



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

**Cibo, corpo e genere: la decostruzione della
femminilità normativa nella prima produzione
di Ogawa Yōko**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Caterina Mazza

Correlatore

Ch. Prof. Pierantonio Zanotti

Laureando

Lorenzo Maguolo

Matricola 880466

Anno Accademico

2025 / 2026

要旨

小川洋子は1988年にデビューした日本の現代文学作家である。2003年に『博士の愛した数式』という小説が出版され、小川は海外でも有名になった。

本研究は初期作品に焦点を当て、食とジェンダーの課題を考察する。目的はフードスタディーズの視点から作品に現れる食の作用と意義を分類したうえで、その食が性別役割とどのように結びついているかを明らかにすることである。

第一章では小川の来歴と少女文化について説明し、小説のあらすじを紹介する。また、経済バブルの崩壊によって生み出された「ブラック・ロマンチズム」という文学的潮流の観点を説明する。そして、小説を保守主義的だとする批判と女性の役割に対する批判の論争を取り上げる。

第二章では食の分類が提示される。この分類は臨床的・数学的な数値としての食、有機物としての食、毒性の媒体としての食、腐敗しない形態としての食の四つである。そして、『妊娠カレンダー』や『完璧な病室』などの小説を分析し、小説の中で誰がケアを担い、どのように食を用いるのかを分析する。

第三章ではケアの転倒を説明し、どのように家庭空間と性役割に繋がっているかを提示する。第一に、テキストでは登場人物が規範的女性性に当てはまらず、不気味な女性性になると思われる。例えば、『妊娠カレンダー』の場合は、主人公は家庭での少女としての立場を保つため、妊娠した姉に毒を盛る。しかも、毒はケアを通じて盛られる。このように、ケアの関係が反転させられることが明らかになる。第二に、良妻賢母の規範は形だけ残り、内実を失う。『完璧な病室』では主人公の母は良妻賢母を表すべきであるが、心を病むため、役割を担えない。したがって、不気味な女性性は良妻賢母と少女という規範から真に解放されないと考えられる。

考察の結果は以下のようにまとめられる。まず、テキストには表象のレベルで規範的女性性の批判がある。さらに、批評家たちの間での論争の理由は女性性の規範が形式的に残るが、登場人物はその規範に従っているわけではないことにあると考えられる。最後に、今後の研究では2003年以降の小説で食とジェンダーのテーマがどのように変わるのか、他の小説家も不気味な女性性を描くのかを確認できる。

Indice

Introduzione	2
1. Ogawa Yōko	5
1.1 Biografia e debutto letterario	5
1.2 La poetica di Ogawa: il <i>black romanticism</i> e le influenze postmoderniste	6
1.3 Ogawa Yōko e la cultura <i>shōjo</i>	9
1.4 Panoramica delle opere	11
2. Il tema alimentare: contesto letterario e visione di Ogawa Yōko	14
2.1 Il cibo come “fenomeno sociale”: prospettive antropologiche e letteratura giapponese contemporanea	14
2.2 Simbologia e funzioni del cibo nella narrativa di Ogawa Yōko	18
2.2.1 Il cibo come dato clinico e matematico	20
2.2.2 Il cibo come materia organica	22
2.2.3 Il cibo come veicolo di tossicità	28
2.2.4 Il cibo come forma incorruttibile	32
2.3 Il legame tra il cibo, il corpo e la malattia	36
3. Dalla cura al genere: la decostruzione della femminilità normativa in Ogawa Yōko	39
3.1 Nutrire e accudire: la cura come relazione di genere e il suo capovolgimento	39
3.2 Lo spazio domestico e i suoi oggetti: la domesticità rovesciata	42
3.3 Il nutrimento tra sottomissione e ribellione	49
3.4 La decostruzione della “buona moglie, saggia madre”	56
3.5 Il capovolgimento della figura della <i>shōjo</i>	63
Conclusione	70
Bibliografia	73

Introduzione

Autrice tra le più significative nel Giappone contemporaneo, Ogawa Yōko ha conquistato una vastissima platea internazionale grazie alla pubblicazione del romanzo best-seller *Hakase no ai shita sūshiki* (*La formula del professore*) nel 2003. Da allora, la diffusione delle opere in Italia e nel mondo ha portato Ogawa a ricevere molta attenzione da parte degli studiosi per le tematiche esplorate, che spaziano dalla malattia al genere. Il presente elaborato si concentrerà sulla prima produzione dell'autrice, inaugurata con l'esordio nel 1988 e terminata con la pubblicazione di *Hakase no ai shita sūshiki*, testo considerato uno spartiacque con la seconda produzione tuttora in corso. Questa scelta permetterà di delimitare sia le opere prese in esame, sia il contesto storico e letterario dell'epoca.

All'interno di questo corpus, l'indagine si focalizzerà sul tema del cibo, che occupa uno spazio ben delineato nella narrativa femminile giapponese contemporanea. Autrici come Yoshimoto Banana hanno sviluppato riflessioni articolate sugli alimenti e sulla loro funzione di conforto, nello specifico quella legata al lutto. I testi di Ogawa non si muovono lungo questa direttrice, e i suoi personaggi trattano il cibo in molteplici accezioni. Attraverso questa particolare gestione degli alimenti nei testi, la narrativa di Ogawa si intreccia col tema del genere, il quale, secondo Grace En-Yi Ting, trova una rappresentazione nelle “femminilità perturbanti”, figure che deformano la femminilità normativa e tradizionale del contesto giapponese.¹ Quest'ultima è legata a termini come *ryōsai kenbo* (“buona moglie, saggia madre”) e *shōjo*. L'elaborato si propone, dunque, di esaminare il legame tra il cibo e il genere nelle opere di Ogawa, combinando l'analisi delle funzioni degli alimenti, condotta dalla prospettiva dei *food studies*, con quella dei ruoli di genere che i testi mettono in scena.

Il primo capitolo fisserà le coordinate della produzione anteriore al 2003, privilegiando, fra le letture disponibili, quella del *black romanticism*, emersa nel contesto dello scoppio della bolla economica nel 1991 in Giappone. Saranno illustrati anche alcuni elementi biografici che trovano un riscontro diretto nei testi: da un lato, la frequentazione della biblioteca di famiglia, la lettura dei libri di medicina e il lavoro presso un ospedale universitario, che chiariscono la genesi del rigore descrittivo e clinico della prosa; dall'altro, l'incontro giovanile con il *Diario* di Anna Frank, che ha fornito a Ogawa l'idea della scrittura come atto di sopravvivenza. Verrà anche ricostruita la genesi della *shōjo* nel periodo Taishō, il suo ruolo di consumatrice e il legame con i dolci, con il rifugio di Amsterdam di Anna Frank che diventa un prototipo dello spazio in cui la *shōjo* di Ogawa agisce.

Il secondo capitolo proporrà una tassonomia in quattro voci fondata sulla simbologia dell'alimento, che va oltre la funzione puramente nutritiva: il cibo come dato clinico e matematico, come materia

¹ Grace En-Yi TING, “Ogawa Yōko and the Horrific Femininities of Daily Life”, *Japanese Language and Literature*, 54, 2, 2020, pp. 552-553, 576. Con “femminilità perturbanti” si designa qui la famiglia di figure che Ting descrive con espressioni variabili nel suo articolo (horrifying, unsettling, improper ecc.); la scelta terminologica è mia.

organica, come veicolo di tossicità e come forma incorruttibile. Si svilupperà poi il tema di chi utilizza il cibo, perché lo sguardo delle narratrici interne converte il cibo e il corpo degli altri personaggi in un oggetto d'osservazione. Dalla lettura dei testi si ipotizzerà il rovesciamento della cura, per cui chi dovrebbe curare attraverso il nutrimento finisce per ledere gli altri personaggi, e il gesto dell'accudimento conserva la sua forma perdendo la propria funzione.

Il terzo capitolo individuerà le motivazioni del rovesciamento della cura, spostando l'attenzione sulle relazioni tra i personaggi e sulle dinamiche di genere. Nei testi analizzati si può osservare che chi nutre, pulisce e assiste è spesso una donna, con poche eccezioni, e il rovesciamento non passa per l'abbandono del ruolo ma per il suo svuotamento, poiché il repertorio domestico continua a essere eseguito completamente, mentre è la cura stessa che viene a mancare. Ne risulterà una definizione della cura come rapporto di potere reversibile, in cui chi cura e chi è curato possono scambiarsi di posto anche se il gesto resta immutato. I paragrafi successivi seguiranno questa reversibilità, prima negli spazi e negli oggetti che la rivelano, poi negli atti concreti del nutrimento, concludendo che nessuno di quei gesti produce una vera e propria liberazione dalle condizioni di *ryōsai kenbo* e *shōjo*. Infine, l'indagine prenderà in esame il dibattito critico, tuttora in corso, su Ogawa. Da una parte, vi è chi considera Ogawa una scrittrice fondamentalmente "conservatrice"; dall'altra vi è chi individua, indagando il significato delle opere sul piano della rappresentazione, tracce di femminilità che divergono dalla norma, rilevate anche in questa sede.

A questo proposito, l'elaborato propone di rintracciare l'origine di tale contrapposizione nella natura intrinsecamente duplice della narrativa di Ogawa. Nei suoi testi, infatti, se il cibo consente di rovesciare le dinamiche della relazione di cura, non permette di uscirne in modo completo: nessun personaggio contesta esplicitamente il modello della *ryōsai kenbo*, il quale sopravvive come norma priva di contenuto, in un meccanismo di svuotamento che si estende anche alla figura della *shōjo*. Su questo doppio esito si fonda l'ipotesi sulle ragioni del dibattito tra le due letture opposte, ciascuna delle quali tende a isolare una sola delle due prospettive compresenti nei testi, focalizzandosi sulla norma che resta intatta nella forma oppure sulle figure che non riescono più a rispecchiarsi.

Le domande di ricerca sono quindi le seguenti: secondo quali categorie interpretative si possono catalogare le funzioni che il cibo assume nella prima produzione di Ogawa, oltre a quella fisiologica e a quella sociale? Come si legano queste funzioni ai comportamenti dei personaggi nel contesto di chi cura e chi viene curato? Come si rapportano i personaggi femminili ai modelli della *ryōsai kenbo* e della *shōjo*? I testi si possono considerare critici della femminilità normativa e, se sì, in che misura? Infine, che cosa, nei testi, permette di spiegare perché la critica li abbia letti in due modi opposti, vale a dire come espressione di una posizione conservatrice o come critica della norma?

L'elaborato si concentrerà su alcuni dei testi più significativi della prima produzione, principalmente quelli che contengono queste tematiche: “Kanpekina byōshitsu” (“Una perfetta stanza d’ospedale”, 1989), “Ninshin karendā” (“Diario di una gravidanza”, 1991), *Shugā taimu* (*Sugar time*, 1991), “Daibingu pūru” (“Diving pool”, 1990), “Samenai kōcha” (“Un tè che non si raffredda mai”, 1990), *Hoteru Airisu* (*Hotel Iris*, 1996), “Domitorii” (“Dormitory”, 1991), e tre capitoli di *Kamokuna shigai midarana tomurai* (*Cadaveri silenziosi, funerali osceni*, 1998), “Yōgashiya no gogo” (“Pomeriggio in pasticceria”), “Kajū” (“Succo di frutta”) e “Rōba J” (“La vecchia J”).² L’analisi tratterà i testi in lingua originale, permettendo di esaminare eventuali termini o passaggi simili tra opere diverse, senza il rischio che le traduzioni italiane pubblicate ne rendano invisibili i parallelismi. Queste ultime sono state consultate a soli fini di riscontro, mentre sono stati utilizzati sempre gli originali giapponesi per citazioni e analisi. La delimitazione del corpus al periodo 1988-2003 riprende l’argomentazione di Ting³ e di Diana Donath⁴ sul cambiamento della poetica dell’autrice, che è passata a una dinamica della cura diversa da quella delle opere precedenti, distaccandosi dal *black romanticism* che caratterizza la prima produzione.

² Gli anni indicati tra parentesi per le opere di Ogawa si riferiscono alla prima edizione in volume.

³ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., pp. 551-552, 575-576.

⁴ Diana DONATH, “Black Romanticism in Postmodern Japanese Literature – The Works of Ogawa Yōko”, *Silva Iaponicarum*, 32/33, 2012, pp. 27-28.

1. Ogawa Yōko

1.1 Biografia e debutto letterario

Ogawa Yōko nasce a Okayama il 30 marzo 1962. Nel 1980 si iscrive alla facoltà di lettere della Waseda daigaku e, dopo la laurea conseguita nel 1984, lavora come segretaria alla facoltà di medicina della Kawasaki ika daigaku prima di dedicarsi a tempo pieno all'attività di scrittrice.

Fin dall'infanzia vive immersa nella religione Konkōkyō, fede a cui la famiglia aderisce profondamente e di cui i genitori gestiscono una chiesa a Okayama.⁵ La vita nella comunità religiosa è rilevante per Ogawa, protraendosi fino al periodo universitario, quando si trasferisce in un dormitorio femminile dedicato alle fedeli.⁶

Parallelamente alla matrice religiosa, l'avvicinamento alla dimensione letteraria durante l'infanzia è stato determinante nel definire i contorni della sua produzione letteraria. È infatti possibile rintracciare nelle letture giovanili alcuni temi caratteristici della sua poetica: da una parte l'incontro, a scuola, con il *Diario* di Anna Frank, che ha dato origine a una riflessione sulla memoria e sulla sua conservazione attraverso le parole, e dall'altra, l'assidua frequentazione della biblioteca di famiglia, luogo in cui trova numerosi volumi di medicina e anatomia. L'interesse per la saggistica medica ha impresso sulla sua prosa una cifra stilistica peculiare, contraddistinta dalla presenza di un rigore descrittivo chirurgico di matrice scientifica.⁷ Il successivo impiego presso l'ospedale universitario della Kawasaki ika daigaku, quindi, le ha fornito un accesso quotidiano al lessico clinico e alla vista della malattia, che ritornano nella prosa dei primi racconti come sguardo ravvicinato sul corpo malato. È significativo, quindi, che il debutto letterario nel 1988 col racconto “Agehachō ga kowareru toki” (「揚羽蝶が壊れる時」, “Quando la farfalla si sbriciolò”), che le valse il premio letterario Kaien, sia avvenuto dopo il suo impiego presso la facoltà di medicina. Il prestigioso esordio letterario è seguito da altri riconoscimenti negli anni successivi, come il premio Akutagawa nel 1990 per il racconto “Ninshin karendā” (「妊娠カレンダー」, “Diario di una gravidanza”). L'opera *Hakase no ai shita sūshiki* (『博士の愛した数式』, *La formula del professore*), best seller pubblicato nel 2003, la fa conoscere anche all'estero, portando alla traduzione dei suoi romanzi in diverse lingue, tra cui l'italiano.

⁵ Anna SPECCHIO, “Le parole dimenticate. Il racconto, la fiaba e il mito nelle opere di Ogawa Yōko”, *Quaderni Asiatici*, 114, 2016, p. 3.

⁶ Ronald S. GREEN, “Konkōkyō Religious Ideas in the Writings of Ogawa Yōko”, *Japanese Studies*, 38, 2, 2018, p. 191.

⁷ SPECCHIO, “Le parole dimenticate...”, op. cit., pp. 4-5.

Oltre ad aver ricevuto vari riconoscimenti, Ogawa è stata anche membro del comitato di selezione di diversi premi letterari, come i premi Akutagawa, Dazai Osamu, Mishima Yukio e Yomiuri.⁸

1.2 La poetica di Ogawa: il *black romanticism* e le influenze postmoderniste

È possibile suddividere la produzione letteraria di Ogawa in due fasi, e a fare da spartiacque è la pubblicazione di *Hakase no ai shita sūshiki* nel 2003. Non si tratta solo di una divisione puramente cronologica, perché segna anche un cambiamento nei temi dei testi. Secondo la definizione di Grace En-Yi Ting, il primo periodo, iniziato nel 1988, è caratterizzato da “much darker representations of everyday life, critiquing discourses that enforce normative femininities associating women with food and domestic spaces”.⁹ In questa prima fase lo spazio della casa, gli oggetti che definiscono i confini di questo spazio e il rapporto dei personaggi con il cibo, quindi, non sono dei rifugi, come li considera generalmente il senso comune, ma si tratta di luoghi di alienazione e di violenza, reale o simbolica, dove l'identità femminile viene riconfigurata e rappresentata attraverso il corpo e la sua privazione. Il romanzo *Hakase no ai shita sūshiki* segna, invece, un punto di svolta, perché introduce un approccio inedito nella rappresentazione dei personaggi: la domesticità, precedentemente esplorata come luogo di alienazione, viene qui riletta in chiave maggiormente positiva, riducendo gli aspetti cruenti che hanno contraddistinto la produzione precedente.¹⁰

Sebbene nel 2003 si assista a una transizione verso una riduzione del pessimismo e una sensibilità più empatica, in realtà una tensione inquietante e l'attrazione per l'oscurità permangono anche nei racconti più recenti. La distinzione tra una poetica del trauma e una della cura risulta essenziale per circoscrivere l'analisi del presente elaborato esclusivamente alla prima fase produttiva dell'autrice, focalizzandosi sulle dinamiche che hanno segnato il suo ingresso nel panorama letterario contemporaneo.

La scrittura dell'esordio di Ogawa si inserisce in una tendenza postmoderna legata al contesto socioeconomico del Giappone di fine anni ottanta, culminata con lo scoppio della bolla economica nel 1991, che riflette il deterioramento delle condizioni sociali insieme a una negazione radicale dei valori tradizionali e di una visione ottimistica della vita. La produzione di questo periodo è rappresentativa di una corrente definita “*black romanticism*”, il cui tratto distintivo è la raffigurazione di sensibilità romantiche filtrate attraverso una lente pessimistica, trasformando l'intimità in un'esperienza di isolamento emotivo e frammentazione dell'individuo.¹¹ Secondo Diana Donath, gli

⁸ Ogawa Yōko, in “Bungakushō no sekai”, <https://prizesworld.com/prizes/selector/小川洋子> (ultima consultazione 16/02/2026).

⁹ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., p. 552.

¹⁰ DONATH, “Black Romanticism...”, op. cit., pp. 27-28.

¹¹ DONATH, “Black Romanticism...”, op. cit., pp. 11, 16.

elementi nelle opere di Ogawa da attribuire a questa tendenza sono le descrizioni dai toni bizzarri e disgustosi, il legame con la morte, la decadenza, la malattia fisica e psicologica, e la memoria come mezzo di conservazione o di liberazione.¹²

L'appartenenza di Ogawa al *black romanticism* è un'interpretazione generalmente condivisa dagli studiosi, ma non è l'unica, dal momento che le sue opere si prestano a diversi filoni interpretativi. L'autrice stessa, in un'intervista, dichiara di non sapersi identificare in una corrente letteraria specifica, lasciando questo compito al lettore.¹³ Ronald S. Green, in un articolo pubblicato nel 2018, sviluppa una lettura delle opere di Ogawa che mette in risalto l'influenza che la religione Konkōkyō ha avuto sulla scrittrice, rivalutando il messaggio apparentemente pessimista delle opere e proponendo una lettura favorevole nei confronti della società giapponese e del suo futuro. Se l'autore può fungere da intermediario tra la realtà dell'universo e il lettore, come fa il *toritsugi*, il medium in questa religione, con i fedeli, allora Ogawa, con le sue descrizioni della sofferenza dei personaggi e della decadenza dei luoghi, potrebbe voler rappresentare il raggiungimento di uno stato superiore dal punto di vista spirituale, che si riflette sullo stato della società giapponese.¹⁴ Nell'analisi sviluppata in questa tesi, verrà tenuta in considerazione principalmente l'interpretazione relativa al *black romanticism*, che risulta più funzionale a una lettura dei racconti incentrata sul cibo e sui ruoli di genere. Ciò nonostante, non si ometterà di evidenziare gli elementi che rimandano all'aspetto religioso, come suggerito da Green.

Un ulteriore aspetto da considerare riguarda il dibattito critico, tuttora aperto, sul valore femminista della prima produzione dell'autrice. In un saggio del 2025, Sanbayashi Yūki ne ricostruisce i nodi fondamentali, mettendo a confronto due posizioni contrapposte emerse tra i critici dell'epoca. Da un lato si colloca la lettura di chi ravvisa nei testi una sostanziale conformità ai modelli tradizionali: Watanabe Naomi vi percepisce un atteggiamento civettuolo e conservatore, mentre Suga Hidemi vi rileva un impianto fallocentrico, in particolare nel racconto “Kusuriyubi no hyōhon” (「薬指の標本」, “Il campione dell'anulare”, 1994), salvo mutare giudizio in un secondo momento; dall'altro lato, figurano le interpretazioni che riconoscono nelle opere una carica di rottura: è il caso di Kasai Kiyoshi, che individua in “Ninshin karendā” un sintomo del crollo della famiglia moderna. Secondo

¹² DONATH, “Black Romanticism...”, op. cit., p. 14.

¹³ Valeria PALUMBO, “Yoko Ogawa: perché non è possibile far scomparire la bellezza”, *Il Corriere della Sera*, 2018, https://27esimaora.corriere.it/18_aprile_27/yoko-ogawa-perche-non-possibile-far-scomparire-bellezza-d8a11650-4a1d-11e8-a30a-134b88b5afda.shtml (ultima consultazione 11/02/2026).

¹⁴ GREEN, “Konkōkyō Religious Ideas...”, op. cit., pp. 189-205.

Sanbayashi, a oggi “in Ogawa il femminismo è materia contesa”.¹⁵ Il terzo capitolo tornerà su questo dibattito con l’analisi dei ruoli di genere nei testi.

Un *leitmotiv* che ritorna più volte nei romanzi di Ogawa è il ruolo della memoria, un tema maturato dalla già citata lettura del *Diario* di Anna Frank nel periodo giovanile. La scoperta di questo testo durante l’adolescenza ha rappresentato infatti un vero e proprio spartiacque nella sua vita, come lei stessa racconta in un’intervista al *Chūgoku shinbun*:

Anne is an ordinary girl, like young girls throughout history. She has a pert nature and is sometimes stubborn. At the same time, I admire her talent for writing. [...] Writing set her free outside the life she spent in hiding. Her diary made me aware that writing words on paper could offer me freedom, too. Through writing, I wouldn’t be bound by anything or anyone. I feel so grateful that I happened to come across her diary. If Anne had survived, I would have loved to meet her in person.¹⁶

È stata Anna, dunque, a insegnarle che la scrittura può essere un atto di sopravvivenza e uno spazio di libertà assoluta anche quando il corpo è prigioniero. Inoltre, il rifugio segreto, l’alloggio di Anna ad Amsterdam, è un elemento centrale per Ogawa, essendo uno spazio che va oltre la sua funzione primaria di nascondiglio necessario alla sopravvivenza e diventando un luogo della memoria che conserva l’identità umana e le dà voce.¹⁷

Oltre a questi temi che sono presenti anche nelle opere più recenti, l’opera di Ogawa, plasmata dal contesto storico giapponese, rientra dal punto di vista stilistico e contenutistico nella corrente geograficamente più ampia della letteratura postmoderna. Barry Lewis, che nel contesto euroamericano ne distingue due fasi, la prima dal 1960 e la seconda dal 1990 in poi, ne individua diverse caratteristiche: “temporal disorder; the erosion of the sense of time; a pervasive and pointless use of pastiche; a foregrounding of words as fragmenting material signs; the loose association of ideas; paranoia; and vicious circles, or a loss of distinction between logically separate levels of discourse”.¹⁸ Nel caso specifico di Ogawa non sono presenti tutti questi elementi, come una sperimentazione linguistica comparabile al fenomeno del *pastiche*, ma è evidente, come osserva Anna Specchio in un saggio sulle prime opere dell’autrice, la peculiare rappresentazione di un tempo che

¹⁵ SANBAYASHI Yūki, “Daikō sareru ninshin: shoki Ogawa Yōko no posutoribu” (Gravidanza esternalizzata: il periodo successivo al movimento di liberazione femminile nella prima produzione di Ogawa Yōko), *Waseda daigaku daigakuin bungaku kenkyūka kiyō*, 70, 2025, pp. 213-214.

