dati comportamenti e caratteristiche, e che quindi un individuo non si colloca necessariamente sempre entro una sola categoria prestabilita. Ciò è dunque un'ulteriore dimostrazione del fatto che anche il sistema patriarcale in cui Enchi e tutte le altre donne vivono da sempre non è altro che il frutto della prevalenza nel tempo del ruolo della performatività di genere maschile, che però non è un ordine fisso e immutabile: esso può essere alterato e sostituito dalla presa di posizione del ruolo femminile, passando dall'ombra dietro le quinte alla luce sotto i riflettori.

3.3.2 *Palcoscenico vs realtà: una maschera per Enchi Fumiko?*

Dall'ultima riflessione si evince come il tentativo di Enchi, implicito o meno, sia quello di far riemergere il ruolo delle donne anche attraverso l'approfondimento della realtà degli *onnagata*, portando alla luce quegli elementi di femminilità che li caratterizzano e prendendo il sopravvento, cercando di ricollocarsi in una posizione convenzionalmente ritenuta una prerogativa del genere maschile.

In Enchi è presente un senso di ambiguità fra l'attrazione e la repulsione verso questo mondo, come se sentisse di esserne parte ma allo stesso tempo rimanesse ai margini, in parallelo con il modo in cui i suoi personaggi svolgono il proprio ruolo nel teatro ma rifiutano la propria vera identità al di fuori di tale contesto. L'autrice in tal senso pare "inscenare" nelle sue opere ciò che non le è possibile attuare nella realtà in cui vive: come un *onnagata*, anche lei assume quel ruolo "perverso" nel momento in cui impugna la penna, ma è solo una maschera temporanea, destinata ad essere tolta alla fine dell'opera.

Come discusso anche nel precedente capitolo a proposito del ruolo marginale delle scrittrici e traduttrici in quanto donne e al bisogno di assumere una posizione "maschile", dominante nel proprio campo, si può ipotizzare che Enchi abbia voluto acquisire, come in uno spettacolo teatrale, le caratteristiche del sesso a lei opposto proprio per potersi garantire maggior successo nella propria arte. Come sostiene anche Moro, infatti:

It might be wondered if, by the time she wrote *Onnagata ichidai*, Enchi felt less constricted by gender roles, thanks to her age, the events of her life, and her experiences as a writer [...]. And yet, even if there is no overt expression of the notion that the similarity between the

onnagata and the woman writer lies in their perversion, following this reading *Onnagata ichidai* could be also a review of Enchi's own cultivation as a woman writer.¹⁹⁵

Giunta alla fine della propria vita, Enchi Fumiko riflette in modo più ampio sulle tematiche che ha più volte riproposto nella sua letteratura sin dagli anni della gioventù. Ne emerge una continua dualità fra quella che si potrebbe considerare omofobia interiorizzata da una parte, e libertà di espressione e desiderio di fuga dalle convenzioni dall'altra. Quest'ultima parte è ciò che dà all'autrice la possibilità di sovvertire i ruoli di genere e gli standard tradizionali di sessualità che hanno costretto le donne a secoli di silenzio.

Si potrebbe pensare che in quest'ottica le opere di Enchi costituiscano il suo "palcoscenico personale", dove la "perversione" è concessa in quanto forma di espressione artistica, che però è anche un veicolo per dare voce a questioni sociali reali e attuali. Come i suoi personaggi, anche Enchi si presenta come una figura ambigua, in cui è evidente la necessità di rompere gli schemi e rivendicare i diritti negati alle donne dal patriarcato. Eppure, i suoi espedienti, da quello del fenomeno della possessione spiritica a quello che riguarda la sfera dell'omosessualità, presentano sempre nella loro descrizione dei dettagli che rimangono velati, nascosti, lasciati al dubbio.

