

Donne che corrono sulla montagna. I primi romanzi di Tsushima Yūko (1947-2016)

Maria Teresa Orsi

Abstract: A significant portion of Tsushima Yūko's body of work, particularly her early novels that brought her fame – *Chōji* (Child of Fortune, 1978), *Hikari no ryōbun* (Territory of Light, 1979), *Yama o hashiru onna* (The Woman Running on the Mountain, 1980), and *Danmari ichi* (The Silent Traders, 1984) – while incorporating easily recognisable autobiographical elements, extends the discourse beyond the realm of the «private novel». These works delve into an examination of the paths women (not only Japanese) are compelled to traverse when rejecting the conformity enforced by a social environment that still clings to models that not even the second wave of feminism of the 1970s and 1980s managed to overcome. The protagonists are predominantly solitary women, driven by a desire to break free from the «obligation» of forming a family, which remains a deeply conditioning necessity. They are keenly aware of the unspoken disapproval directed at divorced women who do not conform to the confines of their original households. Overlapping with this is a resolute yearning for psychological and social independence, a pursuit fraught with challenges yet pursued tenaciously. Within these narratives, Tsushima Yūko not only draws inspiration from her personal experiences but also expands upon the image of that central «self» – the core of the story. She diversifies their experiences beyond the foundational substance and, most importantly, leaves room for imagination in the dual dimensions of individual dreams and the collective fantasy expressed through myths and legends.

Keywords: Tsushima Yūko, feminism, *yamanba*, single mother, women and myths in literature

Nella produzione letteraria di Tsushima Yūko (1947-2016) si possono facilmente individuare alcuni periodi caratterizzati da specifici interessi e differenti fonti di ispirazione. Ne traspare una evoluzione che assume l'aspetto di una maturazione fatta di consapevolezza delle responsabilità che competono a uno scrittore affermato e di superamento dei limiti e delle prospettive della giovinezza, in un crescendo di esperienze che, rigenerate attraverso la scrittura, portano a nuovi arricchimenti.

Se dunque, per valutare e interpretare l'opera della scrittrice, è indispensabile tenere conto di tutte le fasi del suo procedere umano e culturale, nondimeno il primo periodo, quello che prende corpo negli anni Settanta del secolo scorso e va a includere parte del decennio successivo per concludersi con la cesura rappresentata dalla morte del figlio di appena nove anni, basta da solo ad aprire una discussione su tematiche di grande importanza, centrate sui condizionamenti

Maria Teresa Orsi, Sapienza University of Rome, Italy, orsi.mariateresa@gmail.com

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Maria Teresa Orsi, *Donne che corrono sulla montagna. I primi romanzi di Tsushima Yūko (1947-2016)*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4.18, in Luca Capponcelli, Diego Cucinelli, Chiara Ghidini, Matilde Mastrangelo, Rolando Minuti (edited by), *Il dono dell'airone. Scritti in onore di Ikuko Sagiyama*, pp. 181-190, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0422-4, DOI 10.36253/979-12-215-0422-4

che la famiglia impone alla donna e filtrate attraverso un processo di autoanalisi ove la presenza da un lato di chiari elementi biografici reali e il personalissimo stile di scrittura dall'altro, fanno uscire dal dibattito di marca femminista, proprio in quegli anni particolarmente effervescente, per trasformarlo in un caso letterario di grande interesse.

Gli anni '70 e '80 sono in effetti anni in cui fa sentire la sua voce il movimento che si batte per l'emancipazione e la piena parità della donna. È quella che si può definire la seconda ondata del femminismo, il *Women's Liberation movement*, che nella versione giapponese viene chiamato *Ūman ribu* (*Woman lib*), scelta che derivava sia dalla volontà di accentuare la sua dimensione collettiva e internazionale sia da quella di distinguersi da altri movimenti «femministi» che si erano costituiti all'inizio del XX secolo con finalità e programmi diversi. *Ūman ribu* si presentava come un'organizzazione radicale, che trovava la sua portavoce in Tanaka Mitsu (n. 1943), e il cui manifesto ideologico muoveva dal principio che la liberazione della donna non fosse soltanto una richiesta di eguaglianza giuridica ed economica, ma dovesse necessariamente procedere con la liberazione sessuale, intesa come affermazione della sessualità femminile e, sul piano sociale, come rifiuto del sistema della famiglia e del suo corollario tradizionale basato su concetti come amore, castità, marito, moglie, amore materno, figli.

