

 **MIMESIS / ETEROTOPIE**

N. 864

Collana diretta da Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna

COMITATO SCIENTIFICO

Pierandrea Amato (*Università degli Studi di Messina*), Stefano G. Azzarà (*Università di Urbino*), José Luis Villacañas Berlanga (*Universidad Complutense de Madrid*), Oriana Binik (*Università degli Studi Milano Bicocca*), Pierre Dalla Vigna (*Università degli Studi "Insubria", Varese*), Giuseppe Di Giacomo (*Sapienza Università di Roma*), Raffaele Federici (*Università degli Studi di Perugia*), Maurizio Guerri (*Accademia di Belle Arti di Brera*), Micaela Latini (*Università degli Studi "Insubria", Varese*), Luca Marchetti (*Sapienza Università di Roma*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia Antipolis*), Salvo Vaccaro (*Università degli Studi di Palermo*), Jean-Jacques Wunenburger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)





NIPPOP:
10 ANNI
DI CULTURA
POP GIAPPONESE
IN ITALIA

a cura di

Paola Scrolavezza, Gino Scatasta, Anna Specchio

 MIMESIS

Il volume è stato finanziato dal Dipartimento di Lingue, Letterature
e Culture Moderne - LILEC, dell'Università di Bologna.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Eterotopie*, n. 864
Isbn: 9788857567358

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 02 21100089

INDICE

DEDICA A STEFANO CARRER 9

Paola Scrolavezza, Gino Scatasta, Anna Specchio
INTRODUZIONE 11

LA BELVA NELL'OMBRA

Ian Condry
LA LEZIONE DEI FAN A UN PROFESSORE 21

Gino Scatasta
UNA STRADA VERSO IL GIAPPONE: BEARDSLEY E IL GROTTESCO 29

Giacomo Calorio
J-HORROR UNDEAD: CHE NE È (STATO?)
DELL'HORROR *MADE IN JAPAN* 43

Massimo Soumaré
I VAMPIRI IN LETTERATURA, MANGA E *ANIME* GIAPPONESI 65

Gianluca Di Fratta
WEIRD ANIME. ELEMENTI DI LETTERATURA GOTICA
E DEL SOVRANNATURALE NEL CINEMA DI ANIMAZIONE
GIAPPONESE DI FANTASCIENZA 91

Hasegawa Junko
LA LINGUA DEI PESCI 107



Marco Zappa

TRA GUERRE DI SPIRITI E SPIRITI DELLA GUERRA. I RACCONTI
DI MIZUKI SHIGERU 153

QUEER JAPAN

Paola Scrolavezza

YOSHIYA NOBUKO, IL *DŌSEI* E L'EMERGERE
DELLA CULTURA *SHŌJO* NEL GIAPPONE FRA IL MEIJI E IL TAISHŌ 173

Tagame Gengoroh

INTERVISTA 189

Marta Fanasca

L'ATTACCO DEI GIGANTI TRA *QUEER THEORY*
E NUOVE DEFINIZIONI FUORI DAGLI STEREOTIPI 199

Fabrizio Modina

GOD SAVE THE QUEER. *CROSSDRESSING* E *QUEER STYLE*
FRA POP, MODA, CINEMA E ANIMAZIONE 223

Uchida Shungicu

LA EX RAGAZZA 241

Alberto Sebastiani

HATE SPEECH OMOFOBO ONLINE. I COMMENTI AL VIDEOGAME
PRIDERUN SU MULTIPLAYER.IT 257

Sakurai Ami

BRUCIARE FARFALLE 287

Susanna Scrivo

NIJ: L'ARCOBALENO DAL GIAPPONE 293

Giampiero Raganelli

L'IMPERO DELLE ROSE 303



#FOODPOP

Anna Specchio

FOOD&PORN.

DECLINAZIONI DI SESSO E CIBO IN *FUKIGEN NA KAJITSU*,
L'ULTIMO VOLO PER TOKYO E *BISHOKU KURABU* DI HAYASHI MARIKO 325

Stefania Viti

IL RACCONTO GASTRONOMICO
COME RACCONTO CULTURALE E SOCIALE 353

Stefano Carrer

IL CIBO COME METAFORA DELLA NUOVA APERTURA
DEL GIAPPONE AL MONDO 373

Pio D'Emilia

INTERVISTA 393

Maruyama Akira

COME GUSTARE AL MEGLIO LE PUBBLICITÀ GIAPPONESI 403

Tsuchiya Junji

ARMONIOSA DIVERSITÀ: LO SPIRITO TRADIZIONALE
DELL'ALIMENTAZIONE SOSTENIBILE IN GIAPPONE 435

Paolo Villani

ESORDI DEL CIBO NELLE LETTERE GIAPPONESI.
LE ATTESTAZIONI NEL *KOJIKI* 449

Luca Bruno

MANGIARE AD AKIHABARA: IL SAPORE DEL *MOE* 455

Paolo La Marca

RYŌRI MANGA E DINTORNI. SULLE RAPPRESENTAZIONI
DEL CIBO NEL FUMETTO GIAPPONESE 479

Est Em

BUON APPETITO 493

Marco Benoît Carbone

'AH, SPAGHETTI...' L'IMMAGINARIO DELLA PASTA
NEL FRANCHISE DI SUPER MARIO 497

Otto Gabos

SPINACI, SALSAPARIGLIA E PANINI. INDAGINE SUL CIBO NEL FUMETTO 521

PROFILI DEGLI AUTORI 539

RINGRAZIAMENTI 553



ANNA SPECCHIO

*FOOD&PORN. DECLINAZIONI DI SESSO
E CIBO IN FUKIGEN NA KAJITSU,
L'ULTIMO VOLO PER TOKYO
E BISHOKU KURABU DI HAYASHI MARIKO*

男と女なんて、ご飯を食べることからすべて始まるのよ
Tra un uomo e una donna, ogni cosa ha inizio dal mangiare¹

Introduzione

Una fragola ammantata da uno schizzo di golosa glassa trasparente: è la suggestiva immagine della copertina della rivista mensile *Shōsetsu shinchō* del marzo 2014, contenente lo speciale *Seiyoku vs shokuyoku* (appetito [desiderio] sessuale vs appetito). Gli editor della testata propongono una selezione di racconti brevi e autoconclusivi incentrati sui due grandi appetiti dell'essere umano invitando i lettori a divorarli ma senza avidità, con gusto, a seconda del proprio gradimento, convinti che chiunque potrà scoprire quale dei due sia il suo desiderio principale, o, invece, comprendere di bramarli entrambi.

Il binomio sesso/cibo non è una novità nell'immaginario letterario, ma rappresenta al contrario un *leitmotiv* assai ricorrente ed esplorato che unisce scrittori e scrittrici di tutte le culture e di tutti i tempi, a dimostrazione della sua universalità: per questo motivo risulta curiosa la scelta da parte della redazione di *Shōsetsu shinchō* di suddividere i brani in due sezioni a seconda della loro "squadra" di appartenenza, "*seiyoku team*" e "*shokuyoku team*", come se i due appetiti fossero in contrasto e tra essi esistesse rivalità. La letteratura e la critica mondiale abbondano, sin dai tempi più antichi

1 M. Hayashi, *Fukigen na kajitsu*, Bunshun bunko, Tōkyō 2016, p. 77.



(basti pensare ai dialoghi platonici), di esempi in cui essi vengono indagati e accostati, attraverso molteplici approcci, come elementi capaci di unire in maniera analoga una cacofonia di sentimenti ed esperienze sensoriali e corporee.

In un interessante volume pubblicato nel 2000², Elspeth Probyn, docente dell'Università di Sydney che si occupa di antropologia e studi di genere, problematizza alcuni approcci teorici che individuano nel sesso l'unica prospettiva attraverso cui interpretare le nostre esistenze e identità³ e accosta il cibo come altro possibile vettore per identificare tutte le relazioni rizomatiche tra i corpi – in un costante dialogo con Deleuze e Guattari e, più precisamente, con il loro saggio *Mille piani*⁴. Allontanandosi da gran parte della letteratura che vede nel mangiare una rigida conferma dell'identità e della soggettività, Probyn suggerisce che il mangiare “ci unisce in una rete di commestibili e immangiabili, umani e non umani, animati e inanimati. In queste azioni, l'individuo si connette, si disconnette e si ricollega costantemente con diversi aspetti della vita individuale e sociale”⁵, rinegoziando sempre il proprio sé e portando a una confusione dei confini tra le diverse categorie. Lungi dall'argomentare qualsiasi tipo di superiorità del cibo sul sesso, Probyn intende ripensare una nuova etica dei corpi che riconosca pari dignità al cibo e al sesso come terreni sui cui costruire le identità personali, e, nel continuo confronto con le argomentazioni di Deleuze e Guattari sui regimi sessuali e alimentari, sostiene la necessità di cercare le interconnessioni tra questi due elementi per tracciare i punti di unione e separazione. Con queste premesse, è possibile dedurre che sesso e cibo non debbano essere intesi come un dualismo antagonistico (come sembra invece porli la rivista menzionata in

2 E. Probyn, *Carnal Appetites. FoodSexIdentities*, Routledge, New York & London 2000.

3 Probyn si riferisce in particolare ad alcune teorie *queer* e femministe estremamente radicali. Come spiega lei stessa all'interno del volume, lungi dal rappresentare una polemica, la sua vuole essere un'estensione della portata di tali teorie che strizza l'occhio al modo in cui sesso e cibo si intrecciano e ai racconti gastronomici che ci costringono a ripensare una nuova etica del vivere. Ivi, p. 65.

4 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*; tr. it. di G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Nocera Inferiore 2017.

5 E. Probyn, *Carnal Appetites*, cit., p. 17.

apertura): rappresentano infatti due vettori capaci di convogliare in maniera analoga le questioni relative a sessualità e potere, nonché le connessioni rizomatiche tra i corpi, e tra i corpi e le diverse aree della società. Probyn li considera entrambi elementi al contempo fisici e sensuali, tra cui e in cui i significati culturali confluiscono in modo naturale, interfacce tra il materiale e l'immateriale, la natura e la cultura, il desiderio e la sua soddisfazione. Elementi che, dal momento in cui stimolano i nostri sensi, anticipano quella che lei definisce la "visceralità della vita"⁶.