Non è dato sapere dunque quanto la letteratura sia per Enchi una "maschera" per i suoi pensieri personali e la propria identità più intima. Tantomeno si può dedurre fino a che punto l'autrice fosse consapevole di sé stessa in tal senso, e non è certamente questo l'obiettivo finale del presente studio. Ciò che però è importante notare è che, alla luce delle concezioni attuali in merito alla questione di genere e alla sessualità, l'opera di Enchi Fumiko, una donna giapponese vissuta nell'epoca Shōwa, ha sollevato delle questioni tanto cruciali quanto moderne, nonostante l'influenza del sistema patriarcale e della tradizione fosse di gran lunga molto più rilevante all'epoca rispetto ai tempi odierni.

¹⁹⁵ *Ivi*, pp. 40-41.

CONCLUSIONI

In questo elaborato si evidenzia l'innegabile apporto di Enchi Fumiko alla letteratura femminile del secondo Novecento. Tale contributo assume ancora più rilievo se si tiene in considerazione il contesto sociale, storico e culturale in cui la sua letteratura è sviluppata: un periodo in cui è ancora ampiamente diffuso il preconceito secondo cui una donna che scrive è da etichettare come "fuorilegge".¹⁹⁶

Attraverso l'analisi approfondita della psiche e del corpo femminile, nonché dei fenomeni sociali che si discostano altrettanto da quel punto di vista marcatamente patriarcale diffuso all'epoca, Enchi riesce a creare uno spazio in cui le donne acquisiscono una voce e la possibilità di denunciare secoli di silenzio ed ingiustizie. La sua scrittura diventa uno strumento di mediazione, di "traduzione" del linguaggio femminile e ne permette, almeno nel contesto da lei creato, la legittimazione. Con le sue opere di fiction, Enchi sposta il focus su ciò che normalmente è destinato a rimanere nell'ombra, in posizione secondaria: all'interno della sua produzione ha la possibilità e le è concesso di cambiare tale ordine ed assumere un ruolo predominante.

Le donne rappresentate dall'autrice si discostano dalle rappresentazioni canoniche fissate principalmente dagli autori maschili, pur non corrompendo l'immagine femminile a favore di una figura forzatamente mascolinizzata: "[they] are neither madonnas nor whores, neither castrated mothers nor phallic mothers, but agents of their own desire and subjectivity."¹⁹⁷ La scrittura diventa così per Enchi strumento di autoespressione ed autoriflessione, un mezzo per esprimere l'individualità e la soggettività femminile, senza l'obbligo di sottostare al potere della controparte maschile. Riesce inoltre ad inscrivere in maniera organica il proprio presente nell'atmosfera classica e raffinata della corte Heian o all'interno dei costumi sociali del periodo Meiji, entrambe realtà apparentemente lontane da quella in cui l'autrice vive, ma tematicamente molto vicine. Enchi sceglie spiriti vendicativi ed intrighi famigliari e politici come veicoli dei suoi messaggi e riesce a rappresentare la propria realtà sui palcoscenici del teatro *nō* e *kabuki*, servendosi di maschere e storie fittizie per portare in scena problemi concreti e attuali.

Il ruolo assunto da Enchi non è trascurabile anche perché la responsabilità che, come scrittrice, ha deciso di assumersi ha avuto un costo che non chiunque è disposto a

¹⁹⁶ Seiko, *Enchi Fumiko and Re-writing*, cit., p. 385.

¹⁹⁷ Ivi, p. 387.

pagare: le tematiche rivoluzionarie e spesso scomode da lei trattate hanno inevitabilmente comportato solitudine nella sua vita e, di conseguenza, un profondo e prolungato senso di sconforto. Enchi scrive infatti: “while writing I feel like a pathetic horse carrying a heavy load up to the top of the hill without making any complaint.”¹⁹⁸