三林優樹、「代行される妊娠：初期小川洋子のポストリブ」、早稲田大学大学院文学研究科紀要、70 巻、2025 年、pp. 213-214.

小川においてフェミニズムは係争中である。Traduzione mia.

¹⁶ YAMAMOTO Yuji, “Writer Yōko Ogawa on the significance of Anne Frank and her famous diary”, *The Chugoku Shimbun*, 2015, <https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=44886> (ultima consultazione 11/02/2026).

¹⁷ Eve ZIMMERMAN, “Angels and Elephants: Historical Allegories in Ogawa Yōko’s 2006 *Mīna no kōshin*”, *U.S.-Japan Women’s Journal*, 49, 2016, pp. 74-76.

¹⁸ Barry LEWIS, “Postmodernism and Fiction”, in Stuart Sim (a cura di), *The Routledge Companion to Postmodernism*, London, Routledge, 2011, p. 171.

spesso non è lineare¹⁹ e di uno spazio che è indefinito, scardinato dalla mancanza di punti di riferimento geografici, e simultaneamente definito dalla presenza costante di luoghi cari alla scrittrice:

All'interno dei racconti compaiono, infatti, esclusivamente luoghi che la scrittrice conosce molto bene, come biblioteche, case o strutture che accolgono persone disagiate o ai margini della società (spesso case di cura, dormitori e ospedali). [...] I suoi romanzi e i suoi racconti potrebbero essere ambientati in Giappone come in America, a Mosca come a Sydney, in un quartiere residenziale come in una piccola periferia. Tuttavia la condizione assolutamente necessaria affinché la storia possa svolgersi è costituita dalla presenza di un protagonista che agisca in un luogo decadente.²⁰

La mancanza di dettagli non è limitata ai luoghi, ma si estende anche ai personaggi, spesso senza nome e definiti solo dalla loro professione, con pochi elementi distintivi.²¹ A partire da queste osservazioni, il presente lavoro propone di leggere, negli scenari descritti da Ogawa, come le stanze al chiuso, un riflesso della difficoltà dei personaggi di costruire un'immagine coerente col mondo esterno, tipica della prospettiva postmoderna. Da qui derivano le ambientazioni "universali" che, senza rappresentare un luogo geografico specifico, creano un'atmosfera a cui non si possono associare elementi tipicamente giapponesi o europei e che è, in alcuni casi, assimilabile al realismo magico.

La presenza di tendenze postmoderniste in Ogawa è corroborata da alcuni autori appartenenti a questa corrente che lei stessa considera influenti nella sua formazione come scrittrice: Paul Auster e Steven Millhauser.²²

È all'interno di questa cornice teorica segnata dall'indebolimento delle coordinate spazio-temporali e dalla stilizzazione dei soggetti che si collocano le tappe fondamentali della produzione letteraria di Ogawa.

1.3 Ogawa Yōko e la cultura *shōjo*

Non si può procedere a una lettura critica ed esaustiva dell'opera di Ogawa senza considerare, come presupposto fondamentale, il dialogo costante che la sua scrittura intrattiene con la cultura *shōjo*. Questa connessione non è una semplice influenza superficiale, ma una vera e propria lente attraverso cui l'autrice rappresenta i suoi personaggi femminili.

¹⁹ Anna SPECCHIO, "Sospensione e cristallizzazione spazio-temporale nelle prime opere di Ogawa Yōko", in Gianluca Coci, Mariagrazia Margarito, Massimo Maurizio (a cura di), *Confini in movimento. Studi di letterature, culture e lingue moderne*, Acireale, Bonanno Editore, 2014, pp. 213-214.

²⁰ SPECCHIO, "Sospensione e cristallizzazione...", op. cit., pp. 215-216.

²¹ DONATH, "Black Romanticism...", op. cit., p. 13.

²² PALUMBO, "Yoko Ogawa: perché...", op. cit. (ultima consultazione 11/02/2026).

Prima di procedere all'analisi testuale occorre, dunque, indagare la cultura *shōjo* attraverso una duplice prospettiva: una di carattere macroscopico, legata al contesto socioculturale giapponese, e una più circoscritta all'opera di Ogawa.

La genesi della figura contemporanea della *shōjo* risale al periodo Taishō, durante il quale l'indipendenza dalle necessità lavorative delle giovani di estrazione elevata permise lo sviluppo di un immaginario e di una sensibilità culturale indipendente. Nel dopoguerra, questa figura si è sviluppata ulteriormente in un'economia che predilige sempre di più una cultura consumista, assumendo completamente il ruolo di "consumatrice" a discapito di quello di "produttrice", almeno fino alla perdita di questo status dopo il matrimonio, e influenzando diverse scrittrici, come Yoshimoto Banana²³ e la stessa Ogawa Yōko. Nei testi di queste e altre autrici, influenze di questo tipo possono sfociare nelle rappresentazioni che Mizuta Noriko definisce "an archetype of the 'writing woman' (*kaku onna*) called up from the writer's interiority, or perhaps we should refer to them as doubles (*bunshin*) of the writer".²⁴ Da queste rappresentazioni emerge una distanza delle autrici dai ruoli di genere assegnati alle donne; i capitoli successivi mostreranno il modo in cui i testi di Ogawa li utilizzano per sovvertire dall'interno le rappresentazioni tradizionali.

Nello specifico, è possibile individuare un collegamento tra la cultura *shōjo*, i prodotti di consumo rivolti a un pubblico femminile in Giappone, e gli alimenti dolci. Ting, trattando la figura della *shōjo* nei manga, spiega questo legame:

Sweets remain representative of larger pejoratively gendered discourses connecting girls, women, and consumer culture, with countless feminized representations of cakes and other pastries in Japanese popular culture. [...] And although *shōjo* manga has diversified in terms of aesthetics and topics, sweets remain a staple of manga and other girls' culture, constantly reproducing a gendered link between girls and the consumption of sugary pleasure.²⁵

Nel caso di Ogawa, uno dei racconti più rappresentativi di questo fenomeno è *Shugā taimu* (『シュガータイム』, *Sugar time*), in cui vengono contrapposti il periodo giovanile, ovvero il *sugar time*, a cui fa riferimento il titolo del romanzo, che è spesso legato a una femminilità positiva (simboleggiata nella storia dalla figura della studentessa universitaria), a una fase in cui la femminilità ha "perso" il suo valore a causa dello scorrere del tempo. È rilevante che nel romanzo Ogawa utilizzi, in uno dei

²³ John Whittier TREAT, "Yoshimoto Banana Writes Home: Shōjo Culture and the Nostalgic Subject", *The Journal of Japanese Studies*, 19, 2, 1993, p. 369.

²⁴ MIZUTA Noriko, "The Girl Double: On the *Shōjo* as Archetype in Modern Women's Self-Expression", trad. di James Garza, *Review of Japanese Culture and Society*, 30, 2018, p. 211 (ed. or. "Shōjo to iu bunshin: kindai josei hyōgen ni okeru genkei to shite no 'shōjo'", in *Nijusseiki no josei hyōgen: jendā bunka no gaibu e*, Tōkyō, Gakugei shorin, 2003).

²⁵ Grace En-Yi TING, "The Desire and Disgust of Sweets: Consuming Femininities through *Shōjo* Manga", *U.S.-Japan Women's Journal*, 54, 2018, p. 53.

primi esempi di questa contrapposizione, l'immagine di un ammasso di gelato, attribuendole un valore negativo.²⁶

Nella sua reinterpretazione personale del cibo e, più in generale, dell'estetica *shōjo*, Ogawa presenta anche delle “femminilità perturbanti”, ovvero dei personaggi femminili che agiscono in contrasto con l'immagine tradizionale della donna giapponese, caratterizzata spesso da elementi “dolci” come i cibi zuccherati, attraverso comportamenti che vanno contro le aspettative sociali, mantenendo allo stesso tempo le basi della cultura *shōjo*.²⁷

Una riprova della centralità, per Ogawa, del tema della *shōjo*, si trova in una sua discussione con la scrittrice Akazome Akiko²⁸ riguardante il *Diario* di Anna Frank: dal dialogo emerge la discrepanza tra l'uso comune del termine, che rimanda a un ideale di femminilità legato al *Diario* stesso in Giappone, e la possibilità di rappresentare una *shōjo* diversa, missione a cui Ogawa aderisce.²⁹ Anna Frank diventa quindi una sorta di antenata letteraria di Ogawa, e in questa sede si propone di considerare il rifugio di Amsterdam come un prototipo dello spazio in cui agisce la *shōjo*: un ambiente chiuso, intimo e claustrofobico, ma proprio per questo un luogo in cui la scrittura resta l'unico strumento di conservazione disponibile.

1.4 Panoramica delle opere

A partire dai testi che ne hanno sancito l'esordio letterario, verranno qui presentati i racconti più significativi dell'autrice, con particolare attenzione a quelli che costituiscono l'oggetto centrale del presente elaborato.

“Kanpekina byōshitsu” (「完璧な病室」, “Una perfetta stanza d'ospedale”) è stato pubblicato nel 1989 dalla casa editrice Fukutake shoten, in una raccolta dallo stesso nome contenente anche “Agehachō ga kowareru toki”, la prima opera dell'autrice. In questa storia la protagonista racconta gli ultimi mesi di vita del fratello, costretto a vivere in una stanza d'ospedale, ed enfatizza la “perfezione” di questo luogo che, a causa della sua pulizia, viene percepito come incontaminato dalla sporcizia che è invece presente nel mondo esterno.

“Samenai kōcha” (「冷めない紅茶」, “Un tè che non si raffredda mai”) è stato pubblicato nel 1990 da Fukutake shoten. La protagonista della storia fa visita all'appartamento di un suo ex compagno di

²⁶ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., pp. 565-566.

²⁷ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., p. 562.

²⁸ Akazome Akiko (1974-2017) è stata una scrittrice giapponese nota per aver pubblicato nel 2010 *Otome no mikkoku* (『乙女の密告』, *La denuncia segreta della ragazza*), romanzo che le ha fatto vincere il premio Akutagawa. Il libro racconta di un gruppo di ragazze che legge il *Diario* di Anna Frank.

²⁹ ZIMMERMAN, “Angels and Elephants...”, op. cit., p. 73.

classe e di sua moglie, ma quando lui le prepara del tè, esso sembra non raffreddarsi mai, come se il tempo si fosse fermato.

“Daibingu pūru” (「ダイビング・プール」, “Diving pool”), pubblicato nella stessa raccolta di “Samenai kōcha”, narra le vicende di un orfanotrofio gestito dai genitori della protagonista. La ragazza nutre un’ossessione per un giovane con cui convive e, contemporaneamente, tormenta con crudeltà una bambina della struttura, arrivando a farle mangiare un bignè alla crema avariato. Il racconto si conclude con la rivelazione finale del ragazzo, che le confessa di essere stato testimone di tutte le sue angherie.³⁰

“Ninshin karendā” è stato pubblicato nel 1991 da Bungei shunjū. La storia è strutturata come il diario di una donna che assiste la sorella durante la gravidanza, condividendo con lei la quotidianità. Osservando i cambiamenti fisici e i disturbi tipici della gravidanza, come l’aumento dell’appetito, la protagonista inizia a preparare quotidianamente, alla sorella, della marmellata di pompelmo apparentemente nociva per il feto. Alimentando in questo modo la sorella fino al termine della gravidanza, la donna resta in attesa di vedere nascere un bambino malformato.

“Domitorii” (「ドミトリイ」, “Dormitory”) è stato pubblicato nella stessa raccolta di “Ninshin karendā”. La protagonista aiuta suo cugino a cercare un alloggio universitario, proponendo il pensionato in cui aveva vissuto. A gestire l’edificio rimasto quasi vuoto dopo la scomparsa di uno studente è rimasto il “professore”, un custode privo di entrambe le braccia e di una gamba. La donna frequenta il pensionato, che si deteriora sempre di più insieme al corpo del custode, fino alla scoperta di un enorme nido d’api dalle cui crepe cola del miele denso come sangue.

Shugā taimu è stato pubblicato nel 1991 da Chūōkōronsha, e racconta la storia di una donna che non può fare a meno di mangiare e di pensare al cibo tenendo traccia di ogni cosa che mangia, una condizione che ricorda la bulimia e di cui non riesce a spiegare precisamente le motivazioni, legate apparentemente a degli episodi della sua vita. Tra gli altri personaggi vi sono il fratello minore, affetto da una condizione che gli impedisce di crescere, e il fidanzato, da cui si separa al termine del romanzo prima di “guarire” dalla malattia.

Hisoyakana kesshō (『密やかな結晶』, *Cristallizzazione silenziosa*) è stato pubblicato nel 1994 da Kōdansha. Il romanzo è ambientato su un’isola in cui gli oggetti scompaiono uno dopo l’altro, insieme ai ricordi a essi legati.³¹

³⁰ Jacob LUNDQUIST, “Spoiled Friendships and Perverted Foods in Yōko Ogawa’s *The Diving Pool*”, *Pivot*, 8, 1, 2022, pp. 7-8.

³¹ *Hisoyakana kesshō shinsōban* (Cristallizzazione silenziosa, nuova edizione), in “Kōdansha”, <https://www.kodansha.co.jp/book/products/0000346254> (ultima consultazione 11/02/2026).

Hoteru Airisu (『ホテル・アイリス』, *Hotel Iris*) è stato pubblicato nel 1996 da Gakushū kenkyūsha. Mari ha diciassette anni e lavora nell'albergo di famiglia, in una località balneare. Dopo averne sentito la voce durante una lite notturna nell'albergo, si lega a un uomo molto più anziano, un traduttore dal russo che vive isolato su un'isola al largo. Il rapporto fra i due è fatto di umiliazione e violenza, che Mari accetta e va a cercare. Il romanzo si chiude con il suicidio del traduttore e con il ritorno della ragazza all'albergo.

Kamokuna shigai midarana tomurai (『寡黙な死骸みだらな弔い』, *Cadaveri silenziosi, funerali osceni*) è stato pubblicato nel 1998 da Jitsugyō no nihonsha. Il libro è costituito da diverse storie brevi che, attraverso eventi e personaggi ricorrenti, formano una narrazione più ampia, nella quale sono presenti elementi relativi alla violenza e al mondo domestico che si possono assimilare al *black romanticism*.³²

Hakase no ai shita sūshiki è stato pubblicato nel 2003 da Shinchōsha. In questo romanzo un'assistente familiare accetta di trasferirsi con suo figlio presso la casa di un anziano professore di matematica afflitto da una malattia che gli fa perdere la memoria ogni ottanta minuti.

Neko o daite zō to oyogu (『猫を抱いて象と泳ぐ』, *Nuotare con un elefante tenendo in braccio un gatto*) è stato pubblicato nel 2009 da Bungei shunjū. Il romanzo è strutturato come una fiaba, e racconta la storia di un bambino che compie un viaggio legato al mondo degli scacchi fino alla sua morte.³³

³² TING, "Ogawa Yōko and the Horrific...", op. cit., p. 552.

³³ SPECCHIO, "Le parole dimenticate...", op. cit., pp. 15-20.

2. Il tema alimentare: contesto letterario e visione di Ogawa Yōko

2.1 Il cibo come “fenomeno sociale”: prospettive antropologiche e letteratura giapponese contemporanea

In quanto elemento cardine dell'esistenza umana, il cibo supera la sua dimensione puramente biologica per configurarsi come un fenomeno sociale, centrale nella codificazione dei legami interpersonali e nella memoria collettiva. Questa centralità rituale e relazionale trova eco anche nei testi letterari, ed è a partire da questa risonanza che muove l'analisi proposta in questo lavoro. Il punto di partenza è il significato del cibo in senso antropologico, inteso come linguaggio identitario e come strumento di inclusione o di isolamento. Su questa base antropologica si innesta poi una panoramica dedicata al ruolo dell'alimentazione nella letteratura giapponese contemporanea e, in particolare, nella produzione femminile, un ambito in cui il rapporto con il nutrimento e con il corpo scardina spesso le convenzioni sociali tradizionali.

È su questa scia culturale che si colloca la produzione di Ogawa, ma con un rovesciamento significativo. Se nel modello appena delineato il cibo consola e riavvicina, la prima produzione di Ogawa muove nella direzione opposta: qui il cibo non consola né unisce, ma diventa un medium attraverso cui la malattia si iscrive sul corpo, fino a rovesciare il gesto del nutrire nel suo contrario. Su questa ipotesi si fonda la struttura del capitolo, articolata in tre parti: il paragrafo 2.1 ricostruisce il contesto appena illustrato; il paragrafo 2.2 propone una tassonomia funzionale delle forme in cui il cibo si manifesta nei racconti: dato clinico e matematico (2.2.1), materia organica (2.2.2), veicolo di tossicità (2.2.3) e forma incorruttibile (2.2.4); il paragrafo 2.3, infine, lega le quattro categorie nel nodo tra cibo, corpo e malattia che le attraversa tutte.

Come osserva l'antropologo Marino Niola, il gesto di nutrirsi sembra il più elementare che ci sia, eppure non esiste cultura che non lo riempia di significati propri, perché sulla stessa base fisiologica si innestano i molteplici “linguaggi che sono le cucine e le gastronomie”.³⁴ Al pari del linguaggio, l'alimentazione lega natura e cultura, poiché articola insieme le funzioni del corpo e i significati storici e sociali. Anche la preparazione più rudimentale non lascia l'alimento allo stato naturale, bensì lo seleziona e lo trasforma secondo criteri culturali. Lévi-Strauss, ripreso in questo senso da Niola, riconosce nella cucina il luogo in cui natura e cultura si articolano.³⁵

Come spiega ancora Niola, il nutrimento presenta analogie con il linguaggio dai primi momenti dopo la nascita:

³⁴ Marino NIOLA, *Si fa presto a dire cotto. Un antropologo in cucina*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 9.

³⁵ Ibidem.

C'è chi parla in proposito di 'alimentazione materna' proprio come si parla di lingua materna. Le prime esperienze alimentari, come quelle linguistiche, lasciano tracce indelebili che resistono ai cambiamenti di ambiente e di cultura.

[...]

Molte delle categorie e dei valori che articolano il campo alimentare, come appunto il gusto, anche quando appaiono fondati su qualità apparentemente naturali della sensibilità, come le percezioni oggettive del dolce, del salato, dell'amaro e dell'acido sono in realtà costruite dalla nascita, attraverso una serie di processi d'interiorizzazione e di apprendimento lunghi e in parte inconsapevoli, proprio come avviene per l'apprendimento delle strutture del linguaggio e delle loro associazioni.³⁶

In questo modo, il cibo diventa anche un simbolo identitario e culturale: le tradizioni culinarie di una comunità sono uno strumento, similmente alla lingua, che aiuta a costruire la propria cultura e a differenziarsi dalle altre.³⁷

Stabilire che cosa sia commestibile, per chi e in quale occasione equivale a disegnare il ritratto di una società e i confini che essa traccia, sia nella propria comunità, sia tra l'uomo e il mondo naturale.³⁸

Lungi dal limitarsi a nutrire, il cibo eccede costantemente la propria funzione fisiologica per farsi codice sociale e culturale, ed è proprio da questa eccedenza che muoverà la lettura dei testi di Ogawa. Alla codifica culturale del cibo, Niola affianca un'opposizione, quella tra puro e impuro, che molte società sovrappongono alla distinzione tra maschile e femminile, generando una serie di tabù alimentari. Ad esempio, "in India come altrove regna l'idea che il cibo cotto, più del crudo, rechi la traccia di chi lo ha preparato, assumendone dunque le qualità fisiche e sociali".³⁹ Chi cucina, dunque, non si limita a nutrire; esercita sul corpo di chi mangia un potere che molte culture hanno percepito come ambivalente, quando non pericoloso, e tradizionalmente la cucina femminile è stata intrecciata con la figura della strega. In questo immaginario, la strega può cucinare animali che nessuno considererebbe alimenti, e attraverso il cibo può compiere sortilegi. Rilevante è il fatto che questa figura, e, più in generale, la preparazione del cibo da parte della donna, siano state associate a una femminilità incontenibile e all'impurità degli alimenti.⁴⁰

La strega è la controfigura simmetrica della donna di casa, madre e custode del focolare: nella gamma ristretta di ruoli che un ordine maschile concede alle donne, la nutrice rassicurante e la strega occupano i due estremi della stessa scala, anche se questi due poli non sono separati. "In ogni donna c'è una strega potenziale", e su questa presunta natura infida la donna è stata storicamente esclusa dai ruoli più importanti, riservati agli uomini.⁴¹

³⁶ NIOLA, *Si fa presto a dire cotto...*, op. cit., p. 10.

³⁷ NIOLA, *Si fa presto a dire cotto...*, op. cit., pp. 9-10.

³⁸ NIOLA, *Si fa presto a dire cotto...*, op. cit., pp. 10-11.

³⁹ NIOLA, *Si fa presto a dire cotto...*, op. cit., pp. 17-18.

⁴⁰ NIOLA, *Si fa presto a dire cotto...*, op. cit., pp. 18-19.

⁴¹ NIOLA, *Si fa presto a dire cotto...*, op. cit., pp. 20-21.

Questa ambivalenza del potere alimentare femminile, che nutre e insieme può nuocere, costituisce lo sfondo antropologico su cui si innesteranno le figure di Ogawa; la sua articolazione nei rapporti di genere e di cura sarà però materia del terzo capitolo.