Allo stesso modo, pur ammettendo che "le pratiche di preparazione e di consumo del cibo sono, naturalmente, molto sensuali e a volte anche sessuali"⁷, Probyn non manca di ripetere che l'accostamento di sesso e cibo conduce fin troppo spesso all'uso di facili metafore, e sostiene che "l'attuale celebrazione del cibo come sesso e del sesso come cibo [...] dimostra alcuni dei limiti degli usi dominanti del sesso", sollevando come esempio quello della pornografia alimentare le cui raffigurazioni "rivelano con forza i limiti del pensiero in termini di trasgressione"⁸. Eppure, a vent'anni dalla pubblicazione del saggio della studiosa australiana, le raffigurazioni culinarie considerate più succulente sono oggi comunemente contrassegnate dall'etichetta, divenuta ormai simbolo della gastronomia erotica, che assume il nome di #foodporn, superando le allusioni alle 'facili metafore' cui faceva riferimento Probyn (tra cui quella presente nell'immagine di copertina di *Shōsetsu shinchō*) e portando alla perdita della specificità sociologica del termine. Il termine 'foodporn', infatti, è stato inizialmente coniato dalla scrittrice e giornalista Rosalind Coward⁹, la quale, già nel 1984, notava come le allora recenti tendenze di impiattamento ponessero maggiore enfasi sull'estetica rispetto alle modalità di preparazione o sul contenuto, allo stesso modo di come il corpo femminile è stato (e tuttora è spesso) presentato dalle pubblicità: appetitoso.

6 Ivi, p. 7.

7 Ivi, p. 61.

8 Ivi, p. 72.

9 R. Coward, *Female Desire: Women's Sexuality Today*, Paladin, London 1984. A proposito del termine "Food Porn", è utile precisare che malgrado sia stato coniato da Coward, come categoria o etichetta (tag) è stato lanciato nel 2004 dal social network Flickr.

Ricollegandosi al discorso sulla ‘visceralità della vita’ teorizzato da Probyn, occorre ricordare, per enfatizzare un ulteriore punto di vicinanza tra i due elementi oggetto di indagine in questo breve contributo, che se il cibo è necessario per la sopravvivenza dell’individuo, e, di conseguenza, per la comunità, il sesso è indispensabile per la perpetuazione della specie. Si tratta di due “necessità istintive analoghe”¹⁰ che hanno avuto e continuano ad avere un forte impatto sulla cultura e sulle relazioni interpersonali. Entrambe possono culminare in amore (e/o dipendenza). Ne consegue che sesso e cibo sono accomunati dalle pratiche di condivisione e di creazione dell’intimità, in base alle quali è possibile marcare le dinamiche di ruolo e potere (anche in base al genere, se si considerano gli approcci delle teorie queer e femministe) nella società e, di rimando, anche nella narrativa – nella misura in cui riflette gli aspetti del mondo reale (raffigurandoli come tali, sovvertendoli, amplificandoli, parodiandoli ecc.).

Nella letteratura giapponese contemporanea, le celebrazioni su sesso e cibo abbondano in particolare nelle opere appartenenti al *corpus* denominato “*josei bungaku*” (“letteratura femminile”)¹¹, ovvero in quella produzione generata negli ultimi decenni del Novecento da scrittrici che, tramite il rifiuto dei tradizionali modelli di femminilità e la demistificazione dell’identificazione della donna come “madre” (o, più precisamente, come “*umu sei*”, ovvero come “sesso che partorisce”), hanno saputo donare nuova voce alle loro protagoniste sdoganandole dai ruoli convenzionali e conferendo loro una sessualità attiva e nuove forme di espressione¹² del sé, con

10 C. Counihan, *The Anthropology of Food and Body: Gender, Meaning, and Power*, Routledge, New York and London 2018, p. 63.

11 Fino all’inizio degli anni Ottanta si parlava invece di *joryū bungaku*, “letteratura di stile femminile”, termine ampiamente contestato dalla critica femminista giapponese di quegli anni in quanto supponeva uno stile comune a tutte le donne, peraltro considerato liricamente inferiore allo stile degli scrittori di sesso maschile. Il nuovo termine *josei bungaku* applica invece una distinzione su base biologica – sebbene pure questa nomenclatura, contrapposta al semplice termine *bungaku* con cui si indica la letteratura mainstream (ovvero prodotta da scrittori di sesso maschile), non risulti del tutto inclusiva dal punto di vista dei *gender studies*.

12 Se il rifiuto dei tradizionali modelli di femminilità e dell’identificazione della donna come “sesso che partorisce” (ideale promosso dalla fine della Seconda guerra mondiale con l’intento di creare un nuovo modello di femminilità che



il risultato che al momento presente siamo in possesso di una sempre maggiore e differenziata produzione letteraria da parte di nuove voci femminili. Per questa ragione, forse non è da considerarsi un caso se la maggior parte dei brani scelti dagli editor di *Shōsetsu shinchō* appartengono proprio a scrittrici, tra cui Tōda Junko (n. 1960), Kanda Akane (n. 1965), Chihaya Akane (n. 1979), Saitō Wakako (n. 1980) e Yuzuki Asako (n. 1981). Se nei romanzi scritti da autori di sesso maschile sesso e cibo erano e, in gran parte, sono tuttora legati a un immaginario femminile iscritto all'interno di discorsi maschili e privo di una vera e propria *agency*, come accade per esempio in *Il club dei buongustai* di Tanizaki Jun'ichirō (1919)¹³ o

sostenesse il ripopolamento della nazione – si veda a questo proposito, tra gli altri: C. Ueno, “*Umu sei, umanai sei: haha ni naru obsession*”, in *Onna to iu kairaku*, Keisō shobō, Tōkyō 1986) si ravvisa a partire dalle opere degli anni Sessanta del Novecento, nei due decenni successivi si assiste a un'ulteriore e più ampia produzione di scrittrici e critiche che presentano nuovi e diversificati modelli di espressione dell'essere donna. Una delle parole più diffuse nella critica letteraria a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento, in seguito cioè alle intersezioni di quest'ultima con la critica femminista e gli studi sulle donne, è proprio *hyōgen* (espressione/i). Merito della critica femminista è infatti quello di aver permesso che i riflettori si posassero anche sulle donne e sui loro punti di vista e percezioni, permettendo alle autrici di approfondire le diverse espressioni del femminile tramite l'introduzione di nuove protagoniste non convenzionali. Citare tutte le monografie che trattano l'argomento risulterebbe impossibile in questa sede, ma si suggerisce, per un approfondimento in merito alla questione, la lettura di K. Yonaha, *Kōki 20 seiki josei bungaku ron*, Shōbunsha, Tōkyō 2014; quindi, procedendo a ritroso e citando volumi pubblicati negli anni immediatamente successivi alla rivoluzione femminista: M. Egusa, R. Seki, K. Urushida (a cura di), *Dansei sakka o yomu. Feminizumu hihyō no seijuku e*, Shin'yōsha, Tōkyō 1994; N. Mizuta (Lippit), *Onna ga yomu nihon kindai bungaku: feminizumu hihyō no kokoromi*, Shin'yōsha, Tōkyō 1992; ancora, sempre di N. Mizuta (Lippit), *Josei no jiko hyōgen to bunka*, Tabata shoten, Tōkyō 1993; sempre della stessa autrice è opportuno menzionare anche *Feminizumu no kanata. Josei hyōgen no shinsō*, Kōdansha, Tōkyō 1991 e *Hiroin kara hīrō e. Josei no jiga to hyōgen*, Tabata shoten, Tōkyō 1982.

- 13 *Bishoku kurabu* di Tanizaki è arrivato in Italia nel 2017 attraverso una lingua ponte, nella traduzione di Lorenzo Casadei della versione francese tradotta dal giapponese da Sekiguchi Ryoko e Patrick Honoré, in una raccolta che include anche altri racconti culinari giapponesi. Cfr. J. Tanizaki, trad. it. dal francese di L. Casadei, *Il club dei buongustai*, CasadeiLibri Editore, Bologna 2017. Per citare un esempio del modo in cui l'immaginario femminile sia iscritto all'interno di un discorso maschile e sia legato a quello del consumo alimentare, si leggano, per esempio, i capitoli 24, 25 e 26, in cui A, un



in *Murakami Ryū ryōri shōsetsu shū* di Murakami Ryū (Una raccolta di romanzi di cucina di Murakami Ryū, 1991)¹⁴, per citarne un paio che pur essendo stati pubblicati in epoche assai differenti risultano accomunati dalla presenza di io narranti che accostano il sapore delle pietanze ai piaceri dati delle donne che le servono, nei romanzi concepiti dalle scrittrici emerse negli ultimi cinquant'anni il binomio *food & porn* è osservato attraverso la lente femminile.

Questa nuova prospettiva permette di notare come anche le donne nutrano, ovviamente, i medesimi appetiti delle loro controparti maschili e siano in grado di declinarli in ancora più sfumature a seconda dell'occorrenza – in quanto, come notato da Tomoko Aoyama nel suo volume *Reading Food in Modern Japanese Literature*, interlocutore imprescindibile per chiunque voglia scrivere di cibo riferendosi alla letteratura giapponese moderna e contemporanea, le nuove scrittrici creano protagoniste che “in contrasto con le giovani confinate in casa (e in cucina), possiedono la libertà e l'arroganza di consumare, criticare, rifiutare e trasformare o parodiare sia il cibo che i testi”¹⁵. Le questioni relative al sesso e al cibo nella letteratura giapponese sono state talmente indagate negli ultimi anni che risulta assai difficile, sia considerando la portata dello studio di Tomoko Aoyama che i numerosi articoli successivi a opera di studiosi di tutto il mondo, trovare un terreno vergine da esplorare.