Tuttavia, nonostante l’alienazione ed il peso che la sua posizione come autrice spesso comporta, le opere di Enchi diventano, soprattutto verso la fase finale della sua vita, un importante punto di riferimento per il pubblico contemporaneo, soprattutto femminile. Alcune donne, in particolare, iniziano a rispecchiarsi nei suoi personaggi, o quantomeno ad apprezzarli maggiormente. È un esempio il caso dei luoghi fisici e reali associati alle sue opere, come nello specifico quelli relativi alla figura di Ono no Komachi 小野小町 (825 – 900), poetessa giapponese nota anche per la sua straordinaria bellezza, protagonista di un dramma *nō* ripreso in seguito nell’opera di Enchi *Komachi hensō*.¹⁹⁹ È stato infatti attestato che negli anni Settanta la maggior parte delle visite a tali luoghi sia stata da parte di donne, fra le quali si è probabilmente diffusa maggiore curiosità verso la figura ambigua della poetessa raccontata da Enchi. Probabilmente ciò rappresenta anche un segno che, in quel periodo, la visione dell’identità femminile abbia iniziato a cambiare e ad aprirsi a nuove possibilità di espressione, discostandosi da quelle tradizionali.²⁰⁰

Pur senza trascurare l’importante retroterra culturale dell’autrice, la realtà a lei contemporanea e l’influenza della tradizione sulla sua letteratura, le riflessioni che emergono da questo elaborato sono però anche e soprattutto il frutto di analisi a posteriori e reinterpretazioni in un’ottica più moderna. Ciò porta all’attenzione proprio il fatto che le problematiche relative all’identità di genere e alla sessualità sono già presenti nell’esperienza di Enchi Fumiko, anche se certamente non hanno ancora un nome, né delle branche di studi specifici che se ne occupano in modo consapevole. Di sicuro Enchi non parla mai direttamente di *Gender Trouble*,²⁰¹ né è cosciente del fatto che molti dei personaggi delle sue opere possiedono caratteristiche assimilabili alla cultura *queer*. Proprio per questo, però, si vuole sottolineare l’importanza della spiccata compatibilità delle tematiche affrontate dall’autrice all’epoca con quelle di cui si occupano gli studi di

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Moro, *Writing Behind the Scenes*, cit., p. 81.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 122.

²⁰¹ Titolo originale dell’opera di Judith Butler, *Questione di genere: Il femminismo e la sovversione dell’identità*, Laterza, 2017.

più recente data. Soprattutto in un paese come il Giappone, dove in contemporanea all'opera di Enchi Fumiko sono ancora in atto dibattiti quali lo *shufu ronsō*, la spinta al ritorno agli ideali dell'epoca Meiji, o come il concetto di *ryōsai kenbo*, e le ampie discussioni di stampo conservatore sul ruolo della maternità.

Inoltre, con l'affermazione degli scrittori facenti parte del filone della "letteratura generazionale"²⁰² a cui appartengono anche Yoshimoto Banana e Murakami Haruki, caratterizzata dalla predilezione per la cultura pop e di massa, l'indagine della sfera dei sentimenti e delle tematiche esistenziali²⁰³ si ritrova una rappresentazione molto più esplicita e consapevole di questi aspetti della realtà. Tale fenomeno rappresenta una reazione al cambiamento di valori in atto e all'allontanamento dagli stereotipi del passato, processo al cui avvio anche Enchi ha preso parte. È evidente che il percorso di analisi avviato dall'autrice fra gli anni Trenta ed i primi anni Ottanta ha lasciato il segno ed ha influenzato le generazioni a lei successive, in cui si riscontra una continuità con le tematiche di ricerca della propria identità e di espressione della propria sessualità.

In questa tesi si è cercato anzitutto di porre l'attenzione sulle chiavi di lettura moderne delle opere di Enchi Fumiko. Questo perché si ritiene che ciò sia un passaggio fondamentale nel processo di studio di un autore, con lo scopo di dimostrare che la letteratura è sempre "in corso" e non termina con la vita dello scrittore, ma prosegue il suo percorso attraverso i lettori e le nuove generazioni. È importante precisare, però, che con questo non si intende alterare o rinnegare l'identità autentica delle opere dell'autrice: non si può infatti assolutamente prescindere dal contesto in cui esse sono state scritte, ed in tal senso devono sempre essere lette. Tuttavia, il loro significato può senz'altro essere esplorato da nuove prospettive che aiutano meglio a comprendere le dinamiche della società odierna.

