

MARIA GIOIA VIENNA

ŌBA MINAKO: IL LUNGO VIAGGIO
VERSO LE RADICI DELLA CULTURA GIAPPONESE

Estratto dal volume « Il Giappone »
Anno XXXIV - 1997

MARIA GIOIA VIENNA

ŌBA MINAKO: IL LUNGO VIAGGIO VERSO LE RADICI DELLA CULTURA GIAPPONESE

Io dico ciò che potrei tacere
Mentre ero intenta a vivere
Sono diventata così
In altre parole Io
Ho scelto di vivere
Dicendo ciò che potrei tacere¹

« Penso, forse da sempre, che la letteratura sia celata proprio nella vita. Il vaso d'oro seppellito ai piedi dell'arcobaleno che passa per il centro della vita è la mia letteratura. [...]

C'è chi vive in questa società mormorando o tacendo del tutto ciò che vorrebbe esprimere. All'improvviso, parla senza accorgersene. Le sue parole si trasformano in infinite gocce d'acqua. I raggi del sole le illuminano e subito si cambiano nel ponte dell'arcobaleno.

Scrivo romanzi raccogliendo mormorii di persone incontrate per un caso fortunato mentre ero intenta a vivere. Sono questi i benefattori che mi hanno permesso di costruire il mio mondo letterario »².

¹ Da *Yuku fune* (Una barca che va), nella sezione intitolata *Sbi* (Poesie) di *Ōba Minako zenshū* (Raccolta delle opere di Ōba Minako), X, Tōkyō, Kōdansha, 1990-1991, pp. 14-16, in part. p. 14. La raccolta in 10 volumi appena citata sarà indicata d'ora in avanti con la sigla OMZ.

² Da *Sōsaku* (La creazione letteraria), nella sezione dedicata ai saggi più significativi della scrittrice (*Essei*), in OMZ, X, pp. 160-162, in part. p. 160 e p. 161. La sezione, divisa in sei parti (pp. 89-420), raccoglie scritti di argomento vario, in cui spesso ricordi autobiografici si intrecciano a pronunciamenti critici di carattere letterario e considerazioni generali.

Premessa

Il percorso letterario di Ōba Minako (n. 1930) si configura come un viaggio intellettuale a ritroso, il cui punto di partenza è costituito dal Giappone del dopoguerra nel suo impatto con il "nuovo", e quello d'arrivo, cui l'autrice approda dopo oltre vent'anni, dalla letteratura autoctona prebuddhista.

Il mito dell'individualismo occidentale e l'abbagliante richiamo che esso ha esercitato sulla scrittrice rimarranno una tappa fondamentale di tale cammino. Tuttavia, nell'ossessiva ricerca di una completa espressione di sé, Ōba arriverà a superarne il miraggio.

Lo stile percorre un iter analogo di continui approfondimenti e sperimentazioni verso una maturazione completamente raggiunta nei primi anni Ottanta.

L'analisi di tale processo è stata compiuta facendo particolare riferimento alle opere della scrittrice incluse in *Ōba Minako zenshū* (Raccolta delle opere di Ōba Minako), Tōkyō, Kōdansha, 1990-1991, voll. 10, al quale si rimanda anche per la ricca bibliografia delle fonti primarie e secondarie in lingua giapponese. Un'accurata presentazione bio-bibliografica, che comprende un aggiornato elenco delle traduzioni delle opere della scrittrice, è contenuta in Sachiko Schierbeck, *Japanese Women Novelists. 104 Biographies 1900-1993*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1994.

Alla fine di questo lavoro verrà presentata la traduzione integrale del racconto *Shiroi tori* (L'uccello bianco, 1985), che è sembrato raccogliere in poche pagine le caratteristiche più significative dell'ultima produzione di Ōba Minako, frutto di quella ricerca che è oggetto del presente studio.

1. « L'autrice casalinga »

Ōba Minako pubblica il suo primo racconto, *Sambiki no kani* (I tre granchi)³, nel 1968, a quasi quarant'anni. Nello stesso anno, l'opera le

³ Ne esistono le seguenti traduzioni in inglese: *The Three Crabs*, tr. Stephen Kohl and Toyama Ryoko, in *Japan Quarterly*, XXV, n. 3, 1978; *The Three Crabs*, tr. Tanaka Yukiko and Elizabeth Hanson, in *This Kind of Woman. Ten Stories by Japanese Women Writers, 1960-1976*, Stanford, Stanford University Press, 1982. Il racconto è stato tradotto anche in russo e in cinese. Oltre al già citato testo di Sachiko Schierbeck, per la bibliografia delle traduzioni esistenti si veda anche ŌMZ, X, *Shōyō sankō bunkan III* (Bibliografia essenziale di consultazione III), pp. 541-542.

vale il Premio Gunzō per gli Scrittori Esordienti (*Gunzō shinjinshō*) e il prestigioso Premio Akutagawa (*Akutagawashō*).

Dal 1959 si era trasferita a Sitka, in Alaska, dove sarebbe rimasta fino al 1970 a causa del lavoro del marito. Il racconto, scritto un anno prima, era stato inviato per posta a un mensile di letteratura:

« Chissà per quale ispirazione, mi venne l'idea di spedire il manoscritto in Giappone alla rivista letteraria *Gunzō*, con la quale mia madre riempiva di tanto in tanto gli spazi vuoti all'interno dei pacchi che mi spediva da casa: era l'unico strumento che avevo per tenermi informata sulla situazione della letteratura giapponese »⁴.

Contrariamente a quanto queste parole potrebbero lasciar intendere, l'esordio letterario di Ōba è tutt'altro che casuale: fin da piccola, incoraggiata dal nonno e dalla madre, si era dimostrata interessata ai grandi classici, anche occidentali. Tanto interessata da passare spesso il tempo leggendo libri persino nei rifugi, durante i bombardamenti aerei alla fine della seconda guerra mondiale. In molti dei suoi saggi più significativi ritornano i ricordi di quelle amate letture e dei primi, goffi tentativi di prosa già intorno ai 12-13 anni. Il lettore può seguire passo passo la crescita interiore di una tredicenne che preferisce scrivere per sé, piuttosto che parlare con gli altri, fino a incontrare una donna che è faticosamente riuscita a ritrovare un senso nella vita, dopo le drammatiche esperienze della guerra culminate con la partecipazione ai gruppi di soccorso alle vittime dell'atomica di Hiroshima⁵.