Il presente saggio intende quindi offrire una breve panoramica sulle declinazioni di sesso e cibo all'interno di una piccola man-

membro del Club, scambia la pietanza servita nella sua bocca per le dita di una mano femminile, e solo dopo aver prodotto diversa saliva e aver sentito accrescere in lui un forte appetito si accorge che quelle sulla lingua non sono estremità di un corpo umano bensì pezzi di cavolo cinese. Cfr. Ivi, pp. 144-147.

14 A proposito di questo lavoro, Tomoko Aoyama fa notare che nelle pagine di Murakami Ryū “le donne sono trattate come il cibo; proprio come alcuni cibi hanno un sapore migliore di altri, alcune donne impressionano per il loro fascino fisico, l'ingenuità o lo stile”. Cfr. T. Aoyama, *Reading Food in Modern Japanese Literature*, University of Hawaii Press, Honolulu 2008, p. 166. Allo stesso modo, Tomoko Aoyama precisa che nella letteratura giapponese esiste un gran numero di esempi “di come il corpo delle donne viene usato per portare il cibo alle loro famiglie. Dalle *karayuki-san* del preguerra alle ragazze *panpan* del dopoguerra, i corpi femminili sono iscritti (e persino fagocitati) nel discorso del nazionalismo economico, militaristico e culturale”. Cfr. Ivi, p. 173.

15 Ivi, p. 201.



ciata di opere di una delle figure più idiosincratice della letteratura giapponese femminile contemporanea, Hayashi Mariko (nome d'arte di Togō Mariko, n. 1959)¹⁶, nel tentativo di comprendere se e in che modo le rappresentazioni sessuali e alimentari contribuiscono alla creazione identitaria dei protagonisti (ovvero se, come postulato da Probyn, anche il cibo può essere considerato un vettore per individuare le relazioni tra i corpi) e in quale misura queste siano accumulate dalla condivisione dell'intimità, come teorizzato da Terasawa Mizuho¹⁷. In particolare, saranno prese in esame tre opere di Hayashi Mariko ambientate negli anni Ottanta, gli anni in cui, come si illustrerà nel paragrafo successivo, cominciano a diffondersi sia le tematiche legate al consumo alimentare che quelle legate al consumo sessuale: *Fukigen na kajitsu* (Il frutto del malcontento, 1996)¹⁸, *L'ultimo volo per Tokyo* ([2020] 1984)¹⁹ e *Bishoku kurabu* (Gourmet Club, 1989)²⁰.

Più che fame, è voglia di qualcosa di buono

Come scrittrice e come tematiche, Hayashi Mariko rappresenta una sorta di figura a sé stante nel panorama letterario giapponese contemporaneo. Anziché rifiutare in maniera categorica i tradizionali canoni di femminilità e opporsi all'idea della donna come 'sesso che partorisce' ricorrendo al fantastico o presentando protagoniste

-
- 16 Per ulteriori informazioni riguardo l'autrice si vedano anche: A. Specchio, "I'm every woman. Hayashi Mariko verso un nuovo modello di donna nel Giappone contemporaneo", in M. Cestari, G. Coci, D. Moro e A. Specchio (a cura di), *Orizzonti giapponesi*, cit., pp. 389-406; e A. Specchio, "What girls want. Hayashi Mariko e il meglio della vita nel Giappone degli anni Ottanta". In M. Hayashi, *Saishūbin ni maniaeba*; tr. it. e cura di A. Specchio, *L'ultimo volo per Tokyo*, Atmosphere Libri, Roma 2020, pp. 185-202.
- 17 M. Terasawa, *Sharing Sex, Sharing Meals: A Discussion of Hayashi Mariko's Works*, in T. Kuribayashi (tr. in. e cura di), *The Outsider Within. Ten Essays on Modern Japanese Women Writers*, University Press of America, Lanham 2002.
- 18 M. Hayashi, *Fukigen na kajitsu*, Bunshun bunko, ventunesima ristampa, Tōkyō 2016.
- 19 M. Hayashi, *Saishūbin ni maniaeba*; tr. it. e cura di A. Specchio, *L'ultimo volo per Tokyo*, Atmosphere Libri, Roma 2020.
- 20 M. Hayashi, *Bisokku kurabu*, Bunshun bunko, Tōkyō 2010.



ambigue o anticonvenzionali²¹, ha scelto di incentrare la propria battaglia su questioni decisamente pratiche e individuali, con tutte le loro contraddizioni. Da una parte, ha criticato la tendenza della cultura di massa a lei coeva a concentrarsi eccessivamente sull'aspetto esteriore delle donne tralasciandone le qualità artistiche e i talenti, dall'altra ha sempre ammesso la prevaricazione del sesso maschile nella società, e anziché cercare una strada che permettesse una riforma sociale per tutte le donne ha scelto di inseguire il successo personale²² – una delle posizioni per cui Hayashi Mariko è considerata dalla critica giapponese e internazionale distante, molto distante, dalle posizioni radicali del femminismo giapponese e in particolare da quelle assunte dalla sua portavoce principale Ueno Chizuko.

Nelle opere scritte o ambientate negli anni Ottanta, gli anni ovvero che vedono il suo debutto come saggista prima e come romanziere dopo, Hayashi Mariko ha creato protagoniste modellate sulla sua stessa persona che, avvantaggiate dalla favorevole congiuntura economica dell'epoca e dalla conseguente corsa al consumo sfrenato, tentano di inseguire unicamente il proprio successo e di concedersi ogni lusso possibile... Tra cui quello di potersi scegliere giovani o meno giovani amanti e consumare con loro cena e dopocena²³.

La scelta di analizzare la relazione tra sesso e cibo in tre opere di Hayashi Mariko ambientate negli anni Ottanta non è casuale. Gli anni Ottanta coincidono infatti col periodo in cui l'economia giapponese è in pieno decollo, e tra le varie etichette con cui sono

21 Una delle figure più ricorrenti nelle opere delle scrittrici giapponesi durante gli anni Settanta e Ottanta è quella della *yamanba* o *yamauba*, nella quale la critica nazionale e internazionale ha riconosciuto sostanzialmente un prototipo di donna libero dai dettami della società e privo di legami. Poiché sarebbe impossibile in questa sede approfondire l'argomento, si suggerisce di vedere a proposito (tra gli altri): N. Mizuta e S. Kitada, *Josei no genkei to katari nashi. Yamauba tachi no monogatari*, Gakugei shorin, Tōkyō 2002; N. Mizuta et al, a cura di, *Feminizumu/jendā hihiyō no genzai. Gendai josei bungaku o yomu – Yamauba tachi no monogatari*, Arts and Crafts, Tōkyō 2017.

22 M. Saitō, *Bundan aidoru ron*, Iwanami shōten, Tōkyō 2002, p. 110.

23 Che Hayashi Mariko crei protagoniste rimodellate sulla sua stessa persona è stato confermato dalla scrittrice stessa e ripreso in seguito dalla critica internazionale, così come è noto, grazie alle sue stesse rivelazioni, che malgrado un aspetto esteriore considerato non in linea coi canoni di bellezza in voga trenta o quaranta anni fa abbia avuto decine di relazioni, anche con uomini più giovani (grazie soprattutto alla sua fama di scrittrice). Cfr. M. Hayashi, *Kekkon made yarinuku 80s*, Bunshun bunko, Tōkyō, 2014.

spesso indicati appare quella che li definisce come l'“età delle donne”²⁴, un decennio che vede, tra gli altri, il “boom dell'indipendenza femminile”²⁵ – grazie soprattutto all'ampliarsi su larga scala degli studi sulle donne inaugurati ufficialmente nel 1978, l'Anno Internazionale della Donna in cui si tiene in Giappone la prima Conferenza Internazionale di Tokyo di Studi sulle Donne ospitata al Centro Nazionale di Educazione Femminile fondato appena l'anno precedente²⁶. Ma sono anche gli anni in cui, in seguito alla rapida industrializzazione del dopoguerra, periodo in cui vigeva la necessità di sacrificarsi per favorire lo sviluppo interno del paese, il cibo cessa di rappresentare una mera fonte di nutrimento rara e preziosa e assume le caratteristiche di un vero e proprio bene di consumo, popolandosi tutti i mass-media, dalle riviste ai manga, dai programmi televisivi alle stazioni radio, in linea con la nuova etica improntata sull'abbondanza e sull'opulenza. Come precisa Maria Teresa Orsi, negli anni Ottanta si assiste a un importante cambiamento nel mondo del *food*:

La parola *gurume* (gourmet) entra nel discorso sociale, la ricerca e l'apprezzamento di cibi raffinati, di bevande di alta qualità, la capacità di riconoscere le sfumature che distinguono un prodotto eccellente diventa accessibile ad una fascia di pubblico sempre più ampia, i cibi di importazione sono prodotti comuni in molte case, appaiono centinaia di riviste che elencano i migliori ristoranti per ogni tipo di cucina.²⁷

Il cibo, la preparazione delle pietanze e il loro consumo diventa in questo modo il nuovo simbolo di un benessere sociale diffuso, meglio ancora se importato o considerato *gourmet*, e se condiviso insieme a un partner, in quanto il consumo diventa in questi casi esclusivo e ricercato. La pratica del *gaishoku*, ovvero del mangiare fuori casa, si diffonde proprio a partire da questo periodo,

24 Ivi, p. 95.

25 M. Kitade, “*Hayashi Mariko to feminizumu*”, in *Tōkai gakuen gengo bungaku bunka*, vol. 10, Tōkai gakuen daigaku nihon bunka gakkai, Tōkyō 2010, p. 24.

26 Y. Ehara, “*Japanese Feminism in the 1970s and 1980s*”. In *U.S. – Japan Women's Journal. English Supplement*, n. 4, 1993, p. 52.