Indubbiamente sono stati fatti numerosi passi avanti nell'ambito della rivendicazione dei diritti femminili e delle minoranze, fra cui la comunità LGBTQIA+, ed oggi c'è certamente molta più libertà di espressione in tal senso. Tuttavia, il fatto che spesso ci si riferisca ancora alle minoranze come ad una realtà distinta da quella considerata normativa e predominante, dimostra che si è ancora ben lontani dal raggiungimento degli obiettivi di uguaglianza e legittimazione per i quali si è lottato e si continua a lottare.

²⁰² Bienati, Scrolavezza, *cit.*, p. 199.

²⁰³ Amitrano, Giorgio, *Postfazione*, in Yoshimoto, Banana "Kitchen", trad. di Amitrano, Giorgio, Milano, Feltrinelli, 2021, pp. 138-139.

Enchi Fumiko stessa, in ambito letterario, si ritrova a subire quel processo di marginalizzazione che la relega ad un posto “nell’ombra”, nonostante il suo indiscutibile successo di critica e pubblico. Anche alla luce del suo profondo impegno nello studio del *Genji monogatari* e del suo importante contributo traduttivo, ad esempio, è possibile notare che spesso il suo nome non compare accanto a quelli di altri scrittori, tra i quali Tanizaki Jun’ichirō, che come lei ha mostrato interesse verso l’opera e ne ha curato una traduzione in lingua moderna. Il lavoro di ricerca di quest’ultimo sembra essere tenuto in maggiore considerazione rispetto a quello di Enchi, oggetto invece di aspre critiche e discussioni, come è emerso nel secondo capitolo di questa tesi. Ecco perché il suo ruolo di “*medium*” letterario assume tanta importanza, e da qui il motivo all’origine del “grido soffocato”²⁰⁴ lanciato dalle sue opere e la continuità dei temi lungo il corso della sua scrittura, pur con una naturale evoluzione del punto di vista dovuto al trascorrere degli anni e ai cambiamenti sociali. Verso la fine della sua vita Enchi propone infatti una letteratura di stampo più universale, attraverso l’approfondimento di nuove tematiche come è stato evidenziato soprattutto nel terzo capitolo.

Enchi Fumiko rappresenta quella parte dell’umanità che, ieri come oggi, è spesso lasciata in secondo piano, meno ascoltata, i cui bisogni vengono spesso ignorati o negati. L’obiettivo finale di questo elaborato è stato ridare ancora una volta voce al pensiero e alle opere dell’autrice, nonché sottolineare lo stretto legame di queste ultime con la realtà odierna ed il modo in cui, pur nel contesto di un’epoca passata e differente da quella attuale, nella sua produzione letteraria venga espresso lo stesso bisogno di sovvertire il ruolo di un sistema predominante, e da esso ottenere il riconoscimento e la normalizzazione dopo secoli di silenzio e discriminazioni.

²⁰⁴ Bienati, Scrolavezza, *cit.*, p. 196.

BIBLIOGRAFIA

- Bargaen, Doris G., *Translation and Reproduction in Enchi Fumiko's 'A Bond for Two Lifetimes—Gleanings'*, in “The Women’s Hand: Gender and Theory in Japanese Women’s Writing”, a cura di Paul G. Schalow e Janet A. Walker, Stanford, Stanford University Press, 1996, pp. 165-204.
- Bargaen, Doris G., *A Woman’s Weapon: Spirit Possession in The Tale of Genji*, Honolulu, Hawai’i University Press, 1997.
- Bargaen, Doris G., *Twin Blossoms on a Single Branch: The Cycle of Retribution in Onnagata*, Monumenta Nipponica, Vol. 46, No. 2, 1991.
- Bienati, Luisa, Boscaro, Adriana, *La narrativa giapponese classica*, Venezia, Marsilio, 2010.
- Bienati, Luisa, *Letteratura giapponese. II. Dalla fine dell’Ottocento all’inizio del terzo millennio*, Torino, Einaudi, 2005.
- Bienati, Luisa, Scrolavezza, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, Quarta edizione, 2017.
- Buckley, Sandra, *Altered States: The Body Politics of ‘Being Woman’*, in “Postwar Japan as History”, a cura di Andrew Gordon, Los Angeles, University of California Press, 1993, pp. 347-372.
- Butler, Judith, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, Theatre Journal, Vol. 40, No. 4, 1988, pp. 519-531.
- Butler, Judith, *Questione di genere: Il femminismo e la sovversione dell’identità*, Laterza, 2017.
- Chamberlain, Lori, *Gender and the Metaphoric of Translation*, University of Chicago Press, in “Signs”, Vol. 13, No. 3, 1988, pp. 454-472.
- Chun, Sohyun, *Blowing Away Convention: Enchi Fumiko, Tanabe Seiko and Aging Women in Modern Japanese Literature*, Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations, Washington University in St. Louis, 2016, pp. 54-88.