⁴ Dallo scritto autobiografico *Mae mae katatsumuri* (Balla, lumaca, balla!), che dà il titolo a un'intera raccolta del 1984, in ŌMZ, VIII, pp. 131-138, in part. p. 132.

La raccolta è stata tradotta in tedesco da Irmela Hijaya-Kirschneit con il titolo *Tanze, Schneek, tanz!*, Frankfurt am Main, Insel, 1995. Il saggio in questione era già apparso, con il titolo indicato, in *Traumbrücke ins ausgekochte Wanderland*, Frankfurt am Main, Insel, 1993, curato dalla stessa Hijaya-Kirschneit, che è autrice anche della prima traduzione.

⁵ Li riassume nell'insieme *Tojikomerareta toki ni* (Quando ero imprigionata), in ŌMZ, X, pp. 243-244. Sull'equilibrio raggiunto e il percepirsi oltre le definizioni limitanti di "donna" e "giapponese" si legga il breve saggio *Ningen to shite - onna deatta koto* (Come essere umano - il fatto di essere stata una donna), ŌMZ, X, p. 395.

Riguardo a Hiroshima, dove la scrittrice si trovava al seguito del padre, ufficiale medico della Marina Militare, Ōba rievoca l'orrore seguito al bombardamento atomico del 6 agosto 1945 in *Jigoku no baizen* (Servire i pasti all'inferno), in ŌMZ, X, pp. 302-305. In altri saggi come *Furōrin no tama* (Lo spirito del déraciné), *ibid.*, pp. 128-131, o *Isbitsuna mono, bungaku to seiji* (Due cose diverse, la letteratura e la politica), *ibid.*, pp. 146-159, tratta dell'influenza che la guerra e la politica del Giappone imperialista hanno esercitato sulla sua visione del mondo, della patria, e conseguentemente sulla sua letteratura.

Diplomatasi in letteratura inglese nel 1954, l'anno successivo aveva sposato Ōba Toshio, un ingegnere, ponendo la condizione di non dover abbandonare la scrittura.

In Alaska, Ōba raggiunge finalmente la forza creativa necessaria a esprimersi in modo completo, sollecitata dal contatto con una natura di straordinaria potenza⁶. Ciò non le impedisce, tuttavia, di intravedere i limiti della società in cui vive, che percepisce comuni a tutte le culture: questo tema, fondamentale per la scrittrice, rimarrà una costante nelle sue opere.

Fino alla pubblicazione del racconto d'esordio, Ōba comporrà poesie e prose in preda a un'ispirazione che essa stessa definisce simile alla follia (*seishinbyō*), senza incontrare nessuno con cui condividere tale esperienza⁷.

In quel periodo della sua vita, infatti, l'« autrice casalinga » (*shufu sakeka*) — come lei stessa si è più volte definita — non si riconosce più nella sua « posizione tranquilla e senza affanni di moglie », circondata da persone « furbe, capaci di non tradire mai i propri pensieri »⁸.

La spinta interiore che la porta all'esordio letterario è, dunque, l'esigenza di esprimersi. In un colloquio con la scrittrice Yamamoto Michiko (n. 1936)⁹, Ōba sostiene di aver provato un'enorme frustrazione nel non poter comunicare i propri pensieri: da bambina, per il clima imposto dalla capillare censura degli anni della guerra e, più tardi, per l'educazione ricevuta, ancora fortemente legata alla tradizione. Questa, infatti, accusava di essere *rikutsuppoi* (polemiche, di carattere difficile) le donne che mostravano autonomia di pensiero e capacità di decisione. Vivendo all'estero, a confronto con un nuovo ambiente dalla diversa mentalità fortemente individualista, Ōba svilupperà una sorta di rancore (*urami*) nei confronti del Giappone, che le aveva imposto per anni di « non dire ».

⁶ Assorbe, inoltre, la cultura autoctona della regione di Sitka, originariamente popolata dalla tribù dei Tlingit, al punto di riprodurne perfettamente le atmosfere, gli usi e i costumi nel racconto *Higusa* (*Higusa*, 1969; in ŌMZ, I, pp. 301-336). Marian Chambers lo ha tradotto con il titolo *Fireweed*, in *Japan Quarterly*, XXVIII, n. 3, 1981.

⁷ Cfr. *Sakebidasu horuana* (La grotta in cui gridavo), ŌMZ, X, pp. 93-95 e *Majin* (Il demone), *ibid.*, pp. 136-139.

⁸ Da *Mori to mizuumi to inie no machi. Shiboka* (La città delle foreste, dei laghi e delle insenature. Sitka), nella raccolta *Uo no namida* (Lacrime di pesce, 1971), ŌMZ, III, pp. 215-222.

⁹ Ōba Minako, Yamamoto Michiko, « Naze shōsetsu o kaku ka » (Perché scriviamo romanzi?), in *Bungakkai*, 4, 1973, pp. 186-205.

Inoltre, negli Stati Uniti frequenta corsi universitari negli anni della guerra del Vietnam, della *beat-generation*, delle polemiche sulla sovrappopolazione mondiale e sulla legittimità di perseguire un libero appagamento sessuale. Queste esperienze, riflesse in alcune opere pur se con esiti globalmente alterni, fanno sì che Ōba costituisca un'eccezione nel panorama della letteratura femminile giapponese di quegli anni, in generale impreparata a raccogliere l'eco di tali istanze.

Infine, per quel che riguarda le frequenti ambientazioni che ricorda no i paesaggi dell'Alaska o la descrizione di circostanze apparentemente vissute in prima persona, Ōba non esita a sottolineare come l'attingere dalle proprie esperienze non vada confuso con una scrittura di carattere autobiografico. Sostiene, infatti, che ciò che compare nei romanzi è, sì, il racconto di quanto accade nella vita quotidiana, ma la creazione letteraria si situa precisamente nel punto in cui la forza immaginativa dell'autore rielabora la parte di quel « materiale grezzo » che la propria coscienza ha conservato¹⁰.