27 M. T. Orsi, *Il gourmet manga al di là del sushi*, in V. Sica e J. Tsuchiya (a cura di), *Lingue culture mediazioni*, vol. 3, n. 2, *Luoghi (comuni) del Giappone*, 2016, p. 94.

quando anche le giovani donne, che poco alla volta migrano dalle periferie alla metropoli, cominciano a rendersi indipendenti grazie a nuovi impieghi ed evadono dalla cucina per accedere a ristoranti costosi. Fino a quel momento, la cucina era stata considerata lo spazio femminile per eccellenza dove le donne, in un'ottica ancora fortemente essenzialista che vedeva una rigida divisione dei ruoli in base al sesso, avevano il dovere di preparare e servire le pietanze per la propria famiglia. 'Evadere' dalla cucina, ovvero da un territorio considerato 'sfera privata', per recarsi in ristoranti di lusso, simboleggiava dunque entrare a far parte della 'sfera pubblica' e accedere a quello che era stato a lungo considerato uno 'spazio maschile' al quale era associata un'idea di benessere sociale²⁸. Sebbene negli anni Ottanta si assista anche in Giappone a un progressivo avvicinamento degli uomini alla sfera della cucina, come testimoniato dal proliferare di libri legati al cibo²⁹ e altri prodotti commerciali come programmi televisivi, manga o videogames³⁰, la cucina di casa rimane ancora un luogo fortemente genderizzato, ed è anche in virtù di questa ragione che

28 Come osservato da numerosi critici, tra cui la già citata Aoyama, anche in Giappone vi è stata e tuttora vi è una stretta connessione tra il cibo e il genere (*gender*). Non soltanto nelle rappresentazioni dei modi di cucinare o mangiare o nelle raffigurazioni del cibo di per sé, ma altresì negli spazi legati a queste pratiche e al consumo di cibo. Aoyama nota come in Giappone la cucina maschile dei grandi chef nei ristoranti o nei programmi televisivi (quindi nella sfera pubblica) sia un fenomeno relativamente recente, mentre le donne erano e tuttora sono, in gran parte, viste come le persone che devono prendersi cura della sfera privata, ovvero del "lavoro non retribuito della cucina domestica quotidiana". Cfr. T. Aoyama, *op. cit.*, p. 172. Riguardo la genderizzazione degli spazi (della cucina) e della visione della donna come incaricata della preparazione del cibo in ambito domestico, si pensi alla pubblicità di un brand di noodles istantanei prodotti dalla House Foods Corporation lanciata nel 1975: questa mostrava una famiglia composta da madre, figlia e padre in cui la donna, dopo aver servito le ciotole di *ramen* istantaneo caldo al marito e alla figlia, pronuncia la frase: '*watashi tsukuru hito*' (lett. 'io sono quella che prepara'), seguita dall'eco dei restanti famigliari che rispondono: '*watashi, taberu hito*' (lett. 'noi siamo quelli che mangiano'). Il video della pubblicità è disponibile insieme ad altri spot commerciali degli stessi anni su YouTube all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=q7LflHsqdIA> (03/01/2020).

29 T. Aoyama, *op. cit.*, p. 177.

30 Si pensi, per esempio, ai manga *Oishinbo* (Il gourmet, 1983-2014) o a *Kukkingu papa* (Cooking papa, la cui serializzazione è cominciata nel 1984).

Kiccin (Kitchen) di Yoshimoto Banana³¹, scritto nel 1987, ricopre una notevole importanza nel panorama letterario giapponese, in quanto, all'interno della storia, "le immagini o i ruoli di genere tradizionali o stereotipati sembrano essere ribaltati o rinnegati"³².

Quando Hayashi Mariko giunge a Tokyo dalla provincia con la speranza di studiare e trovare un buon impiego, ambisce, come molte sue coetanee, a una serie di beni considerati fino a quel momento prerogativa maschile³³, tra cui il successo, la gloria e, ovviamente, la possibilità di mangiare spesso fuori, possibilmente in ristoranti costosi, cibo *gourmet* o d'importazione (e, dunque, raggiungere il famigerato status di benessere). Nelle opere di narrativa declina questi elementi inserendoli in trame che ruotano attorno a storie in cui le protagoniste intrattengono relazioni amorose che partono proprio dalla condivisione o dalla non condivisione dei pasti, soprattutto fuori casa³⁴. Del resto è lei stessa a scrivere che in una rela-

31 B. Yoshimoto, *Kiccin*, tr. it. di G. Amitrano, *Kitchen*, Feltrinelli, quarantaquattresima edizione, Milano 2017.

32 T. Aoyama, *op. cit.*, p. 180. Aoyama nota che Mikage non impara a cucinare dalla madre quanto dai programmi televisivi o dai libri di ricette, a testimonianza del diffuso interesse verso il mondo della cucina in quegli anni. A questo proposito, sembra doveroso qui citare un'altra annotazione di Probyn sulla cucina: parlando delle trasformazioni sociali degli ultimi decenni del Novecento, e in particolare degli anni Novanta (poco dopo, cioè, la pubblicazione di *Kicchin* e dello scoppio del 'gourmet boom' in Giappone), e del diffuso interesse internazionale verso il mondo che ruota intorno al *food*, nota come, grazie soprattutto al proliferare di programmi televisivi si assista progressivamente a un cambiamento della cucina intesa come ambiente di lavoro domestico femminile. "In questo scenario", scrive, "la cuoca si sporca le mani mentre guarda le gesta di cuochi sexy in televisione. Al di là dell'ormai logoro sogno di liberazione in camera da letto, e liberata dagli obblighi ai fornelli, la cucina viene venduta alle donne come nuova sfera di liberazione sensuale". Cfr. E. Probyn, *op. cit.*, p. 5.

33 M. Saitō, *op. cit.*, 108.

34 Come si vedrà in queste pagine, Hayashi Mariko non sembra voler spingere le sue eroine fuori dalla cucina per 'liberarle' dal luogo in cui è stato tradizionalmente ascritto il prototipo di femminilità vigente fino a quegli anni. Piuttosto, sembra portarle in ristoranti costosi per far sì che esse assaporino, assecondando quello che era un suo desiderio, piaceri e privilegi considerati per l'appunto 'prerogativa maschile' per il solo gusto di accedere a uno status di benessere – da molte sue eroine, e forse anche da lei stessa, considerato una forma di *empowerment*.

zione tra un uomo e una donna “ogni cosa ha inizio dal mangiare”, aforisma con cui non a caso si è scelto di aprire questo contributo³⁵.

La frase è tratta da *Fukigen na kajitsu*³⁶, romanzo scritto nel 1996 ma ambientato negli anni della bolla economica che racconta le vicissitudini della capricciosa e perennemente scontenta Mitsukoshi Mayako, una giovane trentaduenne che, sentendosi insoddisfatta dal proprio matrimonio e trascurata dal marito (dal quale, tuttavia, afferma a più riprese di non volersi separare), intrattiene diverse relazioni extraconiugali che seguono sempre lo stesso iter: cena fuori in un ristorante di lusso e pernottamento in un hotel a cinque stelle o in un resort. Mayako, alla continua ricerca di qualcosa che riempia le sue giornate e incapace di tenere a freno la propria smania di benessere, addita il marito Kōichi accusandolo di essere la causa del proprio malcontento. Kōichi viene descritto come un *salaryman* dedito al lavoro che ogni sabato si reca a cena a casa della madre, nonostante in settimana non abbia tempo per condividere la tavola con la moglie e per farlo abbia a disposizione quell'unica sera. Quello che emerge è il quadro di un uomo che, per quanto abile nel proprio lavoro, sembra incapace di superare il complesso materno e preferisce trascorrere il tempo insieme alla madre anziché alla moglie – va tuttavia precisato che la narrazione, come spesso accade nei romanzi e racconti di Hayashi Mariko, è in terza persona ma scritta in maniera tale che il lettore possa simpatizzare più facilmente con la protagonista (sebbene alcuni aspetti del suo carattere non la rendano esattamente ‘simpatica’), dunque ogni rappresentazione di Kōichi appare proiettata dal punto di vista di Mayako.

35 Sebbene Hayashi cominci a scrivere in un periodo in cui anche le identità individuali subiscono alcuni mutamenti e in letteratura si assiste alla comparsa di soggettività più fluide, le relazioni che inserisce nelle sue trame sono esclusivamente di tipo eterosessuale e i suoi protagonisti cisgender. Non stupisce, dunque, che precisi che “tra un uomo e una donna ogni cosa ha inizio dal mangiare”.

36 *Fukigen na kajitsu* è il primo romanzo della cosiddetta “Trilogia della *Baburu jidai*”, ovvero la ‘trilogia degli anni della bolla economica’, a cui seguono *Rosuto wārudo* (Lost World, 1999), e *Akko-chan no jidai* (I tempi Akko-chan, 2005). *Fukigen na kajitsu*, in particolare, è stato riconosciuto dalla critica giapponese come appartenente al filone dei *furin shōsetsu*, i ‘romanzi sul tradimento’, in cui rientrano, tra gli altri, anche *Hiruma na no ni kurai heya* di Ekuni Kaori (Una stanza buia in pieno giorno, 2010) e *Kami no tsuki* di Kakuta Mitsuyo (Luna di carta, 2012).

Il sabato sera, cascasse il mondo, si cenava a casa della madre di lui. E lei ne aveva davvero abbastanza di quei momenti in cui doveva mangiare *shabu shabu* o altre pietanze simili insieme alla suocera e al suo primogenito.³⁷

La tavola della suocera è, per Mayako, simbolo di una cucina casalinga, poco raffinata e niente affatto sensuale. Non vi è nulla di seducente o erotico nell'immergere la carne o altri ingredienti nel brodo bollente della pentola in compagnia della propria suocera, così come non vi è nulla di esotico o *gourmet* in quella ricetta. Nel sedersi insieme al marito e alla suocera davanti a un piatto comune e domestico come lo *shabu shabu*, Mayako non prova alcun piacere e avverte anzi un senso di disagio e disgusto. Per riprendere il discorso di Probyn sulle reti di relazioni reciproche innescate dall'atto del mangiare a cui sono collegati diversi aspetti della vita individuale e sociale, tra cui le attrazioni e le repulsioni o le simpatie e le antipatie³⁸, anziché confermare la propria individualità e la propria agentività, in questa scena (e ogni volta che si trova a cena in compagnia di suocera e marito) Mayako se ne sente privata, assoggettata com'è al potere scaturito dalla relazione con la suocera, e dalla relazione della suocera col marito, in un terreno che, per quanto 'privato' e 'domestico', non le appartiene. In altre parole, è come se Mayako si sentisse un oggetto di proprietà della famiglia acquisita, come fosse lei stessa una fetta di carne intinta rapidamente nel brodo per essere divorata senza alcuna pretesa di raffinatezza, secondo una politica di consumo delle donne e della carne che ricorda in parte quella problematizzata da Carole Adams³⁹.