Tsushima Yūko sembra aderire a buona parte delle parole d'ordine del movimento; tuttavia questa etichetta risulterebbe limitante e riduttiva, se non nella impostazione politica dell'autrice quanto meno nella rappresentazione dei personaggi femminili e nella immagine che essi hanno di sé stessi. Le loro decisioni, pur controcorrente, non sono dettate da una precisa posizione ideologica, sembrano semmai frutto di una lenta conquista, raggiunta attraverso faticose e spesso deludenti esperienze. La lettura che la scrittrice riesce a dare nei suoi romanzi, quanto meno sul tema della maternità, si allontana inoltre dalla posizione di Tanaka Mitsu, non fosse altro perché le sue protagoniste vivono in modo tutto particolare questo aspetto della loro vita: non esiste solo l'obbligo da parte della donna-madre di amare i propri figli e di sacrificarsi per loro se necessario, ma esiste anche, ed è preponderante, il ruolo della donna-figlia, in perenne conflitto con la madre. Nel dipanarsi della vita reale e letteraria di Tsushima Yūko il rapporto con la madre diventerà sempre più esile, ma nelle prime opere è un impetuoso fiume sotterraneo se non addirittura una fonte costante di irritata meditazione, da affiancare all'altro trauma irrisolto, quello provocato dal suicidio del padre, con l'aggravante, quest'ultimo evento, della grandissima notorietà che quell'atto aveva avuto.

Romanzi e racconti come *Chōji* (Il figlio della fortuna, 1978), *Hikari no ryōbun* (Il dominio della luce, 1979), *Yama o hashiru onna* (La donna che corre sulla montagna, 1980), *Danmari ichi* (Il mercato del silenzio, 1984) sono il segnale di una maniera unica di vivere angosce e aspettative della donna moderna. Un dato certo è che la scrittrice rifiuta di inserire queste opere all'interno di una cosiddetta «letteratura femminile»: ammesso che questo concetto abbia mai avuto un significato, Tsushima Yūko lo contesta sostenendo che esso sottende, per il semplice fatto di essere stato coniato, la subalternità della donna. Se non

esiste una «letteratura maschile» non c'è ragione che ve ne sia una femminile, inventata da una «critica» dominata dai maschi. Non esistono a suo parere dati distintivi aprioristici; piuttosto – ha affermato in una conversazione con la scrittrice francese Annie Ernaux pubblicata nel 2004 dalla rivista letteraria *Mita Bungaku* – una donna ha più cose da raccontare di un uomo:

I think there is something particular about the experience of writing as a woman. Perhaps because our existence is almost entirely excluded from written history, women writers carry with them the voices of the invisible, which are so rich. I feel a certain happiness when I think about how as a woman there are infinitely more things I can write about than a man.¹

Nella prima fase della sua produzione letteraria Tsushima preferisce rivolgere il suo esame sul percorso che le donne sono chiamate a intraprendere quando rifiutano il conformismo imposto da un ambiente sociale ben preciso, quello della borghesia cittadina. La città assurge al ruolo di coprotagonista, accompagna le azioni dei personaggi principali divenendo uno sfondo attivo, capace di condizionare sentimenti e percezioni. Le sue donne sole, incapaci di liberarsi davvero dal «dovere» di costituire una famiglia che, pur liberata dai vincoli patriarcali di anteguerra, resta una necessità fortemente condizionante, segnata dalla tacita riprovazione rivolta alle donne divorziate che non rientrano nell'alveo della casa di origine e si ostinano a volere vivere da sole coi figli, la loro ricerca di un'autonomia che non è mai gratificante, ma al contrario provoca incertezze, dubbi e ripensamenti, non riflettono – non pretendono di riflettere – la realtà di tutte le donne giapponesi. Sono donne che vivono immerse nella grande città e di questo ambiente sociale sono il risultato.

Non è un dato secondario che la città significhi per le protagoniste essere costrette – e nel contempo abituate – a vivere in minuscoli appartamenti. Stanze che in taluni casi si riducono addirittura a due *tatami*. Ambienti piccoli come in fondo ristrette sono le aspettative esistenziali delle donne di Tsushima Yūko, ma anche ambienti che possono proteggere e avere una loro intrinseca bellezza: condizione necessaria è la luminosità, perché sul rapporto tra città, luce e psicologia femminile si condensa uno dei più originali *Leitmotiv* della scrittrice.