- Cornyetz, Nina, *Dangerous Women, Deadly Words: Phallic Fantasy and Modernity in Three Japanese Writers*, Stanford, California, Stanford University Press, 1999.
- Enchi, Fumiko, *Maschere di donna*, a cura di Canova Tura Graziana, introduzione di Orsi Maria Teresa, Venezia, Marsilio, 2021.
- Enchi, Fumiko, *Namamiko. L'inganno delle sciamane*, traduzione di Paola Scrolavezza, introduzione di Giorgio Amitrano, postfazione di Daniela Moro, Pordenone, Safarà Editore, 2019.
- Enchi, Fumiko, *Onnazaka*, traduzione di Lydia Origlia, postfazione di Daniela Moro, Pordenone, Safarà Editore, 2017.
- Flores, Linda Marie, *Writing the Body: Maternal Subjectivity in the Works of Hirabayashi Taiko, Enchi Fumiko, and Oba Minako*, Los Angeles, University of California, 2005.
- Gessel, Van C., *The "Medium" of Fiction: Fumiko Enchi as Narrator*, University of California, Berkeley, *World Literature Today*, Vol. 62, No. 3, 1988, pp. 380-385.
- Hulvey, S. Yumiko, *Enchi Fumiko*, in "Japanese Women Writers: A Bio-critical Sourcebook", a cura di Mulhern, Chieko Irie, Greenwood Publishing Group, 1994, pp. 40-60.
- Jacobs, Paul, *Sakaguchi Ango and his flesh literature*, University of Colorado, ProQuest Dissertations Publishing, 2011.
- Kano, Ayako, *Enchi Fumiko's Stormy Days "Arashi" and the Drama of Childbirth*, *Monumenta Nipponica*, Vol. 61, No. 1, 2006, pp. 59-91.
- Koncilja, Tracy T., *Three steps ahead: Redefining roles for women in Japanese fiction*, Graduate Student Theses, University of Montana, 1994.
- MacKinnon, Catharine, *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.
- Moro, Daniela, "Kikujidō di Enchi Fumiko: attrazione e repulsione per il mondo *queer*", in "Nuove prospettive di ricerca sul Giappone", a cura di Amitrano Giorgio e De Maio Silvana, Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi Aistugia, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2012.
- Moro, Daniela, *Writing Behind the Scenes: Stage and Gender in Enchi Fumiko's Works*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015.