Inoltre, mangiare *shabu shabu* rappresenta per Mayako la perdita del presunto *status* di benessere acquisito proprio grazie al matrimonio e alle entrate del marito che le consentono di andare puntualmen-

37 M. Hayashi, *Fukigen na kajitsu*, cit., p. 77.

38 E. Probyn, *Carnal Appetites*, cit., p. 17.

39 C. Adams, *The Sexual Politics of Meat. A Feminist Vegetarian Critical Theory*, Continuum, New York 1990. Secondo Carole Adams, radicalmente convinta che le donne e gli animali siano le vere vittime senza voce della società patriarcale, meri oggetti di consumo, "mangiare la carne" equivale a "reinserire il potere maschile a ogni pasto"; Ivi, p. 187. Nel caso di Mayako, più che di "potere maschile" di per sé, tuttavia, è più corretto parlare di "potere legato alla famiglia maschile", del marito, che indubbiamente esercita una forte autorità su di lei.

te fuori a cena – mentre il fatto che l'opinione di Kōichi in merito alle pietanze non venga fornita è compensato dalla sua scelta ricorrente di volersi accomodare alla tavola materna, azione che chiaramente si fa metafora di una sua preferenza per la cucina casalinga e materna e, di conseguenza, per le attuali dinamiche di potere interne alla coppia. In aggiunta, le serate trascorse a casa della suocera non culminavano mai in notti di passione col marito una volta fatto ritorno alla dimora coniugale, ragione per la quale, se sulle prime Mayako aveva cercato un abbigliamento più accattivante per ridestare nel marito desideri ormai affievoliti, con il passare del tempo finisce con l'allontanarsi da Kōichi, il quale sembra non provare più non solo alcun desiderio di mangiare con lei, ma neanche alcun interesse sessuale nei suoi confronti – atteggiamento che, se nella storia è descritto dal narratore esterno, nel *dorama* andato in onda nel 2016⁴⁰, il cui successo ha portato a una nuova ristampa del romanzo, è enfatizzato dalle azioni di lei e dagli sguardi di lui (la prima puntata comincia proprio con Mayako che, uscendo dalla doccia, tenta di sedurre il marito; tuttavia, Kōichi, anziché provare attrazione nei confronti del suo corpo ancora bagnato, la rimprovera e la sollecita a vestirsi alla svelta).

Per contro, quando Mayako dichiara di non voler più seguire Kōichi a casa della suocera il sabato sera e approfitta delle ripetute assenze del marito per uscire prima con Minamita, il suo ex storico, poi con Nomura, un uomo sposato e padre di due figli di cui diventa *partner in crime*, e, in seguito, con Michihiko, un giovane musicista che la esorta al divorzio, le sue cene hanno sempre come sfondo ristoranti o hotel di lusso caratterizzati dalla presenza di clientela straniera⁴¹ e menu a base di pietanze ricercate, e diventano il preludio a notti in cui si abbandona alla passione.

Raramente Mayako ci viene descritta mentre mangia una pietanza: durante le cene immagina di accompagnare i suoi amanti nei loro

40 Il *dorama* in sette episodi è stato trasmesso su TV Asahi a partire dal 29 aprile 2016. La regia è di Komatsu Takashi, con Kuriyama Chiaki nei panni di Mayako e Inagaki Gorō nei panni di Kōichi. È la seconda trasposizione televisiva di *Fukigen na kajitsu*, dopo quella andata in onda tra il 9 ottobre e il 18 dicembre 1997 sulla TBS, in undici episodi.

41 M. Hayashi, *Fukigen na kajitsu*, cit., p. 17. Il riferimento alla clientela straniera è utile ai fini di un'analisi sociologica del romanzo, in quanto anche la presenza di stranieri nei ristoranti era vissuta come sinonimo dell'alta qualità del luogo.



viaggi all'estero, di volere imparare l'inglese, pensa a come aggiustare il reggiseno che le reca fastidio o all'avventura sessuale che seguirà il pasto. Se da una parte l'assenza di scene che immortalano Mayako nell'atto concreto di portarsi le pietanze alla bocca rientra nella tradizione secolare di rappresentazioni di donne che 'non mangiano' rispetto alle 'donne che mangiano' presente nella letteratura giapponese descritta da Emerald King⁴², stupisce che non sia l'atto pratico del consumo di cibo *per sé* a stimolare oltremisura le sue fantasie, soprattutto in considerazione del fatto che, prendendo nuovamente in prestito un assunto di Probyn, pensare al sesso attraverso il cibo rende i corpi infinitamente più suscettibili al piacere⁴³.

Con queste premesse, è possibile arguire che gli inviti a cena fuori non siano dovuti alla necessità di Mayako di saziare il normale appetito, ma rappresentano piuttosto il preludio indispensabile a saziare il suo desiderio sessuale con uomini diversi dal marito⁴⁴. Più che voglia di assaporare pietanze o vini stranieri, e dunque gustare appieno il benessere e il piacere dei gusti, è brama di arrivare direttamente al culmine della sua serata e soddisfare i suoi desideri e capricci – non è da escludere che Mayako si senta motivata dall'idea di voler confermare la propria soggettività e il proprio presunto *empowerment* proprio tramite l'atto sessuale con uomini diversi dal marito; tuttavia, le sue esperienze corporee, per quanto vissute da lei stessa al pari di trasgressioni originali, si rivelano in realtà riproduzioni di cliché consolidati e non conducono in altre direzioni⁴⁵.

Mayako non sembra innamorarsi dei suoi amanti, quanto dell'idea di condividere con loro preziosi momenti di piacere, assenti nel matrimonio con Kōichi. Con lui condivide la casa e la quotidianità, ma non la tavola o il sesso – durante la narrazione si scopre che

42 E. King, *Women Who don't Eat in Modern Japanese Literature*, in L. Piat-
ti, D. Farrel (a cura di), *The Routledge Companion to Literature and Food*,
Routledge, New York & London 2018.

43 E. Probyn, "Beyond Food/Sex. Eating and Ethics of Existence", in *Theory,
Culture & Society*, vol. 16 (2), p. 220.

44 La *catch phrase* sulla fascetta del libro ristampato nel 2016 è proprio una
frase pronunciata da Mayako a questo proposito: "Chissà perché il sesso con
gli uomini all'infuori del proprio marito è così divertente?".

45 Siano queste le 'posizioni sovrane' menzionate da Probyn a proposito del
piacere sessuale scaturito attraverso la trasgressione o ulteriori ramificazioni
della coscienza che portano alla decostruzione o rinegoziazione del sé in re-
lazione agli altri corpi. Cfr. E. Probyn, *Carnal Appetites*, cit., p. 74.



anche Kōichi è coinvolto in una relazione extraconiugale, per giunta con una ex compagna di università e amica della moglie, ma il lettore non è mai messo a conoscenza delle loro pratiche di condivisione. A questo proposito, Terasawa Mizuho nota come

Hayashi utilizza spesso le scene del pasto come strumento per evidenziare la separazione tra la condivisione sessuale e quella emotiva. Gli uomini e le donne coinvolti sessualmente finiscono per condividere i pasti in maniera naturale, ma questo non porta direttamente alla condivisione emotiva.⁴⁶

È grossomodo quanto accade anche in *Fukigen na kajitsu*: se Mayako riesce a condividere i pasti con i suoi amanti in maniera quasi più regolare che col marito, per contro non riesce a condividere le sue emozioni. I pensieri sui viaggi, sulle idee, sulle preferenze e qualsiasi altro elemento inerente alla sfera più intima rimane chiusa nel suo cuore, in quanto non si creano (e lei stessa non crea) mai circostanze tali che le permettano di esternarla. Non si creano, e non crea, dunque, momenti di condivisione emotiva. Tale situazione non si genera neanche in presenza di Kōichi, col quale ha cessato di avere rapporti sessuali e condivide a malapena la casa e i discorsi legati al dominio domestico.

L'ultima fetta di foie gras

Fukigen na kajitsu non è l'unico lavoro in cui Hayashi Mariko utilizza le tematiche di sesso e cibo: al contrario, se ne serve sin dagli inizi della sua carriera. Anche *L'ultimo volo per Tokyo*, racconto che insieme a *Fino a Kyoto*⁴⁷ le ha permesso di aggiudicarsi il novantaquattresimo premio Naoki nel 1985, ruota attorno a una coppia le cui dinamiche sono incentrate sulla condivisione di sesso

46 M. Terasawa, *Sharing Sex, Sharing Meals: A Discussion of Hayashi Mariko's Works*, in T. Kuribayashi (tr. in. e cura di), *The Outsider Within. Ten Essays on Modern Japanese Women Writers*, University Press of America, Lanham 2002, p.175.

47 *Saishūbin ni maniaeba* (lett. "Se farò in tempo per l'ultimo volo") e *Kyōto made* sono inclusi nella raccolta che prende in prestito il nome del primo racconto. Cfr. M. Hayashi, *Saishūbin ni maniaeba*; tr. it. e cura di A. Specchio, *L'ultimo volo per Tokyo*, Atmosphere Libri, Roma 2020.

e cibo e sono presentate attraverso la “battaglia psicologica”⁴⁸ dei due protagonisti, Nagata Midori e Nagahara Takefumi.