Il dominio della luce si apre proprio con la descrizione dell'appartamento, non certo privo di difetti, dove la protagonista, una giovane donna madre di una bambina di quasi tre anni, va a vivere.

In cima a una scala ripida e stretta c'era una porta di metallo e, sul lato opposto, il portoncino di ferro dell'uscita di sicurezza. Il pianerottolo era così angusto che quando aprivo la porta di casa dovevo scendere di un gradino o spostarmi sulla

¹ Il testo della conversazione fra le due scrittrici è stato tradotto in inglese da Lisa Hofmann-Kuroda e pubblicato come: «A Passion for Living in the Present: A Conversation with Yuko Tushima and Annie Ernaux». https://lithub.com/a-passion-for-living-in-the-present-a-conversation-with-yuko-tsushima-and-annie-ernaux/?fbclid=IwAR1Asfj3xrCdKr4ZLA-pOWYK9Hx2SthNrrTzGFMkslvfNhKGGF_QMFGF7AE

piattaforma della scala di sicurezza [...] Eppure, appena si apriva la porta, in qualunque momento del giorno, l'appartamento appariva inondato di luce. La cucina-soggiorno in cui si entrava direttamente dall'ingresso aveva il pavimento rosso e l'effetto luminoso ne era ancora più accentuato. Era inevitabile socchiudere gli occhi, abituati ormai alla penombra delle scale (Tsushima Yūko 1993, 10).

Anche nel *Figlio della fortuna* e in *La donna che corre sulla montagna* la presenza della luce condiziona in qualche modo le scelte di chi vi abita.

Nell'appartamento, composto di due camere e di una cucina-tinello, aveva assegnato la stanza di quattro tatami a mezzo a Kayako tenendo per sé la più grande, di sei tatami. Dopo che vi aveva sistemato il pianoforte, l'armadio per i vestiti e lo specchio, sembrava più stretta di quella della figlia. Perciò la domenica e nel tempo libero Kōko aveva preso l'abitudine di trasferirsi nella camera più piccola. Era l'unico angolo della casa, oltre alla cucina, che riceveva direttamente la luce del sole (Tsushima Yūko 2021, 6).

La casa dava su una stradina tortuosa. Il quartiere era costituito da vecchi edifici di legno dove si raggruppavano gli appartamenti e poiché molte delle strade erano senza uscita, era difficile raccapezzarsi per chi non abitava in quella zona. La casa di Takiko non faceva parte di quegli appartamenti, eppure provava invidia per chi vi abitava. Anche se la zona non aveva una buona esposizione, la maggior parte delle finestre dei primi piani bene o male riceveva tutto il giorno la luce del sole. Invece Takiko, che pure da quando aveva trovato lavoro in una ditta era riuscita a procurarsi una stufa a cherosene, un televisore e a installare una doccia nella stanza da bagno, non era riuscita a portare la luce del sole nella sua casa al pianterreno immersa nell'ombra (Tsushima Yūko 2006, 9).

La città entra di prepotenza a fare parte della vita delle protagoniste anche attraverso il panorama che esse vedono dai loro appartamenti:

Sia la stanza piccola, sia la cucina e la camera più grande di sei tatami avevano una finestra rivolta a sud. Oltre il tetto di una vecchia casa a un sol piano, si vedeva il vicolo fiancheggiato da locali notturni e piccoli ristoranti di *yakitori*. Benché la strada fosse molto stretta, il traffico era intenso e il suono dei clacson echeggiava di continuo. A ovest, ossia in fondo alla stanza lunga e stretta che costituiva l'intero appartamento, vi era una grande finestra che dava sulla strada dove passavano gli autobus e dalla quale si riversavano senza tregua il sole del tramonto e il frastuono del traffico. In basso, le teste nere delle persone che passavano lungo il marciapiede scorrevano come un fiume, al mattino verso la stazione, la sera in direzione opposta (Tsushima Yūko 1993, 11).