2. Scrivere la "verità"

Ōba Minako è, insieme a Kōno Taeko (n. 1926), tra le più autorevoli scrittrici viventi nate prima della seconda guerra mondiale. Dal 1987, uniche donne, fanno parte della giuria che assegna il Premio Akutagawa, massimo riconoscimento per gli scrittori esordienti nel campo della letteratura "colta". Entrambe hanno scritto di donne profondamente tormentate sotto la superficie di una tranquilla esistenza di mogli e madri. Le loro protagoniste non hanno illusioni sull'immagine idealizzata della famiglia: si muovono in direzioni nuove, spinte dall'esigenza di andare oltre quella maschera che sentono imposta attraverso i ruoli sociali tradizionali. Tuttavia, sono personaggi privi dei tratti della vittima tipici di certa letteratura femminile giapponese del passato, di cui le opere di Enchi Fumiko (1905-1986) rappresentano gli esempi più significativi.

Non a caso, sia Ōba, sia Kōno, fanno parte di quella generazione di donne chiamate al difficile compito di conciliare nella propria vita i valori

¹⁰ Da *Amerika no yūjintachi* (Gli amici americani), non incluso in ŌMZ e cit. in Nakayama Kazuko, « Ōba Minako », in *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, 11, 1974, pp. 216-223.

della tradizione e i nuovi modelli occidentali, prepotentemente affermatasi in Giappone a partire dal dopoguerra¹¹.

Attraverso le sue protagoniste, però, Ōba esprime con particolare vigore il personale cammino alla ricerca di una maturazione all'interno della coppia, dove non si parli più dei ruoli tradizionali di « uomo » e « donna », ma solo di « persona » (*ningen*)¹². Rispetto a questa attitudine, si è evidenziato un processo che potremmo definire « *Bildungsroman* al femminile »: Ōba, infatti, eredita le istanze di scrittrici come Miyamoto Yuriko (1899-1951) o Uno Chiyo (1897-1996), che avevano presentato donne nel corso della propria crescita interiore, sottraendo questo genere narrativo all'esclusivo appannaggio di protagonisti maschili¹³.

Sembra naturale, perciò, che il matrimonio — istituzione per eccellenza in cui la donna giapponese era stata relegata a un ruolo passivo — rappresenti per Ōba lo scenario principale in cui ambientare la ricerca delle sue protagoniste di « dire la verità » (*hontō no koto o iu*), nel senso di esprimersi pienamente come individui.

In tale contesto, le posizioni di questa prima fase della sua produzione si fanno piuttosto estreme:

« Da troppo tempo, ormai, reagisco contro le istituzioni: in coscienza, per quel che mi riguarda ne sono assolutamente fuori. Non sento il bisogno di uscirne: ormai ho la sensazione di non farne più parte »¹⁴.

La generazione di Ōba ha cominciato a ribellarsi alla consuetudine del matrimonio combinato tra famiglie, ma ha faticato — e ancora fatica —

¹¹ Ruth Linhart, « Der Traum vom Glück. Liebe, Sex und Partnerschaft », in Ruth Linhart, Fleur Wöss, *Nippons neue Frauen*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1990, pp. 54-67.

¹² L'intera sezione *Essei VI* di ŌMZ, X (pp. 395-420) raccoglie i saggi più noti di Ōba su tali tematiche. L'essenzialità che esse rivestono all'interno della produzione della scrittrice è stata acutamente illustrata da Yonaha Keiko in « Ōba Minako ron » (Saggio su Ōba Minako), in *Gendai joryū sakka ron* (Saggi sulle scrittrici contemporanee), Tōkyō, Shinbisha, 1986, pp. 85-121, al quale si rimanda anche per la ricca bibliografia fino al 1985.

¹³ Michiko N. Wilson, « Unbecoming Women: Selfhood and Female Destiny in the Works of Miyamoto Yuriko, Uno Chiyo and Ōba Minako », in *The Association for Asian Studies* (a cura di), *Abstracts of the 1994 Annual Meeting, March 23-27 1994/Boston, Massachusetts*, Ann Arbor, The Association for Asian Studies, 1994, pp. 133-134.

¹⁴ Kōno Taeko, Ōba Minako, Kojima Nobuo, « Bungaku no atarashisa to riarii » (Il nuovo in letteratura e la realtà), in *Gunzō*, 09, 1969, pp. 242-265, in part. p. 260.

a trovare una via alternativa. Così, le protagoniste dei suoi primi lavori riflettono tale difficoltà: rifiutano il matrimonio di tipo tradizionale, non esitano ad abbandonare uomini che ritengono inadatti a loro, o addirittura i figli. Tuttavia, si ha l'impressione che esse continuino a essere alla ricerca di un legame profondo col partner, di un'armonia che stentano a trovare.

Il primo esempio di tale ricerca è il già citato *Sanbiki no kani*. Aeba Takao ne paragona i dialoghi a quelli di Samuel Beckett (1906-1989) per la mancanza di senso della vita che entrambi gli autori lasciano affiorare da vuoti discorsi¹⁵.

La protagonista, Yuri, vive temporaneamente in America con il marito e la figlia. Stanca di una vita sociale basata sull'ipocrisia, lascia la sua casa nel mezzo di un party. Finirà per passare la notte con uno sconosciuto in una locanda — I tre granchi — sul mare: non lo farà, però, per il gusto di un'avventura erotica, ma alla disperata ricerca di qualcuno con cui poter « dire la verità ». Questo è, infatti, il particolare punto di vista dal quale Ōba affronta il tema dell'amore libero, che non rappresenterebbe altrimenti un'eccezione nella letteratura femminile del Giappone contemporaneo¹⁶.

Yuri, delusa, finirà per tornare alla famiglia: molte delle protagoniste di questo primo periodo di Ōba concluderanno i loro tentativi di esprimersi con un nulla di fatto.

A questo riguardo ricordiamo *Aoi ochiba* (Le foglie cadute ancora verdi, 1972), una trilogia di opere scritte negli stessi anni¹⁷. Protagonista principale è Saki, una donna giapponese ritratta in tre diversi periodi della propria vita. Nelle sue tormentate vicende si scorge quel conflitto interiore di cui si era accennato per le donne della generazione di Ōba: il matrimonio delude, ma c'è un'altra via per chi voglia vivere in coppia pur mantenendo la propria individualità? Spaventata dal tempo che passa,

¹⁵ Aeba Takao, « Arechi no jojō. Ōba Minako ron » (Il lirismo nel deserto. Saggio su Ōba Minako), in *Mita bungaku*, 05, 1972, pp. 78-86.