La narrazione comincia *ex abrupto* mentre Midori e Nagahara stanno cenando in un lussuoso ristorante francese di Sapporo, città natale di lui dove Midori si trova per una trasferta di lavoro, e si sposta subito dopo nel taxi che li conduce all’aeroporto da cui lei deve imbarcarsi sull’ultimo volo della sera per Tokyo, ma i dialoghi e le scene sono spesso interrotti da aneddoti del passato. Il lettore scopre in questo modo che sette anni prima Midori e Nagahara avevano avuto una relazione e che tale relazione sembrava gravitare principalmente attorno agli squilibri di potere che si erano instaurati tra i due, sorti dalle rispettive condizioni economiche e sociali, nonché psicologiche. Tramite l’alternanza tra presente e passato, e tra le descrizioni dei due amanti a letto e a tavola, *L’ultimo volo per Tokyo* ritrae la “triste e comica stupidità dell’essere umano”⁴⁹, soprattutto quando a contare sono i sentimenti [i desideri] e la loro non mutua condivisione.

All’inizio della storia, i due commensali gustano pietanze di lusso come foie gras e spigola al vino, rigorosamente accompagnate da vino di prima qualità (un rosso e un bianco) – in questo racconto la protagonista mangia, e anche con gusto. La scena iniziale proietta immediatamente il lettore nelle contorte e malsane dinamiche di coppia: sebbene Nagahara sia consapevole di doversi affrettare a terminare la cena per accompagnare Midori in aeroporto, che nel frattempo divora i suoi piatti e osserva impaziente le lancette dell’orologio, lui indugia e sembra deciso ad assaporare con calma l’insalata di foie gras, gustandola con estrema lentezza e lasciando giusto un unico boccone di carne ricoperto di glassa cremisi, boccone che, per il modo in cui viene descritto, rientra di diritto nella categoria di #foodporn secondo l’utilizzo diffuso sui social network. Ma non solo: la scena in cui Nagahara finisce di mangiare con calma eccessiva quell’ultimo boccone di foie gras glassato sottintende chiaramente all’intento dell’uomo di voler assaporare un’ultima volta la carne appetitosa del corpo di Midori, che non gusta da sette anni (motivo per cui, durante tutto il tragitto in taxi fino all’aeroporto, cercherà di convincere l’ex fidanzata a fermarsi la notte per

48 M. Terasawa, *op. cit.*, p. 177.

49 Ivi, p. 179.

stare in sua compagnia e rientrare a Tokyo il mattino seguente). In quest'ottica, dunque, il pezzo di carne nel piatto di Nagahara è presentato come 'FoodPorn' anche nell'accezione originale fornita dalla Coward, ovvero come alimento presentato in maniera appetitosa, che in questo caso simboleggia il corpo femminile. E, volendo ampliare l'analisi introducendo anche i concetti postulati da Carole Adams, la quale, come suggerito dal titolo stesso del volume già menzionato in questo contributo, *The Sexual Politics of Meat. A Feminist Vegetarian Critical Theory*, propone un tipo di vegetarianismo femminista, Nagahara che mangia la carne che allude al corpo di Midori può altresì essere interpretato come simbolo della volontà di prevaricazione del potere maschile su quello femminile – nonostante l'intera scena venga presentata attraverso la lente di Midori e al lettore sembri di assistere a una dinamica di potere ribaltata, in cui è la donna a dettare le tempistiche del consumo⁵⁰.

Il paragone della fetta di foie gras ricoperta di glassa cremisi con il corpo di Midori è un riferimento che si fa progressivamente più evidente con lo scorrere delle pagine e l'evolversi della narrazione: a differenza di quando si erano frequentati sette anni prima, Midori è oggi una celebre artista rinomata in tutto il Giappone. Per contro, all'epoca della loro relazione, Midori era una comune impiegata e i pasti che i due amanti usavano consumare appartenevano principalmente alla cucina tradizionale giapponese o, comunque, non all'alta cucina sinonimo di benessere sociale in voga negli anni Ottanta; i loro pasti erano infatti a base di *onigiri*, *tanmen*, spaghetti con hamburger o menu fissi serviti in ristoranti a buon prezzo, metafora, ancora una volta, della banalità della loro relazione, incentrata sul consumo istantaneo al solo fine di saziare un appetito di natura egoistica⁵¹.

50 Riguardo i postulati di Adams, Probyn nota tuttavia che nella sua 'lotta ai carnivori' – o, spiega, peggio ancora, ai vegetariani 'cattivi' che mangiano pesce – non si avverta un'etica nuova quanto piuttosto il mantenimento di confini stretti e ben delineati (Cfr. e. Probyn, *Carnal Appetites*, cit., p. 76). Nel caso di Midori e Nagahara questi confini rimandano in particolare al mantenimento dei più rigidi e convenzionali confini tra i ruoli di genere.

51 A questo proposito, Tomoko Aoyama precisa che nei romanzi giapponesi, in generale, non appaiono preferenze per la cucina autoctona, e, di conseguenza, il cibo non sembra assumere il significato di un'espressione di orgoglio culturale. "Al contrario", spiega, le pietanze locali "spesso esprimono insoddisfazione verso la fin troppo familiare cucina giapponese e mostrano una

Nei ricordi che intervallano la narrazione sono menzionate scene di apparente vita quotidiana in cui Midori e Nagahara si incontrano, consumano un amplesso e, puntualmente, litigano per questioni relative ai soldi o al cibo. Difatti a pagare è sempre Midori, spedita di volta in volta in missione da Nagahara ad acquistare qualcosa con cui sfamarsi dopo l'amplesso: se prima di abbracciarsi sotto le coperte lui sembra dimostrare un forte desiderio nei confronti di Midori, al termine il suo unico pensiero appare quello di saziare l'altro appetito, in un atto di puro egoismo (solo di rado domanda alla compagna se gradisce qualcosa; inoltre rifiuta sistematicamente i suoi inviti a cenare fuori). Esempio in questo senso è l'episodio in cui, dopo aver fatto l'amore, Midori propone di cucinarle qualcosa ma Nagahara si oppone e le domanda di andare a comprare per lui degli *onigiri* al Mint, lo *snack bar* di cui è cliente abituale, sostenendo di non avere alcuna intenzione di concederle l'accesso alla cucina di casa⁵².

Come spiegato anche da Terasawa, Midori sembra non rendersi conto che la loro relazione non include alcuna reciprocità⁵³, e, in questo episodio in particolare, tenta di valicare i confini stabiliti da Nagahara volendosi introdurre nella sua cucina. Tuttavia, è chiaro che Nagahara abbia ormai iscritto il corpo di Midori in un ambiente ben diverso, ovvero la camera da letto, e che non intenda avere con lei alcun tipo di condivisione casalinga o emotiva e voglia limitarsi al mero consumo dell'amplesso. Midori si

forte attrazione per le culture straniere, siano esse europee, cinesi o americane". In T. Aoyama, *Reading Food in Modern Japanese Literature*, cit., p. 132. Se questo è vero anche per le opere di Hayashi Mariko citate in questo contributo, ovvero lavori di narrativa ambientati negli anni Ottanta, è tuttavia doveroso precisare che le politiche di promozione culturale più recenti, che rientrano nel recente discorso del "Cool Japan", hanno ribaltato la situazione e le pietanze locali sono progressivamente diventate sinonimo di affermazione dell'identità locale, come espresso anche in alcuni contributi presenti in questa stessa sezione del volume. Allo stesso modo, molte autrici e autori contemporanei fanno sempre maggiore riferimento agli alimenti legati alla tradizione locale così come a prodotti naturali del territorio da cucinare però secondo ricette "fusion" (si pensi a *Sensei no kaban* [La cartella del professore], di Kawakami Hiromi, oppure a *Shokudō katatsumuri* [Il ristorante dell'amore ritrovato] di Ogawa Ito o, ancora, a *Chichi to ran* [Seni e uova] di Kawakami Mieko).

52 M. Hayashi, *L'ultimo volo per Tokyo*, cit, p. 25.

53 M. Terasawa, *op. cit.*, p. 177.

recherà effettivamente al Mint e pagherà di tasca propria gli *onigiri* che alla fine divorerà esclusivamente Nagahara: nonostante i lamenti del prezzo, non incalza il suo amante affinché le restituisca il denaro speso, assumendo, con tutta probabilità, che l'aver messo mano al portafogli sia stato da parte sua un sinonimo di *empowerment*.

Solo nel presente Midori si rende conto che sette anni prima lei e Nagahara desideravano saziare due appetiti completamente diversi, e, ora che la loro situazione sentimentale ed economica, oltre che di potere, si è rovesciata, intende farsi desiderare alla stregua di un ricercato piatto *gourmet*, evidenza che emerge quando, nel pensare alla relazione con Nagahara, afferma di essere di gran lunga più "appetibile"⁵⁴ oggi che in passato. Non è un caso se adesso scelgono di praticare il *gaishoku* e mangiare in un ristorante di cucina francese, in contrasto coi cibi a basso costo divorati in passato tra le mura domestiche. Nel volersi far desiderare e nel considerarsi 'appetibile', tuttavia, Midori commette un errore: ripristina infatti quelli che sono i ruoli di potere tradizionali, invitando e autorizzando Nagahara a prevalere su di lei. Per fortuna si renderà conto della vera natura delle intenzioni dell'ex fidanzato solo una volta approdata in aeroporto, e sarà felice di non aver né terminato la cena né di essere rimasta in sua compagnia durante la notte.

Solo una volta affrancatasi dai fantasmi del passato, Midori comprende che la relazione con Nagahara era amara e insana, e, mentre sull'aereo del ritorno osserva il proprio volto riflesso nello specchietto del portacipria, rovista nei ricordi del passato, in quelle che, prendendo in prestito le parole di Isabel Allende nella sua celebre raccolta gastronomica *Afrodita*, sono definite le "regioni della memoria sensuale, là dove i confini tra l'amore e l'appetito a volte sono talmente labili da confondersi completamente"⁵⁵. E, finalmente, si pone un interrogativo sui tempi andati che ancora una volta rimanda ai due appetiti, e alla grettezza delle loro intenzioni: "Quanto erano stati ingordi?"⁵⁶.

54 M. Hayashi, *L'ultimo volo per Tokyo*, cit, p.14.

55 I. Allende, *Afrodita. Racconti, ricette e altri afrodisiaci*, trad. it. di E. Liverani e S. Geroldi, Feltrinelli, Milano 2000, p. 11.