Questi significati non restano confinati all'orizzonte antropologico, ma riaffiorano nella letteratura giapponese, dove il cibo è da tempo uno strumento per rappresentare la società. Come rileva Aoyama Tomoko, "in modern Japanese literature from the late Meiji to the period of rapid economic growth, food is seen, essentially, both as the basic sustenance of life and as a marker of class, gender, or cultural division".⁴² Ad esempio, durante la guerra e nell'immediato dopoguerra, la scarsità e la ricerca di cibo erano un tema molto sentito e diffuso, e ne è un esempio *Kuroi ame* (『黒い雨』, *La pioggia nera*, 1966) di Ibuse Masuji, in cui vengono narrati i drammatici problemi di approvvigionamento vissuti a Hiroshima.⁴³

All'interno di questa tradizione, la narrativa femminile ha un ruolo centrale, come osserva Emerald L. King: "The relationship between women and food, and women and eating (or not eating) can be found in Japanese literature and folk tradition from the classical Heian period (794–1185), if not earlier, through to the current era".⁴⁴ Di conseguenza, la letteratura femminile si presta bene all'analisi dell'atto alimentare, svelando diverse sfaccettature. Secondo Aoyama, quando si trattano le questioni relative agli alimenti, mettere la letteratura femminile contemporanea in relazione al periodo storico in cui è stata prodotta e alla letteratura maschile permette di fare luce su diverse questioni di genere, sia direttamente che indirettamente.⁴⁵ La lunghezza di questo filo, che racchiude il nutrirsi e il suo rifiuto al femminile, rende necessario stringere lo sguardo sulla produzione femminile contemporanea. Secondo l'analisi di questa studiosa, nel Giappone postindustriale, dove le circostanze del periodo precedente sono cambiate, la letteratura che contiene tematiche legate al cibo segue due tendenze: "food inspires and unites people",⁴⁶ e "fear of food and eating".⁴⁷

Il romanzo *Kicchin* (『キッチン』, *Kitchen*, 1988) di Yoshimoto Banana è un esempio della prima tendenza. Qui la cucina è uno spazio di rifugio, e l'azione del cucinare non è un dovere, ma un piacere condiviso con la famiglia che la accoglie; sembra esserci un cambiamento rispetto ai ruoli di genere tradizionali, sia nella protagonista Mikage che nel personaggio maschile, Yūichi. Ad esempio, Mikage non impara a cucinare dalla madre, ma attraverso modalità autonome e varie come programmi

⁴² AOYAMA Tomoko, "Food and Gender in Contemporary Japanese Women's Literature", *U.S.-Japan Women's Journal. English Supplement*, 17, 1999, p. 112.

⁴³ AOYAMA, "Food and Gender...", op. cit., p. 129.

⁴⁴ Emerald L. KING, "Women Who Don't Eat in Modern Japanese Literature", in Lorna Piatti-Farnell, Donna Lee Brien (a cura di), *The Routledge Companion to Literature and Food*, New York, Routledge, 2018, p. 76.

⁴⁵ AOYAMA, "Food and Gender...", op. cit., pp. 111-112.

⁴⁶ AOYAMA, "Food and Gender...", op. cit., p. 113.

⁴⁷ AOYAMA, "Food and Gender...", op. cit., p. 118.

televisivi, libri o dalla sua insegnante. Vi è quindi una connotazione molto positiva riguardo al tema alimentare e allo spazio della cucina.⁴⁸

La seconda categoria identificata da Aoyama descrive una realtà ben più oscura, caratterizzata da un profondo senso di disagio. Tra le caratteristiche principali di questa tendenza, la studiosa nota che:

[...] food is something superfluous, addictive, deeply disturbing, and even toxic. This fear is a warning against what the complacent “gourmet boom” conceals: the market economy, environmental destruction, disintegration of the family, and gender bias. Just as eating can distort or destroy the body, so the discourse of food is often represented in these texts as manipulative and unreliable. The discourse deconstructed ranges from media reports and restaurant guides to canonical literary texts involving eating, all essentially produced by men.⁴⁹

È a questa seconda tendenza che appartiene Ogawa. Aoyama stessa colloca *Shugā taimu* tra i testi della paura del cibo, e confrontandolo con altri testi in forma di diario nota che, mentre in quei diari “hunger and appetite in these texts signify the strength of desire for life”,⁵⁰ in questo romanzo l’inserimento degli alimenti all’interno del diario è un “inward-looking act”, secondo un’osservazione di Ogino Anna ripresa dalla studiosa.⁵¹ Osservando altri testi di Ogawa, è possibile notare che la tendenza della paura del cibo è portata alle sue conseguenze più estreme, coerentemente con il *black romanticism* già delineato (cfr. cap. 1): il cibo cessa di nutrire per farsi minaccia. Tuttavia, la paura del cibo nella scrittura femminile non è soltanto un dato tematico: porta con sé una carica critica, che conviene ora precisare.

Questa carica critica è al centro dell’analisi di Hitomi Yoshio. Nella scrittura femminile, sostiene Yoshio, il cibo diventa la lente attraverso cui affiora una critica implicita ai ruoli prescritti: i testi non la enunciano apertamente, ma, letti attraverso la dimensione alimentare, permettono al lettore di scrutare i pensieri, i conflitti e le ansie dei personaggi. Le eroine di queste opere “refuse to comply with the domestic, feminine roles that have been prescribed for them by society through their relationship with food”.⁵² Non è una strategia isolata né nuova: già in Enchi Fumiko e Kurahashi Yumiko vi è un rovesciamento dell’ordine patriarcale attraverso la sua appropriazione da parte delle donne.⁵³ In questa linea Yoshio colloca anche l’opera di Ogawa, che “offers a contemporary critique

⁴⁸ AOYAMA, “Food and Gender...”, op. cit., pp. 113-114.

⁴⁹ AOYAMA, “Food and Gender...”, op. cit., p. 118.

⁵⁰ AOYAMA, “Food and Gender...”, op. cit., p. 129.

⁵¹ MIZUTA Noriko et al., “Symposium on Women’s Culture: Postmodern Expressions”, *Review of Japanese Culture and Society*, 4, 1991, p. 70. Cit. in AOYAMA, “Food and Gender...”, op. cit., p. 129.

⁵² Hitomi YOSHIO, “Food as Feminist Critique: Osaki Midori, Kanai Mieko, and Ogawa Yōko”, in Rebecca Copeland (a cura di), *Handbook of Modern and Contemporary Japanese Women Writers*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, pp. 176-177.

⁵³ Julia C. BULLOCK, “Watching the Detectives: Writing as Feminist Praxis in Enchi Fumiko and Kurahashi Yumiko”, in Rebecca Copeland (a cura di), *Handbook of Modern and Contemporary Japanese Women Writers*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, pp. 173-174.

of the media and overmedicalization of women's reproductive bodies in the context of Japan's declining birth rate and aging society",⁵⁴ una dimensione di genere che sarà oggetto del terzo capitolo. Questo capitolo isola invece un nodo diverso, benché connesso: il legame tra cibo, corpo e malattia, che nella prima produzione di Ogawa è portato alle sue conseguenze più estreme. Come si è visto, l'alimento non si limita mai a nutrire, ma si fa codice sociale e strumento di critica. È a partire da questo cambiamento che, nei testi di Ogawa, il cibo si spinge oltre le funzioni ordinarie, o vi si sottrae, articolandosi nelle forme che saranno analizzate nel prossimo paragrafo.

2.2 Simbologia e funzioni del cibo nella narrativa di Ogawa Yōko

Ogawa, in un'intervista con il giornalista Sebastiano Triulzi, parla del valore che assume il cibo nei suoi romanzi: "l'atto del mangiare è istintivo e allo stesso tempo carnale. Per rivelare la cruda natura degli esseri umani basta raccontare questa azione. Quando cerco di descrivere con precisione un personaggio, spesso mi riesce facile facendolo mangiare".⁵⁵ Nella sua narrativa, però, oltre a rivelare la natura umana, il cibo subisce anche una metamorfosi. L'elemento alimentare, che la tradizione codifica come fatto sociale e culturale (cfr. 2.1), si spoglia di quella funzione e diventa un modo per delimitarsi dall'esterno: la cucina non è più il luogo della socialità condivisa, ma lo spazio dove la gestione del nutrimento diventa il modo in cui un io altrimenti privo di espressione tenta di dare forma alla propria esistenza. Il richiamo all'ambivalenza del cibo messa in luce da Niola (cfr. 2.1) permette allora di leggere le anomalie alimentari dei personaggi di Ogawa non come bizzarrie narrative, ma come risposte sintomatiche a una crisi identitaria.

Nella prima produzione di Ogawa il cibo si configura come un elemento ricorrente e spesso centrale nello sviluppo narrativo. Questa rilevanza si esprime sia attraverso la descrizione accurata degli alimenti, sia attraverso le modalità con cui i personaggi vi interagiscono; in questo modo, tipologie e categorie culinarie assumono una forte valenza simbolica e metaforica: muovono da un preciso significato identitario e socioculturale per poi sovvertirlo, ed emergono così significati diversi a seconda del testo, che eccedono tanto la funzione fisiologica di consumo e nutrimento quanto quella sociale, di convivialità e di degustazione. A questo proposito, la studiosa Yamaguchi Yuri, in un articolo dedicato a *Shugā taimu*, presenta una distinzione nelle rappresentazioni del cibo nella letteratura:

⁵⁴ YOSHIO, "Food as Feminist Critique...", op. cit., p. 177.

⁵⁵ Sebastiano TRIULZI, *Paure, oggetti magici e gesti d'amore. Percorsi critici da Herta Müller a Ogawa Yōko*, Roma, Diacritica Edizioni, 2018, p. 127.

Se dovessimo dividere le rappresentazioni del “cibo” in due categorie principali, queste sarebbero “*bishoku*” (cibo delizioso) e “*akushoku*” (cibo sgradevole). La prima categoria si riferisce alla descrizione di cibi, per così dire, prelibati. Anche se mancano una bellezza o una sontuosità in senso letterale, la descrizione di una tavola accogliente e di un pasto gioioso e armonioso rientra in ciò che in letteratura viene definito *bishoku*. La seconda categoria, al contrario, comprende la descrizione di cibi apparentemente poco invitanti. Vi si possono includere quei pasti che trasmettono un’atmosfera triste e cupa, capace di far perdere l’appetito al lettore, così come le rappresentazioni culinarie grottesche e ripugnanti.⁵⁶

Tuttavia, la studiosa osserva che la narrativa di Ogawa sfugge a questo binarismo. Il suo cibo non rappresenta, quindi, né il calore del *bishoku* né il grottesco dell’*akushoku*, e Yamaguchi stessa sottolinea il legame con la malattia e con gli organi del corpo, utilizzando esempi che saranno ripresi in questa sede.⁵⁷ Si può aggiungere che i due poli di Yamaguchi ordinano il cibo secondo l’effetto che produce nel lettore (l’appetito o il disgusto), mentre Ogawa lo rappresenta secondo la sua funzione: per i suoi personaggi l’alimento non è quasi mai appetitoso né ripugnante, ma è un oggetto da osservare, trasformare o rifiutare. È su questo asse della funzione e non sull’asse del gusto che la sua scrittura richiede una griglia interpretativa alternativa; in questa sede se ne propone una, elaborata a partire dalla lettura dei testi, che mira a uscire dal binarismo *bishoku/akushoku*.

Per mappare, dunque, il modo in cui l’alimento eccede le funzioni ordinarie (fisiologica e sociale), o vi si sottrae, si intende qui avanzare una classificazione articolata in quattro categorie:

- il cibo come dato clinico e matematico;
- il cibo come materia organica;
- il cibo come veicolo di tossicità;
- il cibo come forma incorruttibile.

Va precisato che queste categorie non sono mutuamente esclusive: uno stesso episodio può rientrare in più di una, perché un medesimo alimento può assolvere più funzioni contemporaneamente; ad esempio, come si vedrà più avanti, la marmellata di pompelmo in “*Ninshin karendā*” è al tempo stesso materia organica e veicolo di tossicità. Questa porosità è coerente con l’osservazione di Yamaguchi sulla scrittura di Ogawa refrattaria al binarismo *bishoku/akushoku*, ma non dissolve la griglia, poiché, attraverso queste quattro funzioni, il cibo diventa, nella prima produzione di Ogawa, il caleidoscopio

⁵⁶ YAMAGUCHI Yuri, “Ogawa Yōko ‘Shugā taimu’ ni okeru shoku to byō” (Cibo e malattia in *Shugā taimu* di Ogawa Yōko), *Tomidai hikaku bungaku. dai niki*, 2, 2019, p. 217.

山口由莉、「小川洋子『シュガータイム』における食と病」、富大比較文学. 第二期、2号、2019年、p. 217. 「食」が描かれるうえでその種類を大きく二つに分けるとするならば、「美食」と「悪食」である。前者はいわゆるおいしそうな食の描写の事である。文字通りの美しさや豪華さなどが無いとしても、あたたかい食卓や和気藹々とした楽しい食事の描写は文学における「美食」と呼ばれるものだろう。そして後者はまずそのような食の描写である。読んでいて食欲を失ってしまうような、悲しく暗い気分をもたらす食事や、またグロテスクで気味の悪い食事の描写もこちらに属すといえよう。Traduzione mia.

⁵⁷ YAMAGUCHI, “Ogawa Yōko ‘Shugā taimu’ ni okeru...”, op. cit., pp. 217-218.

che porta in primo piano i temi ricorrenti di questa fase: la malattia, la vita e la morte, il contrasto tra pulizia e sporcizia o tra purezza e contaminazione, il lutto.

2.2.1 Il cibo come dato clinico e matematico

La prima declinazione di questa classificazione analizza il cibo privato della sua componente sensoriale e ridotto a pura quantificazione numerica o a parametro medico. Questa prospettiva trova una perfetta esemplificazione in “Kanpekina byōshitsu”. Il tema principale del racconto è la degradazione fisica e psicologica di un malato terminale, osservata dalla sorella con uno sguardo distaccato e quasi impersonale, unita ad alcune riflessioni interne relative a un lutto familiare ormai inevitabile. La protagonista registra la malattia del fratello come un insieme di dati clinici: l’avversione al cibo che egli sviluppa e l’incapacità di digerire gli alimenti sono annotate nel loro fatto empirico, più che nella loro dimensione emotiva. Anche l’ambiente è descritto in termini clinici, con la stanza d’ospedale che viene quotidianamente ripulita da ogni residuo di cibo o di cambiamento, come ben evidenzia Ting,⁵⁸ secondo una logica di asepsi che riduce lo spazio a un dato controllato e misurabile.

Allo stesso modo il nutrimento si riduce al minimo: al corpo che deperisce corrisponde un alimento elementare e quasi microscopico, l’uva, che la sorella registra come l’esigua quantità a cui l’alimentazione del malato si è ormai ridotta. Anche il cibo, come lo spazio e come il corpo, è così ricondotto a puro dato quantitativo.

In *Shugā taimu* riemerge il cibo come dato clinico, ma, questa volta, dal punto di vista interno di una persona malata. Anche in questo racconto è presente la dinamica del fratello malato, ma con un focus maggiore sui conflitti interiori della protagonista e in uno sviluppo opposto a “Kanpekina byōshitsu”. Come già accennato nel primo capitolo di questo elaborato, fin dalle prime pagine, apprendiamo che la protagonista Kaoru soffre della condizione che la costringe a mangiare di frequente e in grande quantità, e a causa di questo problema decide di cominciare a tenere un diario in cui documenta tutto ciò che mangia. Questo diario, però, contiene solamente una lista di alimenti e piatti che vengono trangugiati, senza alcuna opinione sul gusto o sulle eventuali sensazioni fisiche provate. In questo modo, il cibo si svuota del significato primario di consumo e secondario di attività piacevole, riducendosi a un semplice dato clinico che ricorda le “meticulous scientific descriptions, which convey a purist matter-of-factness”⁵⁹ che Donath riconosce in molte opere dell’autrice.

⁵⁸ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., p. 572.

⁵⁹ DONATH, “Black Romanticism...”, op. cit., p. 13.

Qui l'assenza di categorizzazione evidenziata da Yamaguchi è chiara, transcendendo sia il gusto che il disgusto del consumo irrazionale di cibo, trasformandolo in semplici dati matematici con l'eliminazione della componente sensoriale. L'atto del mangiare diventa un'operazione meccanica e clinica. Questa caratteristica si nota anche nei confronti della "condizione" della protagonista, che viene descritta e presentata in uno stile sobrio e denotativo, mancando di forza emotiva e creando un forte senso di distacco nel lettore. Questo non significa che Kaoru sia totalmente apatica nei confronti degli eventi che si sviluppano durante la storia, ma la scelta di Ogawa di utilizzare questo punto di vista permette di enfatizzare, come negli altri racconti, le caratteristiche del *black romanticism* e quindi una prospettiva più pessimista nei confronti del rapporto tra i personaggi e il mondo che li circonda.

In entrambi i racconti presi in esame, dunque, il cibo è descritto solamente attraverso un'analisi prettamente quantitativa: non contano il gusto o il valore nutritivo (quest'ultimo solo implicitamente presente in "Kanpekina byōshitsu") ma soltanto il fatto empirico di mangiare troppo, troppo poco, o non mangiare affatto. Dietro questo aspetto quantitativo si cela tuttavia una lettura più profonda: in "Kanpekina byōshitsu" la rinuncia al cibo non è semplice conseguenza della malattia, qui colta nel suo aspetto clinico e quantitativo, ma assume il valore di un'ascesi volta al mantenimento della "purezza" del fratello. Questo significato sarà ripreso successivamente, mentre la valenza psicologica e relazionale del dato quantitativo sarà oggetto di approfondimento nel capitolo 3.

Esemplificativo è anche l'episodio in cui Kaoru, durante il turno di lavoro in hotel, è costretta a mangiare, insieme ai colleghi, una grande massa di gelato non finito dai commensali di un ricevimento di nozze. La forma grottesca e la quantità sono straordinarie a tal punto che lei le considera uno dei catalizzatori della sua condizione: è infatti a partire da quel momento che si innesca in lei la tendenza a mangiare in modo sproporzionato e incontrollato. La costrizione diventa una negazione dell'atto di nutrimento e di piacere, in linea con il diario che riduce il cibo a una lista quantitativa.

Ancora, nell'episodio in cui osserva il menù della mensa universitaria insieme alla sua amica, Kaoru, dopo aver elencato i piatti, invece di valutare l'appetito o una preferenza, fornisce un dato concreto: "Provai a calcolare da quante ore non mi mettevo cibo in bocca. E poi, mentre scrutavo da ogni lato e da ogni angolazione, destra e sinistra, alto e basso, di sbieco, il numero '3' che ne era venuto fuori, mi salì uno struggimento a cui non sapevo porre rimedio".⁶⁰ Il calcolo non è solo un puro e semplice

⁶⁰ OGAWA Yōko, *Shugā taimu* (Sugar time), Tōkyō, Chūōkōron shinsha, 2022 (I ed. 1991), p. 50.

小川洋子、『シュガータイム』、東京、中央公論新社、2022年(初版1991年)、p. 50.

わたしは、自分が何時間食べ物を口にしていないか計算してみた。そして出てきた「3」という数字を、左右上下斜めあらゆる角度から眺め回しているうちに、切なくてどうしようもできない気持ちになってきた。

Traduzione mia.

dato numerico, legato al discorso clinico e matematico, ma è anche carico di dolore, generando angoscia nella protagonista.

Yamaguchi ci offre una lettura che spiega l'importanza del diario in *Shugā taimu* analizzando il passaggio del racconto in cui Kaoru è a lezione e non può mangiare, e affermando “si potrebbe dire che sia riuscita a sublimare l'appetito attraverso i disegni”.⁶¹ Attraverso la registrazione scritta e grafica, il cibo viene così trasformato in materia inorganica, *mukibutsu*, termine con cui la studiosa indica il cibo che non svolge più la sua funzione nutritiva. A Kaoru, mangiare, infatti, non basta, ed è necessario compiere questo atto di trascrizione per completare il processo di soddisfazione dell'appetito.⁶² Da questa prospettiva emerge che il dato inorganico, spogliato del suo valore nutrizionale, risulta una componente essenziale non per la sopravvivenza biologica, ma per quella psicologica ed esistenziale della protagonista.

Nel paragrafo successivo sarà analizzato un altro processo, la trasformazione del cibo in materia organica differente.

2.2.2 Il cibo come materia organica

In alcuni racconti il cibo descritto da Ogawa si distacca da una forma “tradizionale” per diventare materia organica pura, legata al corpo umano. Non è da intendersi solamente come cibo che viene digerito, trasformandosi in sostanze nutritive per il sostentamento dell'organismo, ma anche come sostanza che si confonde con il corpo umano stesso.

In *Shugā taimu*, entrambe le categorie di nutrimento e di piacere vengono rovesciate attraverso le immagini che Kaoru produce alla vista del gelato dalle dimensioni eccezionali e della caposala intenta a mangiarlo:

Osservandola di nuovo con attenzione, era molto più magra di quanto pensassi. Le gambe che spuntavano dalla divisa bordeaux erano incredibilmente esili, come le zampe di una carcassa di pollo. Ogni volta che inghiottiva il gelato, il tendine che le affiorava sul collo si contorceva come un insetto lungo e sottile, e il rossetto arancione fuori moda luccicava del grasso della crema sciolta.⁶³

⁶¹ YAMAGUCHI, “Ogawa Yōko ‘Shugā taimu’ ni okeru...”, op. cit., p. 226.

絵を描くことで食欲を昇華することができたといえる。 Traduzione mia.

⁶² YAMAGUCHI, “Ogawa Yōko ‘Shugā taimu’ ni okeru...”, op. cit., pp. 226-228.

⁶³ OGAWA, *Shugā taimu*..., op. cit., p. 21.

改めて彼女をじっくり眺めてみると、思っていたよりずっとやせていた。えんじ色の制服からのぞく足は、信じられぬくらい細く、鶏がらのようだった。アイスクリームを飲み込むたびに首に浮き出た筋が細長い虫のようにくねり、流行遅れのオレンジ色の口紅が溶けたクリームで光っていた。 Traduzione mia.

Il corpo della caposala viene definito con un termine relativo al cibo, *torigara* (鶏がら, carcassa di pollo), assimilando il corpo umano a quello animale. Il concetto è rafforzato dalla frase seguente, che paragona il tendine del collo a un “insetto lungo e sottile”.

L’episodio sarà ripreso nel prossimo capitolo sotto un profilo diverso, quello dell’umiliazione sociale e della dimensione di classe insita nel gesto di consumare gli scarti di un banchetto nuziale altrui, in connessione con la figura della *shōjo* e con la critica dei ruoli femminili. Per il momento è rilevante notare che, con la descrizione delle gambe esili, la donna stessa è assimilata a materia da consumare o addirittura materia già consumata.

In questo romanzo non è presente solo il caso di corpo umano che diventa cibo o corpo animale: lo stesso passaggio che nel paragrafo precedente mostrava il cibo ridotto a conteggio rivela qui la sua trasformazione in materia organica: nel momento in cui Kaoru, in mensa, conta le ore dall’ultimo pasto, elenca i piatti del menù in modo peculiare, utilizzando un lessico clinico, scientifico e grottesco: “controllai i piatti del menù uno per uno, in ordine, dal primo. Un *pilaf* di verdure con peperoni di un verde malsano, un *kitsune udon* con noodles attorcigliati come un intestino tenue, un caffè di uno spento color succhi gastrici”.⁶⁴ La fusione qui è evidente, e ben rappresenta il disgusto che prova la protagonista alla vista dei piatti, mantenendo comunque sempre un tono distaccato.