¹⁶ Hatashita Kazuo, « Ōba Minako », in *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, 11, 1974, pp. 224-225; Gotō Kumiko, « Ōba Minako », in *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, 9, 1985, pp. 72-74.

¹⁷ *Aoi ochiba* comprende i racconti *Kōzu no nai* e (Un quadro senza figure, 1962), *Niji to ukishashi* (L'arcobaleno e il ponte sull'acqua, 1967), e *Nomi no ichi* (Il mercato delle pulci, 1970). Il titolo, *Kōzu no nai e*, è un omaggio a Nōma Hiroshi (1915-1991), lo scrittore orientato verso ideologie della sinistra autore di *Kurai e* (Un quadro scuro, 1946), che Ōba ebbe come maestro.

Saki decide di avere un figlio per lasciare « un germoglio di sé ». La gravida — che, qui e in altri lavori, i personaggi tentano più o meno consapevolmente di strumentalizzare in funzione delle proprie esigenze o paure — si conclude, però, con un aborto, tema che si ripresenterà in alcune opere successive.

In esse, questa esperienza traumatica verrà vissuta, di volta in volta, da diversi punti di vista. La scrittrice, infatti, rivendica per la donna il diritto a essere ritenuta « individuo », e non necessariamente « sesso che genera » (*umu sei*): alla ricerca di questa autoaffermazione, numerose protagoniste del primo periodo di Ōba manifestano un netto rifiuto nei confronti della maternità.

3. La forza delle immagini e la tecnica dello « sdoppiamento »

Con *Funakui mushi* (Terèdini, 1970)¹⁸, Ōba dà una rilevanza centrale al tema dell'aborto e della sterilità. Le immagini inquietanti, talvolta disgustose, che vi si riferiscono, ne divengono il tratto caratterizzante.

L'intera opera rimanda fin dal titolo a un contesto fortemente metaforico, per il quale il critico Hiraoka Atsuyori ha parlato di un continuo scambio di immagini tra personaggi e terèdini¹⁹. La stessa autrice, del resto, aveva spiegato in un suo breve saggio:

« La terèdine divora tronchi galleggianti sul mare, scavandovi innumerevoli cavità.

[...]

È ermafrodita e si autofeconda. Le larve, divenute a loro volta molluschi, vengono espulse in mare. Per quante terèdini abbiano scavato innumerevoli cavità nello stesso tronco, esse non si incrociano mai. Vivono separate da un sottile diaframma di legno.

[...] pensando alla solitudine della vita umana, ho intitolato l'opera che ho scritto con il nome di questi molluschi »²⁰.

¹⁸ Tradotto in francese da Corinne Atlan, *L'île sans enfants*, Paris, Seuil, 1995.

¹⁹ Hiraoka Atsuyori, « *Funakui mushi no shiteki kōzō* » (La struttura poetica di *Funakui mushi*), in *Hen'yō to shikō* (Metamorfosi e tentativi), Tōkyō, Kawadeshōbō, 1973, cit. in Mihura Masashi, « Ōba Minako to in'yū » (Ōba Minako e la metafora), in *Ganzō*, 08, 1988, pp. 124-142.

²⁰ Da *Funakui mushi*, in ŌMZ, X, p. 96.

Nel romanzo, i protagonisti decidono di abbandonare una società in cui per un motivo o per l'altro non si sentono che dei falliti. Si rimettono in gioco, tentando una nuova vita su di un'isola al centro di un lago ai piedi di un ghiacciaio, in cui abitano solo adulti. Alcuni di loro riusciranno in qualche modo ad affrancarsi, mentre altri verranno distrutti proprio dal desiderio di una nuova esistenza, o dalla paura di non essere in grado di portare a termine questo progetto.

Le relazioni tra i vari personaggi non offrono certo un'immagine meno desolata della vita delle terèdini.

Le descrizioni macabre, come anche l'aspirazione al suicidio provata da alcuni di loro, o l'angoscia per la mancanza di senso nella vita che si legge in quest'opera, si sono fatte risalire a una rievocazione implicita di quanto Ōba vide prestando soccorso alle vittime di Hiroshima²¹.

L'unico romanzo in cui l'autrice affronta apertamente il dramma dell'atomica è, tuttavia, *Urashimasō* (La pianta di Urashima, 1977)²². Da questa operazione, in cui sembra liberarsi da quel fantasma, la prosa di Ōba esce purificata dall'« immaginario dell'orrore » che fino ad allora l'aveva per certi aspetti appesantita.

Notevole, nello stesso romanzo, è anche l'accostamento di descrizioni spaventose a immagini estremamente raffinate, tratte dal mondo vegetale e animale come metafore dell'aspetto fisico o dell'attitudine psicologica dei personaggi.

Per i casi in cui il passaggio dal reale alla metafora si fa continuo, Mihura Masashi (op. cit.) ha ravvisato un possibile richiamo alla tecnica del *Nihon buyō* (danza giapponese) e al ruolo che in esso occupa la capacità di evocare un mondo attraverso un semplice gesto. Tale meccanismo nar-

²¹ Kawanishi Masaaki, « Seishin no dendō » (Il tempio dello spirito), in ŌMZ, V, (*Kaisetsu*-Postfazione), pp. 391-402. Marian E. Chambers ha ipotizzato che, dall'esperienza di Hiroshima, Ōba abbia tratto il credo letterario delle prime opere, che vede orientato verso il nichilismo e volto a eliminare dalla vita ogni sorta di illusione, pur presentando punte di sorprendente romanticismo. In « Ōba Minako. Rebirth in Alaska », *Japan Quarterly*, XXXVIII, n. 4, 1991, pp. 474-483.

²² La trama, complessa e ricca di temi cari a Ōba, è legata attraverso le vicende di alcuni personaggi agli altri due libri della trilogia, il già citato *Funakui mushi* e *Ojō no namida* (*Tears of Princess*, 1988), che — come si apprende dal racconto — prende il nome da un profumo americano.