Tuttavia proprio la stessa grande città, accanto al traffico delle strade, al rumore, ai negozi e ai semafori, riesce a offrire momenti di silenzio e tranquillità attraverso la presenza di parchi e giardini. L'esistenza di un grande parco che fa da comprimario sia nel *Figlio della Fortuna*, sia nel *Dominio della luce* e soprattutto nel *Mercato del silenzio*, rappresenta un dato biografico evidente, perché la scrittrice trascorse infanzia e giovinezza in una casa a ridosso del recinto del

parco Rikugien, a Tokyo, che finisce per creare un irrompere della natura nel contesto urbano. Per Tsushima Yūko sembra fondamentale entrare a contatto con il mondo – naturale o soprannaturale – che prescinde dalla presenza degli esseri umani e dall'attivismo esasperato che domina la società moderna; ed è proprio nei parchi di Tokyo che questo contatto inizia a delinearci fino dai suoi primi romanzi e racconti. Spesso la loro grandezza e la loro importanza sembrano dilatarsi. In *Il dominio della luce* il parco sotto casa diventa il Bois de Boulogne.

A sinistra della finestra volta a ponente, si stendeva un grande parco, dove un tempo era sorta la residenza di qualche *daimyō*. Ne vedevo solo un angolo, ma per me era un verde essenziale, il cuore dell'intero panorama. Quello? È il Bois de Boulogne, rispondeva agli amici che venivano a trovarmi e mi chiedevano cosa fosse (Tsushima Yūko 1993, 11).

Nel *Mercato del silenzio* invece l'elegante e curatissimo Rikugien si trasforma in un bosco misterioso e inquietante.

Forse chiamarlo bosco può sembrare un po' strano, ma gli alberi di questo vecchio giardino, sopravvissuto in una città che lo ha ormai circondato soltanto di edifici in cemento armato, sono così folti e impenetrabili, i sentieri che costeggiano il muro di cinta così tenebrosi da dare, anche in pieno giorno, una sensazione di oscuro pericolo. In effetti l'impressione che se ne ricava non può essere altro se non quella di un bosco (Tsushima Yūko 1984b, 159).

Le protagoniste delle prime opere, pur con una precisa e distinta personalità, sembrano uniformarsi ad un comune prototipo, quello di una madre con figli piccoli, ancora giovane e sessualmente attiva, incapace di avere un rapporto stabile e soddisfacente con gli uomini. Difficile dire quanto la scrittrice abbia volutamente insistito su questo paradigma, catturato dallo sforzo di dare risposte agli interrogativi che le sue esperienze personali, non meno che l'evoluzione della società in cui vive, le pongono. L'autrice per lo più dà avvio alla sua analisi partendo dalla vita di tutti i giorni, sceglie di soffermarsi su dettagli apparentemente banali, su passaggi elementari e spesso trascurati di una quotidianità dove entrano di prepotenza elementi «femminili» come la maternità o i rapporti con i figli molto piccoli. Uno dei principali punti interrogativi riguarda inoltre la difficoltà di trovare una sorta di conciliazione tra la sfera della maternità e quella della sessualità. A fungere da collegamento tra queste due sfere psico-sociali si pone il problema della gravidanza e il modo in cui la scrittrice la affronta e la descrive, tutt'altro che incoraggiante, sembra confermare l'ipotesi di questa difficoltà. Così ragiona Kōko, la protagonista di *Il figlio della fortuna*:

Cercava di evitare una gravidanza, ma i suoi sentimenti erano contraddittori. Anche Osada naturalmente condivideva le sue paure. Tuttavia Kōko, immaginando di osservare dall'alto del soffitto quel loro modo di fare l'amore, concludeva freddamente che erano gesti inutili e privi di senso. Esitava anche nel prendere precauzioni. Si vergognava di stare troppo attenta. Benché fino a quel momento l'idea di una gravidanza le fosse sembrata inaccettabile e avesse

cercato di evitarla, in definitiva la cercava. Respingeva la possibilità, ma faceva previsioni su quello che sarebbe successo. Era consapevole che, se fosse rimasta incinta, avrebbe messo al mondo il bimbo per quanto la cosa potesse sembrare irragionevole. Certo non avrebbe risolto i suoi problemi, ma era convinta che si sarebbe comportata così. E allora l'idea di un figlio la spaventava ancora di più (Tsushima Yūko 2021, 54).

La dicotomia tra maternità e sessualità si chiarisce attraverso le diverse prospettive, in termini di soddisfazione dei propri desideri, che esse aprono. L'una, la maternità, obbliga a un impegno spesso faticoso per non dire frustrante, si realizza in modo assai meno piacevole di quanto si desiderava e si traduce in un rapporto conflittuale tra madre e figli. Ma presenta il «vantaggio» di imporre alla donna di diventare più forte, di uscire cioè dal suo stato di perenne confusione e debolezza. Insomma costituisce uno stimolo per costruirsi una vita, assumersi precise responsabilità e imboccare la strada che porta alla indipendenza. La sessualità invece conduce spesso in direzione opposta. Anche se le protagoniste dei romanzi e dei racconti di Tsushima hanno per lo più rapporti sessuali liberi, raramente sanno gestire le loro pulsioni e le trasformano in un veicolo di soggezione nei confronti dell'uomo.