- Murasaki, Shikibu, *La storia di Genji*, a cura di Orsi Maria Teresa, Torino, Einaudi, 2015.
- Negri, Carolina, *La nascita dello ie. Continuità e trasformazione della condizione femminile nel Giappone del periodo Kamakura (1185-1333)*, in “Tra corte, casa e monastero. La vita di una donna nel Giappone del Medioevo”, Venezia, Ca’ Foscari Japanese Studies, 2021, pp. 29-56.
- Orsi, Maria Teresa, *Lo Specchio Velato: Riflessi di Erotismo Cortese*, Rivista degli studi orientali, Nuova Serie, Vol. 78, Supplemento No. 4: Passioni d’Oriente: Eros ed emozioni nelle civiltà asiatiche”, Sezione Asia Orientale: Atti del convegno, Roma, La Sapienza, 2007, pp. 93-102.
- Ortolani, Benito, *Shamanism in the Origins of the Nō Theatre*, Asian Theatre Journal, Vol. 1, No. 2, University of Hawai’i Press, on behalf of Association for Asian Performance (AAP) of the Association for Theatre in Higher Education (ATHE), 1984, pp. 166-190.
- Pounds, Wayne, *Enchi Fumiko and the Hidden Energy of the Supernatural*, The Journal of the Association of Teachers of Japanese, Vol. 24, No. 2, 1990, pp. 167-183.
- Rossi Salvagnini, Anna Maria, *Teatro: Il «Kabuki»*, in “Il Giappone”, Vol. 2, No. 1, Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente (ISIAO), 1962, pp. 21- 30.
- Seiko, Yoshinaga, *Enchi Fumiko and Re-writing of Postwar Japan: Translating Classics, Women, and Nation*, University of Pennsylvania, 2001.
- Sodekawa, Hiromi, *Enchi Fumiko: A Study in the Self-Expression of Women*, Vancouver, Canada, The University of British Columbia, 1988.
- Specchio, Anna, *Armato di penna e coraggio. Le scrittrici del Giappone moderno e contemporaneo e le battaglie per l’affermazione di nuove soggettività plurali*, in “Guerriero dal Sol Levante”, Torino, Edizioni Yoshin Ryu, 2019, pp. 102-115.
- Starace, Irene, *Erotismo femminile in due racconti di Enchi Fumiko. Il Giappone*, Vol. 45, 2005, pp. 153-179.
- Tamaş, Monica, *The Female Body in Enchi Fumiko’s Literature. A Gender Perspective*, Osaka, Osaka University, 2012.
- Umemoto, Junko, *An Experiment in Gendered Reading: Enchi Fumiko’s “A Bond For Two Lifetimes – Gleanings”*, Comparative Literature Studies, Vol. 47, No. 3, 2010, pp. 369-378.

- Yoshimoto, Banana, *Kitchen*, a cura di Amitrano Giorgio, Milano, Feltrinelli, 2021.
- Yue, Audrey, *Queer Asian Cinema and Media Studies: From Hybridity to Critical Regionally*, Cinema Journal, Austin (TX), University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies, 2014, pp. 145-151.

SITOGRAFIA

- Centro Amilcar Cabral, *L'evoluzione della condizione femminile in Giappone*, http://www.centrocabral.com/644/evoluzione_della_condizione_femminile_in_giappone, 06/07/2022.
- Enciclopedia Treccani, *nō*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/no/>, 07/07/2022.
- Enciclopedia Treccani, *Queer*, https://www.treccani.it/enciclopedia/queer_res-c2518ccb-dd82-11e6-add6-00271042e8d9_%28Enciclopedia-Italiana%29/, 07/07/2022.
- Enciclopedia Treccani, *Taisho, democrazia*, https://www.treccani.it/enciclopedia/democrazia-taisho_%28Dizionario-di-Storia%29/, 02/07/2022.
- Rubin, Gayle, *Lo scambio delle donne. Una rilettura di Marx, Engels, Lévi-Strauss e Freud*, Nuova DWF. Donna Woman Femme. Quaderni di studi internazionali sulla donna, N. 1, 1976, Roma, Coines Edizioni.
<http://www.dwf.it/archiviostorico/riassunti/1976n1.htm#dibattito>, 06/07/2022.
- Sapere.it, De Agostini, *Storia di splendori*, <https://www.sapere.it/enciclopedia/St%C3%B2ria+di+splend%C3%B3ri.html>, 24/08/2022.
- Social Up Magazine, <https://www.socialup.it/protezione-eugenetica-giapponese/>, 08/07/2022.
- State of Mind – Il giornale delle scienze psicologiche, *Gender Studies*, <https://www.stateofmind.it/>, 24/05/2022.
- Zappino, Federico, *Dalle “Stanze private” agli spazi comuni: riflessioni intorno a Eve Kosofsky Sedgwick*, “Il Lavoro Culturale”, 2012, <https://www.lavoroculturale.org/dalle-stanze-private-agli-spazi-comuni-riflessioni-intorno-a-eve-kosofsky-sedgwick/nolted/2012/#note-1>, 08/07/2022.