Urashimasō, dove l'esperienza di Hiroshima è presentata attraverso gli occhi di tre generazioni distinte, è indubbiamente ricco di spunti di profonda riflessione sull'argomento. Il romanzo è stato tradotto in inglese da Ōba Yu (*Urashimasō*, Sakado, Center for Inter-Cultural Studies and Education-Josai University, 1995).

rativo è stato definito dallo stesso critico di « sdoppiamento delle immagini »: talvolta l'intreccio arriva, infatti, a svolgersi sui due piani distinti della realtà e delle associazioni di immagini che essa suscita nel personaggio o nel narratore.

Un campo in cui la forza immaginativa di Ōba sembra manifestarsi in tutta la sua originalità è quello delle metafore utilizzate per esprimere la difficoltà di comunicare. In questo ambito, acquista particolare rilevanza la *yamanba* (strega della montagna), nota figura del folclore giapponese²³. Genitrice del popolare eroe Kintarō, nella maggior parte dei *mukashibanashi* (fiabe) e dei *minwa* (racconti popolari) in cui compare, la *yamanba* viene presentata come una vecchia, dall'aspetto orribile e dai magici poteri, che vive in completa solitudine fra i monti. Offre ospitalità ai viandanti smarriti, li terrorizza leggendo nella loro mente e li divorava. Solo qualcuno riesce a sfuggirle, mettendo in atto astuti stratagemmi.

Anche altre scrittrici — come Tsumura Setsuko (n. 1928) o Tsushima Yūko (n. 1947) — si servono di questa figura attribuendole significati specifici al di là della tradizione, per creare allegorie della situazione della donna²⁴. Tra le caratteristiche che il folclore attribuisce alla *yamanba*, Ōba fa proprie quella di leggere nella mente degli altri e quella di provare fastidio a vivere tra gli esseri umani.

²³ Per una trattazione completa delle caratteristiche della *yamanba* e dei racconti popolari in cui compare, si rimanda al prezioso testo di Yanagita Kumio, *Yama no jinsei* (La vita di montagna), in *Tōno monogatari. Yama no jinsei* (I racconti di Tōno. La vita di montagna), Tōkyō, Iwanami, 1992 (1976), oltre che all'opera *Nihon no minwa 400sen* (Quattrocento racconti popolari del Giappone), a cura di Nagata Yoshinao (Tōkyō, Kin'ensha, 1991).

In Ōba, il riferimento alla *yamanba* può essere esplicito, come nel capitolo *Yamanba di Kiri no tabi I-II* (Viaggio nella nebbia I-II, 1980; ŌMZ, VI, pp. 391-405) e in *Rōsooku no uo* (Il pesce candela), della raccolta *Umi ni yuragu ito* (Fili ondegianti nel mare, 1989; ŌMZ, IX, pp. 306-326), o implicito, come già in *Sanbiki no kani*, dove la protagonista ha la capacità di intuire i pensieri degli interlocutori.

Rōsooku no uo è stato tradotto in inglese da Tanaka Yukiko: *Candle Fish*, in *Unmapped Territories. New Women Fiction from Japan*, Seattle, Women in Translation, 1991.

La raccolta di ritratti romanizzati di amici conosciuti in Alaska, *Umi ni yuragu ito*, è valsa alla scrittrice il Premio Letterario Kawabata Yasunari (*Kawabata Yasunari bungaku-shō*) del 1989. L'opera compone una trilogia insieme ai romanzi *Kiri no tabi I-II* e *Naku tori no* (Cantano, gli uccelli, 1985). Quest'ultimo ha ottenuto il Premio Letterario Noma 1986 (*Noma bungeishō*).

²⁴ Amy Christiansen, « Tsushima Yūko to yamanba » (Tsushima Yūko e la *yamanba*), in National Institute of Japanese Literature (a cura di), *Nihon bungaku kenkyū shūkai kenkyū happyō*, 1992/11/13 (*Proceedings of the 16th International Conference on Japanese Literature in Japan*, 1992), Tōkyō, National Institute of Japanese Literature, 1993, pp. 147-156.

Il più fortunato esempio di narrazioni con questo soggetto è *Yamanba no bisbō* (Il sorriso della *yamanba*, 1976)²⁵. Alla protagonista — *yamanba* delle *yamanba* — spetta di vivere fin da bambina, incompresa da tutti, con il pesante fardello di comprendere e assecondare i desideri di chi le sta intorno. Muore sorridente, quasi abbia deciso di spegnersi per evitare l'angoscia e il fastidio che la sua malattia provoca nel marito e nei figli. Nessuno di loro, però, mostrerà di capire il significato di quel sorriso.

Un'espressione, diremmo, di quell'« autoaffermazione a rovescio » di cui ha parlato Mizuta Noriko²⁶ a proposito di alcune figure di donne della letteratura giapponese moderna, inesorabilmente votate all'autodistruzione. Insieme alla *yamanba*, nelle opere di Ōba compare talvolta anche la strega (*majo*), che in esse è un personaggio in grado di controllare gli uomini attraverso la propria capacità di comprenderne i desideri e di percepire quella sorta di incantesimo in cui questi ultimi sembrano tenere prigioniero il sesso maschile.

Non si pensi, però, che le protagoniste — o la scrittrice stessa — traggano orgoglio o piacere da questa capacità, che anzi mette continuamente alla prova la loro sensibilità esasperata. Paradossalmente, « condurre il gioco » nei rapporti interpersonali è, per queste creature, una bruciante frustrazione.

Una situazione particolare, trattata in modo estremamente efficace dal punto di vista narrativo, è descritta nel racconto *Tankō* (Relazioni superficiali, 1978)²⁷, ricco di colpi di scena e di descrizioni, tanto esplicite, quanto distaccate, di un complicato rapporto sessuale.

Due sono gli aspetti più interessanti di questo lavoro, il cui epilogo è il più fortunato tra quelli delle opere scritte da Ōba fino all'inizio degli anni Ottanta.

Il tipo di unione presentato è finalmente quello in cui tra uomo e donna sono stati banditi i luoghi comuni e le forme di ipocrisia imposte dalla società: il rapporto di coppia assume i connotati di una libera convivenza tra compagni di vita che possono esprimere esperienze e pensieri senza il

²⁵ In inglese, *The Smile of a Mountain Witch*, tr. Noriko Mizuta Lippit and Kyoko Irie Selden, in *Stories by Contemporary Women Writers*, New York, M.E. Sharpe, 1982; *The Smile of a Mountain Witch*, tr. Noriko Mizuta Lippit, in *Japanese Women Writers: Twentieth Century Short Fiction*, New York, M.E. Sharpe, 1991.