Una simile trasformazione è illustrata in “*Ninshin karendā*”, quando la sorella della protagonista, dopo l’inizio della gravidanza, inizia ad avere episodi di nausea. I maccheroni con la salsa gratinata che sta mangiando iniziano a cambiare aspetto e caratteristiche, prima assumendo un odore diverso: ““ha un odore di sabbia” disse allargando le narici”;⁶⁵ poi, assumendo proprietà corporee fino a diventare parti di uno stomaco: “non ti sembra che somigli ai succhi digestivi delle viscere?”;⁶⁶ “quel tepore crudo, quella sensazione umida sulla lingua, quella consistenza densa e gocciolante”;⁶⁷ “e poi, il colore è conturbante. Quel colore del grasso corporeo”;⁶⁸ “in bocca, mi viene la sensazione di star

⁶⁴ OGAWA, *Shugā taimu...*, op. cit., p. 50.

わたしはもう一度学食の入口に目をやり、一つ一つのメニューを端から順番に確かめていった。ピーマンの緑が毒々しい野菜ピラフ、小腸のように麺が絡み合ったきつねうどん、地味な胃液色のコーヒー。 Traduzione mia.

⁶⁵ OGAWA Yōko, *Ninshin karendā* (Diario di una gravidanza), Tōkyō, Bungei shunjū, 1994 (I ed. 1991), p. 22.

小川洋子、『妊娠カレンダー』、東京、文藝春秋、1994年(初版1991年)、p. 22.

「砂のにおいがするわ」姉は小鼻をふくらませた。 Traduzione mia.

⁶⁶ OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 22.

内臓の消化液みたいだっと思わない？ Traduzione mia. La traduzione italiana pubblicata (OGAWA Yōko, *La casa della luce*, trad. di Mimma De Petra, Milano, Il Saggiatore, 2024) rende il passaggio con “i succhi gastrici”, omettendo il riferimento alle viscere (内臓, *naizō*) e restringendo i succhi digestivi (消化液, *shōkaeki*) al più specifico ambito gastrico. Si è qui preferita una resa più aderente all’originale per preservare la precisione del lessico anatomico.

⁶⁷ OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 22.

その生温かい温度とか、しっとりした舌触りとか、ぽたぽたした濃度とか。 Traduzione mia.

⁶⁸ OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 23.

それで、色がなまめかしいのよね。その脂肪色が。 Traduzione mia.

mangiando proprio dei tubi digerenti. Tubi viscidati in cui scorrono bile e succo pancreatico”.⁶⁹ L’insistenza lessicale su bile e succo pancreatico porta il cibo a coincidere letteralmente con la materia organica interna del corpo, anticipando la trasformazione del feto stesso in “oggetto estraneo” discussa più avanti.

In entrambi i racconti la rappresentazione del cibo attinge a un lessico marcatamente anatomico: in “Ninshin karendā” la salsa diventa *shōkaeki* (消化液, succhi digestivi) e i maccheroni *shōkakan* (消化管, tubi digerenti) percorsi da *tanjū* (胆汁, bile) e *suieki* (胰液, succo pancreatico); in *Shugā taimu* i noodles si attorcigliano come uno *shōchō* (小腸, intestino tenue) e il caffè assume il colore degli *ieki* (胃液, succhi gastrici). Ogawa, in questo caso, attinge dal campo semantico dell’apparato digerente e crea una fusione tra ciò che si trova fuori dal corpo e ciò che si trova all’interno, ovvero tra il contenente (lo stomaco e l’intestino tenue) e il contenuto (il cibo insieme ai succhi gastrici). La nausea e il disgusto provati dalla sorella, che le fanno sentire le reazioni del proprio apparato digerente, vengono così trasmessi, attraverso una descrizione sensoriale, al lettore. Anche il modo in cui vengono espressi questi concetti è rilevante: in *Shugā taimu* l’osservatore mantiene un certo distacco, trattandosi di una similitudine con i noodles, come, peraltro, nel caso delle gambe della caposala, e di una metafora cromatica limitata al solo colore del caffè, che pur riducendo la distanza non giunge a una trasformazione del cibo in organo, mentre in “Ninshin karendā” c’è un passaggio ulteriore. Significativamente, tutte le immagini sono pronunciate dalla sorella incinta, e mostrano un’intensificazione nel suo modo di percepire il cibo in un tempo molto breve. In un primo momento il cibo non è ancora materia organica, ma inizia a perdere la sua identità alimentare diventando sabbia, un materiale inerte, non commestibile ed estraneo. Dopo quest’apertura vi è un crescendo nelle immagini: prima la fusione tra alimento e organo è proposta come una semplice somiglianza, e per di più in forma interrogativa: la salsa gratinata le ricorda i “succhi digestivi delle viscere”, ma l’immagine è offerta come una percezione condivisa (“Non ti sembra?”), che mantiene una distanza tra il cibo e ciò a cui assomiglia. Poi si passa all’attribuzione di qualità e proprietà corporee nella consistenza e nel colore e qui il lessico si è già completamente trasformato in quello di un fluido corporeo. Infine, ogni distanza si annulla: i maccheroni non somigliano più a un organo, ma sono percepiti come tali, dei tubi digerenti. Si tratta di un crescendo percettivo in cui la descrizione si carica progressivamente di tratti corporei fino a culminare nell’identificazione dei maccheroni con l’organo digerente. Il passaggio dal comparativo *mitai* all’identificazione diretta segna il progressivo assorbimento del cibo nell’orizzonte corporeo della gravidanza e dei suoi disturbi.

⁶⁹ OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 23.

消化管を食べてるんだなあという気持ちになるの。胆汁とか胰液とかが流れる、ぬるぬるした管よ。
Traduzione mia.

Una variante ulteriore di questa fusione si trova in “Kajū” (「果汁」, “Succo di frutta”), secondo racconto di *Kamokuna shigai midarana tomurai*, dove la trasformazione non avviene tra alimento e organo, ma tra alimento ed emozione. La protagonista, una compagna di classe silenziosa del narratore, chiede a quest’ultimo di accompagnarla a un pranzo in un ristorante francese: deve vedersi per la prima volta con un politico, il padre che non ha mai conosciuto, perché la madre, ricoverata da quattro mesi per un cancro al fegato, le ha lasciato il biglietto da visita dell’uomo chiedendole, come sua ultima volontà, di incontrarlo. Il pranzo si consuma nel silenzio e nell’imbarazzo; sulla via del ritorno i due giovani entrano in un ufficio postale in disuso, riempito fino al soffitto di kiwi e la ragazza ne mangia in quantità.

La scena è costruita in modo da escludere ogni lettura in chiave di ripugnanza: i frutti sono descritti come integri: “erano tutti quanti freschi. Non ce n’era uno solo ammaccato o marcio”.⁷⁰ Il perturbante non sta nell’alimento, ma nell’accumulo che sorprende il protagonista e nell’atto che vi si compie. La ragazza addenta i kiwi senza sbucciarli, e la voce narrante registra il gesto con una doppia similitudine: “mangiava come si avventa un bambino affamato, o come rigetta una vecchia malata”.⁷¹ I due termini di paragone appartengono entrambi al corpo e alla malattia, con la voracità infantile e il rigetto di una vecchia inferma.

È a questo punto che il passaggio si compie: “non potevo fare altro che restarle accanto e aspettare, immobile, che l’attacco di tristezza passasse. Il succo che le traboccava dalle labbra le bagnava le guance come lacrime”.⁷² Solo molti anni più tardi, sentendola piangere al telefono, comprende che “[...] le lacrime che avrebbe dovuto versare quel giorno, dentro l’ufficio postale, stavano uscendo adesso”.⁷³ Il fluido dell’alimento si sostituisce a quello del corpo, e il lutto che la ragazza non riesce a esprimere in nessuna forma trova sfogo nell’ingestione. Il cibo non nutre, e nemmeno ripugna: si fa secrezione, materia organica che compie una funzione fisiologica ed emotiva al posto del corpo che la tace.

Se finora la materia organica si è manifestata nella fusione tra cibo e corpo vivente, ovvero l’alimento che si confonde con gli organi e i fluidi, una seconda faccia della stessa categoria emerge quando

⁷⁰ OGAWA Yōko, *Kamokuna shigai midarana tomurai* (Cadaveri silenziosi, funerali osceni), Tōkyō, Chūōkōron shinsha, 2003 (I ed. 1998), p. 41.

小川洋子、『寡黙な死骸みだらな弔い』、東京、中央公論新社、2003年(初版1998年)、p. 41.

どれもこれも新鮮だった。一個として傷ついたり腐ったりしたのはなかった。 Traduzione mia.

⁷¹ OGAWA, *Kamokuna shigai...*, op. cit., p. 41.

飢えた子供がむしゃぶりつくように、あるいは病んだ老婆が嘔吐するように食べた。 Traduzione mia.

⁷² OGAWA, *Kamokuna shigai...*, op. cit., p. 41.

哀しみの発作が通り過ぎるまで、そばについてじっと待ってあげることしかできなかった。唇からあふれた果汁は、涙のように彼女の頬を濡らした。 Traduzione mia.

⁷³ OGAWA, *Kamokuna shigai...*, op. cit., p. 42.

あの日、郵便局の中で流すはずだった涙が、今こぼれているのだと分かった。 Traduzione mia.

l'organico è colto nel suo disfacimento: non è più la digestione, ma si tratta di una decomposizione, e non è più subita con ribrezzo, bensì contemplata. Il caso più limpido si trova in “Yōgashiya no gogo” (「洋菓子屋の午後」, “Pomeriggio in pasticceria”), racconto d'apertura di *Kamokuna shigai midarana tomurai*: la protagonista, madre di un bambino morto alcuni anni prima, entra in una pasticceria per comprare, nel giorno del compleanno del figlio, una torta di panna e fragole. Il racconto mette in scena due torte dello stesso tipo e ne delinea due destini opposti, il primo dei quali appartiene alla categoria del cibo come materia organica: la torta comprata anni prima e mai mangiata, a causa della morte del bambino, è lasciata decomporsi fino ad ammuffire, e la madre la osserva senza disgusto, con una sorta di meraviglia: “ma com'è bella, la muffa”.⁷⁴ La decadenza organica è qui osservata con lo stesso sguardo che altrove misura e registra; il cibo cessa di nutrire e diventa oggetto di contemplazione proprio nel suo marcire. La seconda torta, esposta in vetrina e sottratta al deperimento, costituisce l'operazione opposta e appartiene alla forma incorruttibile (cfr. 2.2.4).

Lo stesso registro percorre “Rōba J” (「老婆 J」, “La vecchia J”), terzo racconto di *Kamokuna shigai midarana tomurai*, dove il cibo compare due volte come materia in disfacimento e in entrambe è osservato con curiosità più che con orrore. Un pacco di capesante spedite da un amico alla protagonista arriva scaduto e putrefatto: “la polpa e le interiora, ormai trasformate in un liquido torbido, colavano giù dense”.⁷⁵ L'alimento è ricondotto alla sua base organica e alla sua dissoluzione, non più in forma commestibile, ma di liquame informe.

Nel racconto, però, il motivo più presente è quello delle carote a forma di mano che crescono nell'orto della signora J, la padrona di casa dell'appartamento in cui si è trasferita la protagonista. Non si tratta di una semplice curiosità botanica. La descrizione della carota che “aveva proprio cinque dita. [...] Era paffuta come la manina di un neonato”,⁷⁶ si fa più grottesca quando esce un articolo di giornale in cui si parla di questi ortaggi straordinari: “in fotografia le carote apparivano ancora più anomale. Sembravano delle mani amputate, aggredite da un tumore maligno. La signora J e io le tenevamo penzolini. Erano ancora tiepide, e grondavano sangue”.⁷⁷ Il cibo non si limita a somigliare a un corpo: è un organo, e, per di più, è un organo malato, amputato, tumorale e sanguinante. Il nodo tra cibo, corpo e malattia si condensa in un unico oggetto, che per giunta viene ingerito: la sera stessa la

⁷⁴ OGAWA, *Kamokuna shigai...*, op. cit., p. 15.

「儼って、なんてきれいなんでしょう」 Traduzione mia.

⁷⁵ OGAWA, *Kamokuna shigai...*, op. cit., p. 51.

濁った液体に変化してしまった身と内臓が、ドロドロ垂れてきた。 Traduzione mia.

⁷⁶ OGAWA, *Kamokuna shigai...*, op. cit., p. 51.

ちゃんと五本、指があった。[...] 赤ん坊の手のように丸々としていた。 Traduzione mia.

⁷⁷ OGAWA, *Kamokuna shigai...*, op. cit., p. 57.

写真にするとますます人参は異様に見える。悪性腫瘍に冒され、切断された掌のようだ。Jさんと私は掌をぶら下げている。それはまだ生温かく、血がしたたっている。 Traduzione mia.

protagonista mangia “un’insalata di patate con dentro il mignolo e l’indice”.⁷⁸ In questo modo, nutrirsi con la carota-mano è, alla lettera, ingerire una parte del corpo.

Che l’equivalenza non sia soltanto figurata lo suggerisce il finale. Il marito della signora J, dato per scomparso, viene ritrovato sepolto nel giardino, ma “per quanto si scavasse in ogni punto del cortile, soltanto le due mani, dai polsi in giù, non furono ritrovate”.⁷⁹ Le mani mancanti del cadavere e le carote-mano che proliferano dallo stesso terreno suggeriscono che la decomposizione del corpo si faccia produzione di cibo, e il confine tra il morto e il commestibile si dissolve. È la stessa fusione cibo-corpo della digestione, ma presa dal suo versante di morte; non l’alimento che diventa organo vivo, bensì il corpo morto che diventa raccolto.

In tutti questi casi l’organico è colto nella decadenza, e la malattia vi affiora non come diagnosi ma come qualità della materia: la muffa, il liquame e il tumore. Ciò che accomuna la torta ammuffita, le capesante e le carote-mano è lo sguardo che le registra, quello curioso, quasi estetizzante delle protagoniste, che converte il disfacimento in oggetto di contemplazione anziché di repulsione. È l’altra faccia della materia organica: non la fusione digestiva, ma la decomposizione.

In questi passaggi trova conferma l’osservazione di Yamaguchi, secondo cui Ogawa trascende le categorie di *bishoku* e *akushoku*: un cibo che apparentemente rientra nel *bishoku* può infatti assumere i tratti dell’*akushoku* senza suscitare la repulsione.

Fuori dal registro della decomposizione, il confine tra corpo e alimento può assottigliarsi anche per via figurata, come avviene in “Domitorii”, dove il miele che cola dall’alveare nascosto nel controsoffitto “scorreva denso come sangue, silenzioso, in un flusso lento e continuo”.⁸⁰ Lì, però, il legame è affidato a una similitudine e non a una fusione materiale come nel caso delle carote, e la scena, rilevante dal punto di vista dello spazio domestico, sarà ripresa nel terzo capitolo (cfr. 3.2).

Nel paragrafo successivo sarà esaminato il modo in cui la sorella cercherà di risolvere la “patologia” in “Ninshin karendā”.

⁷⁸ OGAWA, *Kamokuna shigai...*, op. cit., p. 52.

小指と人差し指の入ったポテトサラダを食べた。 Traduzione mia.

⁷⁹ OGAWA, *Kamokuna shigai...*, op. cit., p. 58.

中庭中どこを掘り起こしても、両方の手首から先だけは、発見されなかった。 Traduzione mia.

⁸⁰ OGAWA Yōko, “Domitorii” (Dormitory), in *Ninshin karendā* (Diario di una gravidanza), Tōkyō, Bungei shunjū, 1994 (I ed. 1991), p. 148.

小川洋子、「ドミトリイ」、『妊娠カレンダー』所収、東京、文藝春秋、1994年(初版1991年)、p. 148.

血液のように濃く、静かにひたひたと流れていた。 Traduzione mia.

2.2.3 Il cibo come veicolo di tossicità

Il cibo in “Ninshin karendā”, con la trasformazione in tubi digerenti, si ricollega direttamente al tema medico come in “Kanpekina byōshitsu”, ma con la differenza della causa della “malattia”: se in quest’ultimo è chiaro fin da subito che si tratta di una malattia terminale, l’incipit di “Ninshin karendā” è la visita di controllo per una gravidanza. Tuttavia, prendendo il punto di vista della protagonista che osserva e tiene un diario, il processo viene interpretato in maniera negativa, sottolineando la gravità dei sintomi che cambiano e peggiorano col tempo. Implicitamente, quindi, il feto è la causa di una “malattia” o è la malattia stessa. Takanezawa Noriko, nella sua analisi di “Ninshin karendā”, specifica infatti che né la sorella incinta né la protagonista lo considerano un bambino, ma lo trattano come se fosse un *ibutsu*, cioè un “oggetto estraneo”.⁸¹

Diventa così naturale, per la sorella minore, cercare di eliminare questo oggetto estraneo, cominciando a preparare tutti i giorni una marmellata fatta di una specifica marca di pompelmo prodotta in America, dopo aver letto che contiene il fungicida PWH, cancerogeno e pericoloso per i cromosomi umani. Fin dall’inizio è consapevole che questo pesticida è dannoso per il feto: “Chissà se il PWH distruggerà anche i cromosomi del feto...”.⁸² Rilevante è questo sguardo clinico in termini di cromosomi: il feto è un semplice insieme di cromosomi, e saranno proprio loro il vero obiettivo dell’avvelenamento. In questo modo, il feto diventa un parassita: ““I cromosomi del feto si staranno moltiplicando regolarmente? E nella sua pancia gonfia, le larve gemelle si staranno contorcendo una attaccata all’altra?” penso mentre osservo il corpo di mia sorella”.⁸³ Inoltre, la narratrice, col suo sguardo clinico, spiega che dopo la fine delle nausee la sorella comincia a mangiare incessantemente la marmellata di pompelmo, e i cambiamenti estetici derivanti dall’aumento di peso la portano a considerare il corpo della sorella una massa tumorale: “Il corpo di mia sorella sembra essere diventato un’unica grande massa tumorale”.⁸⁴ Cercherà quindi di impedirne la proliferazione bloccando i cromosomi che ne permettono la moltiplicazione.

⁸¹ TAKANEZAWA Noriko, “Ogawa Yōko ‘Ninshin karendā’ ron” (saggio su “Diario di una gravidanza” di Ogawa Yōko), *Jōbu daigaku keiei jōhōgakubu kiyō*, 26, 2003, p. 155.

高根沢紀子、「小川洋子『妊娠カレンダー』論」、上武大学経営情報学部紀要、26号、2003年、p. 155.

⁸² OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 62.

PWHは、胎児の染色体も破壊するのかしら。Traduzione mia.

⁸³ OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 59.

胎児の染色体は順調に増殖しているのだろうか。彼女の膨らんだお腹の中で、双子の幼虫が連なってうごめいているのだろうか。わたしは姉の身体を眺めながら考える。Traduzione mia.

⁸⁴ OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., pp. 63-64.

姉の身体が、一つの大きな腫瘍になってしまったようだ。Traduzione mia.

Secondo Takanezawa Noriko, la protagonista si immedesima nella sorella e nelle sue sofferenze fino a divenire essa stessa, metaforicamente, “incinta”.⁸⁵ La studiosa legge, inoltre, le azioni della narratrice come motivate da una pulsione inconscia, analoga alla nausea gravidica:

Quella della protagonista è presentata nell’opera come una ‘pura malevolenza priva di scopo’. Tale ‘malevolenza’, per quanto passiva e accidentale, mira indubbiamente a distruggere, in modo vago, l’*oggetto estraneo*. E se ci si chiede cosa sia questa ‘malevolenza’, la si può intendere precisamente come una sorta di ‘nausea gravidica’ [*tsuwari*] propria della protagonista in quanto essa stessa, ‘incinta’.

[...]

In altri termini, la ‘nausea gravidica’ è concepibile anche come ciò che tenta di espellere il feto in quanto *oggetto estraneo* intrusore.⁸⁶

Questa lettura, che riconduce il gesto alla sfera psicologica e pulsionale, coglie un tratto reale del racconto: l’opacità di una motivazione, l’assenza di una giustificazione cosciente e il tono piatto e automatico con cui la protagonista procede. Non è un caso che anche letture più recenti, in chiave di cultura *shōjo*, insistano sull’immaturità della narratrice e sull’assenza di una motivazione dichiarata in modo esplicito, come nello studio di Amanda C. Seaman sulla rappresentazione della gravidanza nella letteratura giapponese⁸⁷ e in quello di Ting.⁸⁸

Questa opacità della motivazione coesiste però con un’evidente premeditazione dell’atto: la conoscenza precisa degli effetti del fungicida sui cromosomi, la preparazione quotidiana e reiterata della marmellata, e una delle ultime righe del racconto, “mi incamminai verso il nido per incontrare il neonato devastato di mia sorella”,⁸⁹ in cui “devastato” (*hakai sareta*) presuppone la consapevolezza del proprio gesto. È in questo spazio, tra motivazione opaca e atto deliberato, che si propone una lettura investita di una valenza ulteriore: il rifiuto dell’istituzione della maternità. È un’interpretazione vicina a quella di Yoshio⁹⁰ e di Jacob Lundquist, che vede nell’acquisto dei pompelmi un tentativo di attuare questo rifiuto.⁹¹ Su questi presupposti, il gesto non risulta diretto principalmente contro il bambino, ma contro ciò che istituisce, cioè la trasformazione della sorella in madre. La gravidanza

⁸⁵ TAKANEZAWA, “Ogawa Yōko ‘Ninshin karendā’ ron...”, op. cit., p. 155.

⁸⁶ TAKANEZAWA, “Ogawa Yōko ‘Ninshin karendā’ ron...”, op. cit., p. 152.

〈わたし〉のそれは謂わば〈目的がない純粋な悪意〉として作品に提出されているのだ。その〈悪意〉とは、消極的、偶発的にせよ、漠然と《異物》を破壊しようとしているにはちがいない。そして、その〈悪意〉とは何かと言えば、〈妊娠〉している〈わたし〉におけるまさしく〈つわり〉のようなものだと考えられるのだ。[...]

つまり〈つわり〉とはその侵入者である《異物》としての胎児を排除しようとしたものとして考えられてもいるのだ。Traduzione mia.

⁸⁷ AMANDA C. SEAMAN, *Writing Pregnancy in Low-Fertility Japan*, Honolulu, University of Hawai‘i Press, 2017, pp. 46-47.

⁸⁸ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., pp. 564-565.

⁸⁹ OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 74.

わたしは、破壊された姉の赤ん坊に会うために、新生児室に向かって歩き出した。Traduzione mia.

⁹⁰ YOSHIO, “Food as Feminist Critique...”, op. cit., p. 188.

⁹¹ LUNDQUIST, “Spoiled Friendships...”, op. cit., p. 9.

viene così riconfigurata come patologia da debellare, e la “cura” coincide paradossalmente con la sua distruzione.