In questo contesto, anche l'inutilità dell'uomo/marito predicata dal radicalismo femminista degli anni Settanta si stempera nel suggerimento più o meno esplicito che sia possibile trovare un sostituto alla figura paterna. La protagonista del *Figlio della fortuna*, che ha già una figlia, Kayako, riflette sulla possibilità del ruolo «stabilizzante» che potrebbe svolgere un secondo figlio, quando si convince di essere incinta pur senza avere alcun rapporto costante con un uomo.

Sarebbero stati in tre. Kōko era affascinata dalla stabilità di quel numero. Non due e neppure quattro, ma tre. Un triangolo. Una forma bella, completa. Anche un quadrato non era male, ma il triangolo era la base di tutte le altre forme geometriche. Era la dominante. La triade maggiore. Kōko era così abituata a sentire quell'accordo che non provava più emozione nell'udirlo, ma si rendeva conto che la pienezza di quel suono era superiore a ogni altra. In due non era possibile creare qualcosa che si potesse definire famiglia. Per un adulto e un bambino, si potevano unire i due punti solo con una linea retta. Ma uno era troppo alto, l'altro troppo piccolo. Formavano una linea obliqua. Perché avrebbe dovuto avere conseguenze negative aggiungere a Kayako un terzo punto? Al contrario, sarebbe stato uno splendido regalo che le veniva offerto da una direzione inaspettata... (Tsushima Yūko 2021, 47).

In *Danmari ichi* (Il mercato del silenzio, 1984) la mancanza/assenza del padre è il filo conduttore: la protagonista è madre di due bambini nati dalla relazione con un uomo sposato che non ha alcuna intenzione di divorziare e ogni suo sforzo per avvicinare i figli al padre naturale si scontra con l'assoluto, disarmante disinteresse dell'uomo. Padre e figli non riescono né vogliono comunicare. Una giornata trascorsa insieme si trasforma in un fallimento, perché non si avvia alcun dialogo e domina il silenzio. Allora la protagonista si sforza di pensare che quel silenzio lasci aperta la porta a un «negoziato», paragonabile alla

transazione che, pur senza accordi formali e senza incontri diretti, un tempo si verificava – secondo la tradizione – tra uomini della montagna e quelli della pianura per scambiarsi corteccia e pasta di riso.

Passando dalla realtà alla leggenda, la protagonista del racconto si lascia trasportare dalla medesima analogia per trovare nell'immediato un sostituto al «padre umano»: i gatti che popolano il parco non lontano dalla casa dove la donna vive con i suoi figli possono offrire una valida alternativa. I gatti hanno bisogno di cibo, che i bambini possono facilmente dare loro, e i bambini hanno bisogno di un padre, ruolo che i felini non hanno difficoltà a svolgere.

[...] se si trattasse dei miei figli, cosa potrebbero ricevere in cambio dai gatti? Non hanno certo bisogno di corteccia di tiglio, frutto di un anno di raccolta. Desiderano semmai giocattoli, dolciumi e altro ancora, ma non sono cose veramente indispensabili alla vita come lo era la corteccia di tiglio. E allora? Dovrebbe trattarsi di qualcosa che per loro è molto difficile procurarsi e di cui i gatti sono sempre ben forniti. I bambini mettono sul balcone del cibo e i gatti danno loro in cambio un padre. E come si svolge questa transazione? Una volta all'anno il gatto maschio rende gravida la gatta, in sostanza diventa padre. Lo diventa in continuazione fino alla noia. Ma per quanti figli possa mettere al mondo, non se ne preoccupa. Non si rende neppure conto di essere padre. Eppure, nella misura in cui mette al mondo dei figli, è padre. Un padre che non conosce i propri figli. Fra gli esseri umani sembra esistere una convenzione per cui un uomo diventa padre solo dopo che ha riconosciuto il figlio come proprio; ma è un punto di vista molto ristretto. Perché i maschi possono dividere arbitrariamente i bambini in due gruppi, riconosciuti e non? Non sarebbe sufficiente se un bambino, quando è necessario, scegliesse il proprio padre fra un certo numero di maschi possibili? (Tsushima Yūko 1984b, 169-70).