²⁶ Mizuta Noriko, « Une écriture du silence. Famille et subjectivité féminine chez les romancières japonaises », in Patrick De Vos (a cura di), *Littérature japonaise contemporaine*, Bruxelles, Labor, 1989, pp. 176-188.

²⁷ *The Sea Change*, tr. John Bestler, in *Japanese Literature Today*, n. 5, 1980.

timore di essere giudicati o fraintesi. Un secondo tratto rimarchevole del racconto è il breve episodio in cui la protagonista scopre, con un disappunto iniziale che si tramuta presto in sollievo, di essere una strega "bef-fata" da qualcuno che finalmente ha saputo sorprenderla.

Il più riuscito esempio di narrazione metaforica, in Ōba non sempre scorrevole, è, tuttavia, il racconto *Aoi kitsune* (La volpe azzurra, 1973)²⁸. All'inizio la protagonista paragona il comportamento del suo ex-compagno a quello di una volpe, per poi attribuirgli anche l'aspetto fisico dell'animale. Con un guizzo metaforico celato nell'intreccio, alla fine si riferirà a lui come « la Volpe »: l'uomo sembra aver compiuto una vera e propria metamorfosi. Ōba porta così alle estreme conseguenze questa sua ricerca stilistica legata allo scambio di piani tra la realtà e l'immagine.

Lo stile surreale dell'autrice viene spesso favorito da ambientazioni in paesi stranieri, intesi come strumento per accentuare le sensazioni provate dai personaggi, che vanno di volta in volta dallo sradicamento, alla solitudine, al raggiungimento della libertà.

Oltre alla narrazione simbolica attraverso il sogno (*yume*), anche la nebbia (*keiri*) contribuisce a conferire a molte delle sue storie una forma fantastica: i personaggi entrano ed escono da scenari velati da un vapore denso e lattiginoso, che sembrano costituire la giusta premessa perché il lettore gusti appieno la forza delle immagini che ne emergono all'improvviso.

4. *Katachi mo naku e gli anni della maturità*

Con *Katachi mo naku* (Senza forme né suoni, 1982) si assiste a una seconda nascita letteraria di Ōba²⁹. Rispetto alla produzione dalle caratteristiche fin qui tratteggiate, questo romanzo rappresenta, infatti, molto più

²⁸ Di *Aoi kitsune* esistono più traduzioni: *The Pale Fox*, tr. Stephen W. Kohl, in Van C. Gessel, Matsumoto Tomone (a cura di), *The Shōwa Anthology vol. 2* (1961-1984), Tōkyō, Kōdansha, 1986 (1985); *Blauer Fuchs*, tr. Margarethe Donath, in Margarethe und Diana Donath (a cura di), *Japan erzählt. 17 Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer, 1990.

È interessante come Ōba abbia fatto sì che, a "trasformarsi" in volpe, sia un uomo: la figura del *kitsune*, infatti, è generalmente associata nel folclore giapponese alle immagini delle belle donne in cui l'astruto animale si tramuta per introdursi tra gli esseri umani. Una delle poche eccezioni rilevanti a questa consuetudine è rappresentata dal *kabuki Yoshitsune senbonzakura* (Yoshitsune. Mille alberi di ciliegio, 1747) di Takeda Izumo II (1691-1756), Miyoshi Shōraku (1706-1772; date incerte) e Namiki Senryū (1695-1751): qui, infatti, il *kitsune* assume sembianze maschili.

²⁹ Di una « seconda nascita » ha parlato soprattutto Sugano Akimasa in « Nijū no

che una semplice svolta. Secondo la scrittrice, « *Katachi mo naku* è in certo senso un'opera nata da un'incoscienza cosciente »³⁰, dopo una gestazione di alcuni anni passati ad annotare appunti di pensieri dai quali, col passare del tempo, arrivava a distaccarsi senza più sapere se fossero suoi o di altri. Questa volta Ōba sente di scrivere spinta da una forza esterna a se stessa, senza più cercare una struttura logica dell'intreccio, che svolgerà solo in una seconda fase della stesura del testo.

« Non so perché, ma quando scrivo in questo modo, più che di parole mie, forse si tratta di parole dell'umanità (*ningen no kotoba*). [...]

Cosa diventerò in futuro, io stessa non lo so. Forse, solo il non saperlo mi spinge a scrivere ».

L'autrice, dunque, avverte di aver scritto per la prima volta con « parole dell'umanità », dopo un tormentato cammino di ricerca stilistica che l'aveva portata verso la fine degli anni Settanta a una maggiore scioltezza e spontaneità dell'insieme, fino all'opera *Oregon yume jūya* (Sogni di dieci notti nell'Oregon, 1980)³¹.

In *Katachi mo naku*, l'intreccio è racchiuso in un continuo scambio tra presente e passato, sogno e realtà, a testimoniare l'indissolubile connessione del Tutto, concepito secondo la cultura orientale. Molto diverso,

shirya no nakade » (Dentro una duplice mentalità), in ŌMZ, IX (*Kaisetsu-Postfazione*), pp. 429-438.

Agli ideogrammi del titolo di questo romanzo — una citazione dall'inizio del capitolo 25 del *Tao-te ching* (Il Classico della Via e della Virtù), attribuito dalla tradizione al filosofo cinese Lao-tse (VI-V sec. a.C.) — l'autrice ha affiancato il *furigana*.

Per questo romanzo, Ōba Minako ha ricevuto il Premio Tanizaki 1982 (*Tanizaki Jun'ichirō bungakushō*). L'importanza dell'opera all'interno della sua produzione è stata più volte ribadita dall'autrice stessa, che le ha dedicato un saggio: *Naniga watasbi o ugokashite iru ka* (Cosa mi spinge?), in ŌMZ, X, pp. 111-117.

Katachi mo naku è stato tradotto in tedesco: *Träume fischen*, tr. Bruno Rhyner, Frankfurt am Main, Insel, 1990.

³⁰ Questa e la citazione immediatamente successiva sono tratte dal già menzionato saggio *Naniga watasbi o ugokashite iru ka*, p. 113 e p. 117.

³¹ Si veda il saggio *Watasbi no yume jūya* (I miei sogni di dieci notti), in ŌMZ, X, pp. 107-111.