Se il feto si può considerare una specie di parassita, si può ipotizzare che il cibo richiesto dalla madre non sia in funzione di sostentamento per sé stessa, ma di nutrimento tossico. Nel corso della storia e della gravidanza, infatti, le abitudini alimentari cambiano, passando dalla nausea all’iperfagia e alla ricerca di cibi molto specifici o inesistenti, come il sorbetto di nespola, una richiesta impossibile da soddisfare dalla protagonista e dal marito. In effetti, il cibo ingerito dalla sorella incinta non nutre lei, ma l’entità che la abita:

Se non è di nespola, non ne voglio sapere niente. Voglio la sua buccia morbida e fragile, la sua peluria dorata, la sua fragranza delicata. E per di più non sono io a volerlo: è la ‘gravidanza’ dentro di me a volerlo. La G-R-A-V-I-D-A-N-Z-A. Perciò non posso farci niente.⁹²

La sorella ingerisce quantità crescenti di cibo, ma, come lei stessa dichiara, non è il suo desiderio a guidarla: è la “gravidanza” reificata a esigere il nutrimento attraverso il suo corpo. Questo suggerisce che i cibi vadano ad alimentare un organismo parassitario tossico che decide quali cibi debbano essere assunti. Allo stesso tempo, Seaman rileva che, nella frase successiva, emerge una sorta di disgusto da parte della sorella nel pronunciare la parola “gravidanza”, e ciò è visibile in altre parti del racconto, in cui deve sottoporsi a controlli medici che acuiscono le ansie e il disgusto verso il proprio stato.⁹³ L’impossibilità, da parte degli altri personaggi, di accontentare questo parassita nonostante i tentativi di consolazione e le proposte di alternative rafforza la sua connotazione negativa: si tratta di un organismo che influenza i desideri della sorella incinta portandoli all’estremo.

Come osserva Seaman, riempire di cibo lo stomaco della sorella funziona come un “perverse parallel”⁹⁴ del feto che ne riempie l’utero: lo stomaco saturo non completa, ma contrasta il grembo gravido.⁹⁵ Se la critica ha individuato in Ogawa un attacco all’imperativo che vuole le donne accudenti e nutrici,⁹⁶ qui tale critica assume una forma estrema: l’atto stesso del nutrire, il gesto di cura per eccellenza, si rovescia nel suo contrario, facendosi veicolo di lesione. La protagonista che,

⁹² OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 54.

枇杷じゃなきゃ意味がないわ。枇杷の柔らかくてもろい皮とか、金色の産毛とか、淡い香りとかを求めているの。しかも求めているのはわたし自身じゃないのよ。わたしの中の『妊娠』が求めているの。ニ・ン・シ・ンなのよ。だからどうにもできないの。Traduzione mia. Nella traduzione italiana pubblicata, la parola *ninshin* 妊娠 (gravidanza) è stata resa come “donna incinta” e la scansione della parola come “I-N-C-I-N-T-A” (p. 30), riconducendo il desiderio a un soggetto umano; l’originale rende invece la gravidanza un’entità autonoma, scelta che si è preferito preservare. Si noti anche la traduzione inglese di Seaman che rende il termine con “the ‘pregnancy’ inside me” (SEAMAN, *Writing Pregnancy...*, op. cit., p. 45).

⁹³ SEAMAN, *Writing Pregnancy...*, op. cit., pp. 45-46.

⁹⁴ SEAMAN, *Writing Pregnancy...*, op. cit., p. 45.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., p. 553.

secondo Seaman, si sostituisce alla gestante tenendo il diario e compiendo una “subtle usurpation of the mother’s role”,⁹⁷ sovverte la cura dall’interno, trasformandola in danno. Questa lettura è in linea con il *black romanticism* che pervade la prima letteratura di Ogawa. Rilevante è anche l’indifferenza della protagonista nella preparazione della marmellata e l’esplicita mancanza di comprensione dei rapporti familiari, in particolare tra la sorella incinta e il marito.

In “Daibingu pūru” avviene un atto simile, che però si sviluppa in un singolo episodio: la protagonista che dà un bignè marcio e pieno di muffa a una bambina, Rie, che vive nello stesso orfanotrofio. Mentre lo apre in due per dargliene un pezzo, descrive il momento con il tipico sguardo clinico di Ogawa, aggiungendo però un certo grado emotivo:

Non vi era traccia del dolce profumo di uova, zucchero e latte; emanava invece un odore acido, come di pompelmo acerbo. Quando Rie affondò le labbra nella crema, l’odore acido si diffuse intorno a noi. E nonostante a me bastasse quell’odore per sentire un peso sul petto, le labbra innocenti, la lingua e la gola di Rie inghiottivano il bignè senza sosta. Quella sua dedizione era così struggente da risultare piacevole.⁹⁸

Anche in questo caso la tossicità non è autoinflitta, ma consiste nel fornire deliberatamente all’altra un alimento corrotto, ripresentando la caratteristica di avvelenamento premeditato: il bignè avariato rimane conservato in un cassetto per alcuni giorni prima di essere donato e mangiato da Rie. Rilevante è l’utilizzo della parola *gurēpufurūtsu* (グレープフルーツ, pompelmo) come similitudine olfattiva col bignè avariato, che collega tematicamente il racconto alla marmellata di pompelmo tossica, anche dal punto di vista lessicale. Anche lo sguardo sulla “vittima” che mangia è presentato in modo simile. La crudeltà e la carica emotiva della protagonista, enfatizzate dall’ultima frase, non trovano però riscontro nella sua coscienza: “non capivo affatto da dove sgorgasse quel sentimento crudele. E così, benché Rie fosse lì, prostrata e senza forze, dimenticavo perfino di pentirmi, e guardavo le braccia, il petto e la schiena di Jun”.⁹⁹ Qui torna l’opacità della motivazione che si trova anche in “Ninshin karendā”, ma ancora più esplicitata, con la protagonista consapevole della propria crudeltà, ma senza riuscire a spiegarsene l’origine, mentre nell’altro racconto il tono è molto più clinico e distaccato. La

⁹⁷ SEAMAN, *Writing Pregnancy...*, op. cit., p. 37.

⁹⁸ OGAWA Yōko, “Daibingu pūru” (Diving pool), in *Kanpekina byōshitsu* (Una perfetta stanza d’ospedale), Tōkyō, Chūōkōron shinsha, 2023 (I ed. 1990), p. 265.

小川洋子、「ダイビング・プール」、『完璧な病室』所収、東京、中央公論新社、2023年(初版1990年)、p. 265.

卵や砂糖やミルクの甘い匂いはどこにもなくて、熟れてないグレープフルーツのような酸っぱい匂いがした。リエがクリームの中に唇を埋めると、酸っぱい匂いはわたしたちの周りを広がっていった。その匂いだけでわたしは胸がつかえているというのに、リエのあどけない唇や舌やのどはどんどんシュウクリームを飲み込んでいった。そのひたむきさが、切ないくらいに心地よかった。 Traduzione mia.

⁹⁹ OGAWA, “Daibingu pūru...”, op. cit., p. 270.

あの残酷な気持ちがどこから沸き上がってくるのか、全然分らなかった。だからリエがあんなに打ちひしがれてぐったりしていたのに、後悔することさえ忘れて、純の腕や胸や背中を見ていたのだ。 Traduzione mia.

dissonanza è acuita dalla concentrazione sul corpo di Jun, tema che sarà approfondito nel prossimo capitolo. Si tratta comunque di un'analogia tematica che, insieme al pompelmo, lega i due racconti: la tossicità è clinica e distaccata nel primo e moralmente consapevole ma priva di pentimento nel secondo.

In entrambi i racconti la tossicità alimentare è premeditata e preceduta da processi: la preparazione rituale della marmellata e la conservazione del bignè lasciato corrompere. In entrambi la protagonista somministra l'alimento con piena consapevolezza, osservando la vittima inghiottirlo. Le differenze sono di natura e di grado: in "Ninshin karendā" la tossicità è farmacologica e calcolata nei suoi effetti genetici, evidenziati anche dall'uso di termini come "fungicida PWH" e "cromosomi", ed è orientata contro l'istituzione della maternità. In "Daibingu pūru" la tossicità è invece la corruzione organica immediata del cibo marcio, e si accompagna a una lucida coscienza morale della propria crudeltà unita all'assenza di rimorso. Infine, le due scene sono legate dalla figura del pompelmo che risulta strettamente legato alla corruzione. Se in "Ninshin karendā" si tratta di un vero alimento che incarna la tossicità, in "Daibingu pūru" ritorna come similitudine in un segnale olfattivo del veleno, creando una continuità tra i due episodi.

Le motivazioni e le conseguenze di questi gesti saranno esplorate nel capitolo 3, con un focus sui ruoli di genere e sulla figura della *shōjo*.

2.2.4 Il cibo come forma incorruttibile

Le tre declinazioni precedenti condividono un presupposto: il cibo resta legato al corpo come materia. Che sia misurato e contato, confuso con la carne e gli organi o trasformato in agente che agisce sul corpo dall'interno, l'alimento appartiene sempre all'ordine dell'organico e del divenire. L'ultima categoria rovescia questo presupposto: qui il cibo o il corpo che lo rifiuta vengono sottratti al processo organico e fissati in una forma che non si trasforma, non si consuma e non decade. Ciò che negli altri paragrafi era materia in mutamento diventa materia inerte, e l'arresto si carica di un valore di purezza, opponendo l'incorruttibile al deperibile come il puro all'impuro.

Questa sottrazione si manifesta in due modi complementari. Nel primo è l'alimento a essere immobilizzato, come un dolce che non marcisce o una bevanda che non si raffredda: il cibo perde la funzione nutritiva e sopravvive come segno, un simulacro che non viene ingerito. Nel secondo è il corpo a rifiutare l'alimento per mantenersi incontaminato, diventando una forma di ascesi, una via verso uno stato separato dall'organico. I due movimenti convergono nello stesso esito, l'uscita dal ciclo della trasformazione materiale. È in questa cornice che saranno letti "Kanpekina byōshitsu", il racconto d'apertura di *Kamokuna shigai midarana tomurai* e "Samenai kōcha".

Come anticipato nel paragrafo 2.2.1, la stanza d'ospedale di “Kanpekina byōshitsu” non è soltanto lo spazio asettico in cui la malattia viene registrata come dato clinico, ma il fulcro di un'estetica della purezza. Se in precedenza l'asepsi è stata letta come necessaria a ridurre l'ambiente a parametro misurabile, qui la stessa sottrazione di ogni residuo organico rivela un significato ulteriore, la ricerca di uno stato incontaminato. I numerosi riferimenti all'impurità corporea, enfatizzata dalla malattia, sono costantemente contrapposti alla pulizia immacolata della stanza: la sporcizia, le briciole, i residui di cibo e ogni elemento di disturbo introdotto dall'esterno vengono rimossi quotidianamente, al punto che la protagonista non ne sopporta più la vista, e la stanza diviene “perfetta” proprio in quanto svuotata di ogni traccia organica. La narratrice contempla questa perfezione come un valore in sé, e specifica che non è solo la mancanza di sporcizia a darle sollievo, ma anche l'immutabilità della stanza: “per quanti giorni si fosse lasciata a sé, questa stanza non sarebbe mutata per nulla. Le lenzuola, il fornello, le stoviglie sarebbero rimasti lucidi come sempre. Non si sarebbero alterati, non si sarebbero degradati, non si sarebbero imputriditi: questo mi rassicurava”.¹⁰⁰

In questa cornice, l'avversione del fratello al cibo si carica di un significato ulteriore, cessando di essere un semplice sintomo: come nota Ting, la sua incapacità di nutrirsi diventa il mezzo attraverso cui egli accede a quella stessa purezza. Man mano che il suo corpo rigetta il cibo, si fa più puro, fino a fondersi con l'asepsi della stanza:¹⁰¹ “il pallore della pelle di mio fratello, quanto più egli rigettava il cibo, tanto più mi pareva farsi puro. A poco a poco l'odore svaniva dal suo corpo. Mio fratello veniva incorporato con precisione nella limpidezza della stanza”.¹⁰² Asepsi della stanza e incorruttibilità del corpo convergono in un unico movimento: entrambe espellono l'organico. Il fratello, descritto in termini quasi angelici, è osservato con uno sguardo che riconfigura il corpo, portandolo allo stesso grado di purezza dello spazio che lo contiene. Nel rigetto del nutrimento e nella sottrazione della materia organica, il fratello appare colto in un'ascesi: una via verso uno stato incontaminato, separato dal mondo esterno con le sue impurità.

In riferimento all'interpretazione proposta da Ting, va però precisato che non è il fratello a cercare questa purezza: è la narratrice a proiettarla su di lui attraverso il proprio sguardo. Come è stato rilevato anche esaminando altri racconti, in Ogawa è spesso lo sguardo della narratrice interna a costruire il

¹⁰⁰ OGAWA Yōko, *Kanpekina byōshitsu* (Una perfetta stanza d'ospedale), Tōkyō, Chūōkōron shinsha, 2023 (I ed. 1989), pp. 36-37.

小川洋子、『完璧な病室』、東京、中央公論新社、2023年(初版1989年)、pp. 36-37.

何日放っておいても、この病室は何も変わらないだろう。シーツもレンジもホーローも相変わらずつやつやしたままだろう。変性しないこと、退化しないこと、腐敗しないこと。そのことはわたしを安心させる。

Traduzione mia.

¹⁰¹ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., p. 572.

¹⁰² OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 40.

弟の膚の白さは、食べ物を戻せば戻すほど純粋になっていくような気がした。弟の身体から、だんだん匂いが消えていった。弟は、病室の清らかさの中にかっかりと組み込まれていった。Traduzione mia.

sensu di ciò che descrive. Ting sottolinea anche un parallelo tra questo racconto e “Ninshin karendā”: mentre la cucina si svuota nel periodo delle nausee, “the narrator’s sister becomes dramatically thin and increasingly beautiful, her body purified and cleansed as she almost stops eating”.¹⁰³ Lo stesso movimento di svuotamento e purificazione visto nel fratello affiora, transitoriamente, nella prima fase di “Ninshin karendā” (cfr. 2.2.2).

Se nella stanza d’ospedale il corpo del fratello si sottraeva al cibo e alla materia organica per non corrompersi, in altri testi di Ogawa si possono trovare esempi di cibi che si sottraggono a questa decomposizione, diventando dei simboli. Il significato di simulacro si concentra nella seconda torta di “Yōgashiya no gogo”: “non c’era in nessun punto il minimo segno che stesse marcendo. Sembrava che così com’era, nulla avrebbe potuto intaccarla per l’eternità”.¹⁰⁴ Il dolce qui è immobilizzato, sottratto al deperimento, cessando di essere nutrimento e sopravvivendo come forma pura.

Ciò che fa di questa torta un caso letterale di simulacro non è il consumo differito, ma il fatto che il suo consumo è strutturalmente impossibile, trattandosi della torta di compleanno per un bambino morto, come spiega la madre alla donna in pasticceria. Il dolce racchiude in sé il rito materno, il compleanno che non può accadere e il lutto, e proprio per questo non nutre e non può nutrire. Il legame con la funzione alimentare è quindi reciso alla radice, lasciando solo il segno. L’intenzione di acquistare questa torta può riflettere il tentativo di “fermare il tempo”: un gesto che contrasta sia la decadenza biologica, simboleggiata dall’altra torta, sia quella umana, rappresentata dalla figura del figlio. In questo racconto, anche un alimento apparentemente legato al *bishoku*, una torta deliziosa, perde la sua funzione nutritiva, fermandosi nel tempo come nella stasi definita da Anna Specchio (cfr. 1.2). Che il consumo non avvenga è confermato anche dal finale del racconto, che termina con l’intenzione della madre che ripete fra sé le parole con cui ordinerà le due fette di torta. Anche qui, come in “Kanpekina byōshitsu”, l’incorruttibilità non è una proprietà oggettiva del dolce, ma una proiezione dello sguardo della madre che lo vede come immutabile.

Passando a un altro racconto, troviamo in “Samenai kōcha” un passaggio ulteriore: non più un segno contemplato dall’esterno, ma una bevanda impossibile da consumare che smette di essere oggetto guardato, diventando uno spazio che ingloba la protagonista. Questo racconto porta la sottrazione al divenire al suo grado più puro, perché la iscrive nell’oggetto stesso fin dal titolo: l’elemento chiave è il tè, nello specifico un “tè che non si raffredda”. Mentre nella torta l’incorruttibilità andava dedotta dalla scena del dolce in vetrina che “sembra” non voler marcire, qui è la caratteristica su cui è costruito tutto il racconto.

¹⁰³ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., p. 564.

¹⁰⁴ OGAWA, *Kamokuna shigai...*, op. cit., p. 15.

腐ってゆく気配など、どこにもなかった。このまま永遠に、そこなわれることなどないかのようにだった。
Traduzione mia.

Questa peculiarità si collega agli eventi del racconto: indica un luogo in cui il tempo si ferma e, di conseguenza, il tè non si può raffreddare. Il luogo è la casa di K, un vecchio compagno di classe della protagonista, che incontra dopo la morte di un altro compagno delle medie. All'inizio il tè servito dalla ragazza di K viene effettivamente bevuto, a indicare il legame della protagonista con la realtà e il mondo materiale. In una visita successiva, invece, il tè preparato in attesa del ritorno della ragazza non si raffredda mai, e con esso il tempo si arresta dentro l'appartamento: “‘Questo tè non si è raffreddato per niente’, dissi sottovoce. Forse K non mi sentì; restò in silenzio, continuando a guardare lontano. (È passato ormai parecchio da quando K mi ha preparato il tè, eppure perché non si è raffreddato affatto?)”.¹⁰⁵

Con la progressione del racconto, anche prima di questo evento, la realtà comincia a sfaldarsi. La protagonista scopre infatti che la ragazza era la bibliotecaria della scuola, e dopo aver deciso di riportare un libro che aveva dimenticato di riconsegnare dieci anni prima, le viene detto che la vecchia biblioteca è andata perduta in un incendio, evento che ha provocato anche delle vittime. La visione, subito dopo la scoperta di questo episodio, di K e della sua ragazza che passeggiano fuori dalla finestra della biblioteca, rafforza l'interpretazione che si tratti di “fantasmi” intesi come ricordi ancorati al passato. Questi personaggi sono contrapposti alla figura di Satō, il coinquilino della protagonista che lei detesta e che rappresenta la vita reale, materiale e noiosa. La protagonista viene trascinata, contro la propria volontà, nel mondo dei ricordi idealizzati e della morte dopo la successiva visita a casa di K, col tè che non si raffredda. La ragazza, che era andata a cercare un libro (la narratrice ipotizza che sia proprio quello che non è stato riconsegnato), non tornerà mai, e quando la protagonista decide che è il momento di avviarsi e tornare a casa, si perde tra le strade oscure della città, proprio come se il tempo si fosse fermato, fino a venirne inghiottita.

Il racconto si presta a un confronto con *Kicchin* di Yoshimoto Banana, che Aoyama porta come esempio della tendenza “food inspires and unites people”:¹⁰⁶ in entrambi i testi il cibo è legato alla morte, ma se nel romanzo di Yoshimoto la cucina è spazio di guarigione e il pasto condiviso porta al superamento di un lutto, in “*Samenai kōcha*” non si giunge a una risoluzione (la ragazza non torna e il tè non si beve). La paralisi rappresenta l'incapacità dei personaggi di elaborare la perdita e il lutto, svuotando così l'alimento della sua funzione consolatoria. In questo racconto, il cibo rientra nella

¹⁰⁵ OGAWA Yōko, “*Samenai kōcha*” (Un tè che non si raffredda mai), in *Kanpekina byōshitsu*, Tōkyō, Chūōkōron shinsha, 2023 (I ed. 1990), p. 215.

小川洋子、「冷めない紅茶」、『完璧な病室』所収、東京、中央公論新社、2023年(初版1990年)、p. 215.

「この紅茶、全然冷めてないわ。」わたしは、ぽつりと言った。K君には聞こえなかったのか、彼は黙ったまま遠くを見続けていた。(K君が紅茶を入れてくれてからもう随分たつのに、どうして全然冷めてないのだろう。) Traduzione mia.

¹⁰⁶ AOYAMA, “Food and Gender...”, op. cit., p. 113.

“fear of food”,¹⁰⁷ col tè che, sottraendosi alle leggi della fisica, assume pienamente le caratteristiche del “deeply disturbing”,¹⁰⁸ soprattutto se si tiene in considerazione il finale del racconto.

La stasi è presentata prima in un cibo che non si trasforma, sottratto al divenire, e poi in un soggetto che non torna, sottratto al mondo reale: quando la protagonista decide di andarsene, sprofonda in un vortice oscuro: “Ebbi la sensazione che qualcosa fosse distorto. Il tempo, l’aria, la distanza: qualcosa di invisibile si era attorcigliato da qualche parte. Ma non potevo farci nulla. Io stessa ero sprofondata in quel vortice di torsioni”.¹⁰⁹ Qui, rispetto alla figura della torta, vi è un’intensificazione: anche se entrambe le figure sono ferme nel tempo, opposte alla decadenza, nella torta il cibo-segno era contemplato dallo sguardo esterno, restando un oggetto carico di significato; in “Samenai kōcha” il simulacro cessa di essere proprietà di un alimento e diventa la condizione di chi lo abita. La sottrazione al tempo, da carattere del cibo, si fa spazio che ingloba.

Va precisato che il racconto non stabilisce un nesso causale tra le due immagini: non è il tè immutabile a intrappolare la protagonista. Le due figure manifestano la stessa immobilità, l’arresto del tempo e l’impossibilità di lasciar scorrere il lutto, l’una sull’oggetto, l’altra sulla persona. È la stessa sospensione vista nella torta, richiamando la cristallizzazione di Specchio, ma qui estesa dal dolce a chi vi resta invischiato.

Con la forma incorruttibile si chiude la tassonomia delle quattro declinazioni del cibo: dove le prime tre lo mantenevano nell’ordine dell’organico e del divenire, quest’ultima lo sottrae, ed è anche l’unica categoria in cui non eccede il nutrimento. Il paragrafo di sintesi che segue riannoderà le quattro categorie attorno al nodo cibo-corpo-malattia, mostrando come esse convergano nella scrittura di Ogawa.

2.3 Il legame tra il cibo, il corpo e la malattia

Le quattro declinazioni analizzate finora sono state isolate in base alla funzione che il cibo svolge di volta in volta; considerate insieme, rivelano un unico substrato che attraversa l’intera prima produzione di Ogawa: in ciascuna il cibo è il medium attraverso cui la malattia si iscrive sul corpo, ed è in questo intreccio che esse trovano la loro radice comune. Ogawa, del resto, non è la prima scrittrice giapponese a trattare il cibo in modo così pervasivo e metaforico. Come rileva Emerald L.

¹⁰⁷ AOYAMA, “Food and Gender...”, op. cit., p. 118.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ OGAWA, “Samenai kōcha...”, op. cit., p. 217.

何かが歪んでいるような気がした。時間や空気や距離や、そんな目に見えない何かが、どこかでねじれていた。しかしわたしにはどうしようもできなかった。わたし自身、そのねじれの渦にはまりこんでいた。
Traduzione mia.