In questo racconto traspare in modo palese uno degli aspetti più significativi della produzione della scrittrice che, quantomeno nelle sue prime opere, sembrava avviata – suo malgrado – a ripercorrere la strada del «romanzo dell'io» (*watakushi shōsetsu*) che ha costituito nel corso del Novecento una parte non secondaria della letteratura giapponese in prosa. Tuttavia, Tsushima Yūko riesce a rielaborare e ad ampliare la sfera del «romanzo privato», moltiplicando in ogni singola opera l'immagine di quel «sé» che dovrebbe essere il nucleo della storia, diversificandone le esperienze al di là della sostanza di fondo e – soprattutto – lasciando spazio all'immaginazione nella duplice dimensione del sogno individuale e della fantasia collettiva che si esprime attraverso miti e leggende. O ancora facendo ricorso a veri e propri elementi fantastici, tanto più suggestivi in quanto inseriti nella banalità delle vicende di ogni giorno.

Nelle leggende e nelle fiabe (qui intese come *mukashibanashi* o *minwa*)² a cui Tsushima si ispira gli esseri umani vivono a stretto contatto con la natura, un

² In Giappone il termine più usato per indicare le fiabe è oggi *mukashibanashi* («storie del passato») che -secondo la definizione dello studioso Seki Keigo - si riferisce a racconti trasmessi

rapporto ambiguo e spesso inquietante, perché la natura può essere allo stesso tempo benevola e minacciosa. L'uomo condivide questo mondo con altri esseri, visibili e invisibili, con spiriti e divinità che popolano montagne, corsi d'acqua, sentieri, con esseri «umani» e animali che hanno il potere di trasformarsi da una forma all'altra. In un breve racconto, *Numa* (Lo stagno, 1981) l'Io narrante ricorda un piccolo stagno fra le montagne da lei visto quando aveva undici, dodici anni.

Sebbene mi avessero detto che il piccolo stagno si trovava alla fine del cammino, quando ero giunta sulla cima del sentiero di montagna e avevo abbassato lo sguardo sul paesaggio, non avevo potuto evitare di sentirmi turbata, come presa alla sprovvista. Ancora oggi posso ricordare meglio di ogni altra cosa ciò che avevo provato in quel momento. Avevo l'impressione di aver visto qualcosa di incredibile, come se sotto i miei piedi si stendesse ciò che non avrei mai dovuto vedere. Era tutto troppo tranquillo, troppo cupo. O almeno ciò era quello che i miei occhi vedevano. Non c'erano alberi e neppure erba, ma solamente fango nero e acqua torbida. Un'acqua che assomigliava al mercurio. Quell'acqua aveva la forza di inghiottire tutto ciò che la circondava e io avevo subito provato l'impulso di fuggire (Tsushima Yūko, 1984a)

Su questo antefatto si innesta la leggenda secondo cui lo spirito dello stagno si sarebbe innamorato di un giovane uomo e avrebbe assunto la forma umana di una donna per poter vivere con lui. E da lui avrebbe avuto un figlio. Ma in seguito l'uomo aveva scoperto la sua vera natura e a questo punto lo spirito era stato costretto a ritornare nello stagno, abbandonando il bambino.

Sappiamo bene quanto in Giappone questo motivo sia popolare: racconti come *La donna carpa*, *La moglie volpe*, *La moglie pesce*, *La moglie gru*, oppure anche *Il genero serpente*, diffuse in tutto il paese in numerose varianti regionali, riproducono uno stesso paradigma, con la conclusione che non appena l'identità del coniuge viene rivelata la separazione è inevitabile e dolorosa.³ Ma se nella fiaba lo spirito che per amore si trasforma in donna e madre è un personaggio positivo e commovente, nella lettura proposta da Tsushima Yūko, l'Io narrante, amante di un uomo sposato, si identifica con lo spirito dello stagno, ma in senso negativo, vedendo sé stessa come una presenza malvagia che non ha corpo umano, sconosciuta e inaccettabile per la moglie e i figli dell'uomo. Allo stesso tempo l'Io narrante non può impedirsi di ricordare le esperienze della propria madre, il cui marito è morto suicida con l'ultima delle sue amanti, e di identificare sé stessa con le rivali della madre, anche loro spiriti malvagi e distruttori. E al lettore non può sfuggire la coincidenza fra i fatti appena descritti e il suicidio, ben reale questo, dello scrittore Dazai Osamu (1909-1948), padre di Tsushima

si oralmente attraverso generazioni, la cui paternità non è attribuibile a un singolo, definito autore. Un'altra parola di uso comune è *minwa* (da *minkan*, «popolo» e *setsuwa* «racconto»), proposta come traduzione dell'inglese *folktale*.