56 M. Hayashi, *L'ultimo volo per Tokyo*, cit, p. 53.

*Guilty pleasures*

A dispetto dell'enorme portata del “*gourmet boom*” scoppiato negli anni Ottanta, Tomoko Aoyama precisa che

la ricerca delle prelibatezze commestibili occupava un posto molto limitato nella letteratura. La letteratura “seria”, notoriamente, si interessa più alla miseria che alla felicità. [...] Ci sono pochi esempi di felicità associata al cibo riscontrabili nella letteratura seria, mentre la fame, la morte per fame, i conflitti, l'emarginazione e altri tipi di problemi legati al cibo sono temi letterari di primo piano.⁵⁷

Hayashi Mariko non è annoverata nella categoria di scrittrici o scrittori considerati esponenti della letteratura “seria” o “alta” o “pura” (*jun bungaku*): il primo dei numerosi premi letterari di cui è stata insignita nel corso della sua carriera è non a caso il Premio Nao-ki, notoriamente assegnato a opere considerate di “intrattenimento”, le cui tematiche o scopi sono considerati più ricreativi di quelli presenti nei romanzi vincitori del Premio Akutagawa. Eppure, come si è visto nei due lavori presi in esame nelle pagine precedenti, e come è possibile constatare leggendo altre sue opere incentrate sulle tematiche del cibo o dell'alimentazione, neanche Hayashi Mariko sembra ritrarre esempi di “felicità associata al cibo”⁵⁸. Né Midori né Mayako appaiono mangiare felici in compagnia dei loro partner, allo stesso modo di come la condivisione del cibo non rispecchia la condivisione emotiva o la felicità dei personaggi coinvolti – avallando le argomentazioni di Terasawa. Curioso, quindi, constatare come anche in opere “di intrattenimento”, ambientate negli anni del consumo di massa, il cibo non sia unicamente e strettamente legato alla felicità – se non, forse, alla felicità intesa come gioia effimera data dell'essere per poco tempo a cena fuori. Nelle scene che ritraggono il consumo di cibo o sesso in *Fukigen na kajitsu* e *Saishūbin ni ma-*

57 T. Aoyama, *Reading Food in Modern Japanese Literature*, cit., p. 131.

58 Si pensi, per citare l'esempio di un altro racconto dell'autrice tradotto in italiano, a *Shiroi negi*, tr. it. di C. Coden, *Il porro*, in *Sex and Sushi*, a cura di C. Ceci, Milano, Mondadori 2001, pp. 55-79: qui la protagonista, stanca di aspettare l'amante e arrabbiata, decide di masturbarsi con un porro per poi servire lo stesso in una zuppa che prepara per l'uomo (sarebbe interessante analizzare questa ‘masturbazione vegetariana’ secondo la prospettiva di Carole Adams – chi scrive si riserva di pensarci in futuro).



niaeba si respira di frequente la sensazione di un'amarezza di fondo, la paura del ritorno alla vita quotidiana, la triste consapevolezza dell'impossibilità di riuscire a gustare tutto come si vorrebbe; mancano, tuttavia, una piena consapevolezza dell'esperienza in corso e, di rimando, una presa di coscienza delle proprie pratiche corporee. Più che dalla doppia forza del sessuale e dell'alimentare postulata da Probyn, i corpi e le soggettività di Mayako e Midori sembrano prodotte dalla doppia forza del sessuale e dell'ambizione, e laddove queste due si scontrano prevale la seconda.

Tornando al discorso delle infelicità legate al consumo di cibo, è doveroso qui menzionare altre due conseguenze: il cambiamento fisico dovuto all'aumento o alla perdita di peso. In un saggio del 1987 intitolato *Taberu tabi ni kanashikutte* (Lett. "Vi dirò, ogni volta che mangio m'intristisco"), Hayashi Mariko racconta le vicende vissute in prima persona relative al consumo di cibo infarcendo la narrazione con ricordi nostalgici legati a determinate pietanze e persone a esse collegate.

Un altro lavoro incentrato sulle conseguenze derivanti dall'abbondanza delle porzioni di cibo è *Bishoku kurabu* (Gourmet club, 1989), parodia dell'omonimo romanzo di Tanizaki Jun'ichirō già citato nelle pagine precedenti, dove, accostando ancora una volta i piaceri del sesso e del cibo, Hayashi Mariko presenta il tema del cambiamento fisico (più precisamente dell'ingrassamento) e dell'infelicità a esso legata. A differenza del Club di Tanizaki, quello cui allude il titolo di Hayashi Mariko è un circolo interamente al femminile⁵⁹. Shōko ha trentatré anni ed è la golosa presidentessa di un club di modelle: tiene alla linea delle sue ragazze, ma, per quanto la riguarda, ama concedersi abbondanti cene di lusso in compagnia di uomini più giovani. Il suo appetito e l'amore per la buona tavola ci vengono presentati sin dalla seconda pagina: "A Shōko venivano i nervi a fior di pelle quando vedeva qualcuno intento a fissare il piatto senza mai afferrare le bacchette"⁶⁰. A nulla servono le diete e i tentativi da parte delle sue amiche di rimetterla in riga: dal momento in cui fa la conoscenza di quello che sarà il suo nuovo giovane amante, Shōko moltiplica le sue uscite e i rapporti col fidanzato,

59 In maniera analoga a quanto accade in *Banpūru no kai* (Vampire Club, 1985) di Kurahashi Yumiko – altro riferimento al *Club dei buongustai* di Tanizaki.

60 M. Hayashi, *Bisokku kurabu*, Bunshun bunko, Tōkyō 2010, p. 10.

abbandonandosi ai piaceri più proibiti, simili, in una certa misura, a quelli descritti in un altro celebre romanzo pubblicato negli anni Ottanta, *Beddo taimu aizu* di Yamada Eimi (*Occhi nella notte*, 1985), in cui la vita sessuale dei due protagonisti è descritta in termini alimentari – Spoon stesso, il protagonista maschile di origini afroamericane, deve il proprio soprannome al cucchiaino d'argento che sempre porta con sé⁶¹. Tornando a Shōko, si innamora di Yoichi, un ventiquattrenne amante della carne e dei piatti meno ricercati. Yoichi apprezza *oyakodon*, *gyūdon* e le altre pietanze dozzinali servite nei ristoranti della catena Yoshinoya: sebbene divori sempre la medesima quantità di carne, senza mai esagerare, prerequisito essenziale delle sue portate è l'abbondanza di salse e la cottura al sangue. Il cibo, e la carne in particolare – il cui consumo, come si è già spiegato nelle pagine precedenti, è spesso associato a quello del corpo femminile – serve, nella concezione di Yoichi, unicamente a soddisfare un appetito primordiale, la sua fame animalesca, priva di ogni pretesa di raffinatezza. Considerata la fretta con cui è solito divorare ogni pasto, possibilmente *fast food*, è facile arguire che la relazione di Yoichi con gli altri corpi e la costruzione della sua soggettività siano regolate in primo luogo da qualcosa di primordiale e viscerale, da pratiche corporee fini a loro stesse. Procedendo nella lettura, si scopre presto che la sua indole a divorare senza gustare si ripresenta anche a letto, come del resto era facile supporre: Yoichi cerca rapporti sessuali svelti e privi di ogni tensione erotica. È Shōko che, poco alla volta, lo introduce ai piaceri del palato e del corpo. Le sue notti di passione col giovane amante continuano fino al momento in cui, notando un sovrappeso, decide di fronteggiare la bilancia e si imbatte nella triste realtà: l'ago segna oltre i sessanta chili. La verità misurata dalla bilancia scatena nella giovane presidente un sentimento di rifiuto, ma non si tratta di un rigetto nei confronti del cibo, bensì del proprio corpo e del piacere sessuale. Convinta di non essere più appetibile agli occhi del giovane amante, rifiuta di uscirne e si rintana nelle amicizie del club con cui continua a condividere la quotidianità e qualche cena, questa volta, però, a base soprattutto di cucina casalinga – quasi a voler lasciare intendere che il suo corpo non possa più appartenere ai locali della metropoli e debba essere iscritto in altri ambienti. A dispetto di quella che

61 E. King, *Women Who don't Eat in Modern Japanese Literature*, cit., p. 80.

appare come un'inversione dei ruoli, evidente nella parte iniziale del romanzo in cui è la donna a guidare l'uomo verso i piaceri più raffinati e s'impone come maestra, l'esito infelice della relazione culmina ancora una volta in una rappresentazione delle dinamiche di potere piuttosto standardizzata, con la protagonista che, delusa, cerca conforto nelle amicizie femminili. Allo stesso modo, proponendo un altro approccio, si potrebbe ipotizzare che il sovrappeso, e il conseguente rifiuto del proprio corpo prima e del sesso dopo, rappresentino una sorta di 'punizione' che spetta alla donna per aver tentato di sovvertire le dinamiche di potere.

Il rifiuto di cibo *gourmet* e sesso da parte della protagonista è significativo in quanto da una parte si ricollega all'annosa tradizione che vuole le donne giapponesi nel ruolo di persone addette alla preparazione del cibo senza tuttavia esserne le dirette consumatrici cui si è già fatto menzione, e dall'altra anticipa in un certo senso un nuovo tropo narrativo che spopolerà nel decennio successivo riguardo le ossessioni legate al cibo e che ancora una volta si ricollega al sesso, come bulimia o anoressia, presenti, tra le altre, in opere di Ogawa Yōko (*Sugā taimu* [Sugar Time], 1991), Kanehara Hitomi (*Hebi ni piasu*, 2003, *Serpenti e piercing*, 2005) o della *mangaka* Anno Moyoko (*Shibō toiu na no fuku wo kite*, 1997, *Questo non è il mio corpo*, 2006), giusto per citarne una piccola manciata⁶².