Commentando quest'opera, Suzuki Sadani ha affermato che la produzione precedente può intendersi quasi come un insieme di tentativi per approdare a questo « linguaggio nuovo ». In « "Inochi" no yorito » (Il filo ritorto dell'"esistenza"), in ŌMZ, VIII (*Kaisetsu-Postfazione*), pp. 407-418.

quindi, da quelle trame in cui si era notata una struttura precostituita e talvolta quasi ostentata, persino nelle sue svolte sorprendenti. Qui, Ōba si allontana dalla narrazione "realistica" di tipo occidentale: gli eventi non sono più esposti in un ordine cronologico lineare, rispettando il riferimento all'Indistinto Primordiale del titolo. Vi è un nucleo intorno al quale ruotano suggestioni e ricordi, che sembrano fermarsi sulla carta così come affiorano alla memoria, in ossequio alla tradizione giapponese più pura. In effetti, questo tipo di struttura sembrerebbe sviluppare l'utilizzo dei movimenti narrativi di analessi e prolessi alla maniera tipica del processo dello *Stream of Consciousness*, il 'flusso di coscienza', tanto caro alla letteratura contemporanea³²: in realtà, si tratta di una matrice letteraria assolutamente autoctona e preesistente, come dimostra ad esempio il genere classico degli *zuihitsu*, miscellanee compilate, dai letterati che vi si dedicarono, « seguendo il pennello » — assecondando, cioè, lo scorrere spontaneo dei pensieri.

Il flusso dei ricordi e dei sogni si snoda in un'atmosfera profondamente sensuale e i dettagli dell'intreccio, che presenta situazioni rigorosamente simmetriche in tre coppie di personaggi, vengono proposti seguendo il filo delle connessioni, spesso prive di logica, che la memoria traccia per i suoi contenuti.

Fin nei tratti somatici che li accomunano, anche i personaggi sono parte di un tutto da cui diventa difficile distingerli. Tale senso di indistinzione, però, non è dato da una mancata caratterizzazione dei protagonisti, bensì dal movimento del fluire e rifluire temporale che pervade l'intero lavoro.

La scelta dei parametri comportamentali della protagonista segue del pari il ritorno stilistico alla tradizione orientale. L'autrice si rifugia, infatti, nell'alveo della cultura prebuddhista, dove sembra finalmente trovare quelle figure di donne forti e indipendenti che aveva insistentemente cercato nei modelli occidentali.

Con *Katachi mo naku* Ōba giunge, così, alla fine di un lungo viaggio narrativo. Fin dalle prime pagine del romanzo, nei giochi di bambini ricordati dalla protagonista numerosi sono i riferimenti a episodi del

³² Su analessi e prolessi, si vedano Cesare Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974; Gérard Genette, *Figure III* (Figure III, 1972), Torino, Einaudi, 1976; Paul Ricoeur, *Tempo e racconto. Vol. I (Temps et récit. Tome I, 1983)*, Milano, Jaka Book, 1994 (1986). Sul flusso di coscienza e l'origine della definizione, si veda la trattazione schematica in David Lodge, *L'arte della narrazione (The Art of Fiction, 1992)*, Milano, Bompiani, 1995 (1991).

Kojiki (Cronache di antichi avvenimenti, 712)³³. La scrittrice sembra affascinata da figure come quelle della Principessa Metori, che osa rifiutare l'Imperatore Nintoku preferendogli il fratello minore, il Principe Hayabusa, o della gelosa Imperatrice Iwanohime.

Il fascino e la forza di questi personaggi, oltre alla loro spregiudicata disinvoltura nel trattare apertamente sia l'amore che il sesso, sono stati esplicitamente commentati da Ōba nel corso di un suo intervento³⁴. In esso, la scrittrice ha notato come la difficoltà a parlare d'amore provata dalla sua generazione fosse retaggio di due forti correnti di pensiero, buddhismo e confucianesimo, arrivati in Giappone dall'esterno³⁵: per motivi diversi, infatti, entrambi ritenevano amore e piacere sessuale dannosi all'individuo e alla società.

Nelle opere della cultura autoctona prebuddhista, invece, non mancano le varie sfaccettature dell'amore né espliciti riferimenti al desiderio sessuale. Gli uomini di quell'epoca, infatti, sembrano aver ammirato le donne volitive, impulsive, ironiche: quelle, insomma, divenute *rikutsuppoi* con l'avvento della morale confuciana.

Per descrivere l'amore e le sue sfumature, d'ora in avanti Ōba si rivolgerà, pertanto, ai modelli di donna delle origini della propria cultura.

³³ Tradizionalmente attribuito a Ō no Yasumaru, insieme al *Nihonshoki* o *Nihongi* (Annali del Giappone, 720), che fu compilato dal principe Toneri, raccoglie la mitologia giapponese fin dai miti cosmogonici e le cronache di regno dei primi sovrani storici.

³⁴ L'intervento, pronunciato nel corso del simposio dal titolo « Love: Its Representation in Japanese Art and Literature » tenutosi in occasione del ventesimo anniversario della fondazione della Japan Foundation (Dicembre 1992), è stato tradotto da Lynne E. Riggs e Takechi Manabu col titolo « Ai in Japanese Literature: The Awesome Power of Love », per *The Japan Foundation Newsletter*, XXII, n. 1 (May 1994), pp. 1-6.

Ōba cita l'episodio del *Kojiki* relativo alla vicenda di Metori e Hayabusa, ma anche le poesie di donne come la Principessa Nukata o Ishikawa no Iratsume che compaiono nel *Man'yōshū* (Raccolta di diecimila foglie), la più antica raccolta di poesie in giapponese. Vede estendersi, inoltre, l'impronta della stessa matrice culturale ai raffinati classici del periodo Heian (794-1185), come il *Genji Monogatari* (Storia di Genji, scritto da Murasaki Shikibu intorno al 1001) o l'*Ise Monogatari* (Racconti di Ise, metà X sec.; anonimo). Per una trattazione diffusa delle opere citate si rimanda al testo di Katō Shūichi, *Storia della letteratura giapponese. Dalle origini al XVI secolo* (a cura di Adriana Boscaro), Venezia, Marsilio, 1987 (1975).

³⁵ Giunti in Giappone all'incirca nello stesso periodo (VII sec.), il buddhismo conobbe la massima influenza culturale tra il VII e il XVI secolo, mentre il confucianesimo si fece preponderante a partire dal XVII secolo.