³ Cfr. Orsi 1998. Sulla fiaba giapponese si veda Yanagita 1948, Seki 1979-80 e 1992.

Yūko, che è stato uno dei più amati e apprezzati rappresentanti di quella generazione sconfitta, ribelle e anticonformista attiva nell'immediato dopoguerra.

Su una simile linea di tendenza, si inserisce anche la figura della *yamanba*, la misteriosa «donna della montagna» dai poteri soprannaturali, divinità e demone, patetica e minacciosa, strega perversa divoratrice di uomini e madre che percorre i monti in compagnia dei figli che alleva in solitudine e che, per tutti questi motivi, si configura come realizzazione estrema della indipendenza nei confronti del maschio. La *yamanba* ha una sua gravidanza metaforica, tanto più significativa per Tsushima Yūko in quanto è una delle creazioni più autentiche del folklore e per questa via penetra in qualche modo anche nell'inconscio⁴.

Alcuni personaggi e alcune situazioni nelle opere della scrittrice riportano indirettamente al mito come in *Hi no kawa no hotori de* (Sulle sponde del fiume di fuoco, 1983), dove il confronto tra sessualità e maternità viene fisicamente separato attraverso due sorelle, Yuri e Maki, delle quali l'una si dedica esclusivamente al figlio obliterando la sfera sessuale, l'altra, Maki, si lascia invece totalmente assorbire e guidare dalla sessualità, poco importa che finisca con acquisire fama, nel piccolo centro in cui ha scelto di vivere, di essere una specie di strega ammaliatrice priva di freni inibitori.

In *La donna che corre sulla montagna*, il romanzo che già nel titolo sembra riportare alla figura del folklore, ciò che appartiene al mondo della *yamanba* si riassume in primo luogo nella scarsissima considerazione in cui Takiko, la protagonista, tiene il padre di suo figlio. Secondo elemento che avvicina Takiko alla *yamanba* è la presa di coscienza di essere condannata alla solitudine, malgrado, grazie alla progressiva maturazione derivante dall'appropriarsi del ruolo di madre, la protagonista del romanzo abbia abbandonato il suo status di donna passiva e priva di ambizioni. La donna che vive sola e selvaggia sulle montagne sembra rappresentare, più in generale, una componente nello stesso tempo positiva e negativa, affascinante e spaventosa, della psiche – o forse del subconscio – di Takiko, che immagina se stessa mentre corre tra le montagne a piedi nudi stringendo tra le braccia il suo bambino, sempre più veloce fino a confondersi con il soffio del vento.

Bibliografia

- Orsi, Maria Teresa. a cura di. 1998. *Fiabe giapponesi*. Torino: Einaudi.
 Tsushima Yūko. 2021. *Il figlio della fortuna* (traduzione e postfazione di Maria Teresa Orsi). Pordenone: Safara.
 Tsushima Yūko. 1984a. *Numa*. Tokyo: Shinchōsha.
 Tsushima Yūko. 1984b. *Danmari ichi*, Tokyo: Shinchōsha.
 Tsushima Yūko, 1993. *Hikari no ryōbun*. Tokyo: Kōdansha.

⁴ Singolare, anche se del tutto avulso dal contesto antropologico, è l'uso del termine *yamanba* (e del coevo *manba*), affermatosi agli inizi del nuovo millennio per indicare adolescenti dal trucco accentuato, caratterizzato da una evidente abbronzatura, labbra e contorno degli occhi bianchi o color pastello e capelli multicolori.

Tsushima Yūko. 2006. *Yama o hashiru onna*. Tokyo: Kōdansha.

Yanagita, Kunio. 1948. *Nihon mukashibanashi meii*, Tokyo: Nihon hōso kyōkai.

Seki, Keigo. 1979-80. *Nihon mukashibanashi taisei*. Tokyo: Kadokawa shoten.

Seki, Keigo. 1992. *Nihon no mukashibanashi*, Tokyo: Iwanami bunko.