62 Il tema del cibo legato al sesso e all'aumento di peso ritorna nel romanzo di Yuzuki Asako *Butter* (Shinchōsha 2017), ispirato agli avvenimenti di cronaca legati agli omicidi avvenuti nell'area metropolitana di Tokyo tra il 2007 e il 2009 alla cui assassina si è soliti riferirsi con *Konkatsu killer*, poiché la colpevole Kanae Kijima adescava le proprie vittime, tutti uomini di età avanzata e facoltosi, su siti matrimoniali. In *Butter*, che riprende in maniera romanzata gli omicidi, la giornalista Machida Rika, interessata a scrivere un articolo sull'imputata che nel romanzo prende il nome di Kajii Manako, nelle quasi cinquecento pagine che percorrono più di un anno di indagini si lascia "manipolare" dal carisma della donna oggetto delle sue ricerche e, sollecitata dall'ossessione di quest'ultima per il burro, comincia ad apprezzare la cucina *gourmet* in maniera smisurata e arriva a ingrassare di otto chili. Alla vista del suo corpo "burroso", il fidanzato Makoto sostiene che Rika sia diventata più sensuale, eppure l'aumento di peso contribuisce alla rottura della relazione tra i due. Quando alla fine della storia Rika cade vittima di episodi di *bodyshaming* online e legge commenti in cui viene definita una "cicciona", comincia a interrogarsi sul destino riservato alle donne nella società giapponese: se mangiano andando contro lo stereotipo che identifica

Conclusioni

Tentare in questa sede di analizzare tutte le opere di Hayashi Mariko che affrontano il tema *food & porn* sarebbe impossibile, soprattutto in termini di spazio; tuttavia, considerando il breve excursus delle storie qui poste in esame è già possibile notare alcuni punti di comunanza. A questo punto, conviene dunque riprendere una delle domande poste in apertura e ridomandarsi se sia possibile affermare che le cene di lusso cui partecipa Mayako, il ristorante di cucina francese dove Nagahara tarda a finire l'ultima fetta di foie gras, le numerose pietanze ricercate consumate da Shōko e dal suo amante contribuiscano, in effetti, a costruire e/o cementare l'identità dei personaggi, legittimizzata dal loro status sociale, oppure no.

Le eroine qui presentate, Mayako, Midori e Shōko, sfuggono, almeno in apparenza (o, per meglio dire, sebbene solo in apparenza), le norme e i ruoli di genere tradizionali e, soprattutto, dal luogo a esse assegnato, la cucina, per dirigersi verso ristoranti di lusso e love hotel, al pari delle loro controparti maschili. Tuttavia, il modo in cui approcciano le rispettive pratiche corporee sembra suggerire una certa superficialità riconducibile a un fraintendimento dei simboli e delle azioni legate all'*empowerment* che ha, come conseguenza, una mancata rielaborazione delle esperienze passate e presenti che non sembrano alterare in maniera sensibile le loro identità e soggettività. Allo stesso modo, come si è dimostrato, è possibile concordare con Terasawa nell'asserire che anche in queste opere di Hayashi Mariko la condivisione della tavola non coincide con la divisione emotiva ma sia preludio di una mera condivisione momentanea del letto.

L'appetito e il desiderio sessuale sembrano agire da forze motrici in eguale misura, ma al solo fine di consumare rapidamente una 'fame' irrefrenabile figlia dell'opulenza degli anni Ottanta ed eco della 'fame' provata in quegli anni da Hayashi Mariko stessa, senza dunque portare a una confusione tra le diverse categorie o a una nuova consapevolezza identitaria – si ha, al contrario, un rafforzamento delle soggettività tradizionali.

nella magrezza la bellezza sono criticate, ma fino a che punto è giusto sacrificare il piacere del gusto per aderire a canoni imposti dalla società?

Alla luce di queste considerazioni, non rimane che porsi un'ultima domanda: chissà la redazione di *Shōsetsu shinchō* all'interno di quale squadra avrebbe inserito questi racconti.

Bibliografia

- Adams C., *The Sexual Politics of Meat. A Feminist Vegetarian Critical Theory*, Continuum, New York 1990.
- Allende, I., *Afrodita*, tr. it. di E. Liverani per i testi e S. Geroldi per le ricette afrodisiache, *Afrodita. Racconti, ricette e altri afrodisiaci*, Feltrinelli, Milano 2000.
- Anno M., *Shibō toiu na no fuku wo kite*; tr. it. di R. Suter, *Questo non è il mio corpo*, Kappa Edizioni, Bologna 2006.
- Aoyama T., *Reading Food in Modern Japanese Literature*, University of Hawaii Press, Honolulu 2008.
- Counihan C., *The Anthropology of Food and Body: Gender, Meaning, and Power*, Routledge, New York & London 2018.
- Coward R., *Female Desire: Women's Sexuality Today*, Paladin, London 1984.
- Deleuze G., Guattari F., tr. it. di G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Nocera Inferiore 2017.
- Egusa M., Seki R. e Urushida K. (a cura di), *Dansei sakka o yomu. Feminizumu hihyō no seijuku e*, Shin'yōsha, Tōkyō 1994.
- Ehara Y., *Japanese Feminism in the 1970s and 1980s*. In "U.S. – Japan Women's Journal. English Supplement", n. 4, 1993, pp. 49-69.
- Hayashi M., *Shiroi negi*, tr. it. di C. Coden, *Il porro*, in C. Ceci (a cura di), *Sex and Sushi*, Mondadori, Milano 2001, pp. 55-79.
- Id., *Bishoku kurabu*, Bunshun bunko, Tōkyō 2010.
- Id., *Kekkon made yarinuku 80s*, Bunshun bunko, Tōkyō 2014.
- Id., *Fukigen na kajitsu*, Bunshun bunko, Tōkyō 2016.
- Id., *Saishūbin ni maniaeba*; tr. it. e cura di A. Specchio, *L'ultimo volo per Tokyo*, Atmosphere Libri, Roma 2020.
- Kanehara H., *Hebi ni piasu*, tr. it. di A. Clementi, *Serpenti e piercing*, Fazi, Roma 2005.
- Kawakami, H. *Sensei no kaban*, tr. it. di A. Pastore, *La cartella del professore*, Einaudi, Torino 2011.
- Kawakami, M. *Chichi to ran – Natsu monogatari*, tr. it. di G. Coci, *Seni e uova*, Edizioni E/O, Roma 2020.
- King E., *Women Who Don't Eat in Modern Japanese Literature*, in L. Piatti e D. Farrel (a cura di), *The Routledge Companion to Literature and Food*, Routledge, New York & London 2018, pp. 76-83.
- Kitade M., *Hayashi Mariko to feminizumu*, in "Tōkai gakuen gengo bungaku bunka", vol. 10, Tōkai gakuen daigaku nihon bunka gakkai, Tōkyō 2010, pp. 24-33.

- Kurayashi, Y. *Banpīru no kai*, in Y. Kurahashi, *Kurahashi Yumiko no Kaiki Shōhen*, Shinchō bunko, Tōkyō 1988.
- Mizuta (Lippit) N., *Feminizumu no kanata. Josei hyōgen no shinsō*, Kōdansha, Tōkyō 1991.
- Id., *Hiroin kara hīrō e. Josei no jiga to hyōgen*, Tabata shoten, Tōkyō 1982.
- Id., *Josei no jiko hyōgen to bunka*, Tabata shoten, Tōkyō 1993.
- Id., *Onna ga yomu nihon kindai bungaku: feminizumu hihiyō no kokoromi*, Shin'yōsha, Tōkyō 1992.
- Id., Kitada S., *Josei no genkei to katari naoshi. Yamauba tachi no monogatari*, Gakugei shorin, Tōkyō 2002.
- Id. et al, a cura di, *Feminizumu/jendā hihiyō no genzai. Gendai josei bungaku o yomu – Yamauba tachi no monogatari*, Arts and Crafts, Tōkyō 2017.
- Ogawa I., *Shokudō katatsumuri*, tr. it. di G. Coci, *Il ristorante dell'amore ritrovato*, Neri Pozza, Vicenza 2010.
- Ogawa Y., *Sugā taimu*, Chūō Kōronsha, Tōkyō 1991.
- Orsi M. T., *Il gourmet manga al di là del sushi*, in V. Sica e J. Tsuchiya (a cura di), *Lingue culture mediazioni*, vol. 3, n. 2, *Luoghi (comuni) del Giappone*, Università degli Studi di Milano, Milano 2016, pp. 91-107.
- Probyn E., *Carnal Appetites. FoodSexIdentities*, Routledge, New York & London 2000.
- Id., "Beyond Food/Sex. Eating and Ethics of Existence", in *Theory, Culture & Society*, vol. 16 (2), pp. 215-228.
- Shōsetsu shinchō*, vol. 68 (3), Shinchōsha, Tōkyō 2014.
- Saitō M., *Bundan aidoru ron*, Iwanami shōten, Tōkyō 2002.
- Specchio A., *I'm every woman. Hayashi Mariko verso un nuovo modello di donna nel Giappone contemporaneo*, in M. Cestari, G. Coci, D. Moro e A. Specchio (a cura di), *Orizzonti giapponesi. Ricerche, idee, prospettive*, Aracne, Roma 2018, pp. 389-406.
- Id., *What girls want. Hayashi Mariko e il meglio della vita nel Giappone degli anni Ottanta*, in M. Hayashi, *Saishūbin ni maniaeba*; tr. it. e cura di A. Specchio, *L'ultimo volo per Tokyo*, Atmosphere Libri, Roma 2020, pp. 185-202.
- Tanizaki J., *Bishoku kurabu*, trad. it. dal francese di L. Casadei, *Il club dei buongustai*, CasadeiLibri Editore, Bologna 2017.
- Terasawa M., *Sharing Sex, Sharing Meals: A Discussion of Hayashi Mariko's Works*, trad. in. e cura di T. Kuribayashi, in *The Outsider Within. Ten Essays on Modern Japanese Women Writers*, University Press of America, Lanham 2002, pp. 175-189.
- Yonaha K., *Kōki 20 seiki josei bungaku ron*, Shōbunsha, Tōkyō 2014.
- Yoshimoto B., *Kicchin*, tr. it. di G. Amitrano, *Kitchen*, Feltrinelli, Milano 2017.
- Yuzuki A., *Butter*, Shinchōsha, Tōkyō 2017.