Per un'analisi della storia culturale del Giappone, si rimanda al già citato testo di Katō Shūichi.

5. Dopo Katachi mo naku

Definitivamente accantonato il cupo pessimismo del primo periodo, dalla metà degli anni Ottanta le opere di Ōba saranno dominate da una nuova capacità di analizzare con animo pacificato anche i lati oscuri dell'esistenza. Pur continuando ad avere un peso notevole dal punto di vista delle scelte stilistiche, i riferimenti alla dimensione onirica e il ricorso alla metafora mostreranno di aver raggiunto un solido equilibrio d'insieme. La scioltezza dello svolgimento, che conferisce freschezza all'intero lavoro, è particolarmente evidente in racconti come *Michi* (La strada, 1983), *Shiroi tori* (L'uccello bianco, 1985), *Kekekonshiki* (Il matrimonio, 1987), la raccolta *Umi ni yuragu ito* (Fili ondegianti nel mare, 1989) o la brillante biografia dedicata a Tsuda Umeko (Tsuda Umeko, 1990)³⁶.

Tra le opere appena citate, oltre a essere ricco di riferimenti alla letteratura, al cinema e al teatro, *Michi* sembra una significativa esemplificazione di come Ōba sia arrivata a considerare l'istituzione del matrimonio e l'autonomia di vita e di pensiero all'interno di esso.

La protagonista, Kikue, si è lasciata alle spalle una tormentata vita sentimentale, conclusasi con una separazione e con un nuovo incontro finalmente felice. Le sue vicende vengono narrate attraverso gli occhi della madre e delle due sorelle. Rispetto ai propri fallimenti, in modo pacato e con pochissime battute Kikue esemplifica la difficoltà di una vita di coppia in cui l'uomo e la donna si trovano a riconoscere di non poter vivere insieme armoniosamente, nonostante gli sforzi di entrambi.

È importante notare, qui, la mancanza di un'impostazione di principio sul paradigma della coppia perfetta, presente invece in *Tankō* e in altri racconti precedenti. Nel ripensare al fallimento del proprio matrimonio, Kikue non esprime l'amarezza o il rancore che erano stati, ad esempio, dei protagonisti di *Yorozu shūzen'ya no tsuma* (La moglie del robivecchi, 1974)³⁷, né l'ansia della Saki di *Aoi ochiba* o il cinismo di alcune figure di *Funakui musubi*.

³⁶ Ōba si è diplomata alla Tsudajuku Daigaku, una prestigiosa scuola superiore femminile per le ragazze della buona società tokyota. Tsuda Umeko (1864-1929), la fondatrice, è stata la prima donna giapponese a partecipare a un programma di studi negli Stati Uniti (1871-1882), dopo l'apertura del Giappone all'Occidente.

La sua biografia è valse all'autrice il Premio Letterario Yomiuri 1991 (*Yomiuri bunn-gakushō*).

³⁷ Incluso in *Garakuta bakubutsukan* (Il museo dei rifiuti, 1975), insieme a *Inuyasbi-ki no onna* (La donna del canile, 1972) e *Suguri no shima* (L'isola di Suguri, 1974).

In *Michi* sono particolarmente efficaci, inoltre, i numerosi e tuttavia ben dosati rimandi a una cultura di respiro internazionale che sembra ormai completamente assimilata dagli intellettuali giapponesi. Nel rapporto tra le tre sorelle è esplicito il richiamo all'opera di Anton Pavlovich Chekov (1860-1904). D'altra parte, Kikue ha un difetto agli occhi che sembra renderla ancor più attraente: questa volta, il riferimento letterario va alla Katiusha di *Resurrezione*, dello scrittore Lev Nikolaevich Tolstoj (1828-1910). Infine, per la sua eccessiva ingenuità e la sfortuna che sembra destinata ad avere con gli uomini, sua madre teme di ravvisare in lei una somiglianza con Gelsomina, la protagonista del film *La strada* (1954) di Federico Fellini (1920-1993), opera che dà il titolo al racconto.

Un epilogo poco fortunato, e nondimeno dai toni decisamente contenuti, è quello del breve *Kekekonshiki*. Un uomo e una donna non più nel fiore degli anni affrontano con approcci diversi il bilancio di una vita che ha impedito loro di invecchiare insieme. Siamo, tuttavia, molto lontani dalla forte polemica nei confronti delle coercizioni che la società giapponese impone a certi legami sentimentali, espressa ad esempio nel saggio *Taidanaru gōgan - gendai no shinjūkō* (Una pigra arroganza - Riflessioni sul doppio suicidio ai nostri giorni, 1974)³⁸.

Qui Ōba, attingendo a fatti di cronaca recente, presentava casi di amori osteggiati che si concludevano con l'estremo gesto del doppio suicidio (*shinjū*). Nella sua analisi, l'autrice non vedeva in quest'ultimo la drammatica conclusione di un amore impossibile — cara a tanta letteratura giapponese del periodo Tokugawa (1603-1868), incentrata sul binomio ispirato al confucianesimo tra *giri* (dovere) e *ninjō* (desiderio personale) —, bensì un vero e proprio « omicidio sociale »: la spaventosa manifestazione, cioè, di un sistema la cui rigidità portava tradizionalmente a includere il suicidio tra le forme correnti di espressione del dissenso.

Nella produzione più recente di Ōba, dunque, sembra di intravedere

Per *Garakuta bakubutsukan* Ōba ha ricevuto il Premio per la Letteratura Femminile 1975 (*Joryū bungakushō*).

Yorozu shūzen'ya no tsuma è stato tradotto in inglese: *The Repairman's Wife*, tr. Genkawa Tomoyoshi and Bernard Susser, in *The Kyōto Collection - Stories from the Japanese*, Ōsaka, Niheisha, 1989.

È di Marian Chambers e Toyama Kyōko la traduzione di *Garakuta bakubutsukan: The Rubbish Museum*, in *Japan Quarterly*, XXVIII, n. 3, 1981.

³⁸ Uscito su *Ushio* nell'agosto del 1974, è stato successivamente tradotto da Takechi Manabu e Wayne Root con il titolo *Double Suicide: A Japanese Phenomenon*, in *The Japan Interpreter*, IX, n. 3, 1975.