King, l'alterazione del comportamento alimentare e il rifiuto del cibo sono un tropo consolidato nella letteratura giapponese moderna, in cui il mangiare o non mangiare da parte delle donne si lega alla perdita o all'acquisto di salute e vitalità, e per questa via ai rapporti che le legano agli uomini. Come rileva la studiosa, il rifiuto del cibo può rappresentare un tropo letterario volto a esprimere una resistenza nei confronti delle imposizioni corporee e sociali.¹¹⁰ Sebbene il saggio si concentri su altre autrici, il tropo si può applicare anche ai testi di Ogawa, dove, nel caso del fratello di "Kanpekina byōshitsu", la posizione che esso assegna alla donna è occupata da un corpo maschile. Queste tematiche sono coerenti con il *black romanticism*, facendo della malattia il perno comune a cui le quattro categorie si riferiscono. La malattia, qui, è intesa in senso ampio: non solo la patologia terminale in "Kanpekina byōshitsu" o la gravidanza vissuta come morbo in "Ninshin karendā", ma, più in generale, la corruttibilità del corpo e la sua esposizione alla decadenza e alla morte.

Rilette in questa luce, le quattro funzioni si mostrano come quattro operazioni sullo stesso rapporto: nel primo caso il cibo registra la malattia come quantità, riducendo il corpo a dato clinico e numerico (cfr. 2.2.1); nel secondo il confine tra cibo e corpo si dissolve, e l'alimento si confonde con gli organi e i fluidi del corpo malato o gravido (cfr. 2.2.2); nel terzo il cibo diventa l'agente che produce o aggrava la malattia, il veleno somministrato con piena consapevolezza (cfr. 2.2.3); nel quarto il cibo, o il corpo che lo rifiuta, viene sottratto all'ordine organico e mortale e fissato in una forma incorruttibile (cfr. 2.2.4): qui la malattia non è più iscritta sul corpo, ma è ciò da cui il corpo o il cibo cercano di sottrarsi. In nessuno dei quattro casi il nutrimento nutre in senso ordinario, ma ha funzione di calcolo, di trasformazione, di avvelenamento, oppure, al contrario, si sottrae. Cessando di sostenere un corpo sano, il cibo rende visibile la corruttibilità del corpo: la registra, la incarna, la produce, o, nell'ultimo caso, ne mette in scena il rifiuto.

Sotto questa convergenza tematica se ne cela una seconda, di ordine narrativo. In tutti i racconti tranne "Kajū", che ha un narratore maschile, è lo sguardo della narratrice interna a trasformare cibo e corpo in dato, a proiettarvi la purezza o la patologia. In "Kanpekina byōshitsu" è la sorella che vede, nell'atto di vomitare del fratello, una via di purificazione; in "Ninshin karendā" il feto è oggetto estraneo per la protagonista (e, in alcuni momenti, anche per la sorella incinta), e questo influenza il suo modo di trattarlo; infine, è Kaoru stessa a registrare clinicamente il cibo nel suo diario, eliminando il gusto e il piacere. Il legame tra il cibo, il corpo e la malattia si può quindi notare nello sguardo e nei punti di vista dei personaggi: attraverso la scrittura distaccata di Ogawa, le narratrici convertono la vita organica in oggetto d'osservazione.

¹¹⁰ KING, "Women Who Don't Eat...", op. cit., pp. 76, 78, 81.

Da questo intreccio emerge un tratto che accomuna alcuni racconti e che qui si propone di definire il “rovesciamento della cura”. Preparare, offrire e consumare il cibo, gesti che la tradizione associa all’accudimento, qui si ribaltano nel loro contrario, e nutrire diventa ledere: la marmellata di pompelmo e il bignè avariato sono somministrati come veleno, con piena consapevolezza. In altri casi la cura non si rovescia in danno, ma si svuota o si rivela impossibile, e proprio in quel vuoto viene estetizzata: in “Kanpekina byōshitsu”, dove i tentativi di nutrire il fratello falliscono, il rigetto del cibo e il deperimento sono riconfigurati come conquista di purezza; in “Samenai kōcha”, dove il tè offerto non si beve, la condivisione si chiude in una trappola senza tempo. In entrambi i movimenti il gesto di nutrire, curare e condividere è negato, e questa privazione si articola nelle caratteristiche *black romanticism*.

Non tutti i personaggi, tuttavia, rientrano in questa visione. In *Shugā taimu* la prospettiva è incrinata da figure che introducono uno sguardo più mite: l’amica che consiglia Kaoru e il fratello minore Kōhei, affetto da nanismo. Se sul corpo del fratello di “Kanpekina byōshitsu” lo sguardo della sorella era puramente impersonale, qui accade il contrario. Kaoru rifiuta di considerare Kōhei un malato, e quando apre un’enciclopedia medica per cercare informazioni sul nanismo, un gesto che, come quelli visti sopra, riduce il corpo a definizione clinica, la descrizione è contrapposta al peso emotivo con cui lei lo guarda. Lo sguardo clinico, altrove strumento di distacco, qui è mediato dalla relazione affettiva tra i fratelli. Questo scostamento è segno che già nella prima fase la poetica della malattia non è del tutto priva di aperture: eccezioni che non annullano la tendenza dominante, ma la rendono meno monolitica, preparando la riduzione del pessimismo che caratterizzerà la produzione successiva al 2003.

Ciò che questa convergenza lascia ancora da definire è il suo significato psicologico e relazionale: perché la cura si rovesci, che cosa i personaggi rifiutino nel rifiutare il cibo, quale ruolo femminile sia messo in questione. Questi interrogativi, dal ribaltamento della cura come strategia al rifiuto della maternità e della maturità, fino alla posizione della donna e della *shōjo*, sono l’oggetto del capitolo seguente, che offrirà una possibile interpretazione delle motivazioni di questi gesti in relazione ai ruoli di genere.

3. Dalla cura al genere: la decostruzione della femminilità normativa in Ogawa Yōko

3.1 Nutrire e accudire: la cura come relazione di genere e il suo capovolgimento

La concezione della purezza come forma incorruttibile (cfr. 2.2.4) trova nel racconto “*Kanpekina byōshitsu*” una precisa incarnazione spaziale sostenuta da una dinamica di genere altrettanto definita. All’interno della stanza d’ospedale la cura e il mantenimento dell’ordine si configurano infatti come un lavoro interamente femminile: è la sorella a far visita ogni giorno al fratello malato e a occuparsi del suo nutrimento, così come spetta a due addette la pulizia quotidiana della stanza. Come osserva Ting, la perfezione dello spazio non è neutrale, bensì un costrutto che “provides only a facade of eternal beauty and order —one built on female labor—but given a respite in this artificially perfect room, the female narrator worships it nonetheless”.¹¹¹ La perfezione della stanza viene prodotta e riprodotta ogni giorno da mani di donne:

Una volta al giorno, a un orario stabilito, le due addette alle pulizie venivano a lucidarci la stanza alla perfezione, con gesti esperti. Entravano spingendo rumorosamente il loro carrello, sul quale mocio, spugne e detersivi erano disposti con ordine. [...] La procedura era ormai fissata in ogni dettaglio, senza un solo movimento superfluo. [...]

Dopo che le due se ne erano andate, la stanza luccicava come champagne di prima qualità.¹¹²

L’incorruttibilità, che nel secondo capitolo appariva come una qualità dell’oggetto, si rivela, guardata dal versante di chi lavora, attraverso un rapporto in cui qualcuno accudisce e qualcun altro è accudito, e i due ruoli non sono distribuiti in modo casuale.

L’osservazione si può estendere all’intera produzione del primo periodo, in cui chi nutre, pulisce e assiste è spesso una donna, con poche eccezioni. Questo dato raccoglie l’interrogativo lasciato aperto in chiusura del secondo capitolo sul perché la cura si rovesci in danno e permette di riformularlo: il rovesciamento riguarda il ruolo e non il gesto in sé. Se il cibo è, come si è visto (cfr. 2.1), un linguaggio, qui è necessario capire chi è tenuto a utilizzarlo.

Il capovolgimento, nei testi, non passa per l’abbandono del ruolo, ma per il suo svuotamento. In “*Ninshin karendā*”, secondo Yoshio, la narratrice sembra, fin dall’inizio, la “caretaker of the food”¹¹³ della casa, e in effetti è lei a cucinare per la sorella incinta e il cognato, a richiudere il vasetto di yogurt

¹¹¹ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., p. 572.

¹¹² OGAWA, *Kanpekina byōshitsu*..., op. cit., p. 36.

一日一回、決まった時間に保清係の人が二人やってきて、手際よく完璧に病室を磨いてくれた。彼女たちは専用の台車にモップやスポンジやクレンザーをまとめよく並べて、それをひとつひとつ押しながら入ってくる。 [...] 手順はもうすっかり決まっていて、無駄な動きが一つもない。 [...] 二人が出ていった後の病室は、上等なシャンパンのようにつやつやとしている。 Traduzione mia.

¹¹³ YOSHIO, “Food as Feminist Critique...”, op. cit., p. 185.

della sorella e metterlo via, a spostare i prodotti profumati e a sigillare le spezie quando gli odori diventano intollerabili per lei, fino a trasferire in giardino la propria cucina pur di non contaminare l'aria di casa. È il repertorio completo della cura domestica, che al cognato, unico uomo della casa, resta estranea. La premura del personaggio si esercita per acquisto e per placamento, dalla proposta di cercare il sorbetto al minimarket, all'offerta di andare al grande magazzino l'indomani. Secondo la protagonista, il cognato non è capace di consolare la sorella in difficoltà nemmeno con le parole: ““devi aver riguardo del tuo corpo: è meglio che eviti gli sforzi” ha detto mio cognato a mia sorella, leccandosi le labbra bagnate del succo trasparente del kiwi; ha il vizio di pronunciare simili battute, scontate e risapute, con l'aria più premurosa del mondo”.¹¹⁴ Esemplificativo è anche il momento sopra menzionato del tentativo di annullamento degli odori: nell'elenco delle azioni, l'unica attribuita al cognato è l'acquisto di uno spazzolino: “Poiché anche l'odore del dentifricio le dava il voltastomaco, mio cognato è andato a procurarle uno spazzolino a getto d'acqua”.¹¹⁵ La narratrice lo osserva con un fastidio che il diario mette a tema apertamente:

Ogni tanto mi capita di pensare al rapporto tra la gravidanza di mia sorella e mio cognato. All'effetto che lui può avere esercitato su quella gravidanza. Ammesso che ne abbia esercitato uno.

Mio cognato, come sempre, guarda mia sorella con aria intimorita. Nei momenti in cui l'animo di lei cede, lui sbatte nervosamente le palpebre e, balbettando, ripete parole prive di senso come “ah” o “mh”, finché, non sapendo che altro fare, le stringe le spalle. Si sforza di assumere un'espressione gentile, come per convincere sé stesso che sia questo ciò che lei desidera di più.

Della pochezza di mio cognato mi ero accorta fin dal principio.¹¹⁶

La cura maschile non prepara nulla e non trasforma nulla, limitandosi a proporre l'acquisto e a tentare di calmare la moglie, fino ad arrendersi. Dentro il repertorio femminile si colloca invece la marmellata di pompelmi americani, preparata ogni giorno senza che nulla la distingua dagli altri gesti di cura. La struttura esteriore del gesto rimane intatta, reiterata ogni giorno attraverso la preparazione della marmellata, l'offerta del cibo e la tavola apparecchiata, ma dietro a questa apparente continuità si

¹¹⁴ OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 20.

「君は大切な身体だから、無理して動かない方がいいよ」義兄がキウイの透明な果汁で濡れた唇をなめながら、姉に向かって言った。彼は、こんな分りきったありふれたせりふを、いかにも親切そうに喋る癖があるのだ。Traduzione mia.

¹¹⁵ OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 39.

歯磨き粉のにおいも気持ち悪いというので、義兄が噴水式の歯ブラシを手に入れてきた。Traduzione mia.

¹¹⁶ OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 55.

姉の妊娠と義兄の関係について、時々考えることがある。姉の妊娠に関して彼が及ぼした作用について。もし、そういうものがあるのだとしたら。

義兄は相変わらずおどおどと姉を見つめている。姉の心が不安定に崩れている時、彼は神経質にまばたきし、どもりながら「ああ」とか「うん」とかそんな意味のない言葉を繰り返して、最後にはどうしてもできずに姉の肩を抱き寄せる。そして、これが彼女が一番望んでいることなんだと、自分を納得させるような優しい表情を無理に作る。

そういう義兄のつまらなさに、わたしは最初から気付いていた。Traduzione mia.

attua una completa inversione del contenuto della cura. Come già esaminato in precedenza, il bersaglio non è la sorella, ma ciò che la gravidanza istituisce (cfr. 2.2.3), e il veleno viene somministrato attraverso l'accudimento, non contro di esso, in un processo in cui la donna che avvelena e la donna che cura arrivano a coincidere e a confondersi.

Che la relazione di cura sia per Ogawa un problema, e non un dato, è visibile fin dall'esordio. Analizzando "Agehachō ga kowareru toki", Sanbayashi evidenzia come la narratrice, nel visitare la nonna ricoverata, rivolga la propria diffidenza proprio al personale della struttura, in quanto "diviso tra chi accudisce e chi è accudito":¹¹⁷ la separazione tra i due poli della cura è tematizzata come struttura di potere prima ancora che come gesto d'affetto. Questo tema si può comprendere solo distinguendo due sensi di "cura" che il dibattito femminista giapponese tiene separati. Il primo è la cura come ruolo domestico assegnato alle donne, declinata in mansioni come nutrire, pulire o assistere, ossia il lavoro gratuito da cui il movimento di liberazione esigeva l'emancipazione. Il secondo è la cura come relazione di dipendenza reciproca. Iida Yūko individua, infatti, uno snodo decisivo all'interno del *ribu* (il movimento di liberazione femminile giapponese), il quale, giunto a contatto con le istanze del movimento per i diritti delle persone disabili, permette di riconoscere la simultanea fragilità sia del soggetto che abortisce sia del bambino abortito. È questo pensiero che Iida qualifica come *izon (kea) no shisō*, "pensiero della dipendenza (cura)".¹¹⁸ Secondo Sanbayashi, tuttavia, Ogawa si sottrae alla prima direttrice e non aderisce pienamente neppure alla seconda:

[...] si può ritenere che Ogawa stessa opponesse resistenza a un tema dell'autonomia così immediatamente comprensibile. Sembra infatti che si tiri fuori dalla questione dell'autodeterminazione, quella che il femminismo della seconda ondata esprime con 'il mio corpo lo decido io'. E in effetti, come si vedrà tra poco, la rappresentazione della gravidanza in Ogawa non descrive soltanto in chiave positiva quel 'pensiero della dipendenza (cura)' che era immanente al *ribu* tardo. Nella rappresentazione della gravidanza si scorge anche una negatività, e per la scrittrice sembra essere quest'ultima ad avere maggiore importanza.¹¹⁹

L'analisi proposta in questo elaborato evidenzia come, nei testi presi in esame, la cura appaia piuttosto come un rapporto di potere reversibile: l'asimmetria tra chi accudisce e chi è accudito non è mai

¹¹⁷ SANBAYASHI, "Daikō sareru ninshin...", op. cit., p. 220.

世話する者とされる者に分れている。Traduzione mia.

¹¹⁸ IIDA Yūko, "Ribu to izon no shisō: chūzetsu, kogoroshi, sodateru koto" (Il *ribu* e il pensiero della dipendenza: aborto, infanticidio, crescere i figli), in Tsuboi Hideto *hen, Jendā to seiseiji* (Genere e biopolitica), Kyōto, Rinsen shoten, 2019. 飯田祐子、「リブと依存の思想：中絶・子殺し・育てること」、坪井秀人編『ジェンダーと生政治』、京都、臨川書店、2019年。

Cit. in SANBAYASHI, "Daikō sareru ninshin...", op. cit., p. 219.

¹¹⁹ SANBAYASHI, "Daikō sareru ninshin...", op. cit., p. 220. やはり小川自身はそうしたわかりやすい自立の主題に反発していたように考えられる。第二派フェミニズムのいう、「私のからだは私が決める」という自己決定の問題からは降りているようにみえる。実際この後すぐにみるように、小川の妊娠表象は後期リブに内在していたような「依存（ケア）の思想」を肯定的に描くばかりではない。妊娠表象には否定性も見られ、作家にとってはそちらの方がより重要であるようにおもわれる。Traduzione mia.

neutra, e può in ogni momento cambiare di segno senza che la forma della cura ne sia intaccata, come nel nutrimento che si fa veleno o nella premura che si fa controllo.

È questa reversibilità della cura che i paragrafi seguenti esamineranno nei testi. Il rovesciamento si rende visibile, innanzitutto, nel degrado del suo teatro d'azione e di messa in scena, ossia la casa, la cucina, la stanza, e sui loro oggetti, per poi riflettersi nel cambio di segno del potere e nello svuotamento del ruolo della cura, fino a investire la figura stessa della *shōjo*.

3.2 Lo spazio domestico e i suoi oggetti: la domesticità rovesciata

Il marito di “Kanpekina byōshitsu” è introdotto da un ritratto in negativo: è un ricercatore di genetica che rientra sempre tardi, e la narratrice sottolinea che “se c’era qualcosa che pensavo riguardo a mio marito, era sempre la sua assenza”.¹²⁰ Quando lei torna a casa, il dettaglio che la colpisce di più è il lavello della cucina, definito “il punto della casa che mi metteva più a disagio”;¹²¹ e le emozioni negative derivano da una serie di oggetti, in particolare le stoviglie usate dal marito la mattina. Nella descrizione, tuttavia, appaiono subito i residui di cibo, che rappresentano la materia organica tanto odiata dalla protagonista:

Un filo d’uovo poco cotto era colato e si era appiccicato al bordo del piatto come un verme intestinale. I rimasugli di caffè tingevano un pezzetto di sedano di un color argilla. Lo yogurt si era rappreso come cervella. Il lavello traboccava di ‘organismi’.

Provai una nausea opprimente, come se avessi morso un rossetto e l’avessi ingoiato. Per calmarla aprii al massimo il getto dell’acqua calda e, mentre lo scagliavo contro gli ‘organismi’, cercai con tutte le forze di ricordare il candore delle lenzuola della stanza d’ospedale e la lucentezza del fornello a gas.¹²²

Anche la risposta alla nausea è significativa, perché il gesto di dirigere il getto d’acqua bollente sulle stoviglie ricordando la pulizia dell’ospedale rivela che la casa e la stanza sono due luoghi agli estremi, e la narratrice cerca di sovrapporre a uno l’immagine dell’altro. Vale la pena notare che l’immagine con cui la nausea viene rappresentata non è casuale, perché il rossetto morso e ingoiato è lo stesso oggetto che nel racconto connota le labbra della madre malata di mente: “guardavo soltanto le sue

¹²⁰ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 41.

わたしが夫についての何かを考えるとすれば、それはいつも夫の不在についてだった。Traduzione mia.

¹²¹ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 41.

そこはわたしの一番苦手な場所だった。Traduzione mia.

¹²² OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 42.

半熟卵が一筋流れ出して、皿の縁に回虫のように張り付いている。コーヒーの飲み残しがセロリの切れ端を粘土色に染めている。ヨーグルトが、脳味噌のように固まっている。流し台は「有機体」にあふれている。わたしは、口紅をかじって飲み込んでしまったような重苦しい吐き気を感じた。それを鎮めるために、湯沸器の水量をいっぱいにあげて「有機体」にたたきつけながら、病室のシーツの白さや、ガスレンジの輝きを懸命に思い出そうとした。Traduzione mia.

labbra, che continuavano a parlare. Labbra dal rossetto mezzo scrostato, labbra di un colorito spento, labbra untuose, labbra bagnate di saliva”.¹²³ Il disgusto per i resti organici lasciati dal marito viene dunque formulato attraverso un dettaglio che appartiene al corpo materno, e i due poli della “vita” da cui la narratrice fugge si sovrappongono in una sola immagine.

Il lavoro in cucina resta interamente in seno alla donna, dalla preparazione della cena per il marito al lavaggio dei piatti controvoglia. Riguardo alla cena, racconta che “poiché anche i miei sensi erano sopiti, non provavo a immaginarne il sapore, ma portavo a termine ogni singola azione come se fosse un fenomeno fisiologico”.¹²⁴ Il lavaggio dei piatti, d'altra parte, ha una connotazione negativa ulteriore per la narratrice, perché le ricorda la madre che creava disordine in casa e l'inevitabile sporcizia organica: “avevo scaricato su mio fratello la ‘vita’ con nostra madre e mi ero sposata quasi per fuggire, eppure alla fine, ancora oggi, mi ritrovavo a ‘vivere’ qui”.¹²⁵ La casa della narratrice ha dunque un centro negativo in cui il lavoro domestico si accumula senza essere condiviso, dato che il marito non vi prende parte.

Il contrasto fra la stanza e la casa è un elemento strutturale del racconto che Ochi Etsuko descrive come opposizione fra due modi di intendere l'esistenza: uno aperto, che tollera la varietà degli esseri e li accoglie, e uno chiuso, la stanza d'ospedale dominata da un'esigenza di pulizia che sfiora l'ossessione e che orienta l'esistenza verso la morte.¹²⁶ L'opposizione, però, non è astratta, ma si esprime attraverso gli oggetti. Secondo Ochi, una frase del racconto, “se trovavo tanto piacevole la pulizia impeccabile di questa stanza d'ospedale, era a causa della vita sudicia e disordinata trascorsa con mia madre”,¹²⁷ ci fa capire che ciò che ha suscitato nella narratrice il disgusto per la vita quotidiana, osservabile nel disgusto verso il cibo che marcisce, è stata proprio la vita disordinata con la madre.¹²⁸ Il mondo aperto, nella memoria della narratrice, è la casa della madre, rappresentata come un inventario di cose fuori posto: i collant sul tavolo, l'arancia ammuffita dentro la lavatrice e il

¹²³ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 22.

わたしは、喋り続ける彼女の唇だけを見ていた。口紅の剥げかけた唇、くすんだ肌色の唇、脂っぽい唇、唾液に濡れた唇。Traduzione mia.

¹²⁴ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 42.

感覚も眠っているので、味を想像したりすることなく、ただひとつひとつの手順を生理現象のようにこなしていく。Traduzione mia.

¹²⁵ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 55.

母親との“生活”を弟に押しつけて、逃げるようにして結婚したのに、やっぱりわたしは今でも、ここで“生活”している。Traduzione mia.

¹²⁶ OCHI Etsuko, “‘Kanpekina byōshitsu’: tojita sekai to hirakareta sekai” (“Una perfetta stanza d'ospedale”: il mondo chiuso e il mondo aperto), *Okadai kokubun ronkō*, 19, 1991, pp. 126, 129, 135-136.

越智悦子、「『完璧な病室』：閉じた世界と開かれた世界」、岡大國文論稿、19号、1991年、pp. 126, 129, 135-136.

¹²⁷ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 23.

自分がこの病室の行き届いた清潔さをこんなにも心地よく感じるのは、母親との薄汚れた雑然とした生活のせいだ。Traduzione mia.

¹²⁸ OCHI, “‘Kanpekina byōshitsu’...”, op. cit., pp. 129-130.

cetriolo mezzo marcio sulla scarpiera.¹²⁹ Nessuno di questi oggetti è estraneo alla domesticità, ciò che li rende intollerabili è la loro posizione fuori contesto. Gli oggetti e i mezzi dello spazio domestico si scambiano così di funzione, rendendo il familiare perturbante. L'episodio culminante di questa "vita" è la scoperta di un piatto di porcellana con due fette di torta alla panna invase dalle formiche in un'aiuola del giardino, che lo rende una sorta di sala da pranzo. La torta appartiene al registro dei dolci come discorso di genere di cui si è detto, e Ting legge la scena come "a spellbinding image of 'femininity' unraveling in the household", vedendo nel dolce "the mental collapse of the mother". Secondo lei, l'incapacità di gestire lo spazio domestico "acts as the catalyst for the father's abandonment".¹³⁰ La stessa studiosa riprende, citando il critico Chiba Shunji, il tema del mondo perfetto presente in alcuni testi di Ogawa, evidenziando "un affetto illimitato per un certo tipo di mondo perfetto e compiuto, incapace di resistere al richiamo di questa intensa attrazione".¹³¹ Si può notare che il mondo perfetto di cui parla Chiba converge, per struttura, con il mondo chiuso descritto da Ochi.

Tornando al discorso sulla domesticità, della madre come figura si dirà più avanti. Qui è rilevante lo spazio, visto attraverso un disordine che però non è mancanza di ordine, ma è l'ordine stesso invertito, in cui ogni oggetto occupa con precisione il posto sbagliato. Vi è una somiglianza con una scena di "Ninshin karendā", in cui la narratrice porta gli utensili della cucina in giardino per proteggere la sorella dagli odori. In "Kanpekina byōshitsu" il giardino ospita il dolce, e in entrambi i racconti la casa smette di distinguersi dal mondo esterno, con una differenza: nel primo racconto lo spostamento è deliberato e volto alla protezione, mentre nel secondo si tratta di un collasso dell'ordine domestico. La stessa logica dello spazio domestico che supera i confini si osserva ancora in "Ninshin karendā", nei supermercati dove lavora la protagonista, come evidenzia Hitomi Yoshio:

In addition to domestic space, food is depicted in the space of the supermarket. The narrator, who is sent to various supermarkets around town for her part-time job, describes the contrast between the depressing, dimly lit backroom "with boxes and wet sheets of plastic and bits of vegetable littering the floor" (Ogawa 2008, 82), and the bright and spotless front space of the supermarket where she sets up her food sampling stand covered with a floral-print tablecloth, as if to imitate the domestic space of the home. Despite this small performance of domesticity, the narrator describes the supermarket as neatly organized, hygienic, and properly in place.¹³²

¹²⁹ OCHI, "'Kanpekina byōshitsu'...", op. cit., pp. 129-130.

¹³⁰ TING, "Ogawa Yōko and the Horrific...", op. cit., p. 573.

¹³¹ CHIBA Shunji, "Kanpeki na nikutai / fuhai suru shintai: 'Daibingu pūru' o megutte" (Corpo perfetto / corpo che marcisce: a proposito di "Daibingu pūru"), in Takanezawa Noriko *hen*, *Ogawa Yōko*, "Gendai josei sakka dokuhon", Tōkyō, Kanae shobō, 2005, p. 28.

千葉俊二、「完璧な肉体／腐敗する身体：『ダイヴィング・プール』をめぐる」、高根沢紀子編『小川洋子』、現代女性作家読本、東京、鼎書房、2005年、p. 28.

Cit. in TING, "Ogawa Yōko and the Horrific Femininities...", op. cit., p. 573. La traduzione italiana è condotta sulla traduzione inglese di Ting.

¹³² YOSHIO, "Food as Feminist Critique...", op. cit., p. 187.

Yoshio osserva che il cibo del supermercato viene descritto in modo completamente diverso rispetto alla casa, mostrando che la materia organica non è presente, nonostante gli scaffali pieni di cibo.¹³³ La trasformazione per mezzo della tovaglia stesa acquista quindi rilievo se letta assieme a quella osservata all'interno della casa della madre di "Kanpekina byōshitsu", e in entrambi i casi il confine della domesticità è segnato dagli oggetti.

Sanbayashi legge nella scena la ripetizione dello scarto: come il surplus alimentare, anche il feto e il corpo gravido vengono avviati allo stesso processo di smaltimento, e la gravidanza rivela il punto di giuntura fra il capitalismo e la sfera riproduttiva.¹³⁴ Il legame è ripreso dal saggio *Capitalismo cannibale* di Nancy Fraser, secondo cui "le società capitaliste separano la riproduzione sociale dalla produzione economica" e al tempo stesso "rendono le proprie economie ufficiali dipendenti dagli stessi processi di riproduzione sociale di cui disconoscono il valore". È quella che Fraser chiama la "relazione di divisione-dipendenza-disconoscimento", contraddittoria perché "dipende dalla riproduzione sociale" ma "la sua spinta a un'accumulazione illimitata minaccia di destabilizzare proprio i processi e le capacità riproduttive di cui il capitale e noi tutti abbiamo bisogno".¹³⁵ Il cibo, nella scena del racconto, è il centro in cui si rende visibile un capitalismo che scarta, attraverso la figura del divoramento, tanto gli alimenti invenduti quanto la riproduzione sociale.

Nella stanza d'ospedale si verifica una sovversione della domesticità legata alla madre, e la narratrice ne dà un'accezione positiva, citando l'assenza degli stessi oggetti che troviamo nel *flashback* con la madre:

Il motivo per cui amavo così tanto la stanza d'ospedale era che lì non c'era vita. Nella stanza non c'erano avanzi di cibo, né macchie d'unto, né tende impregnate di polvere. E naturalmente non c'erano cetrioli mezzi marci né arance ammuffite. Non sopporto che nella stanza resti anche soltanto un po' di 'organismo'. Ciò che detesto è che si alteri, come il cetriolo mezzo marcio sulla scarpiera o l'arancia ammuffita nella lavatrice, ai tempi in cui vivevo con mia madre.¹³⁶

È la narratrice stessa a fare un parallelo con la convivenza insieme alla madre, e il motivo del rifiuto non è la sporcizia in sé, ma la trasformazione di un "organismo", termine che compare anche nella

¹³³ YOSHIO, "Food as Feminist Critique...", op. cit., p. 187.

¹³⁴ SANBAYASHI, "Daikō sareru ninshin...", op. cit., p. 224.

¹³⁵ Nancy FRASER, *Capitalismo cannibale. Come il sistema sta divorando la democrazia, il nostro senso di comunità e il pianeta*, Bari-Roma, Laterza, 2025 (ed. or. *Cannibal Capitalism*, 2022), cap. 3, "Ingordo di cura. Perché la riproduzione sociale è un fattore chiave nella crisi capitalistica", pp. 64-65. Sanbayashi rinvia alla traduzione giapponese di Eguchi Yasuko, Tōkyō, Chikuma shobō, 2023.

¹³⁶ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 55.

わたしがこんなにも病室を好きなのは、そこに、生活がなかったからだ。病室には、残飯もない、油の染みもない、埃を吸い込んだカーテンもない。当然、腐りかけたきゅうりや、黴のはえたオレンジもない。わたしは病室にほんの少しでも「有機体」が残っていると我慢できない。それが、母親と暮らしていた頃の、靴箱の上の腐りかけたきゅうりや洗濯機の中の黴のはえたオレンジのように、変性していくのが嫌なのだ。
Traduzione mia.

scena del lavello sporco. La purezza della stanza non è dunque una qualità originaria, ma una cancellazione, costruita per sottrazione dalla casa contaminata, e, come si è visto in precedenza, a produrla quotidianamente è altro lavoro femminile. Alla stessa logica appartengono gli oggetti che nella stanza sopravvivono: “C’era un frigorifero che sembrava una cassaforte”,¹³⁷ e “Sul fornello a gas non era caduto nulla che facesse pensare alla preparazione di un pasto: né frammenti di carne bruciata, né tagli di verdure, né grani di pepe”.¹³⁸ Questi elettrodomestici vengono svuotati della loro funzione e, se nella casa della madre gli oggetti domestici erano invasi dalla materia organica, qui ne sono prosciugati. I due poli coesistono condividendo lo stesso spazio femminile, ma sono osservati da due prospettive diverse.

Tra i due poli sta un terzo oggetto, meno visibile ma più operoso: il sacchetto di plastica nero. È lì che finiscono i residui del cibo preparato per il fratello, e in questo caso è la protagonista ad agire, eliminando attivamente ogni traccia di materia organica. La purezza della stanza chiusa si mantiene con la pulizia e con l’espulsione: le inservienti che lucidano le superfici non bastano a rendere la stanza “perfetta”, perché il cibo deve continuamente uscire in modo che nulla si decomponga al suo interno. Questa logica dell’espulsione trova riscontro nella lettura di Ochi: “l’esistenza perfetta e simile alla materia inorganica che ‘io’ cercava nella stanza d’ospedale è un’esistenza propria di un mondo chiuso, che getta via il molteplice nella pattumiera e non lo riconosce”.¹³⁹ Si può notare che ciò che nell’analisi di Ochi resta un’immagine, nel racconto assume una forma concreta e quotidiana attraverso il sacchetto di plastica.

Che il frigorifero sia il perno di questa semantica degli oggetti lo conferma un altro racconto, “Yōgashiya no gogo”. Higashi Masao ha osservato che il frigorifero è, tra gli elettrodomestici rilevanti del dopoguerra giapponese, “il più diffuso, quello che incarna la ‘domesticità’ stessa”, sottolineando che Ogawa lo rende un “luogo simbolo dell’oltretomba, simile alle porte dell’inferno”.¹⁴⁰ Si tratta di un elemento centrale del racconto: la protagonista ricorda quando, dopo aver trovato il figlio di sei anni morto soffocato dentro un frigorifero rotto in una discarica, la sua

¹³⁷ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 19.

金庫のような冷蔵庫があった。Traduzione mia.

¹³⁸ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 21.

ガスレンジには肉の焦げや野菜の切れ端や胡椒の粒や、そんな、料理を連想させるようなものは一つも落ちていない。Traduzione mia.

¹³⁹ OCHI, “‘Kanpekina byōshitsu’...”, op. cit., p. 136.

〈わたし〉が病室で求めた完璧な、無機物のような〈生〉とは、雑多をダストボックスへ捨て去り、認めない、閉じられた世界としての〈生〉である。Traduzione mia.

¹⁴⁰ HIGASHI Masao, “Shūshū no ma, moshiku wa hako onna no yūshū” (Il demone del collezionismo, ovvero la malinconia della donna-scatola), *Yurika*, 36, 2, 2004, p. 161.

東雅夫、「蒐集の魔、もしくは箱女の憂愁」、ユリイカ、36 巻、2 号、2004 年、p. 161.

Cit. in TING, “Ogawa Yōko and the Horrific Femininities...”, op. cit., p. 557. La traduzione italiana è condotta sulla traduzione inglese di Ting.

risposta a questo evento drammatico è stata svuotare l'apparecchio della cucina di ogni cibo, richiudendosi dentro e attendendo la morte, finché il marito non l'ha trovata e tirata fuori con violenza. L'elettrodomestico deputato alla conservazione alimentare viene privato del cibo e riempito con il corpo della donna che tenta di rivivere, nella propria cucina, la morte del figlio: i due apparecchi si rispecchiano, e la casa coincide metaforicamente con la discarica. L'oggetto domestico e ordinario non viene deformato e non diventa mostruoso come nel caso del cibo, ed è proprio per questo che perturba; come per gli oggetti fuori posto di "Kanpekina byōshitsu", non si tratta di elementi estranei che entrano nello spazio domestico, ma di un rovesciamento dello scopo di questi oggetti.

"Domitorii" estende questa logica dall'oggetto all'edificio intero. La pensione in cui la protagonista accompagna il cugino è uno spazio domestico in declino: pare che non sia più abitato dagli studenti, il custode privo di braccia e di una gamba non può materialmente svolgere il lavoro di manutenzione, e il deterioramento dell'edificio procede in parallelo con quello del suo corpo. Fin dalla prima visita, nell'angolo del soffitto compare una macchia; nelle visite successive la protagonista ha la sensazione che questa si allarghi progressivamente, mentre il custode si indebolisce, nonostante l'accudimento della ragazza verso l'uomo anziano attraverso la preparazione del cibo. Lo spazio non fa da sfondo al deperimento, ma lo replica come se fosse uno specchio. Quando la protagonista, cercando il cugino scomparso, scopre nel controsoffitto l'alveare da cui il miele scorre come sangue, risulta chiaro che la pensione ha completato la propria trasformazione, perdendo le caratteristiche di sistemazione per i suoi abitanti (che non vi alloggiano più) ed erodendosi per lasciare il posto a una sostanza che sta tra il corpo e l'alimento, sangue e miele, senza che il testo ne risolva l'ambiguità. Di questa immagine si è già indicata la collocazione nel secondo capitolo, mentre qui essa chiude la serie di spazi domestici, aggiungendo il soffitto che sanguina miele al lavandino sporco, all'aiuola apparecchiata e al frigorifero funebre. In ognuno di questi casi lo spazio domestico non viene distrutto ma rovesciato, conservato nella forma e invertito nel segno, secondo lo stesso processo che in precedenza è stato analizzato come cura.

Il mondo chiuso di "Kanpekina byōshitsu", infine, possiede anche una grammatica dei nomi, che ne è la traccia lessicale. Oltre a gettare via il molteplice e rifiutarsi di riconoscerlo, questo mondo esclude allo stesso modo i nomi propri. Kawano Yūshirō ha notato la struttura di contrasto tra concretezza e astrazione che governa l'onomastica del racconto: i personaggi del mondo chiuso sono deliberatamente designati da nomi di relazione (*watashi*, "io", *otōto*, "fratello minore", *otto*, "marito") o da sigle (*S ishi*, "Dottor S"),¹⁴¹ mentre all'accettazione dei nuovi pazienti, i nomi propri annunciati

¹⁴¹ KAWANO Yūshirō, "Ogawa Yōko 'Kanpekina byōshitsu': taihi kōzō kara kangaeru 'nae'" ("Una perfetta stanza d'ospedale" di Ogawa Yōko: riflettere sui "nomi" attraverso la struttura contrastiva), *Gesuto hausu*, 2, 2010, p. 6.
河野有志郎、「小川洋子『完璧な病室』：対比構造から考える『名前』」、ゲストハウス、2号、2010年、p. 6.

dall'altoparlante brulicano di vita, e la protagonista associa a ciascun nome la malattia che secondo lei gli si addice di più.¹⁴² A questa legge, osserva sempre Kawano, il racconto concede una sola eccezione: il nome proprio della paziente Kimura Keiko,¹⁴³ appreso leggendolo sul programma dell'intervento, dove compare come voce d'elenco insieme al resto dei dati. Kimura è sottoposta a un'ovariectomia a cui la narratrice assiste e nel corso della quale uno studente pronuncia il nome della malattia *chokorēto nōhō*, "cisti cioccolato". Kawano rileva che il nome di questa cisti, una parola che la protagonista trova "graziosa" (*kawairashii kotoba*), inizia a provocarle disgusto nel momento in cui deve lavare le stoviglie sporche¹⁴⁴ e ne trae questa conclusione:

Per 'io', la 'vita quotidiana' è da intendersi come qualcosa di proprio, a cui si accompagnano informazioni concrete (in questo caso si tratta della 'vita passata, confusa e volgare'); la concretezza che appellativi come 'Kimura Keiko' e 'cisti cioccolato' possiedono in quanto denominazioni è dunque da intendersi come un elemento che si richiama reciprocamente con la concretezza, cioè con la 'vita quotidiana', propria degli 'organismi' presenti in quest'opera.¹⁴⁵

È possibile osservare che l'unico nome proprio del racconto compare nel punto in cui viene aperto un corpo femminile, e che la malattia e l'operazione, cisti cioccolato e ovariectomia, iscritte accanto a quel nome, riguardano l'organo riproduttivo. Si può aggiungere che le designazioni superstiti non sono neutre, perché togliendo il nome rimane solamente una griglia di ruoli familiari, come il fratello e il marito, mostrando che dentro a questo mondo si può esistere soltanto in funzione della parentela. Tuttavia, come mostreranno i paragrafi seguenti, anche questi ruoli possono rivelarsi privi di contenuto. Va detto che questa grammatica dei nomi non è esclusiva di questo racconto: anche in "Ninshin karendā" i familiari della protagonista sono definiti utilizzando i nomi di parentela, mentre lo psichiatra a cui la sorella incinta fa spesso visita è l'unico personaggio definito, a cui è stato assegnato un cognome.

Lo spazio e i suoi oggetti registrano dunque il rovesciamento, ma non ne sono gli artefici. Una stanza non si contamina da sé e un frigorifero non si trasforma in tomba per propria iniziativa, e, di conseguenza, dietro ogni inversione materiale si cela sempre l'agire umano. Il prossimo paragrafo esplorerà proprio le dinamiche interpersonali alla base di questi mutamenti, indagando i ruoli di nutrimento e di sottomissione tra gli individui.

¹⁴² KAWANO, "Ogawa Yōko 'Kanpekina byōshitsu'...", op. cit., p. 7.

¹⁴³ Nel racconto il nome compare in katakana, キムラ・ケイコ, e non nei kanji con cui si scriverebbe normalmente un nome di persona.

¹⁴⁴ KAWANO, "Ogawa Yōko 'Kanpekina byōshitsu'...", op. cit., p. 8.

¹⁴⁵ KAWANO, "Ogawa Yōko 'Kanpekina byōshitsu'...", op. cit., p. 8.

「わたし」にとって、「生活」とは正に具体的な情報（ここでは「わたし」にとっての「混乱して猥雑であった過去の生活」）が付随している固有のものであると考えられ、「キムラ・ケイコ」や「チョコレート嚢胞」などが持つ呼称としての具体性は、本作品における「有機体」が持つ具体性（「生活」）と相互に関わりあう部分であると考えられる。Traduzione mia.

3.3 Il nutrimento tra sottomissione e ribellione

Dietro al lavello, al frigorifero e al sacchetto nero c'è sempre qualcuno che nutre e qualcuno che è nutrito, e il paragrafo 3.1 ha mostrato che i due poli di questa relazione non si equivalgono, perché chi occupa la posizione della cura dispone di un potere che può cambiare direzione in ogni momento. Questo paragrafo segue quel potere negli atti concreti del nutrire, secondo una progressione di crescente intensità: prima un potere che non tocca il corpo dell'altro e si esercita tutto nello sguardo e nel silenzio; poi un potere che entra materialmente nel corpo, dentro la famiglia e fuori; infine, il caso limite in cui la degradazione alimentare non è più inflitta, ma richiesta.

Il primo caso è la cena notturna di “*Kanpekina byōshitsu*”, già incontrata dal versante degli oggetti. Come già illustrato in precedenza, da quando il fratello è ricoverato, il marito, impegnato in un nuovo progetto di ricerca, rientra ogni giorno a notte fonda, e la narratrice gli prepara la cena nonostante la stanchezza, portando a termine ogni azione come se fosse un fenomeno fisiologico; mette in tavola il pasto, che comprende uno stufato di manzo, e si siede di fronte a lui. Il ruolo di chi accudisce è formalmente al suo posto, e da questa cura emerge anche uno sguardo: è l'abitudine contratta col fratello, quando “ero tanto in ansia se fosse riuscito o no a mandarlo giù, che pregavo fissando la sua bocca; così, anche a questa tavola in piena notte, avevo preso l'abitudine di restare a guardare i gesti con cui mio marito mangiava”.¹⁴⁶ Durante la cena e, per estensione, nella vita ordinaria della protagonista, però, questa attenzione di origine apprensiva ha cambiato natura, diventando uno sguardo di disgusto. Ochi, infatti, riconduce l'intera scena al disgusto della narratrice per il quotidiano coniugale, e caratterizza il marito osservato attraverso i suoi occhi come “un essere umano che, in quanto partner incaricato di una delle due metà della riproduzione, possiede un corpo vivo di carne”.¹⁴⁷ Il liquido bruno dello stufato riporta la narratrice alla sala operatoria dove ha assistito, dalla cabina per i visitatori, all'intervento di ovariectomia per la paziente Kimura Keiko: emerge la cisti cioccolato, il cui nome le pare “una parola che viene voglia di prendere con la punta delle dita e far sciogliere in bocca”,¹⁴⁸ mentre il fluido che ne esce ha lo stesso colore del sangue putrefatto. Il programma operatorio è, come si è visto, l'unico luogo del racconto in cui compare un nome proprio completo. Dai pensieri della narratrice si può notare che perfino il nome della patologia ovarica viene percepito come un dolce, e la grazia della parola viene accostata al disgusto, portando il registro dei

¹⁴⁶ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., pp. 44-45.

クリアできるかどうかとても心配で、じっと口元を見つめて祈っていたので、この真夜中の食卓でも夫の食べる仕草に見入ってしまう癖がついていた。Traduzione mia.

¹⁴⁷ OCHI, “*Kanpekina byōshitsu...*”, op. cit., p. 127.

生殖の一方を担うパートナーとしての生身の肉体を持つ存在である人間。Traduzione mia.

¹⁴⁸ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 49.

指先でつまんで、口の中で溶かしたくなるような言葉だ。Traduzione mia.

dolci, come discorso di genere, ad attraversare la malattia. Non sarà solo lo stufato a ricordarle la cisti, ma anche la lingua sporca del marito: “guardai mio marito con gli stessi occhi di allora. Lo stufato lasciava sfuggire lentamente il proprio calore. Ogni volta che apriva un poco le labbra, mi accorgevo che la sua lingua era tinta del colore del sangue putrefatto”.¹⁴⁹ È sufficiente il colore perché la bocca del marito venga assimilata, agli occhi di chi lo ha nutrito, all’interno di un corpo femminile aperto sul tavolo operatorio. La catena percettiva è dunque interamente interna al corpo riproduttivo femminile: passa per una patologia ovarica e per la sua asportazione chirurgica, e il registro della percezione avvelenata illustrato nel secondo capitolo acquista qui una carica di genere precisa. Lo sguardo nato come cura al capezzale del fratello torna sul marito come sguardo anatomico.

Questa percezione, però, non arriva mai al marito che ne è oggetto. La narratrice, vedendo il colore della lingua sporca di stufato, uguale al sangue della cisti cioccolato, gli chiede se conosce la malattia, ma quando lui vuole dei chiarimenti, lei si trattiene, mentre la voce narrante spiega che “con sadismo, mi ingoiai le parole”.¹⁵⁰ Ciò che viene inghiottito è la somiglianza tra lo stufato e la cisti, e con essa la possibilità che l’altro sappia come lei lo sta osservando. La scena si chiude su un’opposizione di bocche: “chiusi la bocca. Come sempre, soltanto le sue labbra continuavano a muoversi senza sosta”.¹⁵¹ Si può notare che il lessico del nutrimento si sposta sulle parole, perché la moglie inghiotte le parole come il marito inghiotte lo stufato. Non si tratta, tuttavia, di un dominio esercitato su di lui, che continua a mangiare e a rispondere con affetto senza subire nulla e che al momento di alzarsi le darà un bacio, ma di un’asimmetria mantenuta deliberatamente, e che la stessa narratrice definisce come attuata “sadicamente”. Chi accudisce dispone di una percezione dell’altro a cui egli non ha accesso, e sceglie di non consegnargliela. La forma della cura resta intatta, mentre il suo contenuto si è rovesciato, esprimendosi attraverso un’osservazione anatomica.

Nell’angolo dell’acquaio alle spalle del marito ci sono i residui di cibo e la narratrice dichiara di confrontarli con le sue labbra, alternando lo sguardo. Il confronto sfocia in una riflessione di portata generale sull’azione del mangiare: “Fra le azioni che l’uomo compie, è la più fisiologica, la più inconsapevole e la più sensuale. Il cucinare è sempre disposto schiena contro schiena con un acquaio sporco”.¹⁵² La frase citata dispone su un unico asse due poli, la pietanza cucinata e l’acquaio, e con

¹⁴⁹ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 49.

わたしは、あの時と同じ目で彼を見た。シチューがゆっくりと温かさを逃がしていた。彼が唇を少し開く度に、彼の舌が腐った血液色に染まっているのが分った。Traduzione mia.

¹⁵⁰ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 50.

わたしはサディスティックに言葉を飲み込んだ。Traduzione mia.

¹⁵¹ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 51.

口をつぐんだ。相変わらず彼の唇だけが休みなく動いていた。Traduzione mia.

¹⁵² OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 50.

人間が起こす行動の中で、一番生理的で無意識的で官能的だ。料理はいつも、汚れた流し台と背中合わせに並べられる。Traduzione mia.

essi il marito che mangia e la moglie che ha cucinato. Il passo si chiude sull'odio dichiarato per la "vita", e Ochi lo legge in chiave istintiva e animale: "Un atto altamente fisiologico, in cui il desiderio primordiale chiamato appetito viene messo allo scoperto, quanto più è primordiale tanto più suscita in noi un senso di vergogna, in quanto mette a nudo l'istinto. [...] un disgusto che oltrepassa la vergogna".¹⁵³ Si può però osservare che la frase del racconto descrive alla lettera anche la distribuzione delle posizioni nella scena: il marito occupa il lato visibile, la pietanza, mentre la narratrice sta in quello nascosto, il lavandino, ed è lei ad avere prodotto l'uno e a doversi occupare dell'altro. La cura e il suo residuo non si succedono ma coesistono: la formula giapponese, *senaka awase*, designa due facce unite che guardano in direzioni opposte, e non una successione fra ciò che si mostra e ciò che si nasconde. Si può affermare che il lessico non gerarchizza i due lati, poiché il termine con cui la narratrice qualifica il mangiare, "fisiologico", è lo stesso con cui altrove descrive il proprio lavoro di cucina ("come se fosse un fenomeno fisiologico", cfr. 3.2): il gesto che si osserva con disgusto e la preparazione del piatto ricadono quindi nella medesima categoria.¹⁵⁴ La patologia riproduttiva torna in seguito sul versante di lei, quando la cisti si ripresenta nel lavaggio dei piatti: "devo lavare i cucchiaini e i piatti sporchi con la cisti cioccolato davanti agli occhi. Devo accumulare nell'angolo dell'acquaio avanzi color cisti cioccolato".¹⁵⁵ La fantasia che chiude il passo si estende fino all'espulsione: "di certo comprerei a dozzine tutti i sacchetti di plastica neri, e vi stiperei dentro il cibo con zelo. Poi, tenendoli penzoloni, girerei il pomello canticchiando. E, come si sputa, li scaglierei con tutte le mie forze verso il buio".¹⁵⁶ La sua sarebbe una bocca rovesciata, che non vorrebbe ingoiare ma espellere i rifiuti e la "vita", mentre il sacchetto nero, strumento reale della purezza nella stanza d'ospedale, nella casa coniugale è solo un desiderio. La chiusura della cena contiene l'ultima inversione, con la narratrice che, chiedendo se lo stufato era buono, rivela che "lo guardai facendo occhi appena un poco cattivi",¹⁵⁷ in contrapposizione al marito che "rispose con un

¹⁵³ OCHI, "Kanpekina byōshitsu...", op. cit., p. 128.

非常に生理的で、食欲という原初的な欲求があからさまにされる行為は、それが原初的であればある程、本能を露呈するものとして我々に羞恥の念をおこさせる。[...] 羞恥を通り越した嫌悪。Traduzione mia.

¹⁵⁴ I due termini sono *ichiban seiriteki* nella riflessione sul mangiare e *seiri genshō no yō ni* nella descrizione della preparazione della cena.

¹⁵⁵ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 55.

チョコレート嚢胞を思い浮かべながら、汚れたスプーンや皿を洗わなければいけない。チョコレート嚢胞色の残飯を、流し台の隅に積み上げていかなければいけない。Traduzione mia.

¹⁵⁶ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 51.

きっとわたしは黒いビニール袋を何ダースも買い占めて、せっせとその中に食べ物を詰め込むだろう。そしてそれをぶらさげて、ハミングでもしながらノブを回すだろう。そして唾を吐くように、暗闇めがけて、力一杯投げつけるのだ。Traduzione mia.

¹⁵⁷ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 55.

ほんの少し、意地悪そうな目をして彼を見る。Traduzione mia.

tono pieno d'affetto".¹⁵⁸ La consueta domanda di chi cucina, pur essendo formulata con ostilità e recepitata con affetto, mantiene il gesto di cura, rovesciandone però il contenuto. Sul contrasto fra l'appetito del marito e l'inappetenza del fratello, analizzata da Ochi, si tornerà nell'ultimo paragrafo. Se nell'episodio appena descritto la percezione della narratrice rimane inespressa, in "Ninshin karendā" essa attraversa il confine del corpo attraverso il cibo. La marmellata di pompelmi americani, di cui il secondo capitolo ha ricostruito la premeditazione (la conoscenza del fungicida PWH, la preparazione quotidiana, il "neonato devastato" nel finale, cfr. 2.2.3) e che il paragrafo 3.1 ha già osservato come danno somministrato attraverso il ruolo di cura, va ora analizzata dal lato del bersaglio. Su questo punto la critica offre un appoggio esplicito: per Yoshio, "it is, after all, not the sister that the narrator feels antagonistic towards, but the pregnancy itself".¹⁵⁹ Questa interpretazione rimanda alla lettura dell'attacco all'istituzione della maternità illustrato nel secondo capitolo, e l'intero racconto si può leggere come "a feminist critique of the over-medicalization of the reproductive body that disempowers women, and the cultural discourses surrounding pregnancy and motherhood that normalize and sugarcoat these experiences".¹⁶⁰ Yoshio illustra anche che, in questo testo di Ogawa, letto insieme ad altri testi di Osaki Midori e Kanai Mieko, "food can also be a site of creative expression to articulate feminist rebellions toward gender norms and patriarchal oppression".¹⁶¹ Chiamare "ribellione femminista" il gesto, tuttavia, continua a esigere cautela. Ting attribuisce alla narratrice un "murderous intent", ma osserva che è proprio la "seeming lack of agency or clear motivation" a rendere il racconto inquietante.¹⁶² Yoshio, dal canto suo, osserva che "the narrator might have intentions to harm the unborn fetus".¹⁶³ Seaman, dopo aver analizzato il personaggio attraverso l'immagine della strega, conclude la sua analisi regolando l'impatto di questa figura e riprendendo il tema della *shōjo*:

Indeed, the younger sister's motivations are far more complex and ambiguous than those of the fairy-tale "wicked witch": pregnancy is a source of interest, even fascination, but also of disgust and fear. This fear, moreover, has many forms: fear of loss, exclusion, and commitment. While at first she is merely a spectator in her sister's life, as the pregnancy progresses, the younger sister finds herself gradually being pushed to the periphery. Her desire to remain in the family becomes corrosive, and she gains power from her sister's own ambivalence about becoming a mother. In turn, as the narrator realizes, it is one thing to take care of a mature, healthy woman who also has a husband, but the demands of an infant are immediate and unrelenting—demands that threaten to end the comfortable and carefree life identified with *shōjo* status.¹⁶⁴

¹⁵⁸ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 55.

愛情に満ちた口調で答える。Traduzione mia.

¹⁵⁹ YOSHIO, "Food as Feminist Critique...", op. cit., p. 188.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ YOSHIO, "Food as Feminist Critique...", op. cit., p. 189.

¹⁶² TING, "Ogawa Yōko and the Horrific...", op. cit., p. 565.

¹⁶³ YOSHIO, "Food as Feminist Critique...", op. cit., p. 187.

¹⁶⁴ SEAMAN, *Writing Pregnancy...*, op. cit., p. 47.

La motivazione che Seaman riconosce nella narratrice resta dunque privata e difensiva, e consiste nella volontà di conservazione della propria posizione nella famiglia. La ragione per cui il gesto non può comunque essere ascritto al registro dell'autodeterminazione è più sottile, e viene ancora da Yoshio attraverso il concetto di "grotesque feminine" di Jane M. Ussher. Quando la narratrice vede il corpo gravido della sorella gonfiarsi come un tumore, la sua percezione, osserva Yoshio, "seems to reveal the internalization of the cultural understanding of the pregnant or post-natal body as the 'grotesque feminine' [...], where the female reproductive body is controlled by patriarchal institutions from religious rituals to medical regulations".¹⁶⁵ Si può notare, quindi, che la narratrice non contesta dall'esterno la costruzione patriarcale del corpo riproduttivo, perché, nella lettura di Yoshio, la sua percezione ne lascia trasparire l'interiorizzazione, che emerge solamente attraverso il suo sguardo di disgusto. L'istituzione della maternità viene attaccata attraverso la marmellata, ma lo sguardo che la rende attaccabile è quello che la cultura stessa ha trasmesso alla narratrice. A questo si lega il concetto di autodeterminazione da cui Ogawa, secondo Sanbayashi, si sottrae, poiché rivendicare il proprio corpo presuppone confini che nella gravidanza non ci sono.

In un punto, però, la sua lettura diverge da quelle fin qui seguite di Ting, Yoshio e Seaman, che riconoscono nel gesto l'intenzione di nuocere. Sanbayashi spiega invece che "quanto alla scena simbolica della 'distruzione' del feto, più che discutere se in 'io' vi sia o meno malizia psicologica, sarà necessario comprenderla all'interno di questa struttura".¹⁶⁶ Il sistema a cui allude è quello in cui cibo e riproduzione vengono spinti fuori come rifiuti, e di cui il retrobottega del supermercato in cui la protagonista lavora è la scena esemplare, trattandosi del luogo dove si raccolgono gli scarti, osservato da una lavoratrice precaria.¹⁶⁷ A parere di chi scrive, tuttavia, le due letture possono coesistere, operando su piani diversi, quello dell'economia interna del personaggio e quello della struttura sociale replicata dal testo.

Non si può trattare la "cura" fornita dalla protagonista senza considerare la sorella che la subisce. Il racconto mette in scena due rifiuti verso la maternità, quello attivo e travestito da cura della narratrice e quello passivo della sorella incinta. Infatti, come già detto, Takanezawa legge la nausea della sorella come tentativo di espellere il feto in quanto corpo estraneo, ed è la sorella stessa che pronuncia la parola "gravidanza" in maniera negativa. Seaman legge il fenomeno in chiave alimentare: "the

¹⁶⁵ YOSHIO, "Food as Feminist Critique...", op. cit., p. 187.

¹⁶⁶ SANBAYASHI, "Daikō sareru ninshin...", op. cit., p. 224.

胎児の「破壊」という象徴的な場面は、「わたし」の心理的な悪意の有無を議論するのではなく、こうした構造のもとでの理解が必要だろう。Traduzione mia.

¹⁶⁷ SANBAYASHI, "Daikō sareru ninshin...", op. cit., p. 224. La struttura a cui Sanbayashi rimanda è quella descritta nelle pagine immediatamente precedenti, dove il retrobottega del supermercato è letto come il luogo in cui viene smaltito il surplus della produzione quotidiana, che viene ricondotto alla formula di Nancy Fraser sul rapporto fra capitalismo e riproduzione sociale.

rejection of food [...] seems to provide a defense against the threatened breakdown in identity between the sister's self and the other life within her".¹⁶⁸ A differenza dell'episodio della cena di "Kanpekina byōshitsu", in cui il marito subiva semplicemente lo sguardo della narratrice, la sorella incinta divora la marmellata senza riuscire a fermarsi e ignorando che cosa contenga. In questo modo diventa una complice inconsapevole della protagonista, non potendo opporre resistenza. Il momento in cui vi è una resistenza esplicita da parte sua è quello degli odori, che lei percepisce come un assalto a cui non può sfuggire e di cui accusa la narratrice. Ciò che elenca, dalla padella bruciata al sapone nel lavandino, sono i residui del lavoro domestico che la protagonista svolge nella casa, e che il paragrafo 3.1 ha mostrato ricadere interamente su di lei. La risposta della narratrice è altra cura, perché si scusa e apre le finestre, benché di quegli odori non avverta traccia.

In "Ninshin karendā", dunque, una donna agisce sul corpo di un'altra donna dalla posizione di chi la accudisce. "Daibingu pūru" mostra un processo simile, ma senza il legame familiare. Aya, figlia dei direttori dell'orfanotrofio, offre a Rie il bignè conservato per giorni in un cassetto, e nel guardarla mangiare prova un piacere che qualifica come doloroso. Nel gesto convergono due elementi visti nei due racconti appena esaminati: la sostanza che entra nel corpo, come la marmellata, e lo sguardo sull'altro e sulla scena, come alla cena delle tre di notte. La differenza è che qui il bersaglio non è un'istituzione, come la maternità, e non rappresenta nulla di simile, perché Rie è solamente una bambina. Inoltre, Aya è in una posizione di potere, essendo figlia dei direttori dell'orfanotrofio, e l'accudimento di Rie non è per scelta o legame personale; in effetti, il gesto del cibo andato a male è l'ultimo di una serie di crudeltà contro la bambina. Negli altri casi il potere poteva sembrare un effetto del legame, come il matrimonio o la sorellanza. Qui il legame non c'è, e resta soltanto la posizione. Ne consegue che in Ogawa il potere della cura non richiede un rapporto personale, ma soltanto una dipendenza tra due individui.

Fin qui il potere alimentare si è esercitato dall'alto della posizione di cura, dentro spazi domestici o parafamiliari. In *Hoteru Airisu* il movimento si inverte e si esce dalla casa: la degradazione passa per l'eros, e a richiederla è la protagonista Mari, che la subisce. Espulsi da un ristorante a causa di una scenata del traduttore per la mancata registrazione della prenotazione, lui e Mari ripiegano su uno squallido chiosco, dove il bancone è unto d'olio e si vedono degli scarafaggi. Nella scena è il traduttore a occupare la posizione di chi provvede: oltre ad aver prenotato al ristorante, "lui cercava di rendersi utile in qualche modo e più volte mi scrutò da sotto il cappello. Mi accarezzava la schiena, ripiegava il fazzoletto, mi puliva la sabbia dalle scarpe".¹⁶⁹ Quando le chiede che cosa desideri fare,

¹⁶⁸ SEAMAN, *Writing Pregnancy...*, op. cit., p. 43.

¹⁶⁹ OGAWA Yōko, *Hoteru Airisu* (Hotel Iris), Tōkyō, Gentōsha, 1998 (I ed. 1996), p. 67.

小川洋子、『ホテル・アイリス』、東京、幻冬舎、1998年(初版1996年)、p. 67.

si dichiara pronto a esaudire qualunque richiesta, e alla scelta del chiosco oppone un'alternativa migliore. Tuttavia, Mari rifiuta e insiste sullo stesso luogo. È qui che la protagonista ricorda di aver voluto “ficarmi in bocca cibo unto fino a riempirla, fino a soffocare”.¹⁷⁰ Ma il cibo non nutre e non consola: “il formaggio fuso mi s’incollava ai denti, i funghi troppo caldi mi ustionavano [...] ma per quanto mangiassimo, l’antro dove eravamo precipitati non si riempiva mai”.¹⁷¹ Si può notare che nel testo a non riempirsi non è il corpo ma l’antro di una relazione tossica. Il testo lo tratta però come uno spazio, e le due immagini si dispongono in tensione: da un lato la bocca da riempire fino a soffocare, dall’altro l’antro che non si riempie mai. Fra le due sta il giudizio di Mari: “mi parve che un pasto tanto rozzo fosse quello che si addiceva a noi due, così com’eravamo adesso”.¹⁷² La posizione di chi provvede è qui occupata da un uomo, ma è chi riceve la cura che decide cosa fare. Mari, infatti, non “subisce” il cibo peggiore, ma lo sceglie contro l’offerta del traduttore e lo impone a entrambi. La direzione descritta nel paragrafo 3.1 risulta così invertita una seconda volta, mostrando la volontà della protagonista di mangiare un cibo adatto alla propria condizione. Qui, come già nella scena degli odori di “Ninshin karendā”, chi riceve la cura non si limita a subirla, ma, mentre la sorella la respinge percependola come contaminazione, Mari se ne serve per imporre a entrambi i soggetti la condizione peggiore. Nella lettura di Mina Qiao, che non tratta il tema alimentare, il corpo è, in senso platonico, “a prison for the mind and soul”, e in questo racconto “the gradual destruction of Mari’s physical body over the course of the novel, piece by piece, part by part, has liberated her mind and soul”.¹⁷³ Qiao preferisce però evitare le letture a favore di un “empowerment”, adoperate da altri a proposito del masochismo di Mari, perché “risk reducing Ogawa’s work to a political statement on the sexuality of her characters”, e osserva che “there is, in fact, little evidence in the text to support such political theorization”.¹⁷⁴

Le figure di questo paragrafo trovano una definizione nel concetto che Yoshio riprende da Natalie Jovanovski, le “food femininities”, definite come “the multiple versions of gender offered to women

彼は何かの役に立とうとし、何度も帽子の下からわたしをのぞき込んだ。背中を撫でたり、ハンカチをたたみ直したり、靴についた砂を拭ってくれたりした。 Traduzione mia.

¹⁷⁰ OGAWA, *Hoteru Airisu...*, op. cit., p. 68.

油っこい食べ物を、喉が詰まるほど目一杯口に押し込みたかった。 Traduzione mia.

¹⁷¹ OGAWA, *Hoteru Airisu...*, op. cit., p. 69.

溶けたチーズが歯に絡みつки、熱すぎるマッシュルームで火傷（やけど）した。朝あんなに苦心して塗った口紅が、すっかりはげてしまった。食べても食べても、わたしたちが落ちた洞穴を埋めることはできなかった。 Traduzione mia.

¹⁷² OGAWA, *Hoteru Airisu...*, op. cit., p. 68.

そういう乱暴な食事が、今の二人にはふさわしい気がした。 Traduzione mia.

¹⁷³ Mina QIAO, “Escaping the Physical: Liminal Body and Liminal Space in Ogawa Yōko’s *Hotel Iris*”, *U.S.-Japan Women’s Journal*, 55/56, 2019, pp. 156, 168.

¹⁷⁴ QIAO, “Escaping the Physical...”, op. cit., p. 159.

throughout cultural discourses about food and eating”.¹⁷⁵ I testi in esame ne offrono un campionario: la moglie di “Kanpekina byōshitsu” che serve la cena osservando il marito e ricordando un corpo aperto sul tavolo operatorio, la narratrice di “Ninshin karendā” che prepara ogni giorno la marmellata per colpire la gravidanza della sorella, Aya che offre a Rie il dolce guasto, Mari che sceglie per sé e per il traduttore il cibo del chiosco. Nessuno di questi gesti produce una liberazione: quello della moglie non muta nulla nel matrimonio, che resta intatto; quello della narratrice colpisce la gravidanza senza aprire alla sorella né a sé stessa un destino diverso; quello di Aya si esaurisce nel pomeriggio in cui le viene affidata la bambina; quello di Mari le procura il cibo che giudica adatto alla propria condizione. Il cibo consente quindi di rovesciare la relazione di cura, ma non di uscirne. Questa è anche la ragione per cui i due termini del titolo si rivelano insufficienti. Sottomissione e ribellione sono i nomi disponibili per questi gesti, ma nessuno di essi li rappresenta davvero: la moglie non è né sottomessa né ribelle, la sorella non dispone neppure il proprio rifiuto, la crudeltà di Aya non si oppone a nulla, e la sottomissione di Mari è richiesta da lei stessa. Ogawa espone il potere insito nella relazione di cura senza convertirlo in un modello alternativo di libertà, né da parte di chi provvede né da parte di chi riceve.

3.4 La decostruzione della “buona moglie, saggia madre”

Le “food femininities” si basano su una norma rispetto alla quale le donne devono misurarsi, che in Giappone si può riassumere nel termine *ryōsai kenbo*, la “buona moglie, saggia madre”, l’ideale di formazione femminile coniato in epoca Meiji da Nakamura Masanao. Come ricorda Seaman, questo concetto “was originally a transformative idea for women, encouraging them to be educated so that they could help support and strengthen the family in order to create a modern nation”.¹⁷⁶ I testi di Ogawa non si misurano però con la versione ottocentesca del termine, ma con quella contemporanea all’autrice che si può rilevare nei testi, ovvero il contesto di fine anni ottanta, dopo che il movimento di liberazione della donna ne aveva fatto il proprio bersaglio. Dal *ribu*, al grande pubblico arrivò soprattutto il tema della libertà di partorire o non partorire come questione di autonomia femminile,¹⁷⁷ mentre, secondo Murakami Katsunao, il movimento, nel suo insieme, non riconosceva il proprio centro nel pensiero della dipendenza;¹⁷⁸ nel decennio successivo, invece, la questione si sposta, come

¹⁷⁵ Natalie JOVANOVSKI, *Digesting Femininities: The Feminist Politics of Contemporary Food Culture*, Cham, Palgrave Macmillan, 2017, p. 5, cit. in YOSHIO, “Food as Feminist Critique...”, op. cit., p. 176.

¹⁷⁶ SEAMAN, *Writing Pregnancy...*, op. cit., p. 10.

¹⁷⁷ SANBAYASHI, “Daikō sareru ninshin...”, op. cit., p. 220.

¹⁷⁸ MURAKAMI Katsunao, “Posuto ribu no jidai ni okeru ‘bosei’ no mondai: Tsushima Yūko ‘Fusehime’ o tegakari ni” (Il problema della “maternità” nell’epoca post-*ribu*: a partire da “Fusehime” di Tsushima Yūko), in Unoda Shōya *hoka hen*,

osserva Sechiyama Kaku, nello spazio fra il lavorare e l'avere figli: quella “fu l'epoca in cui le donne cominciarono una resistenza silenziosa contro una società giapponese in cui crescerli è difficile, nella forma del non averne”.¹⁷⁹ Sanbayashi colloca qui la prima produzione di Ogawa, che, come si è visto nel paragrafo 3.1, si sottrae alla questione dell'autodeterminazione senza per questo aderire al pensiero della dipendenza. Si può dire che la formula “il mio corpo lo decido io” presuppone infatti un soggetto proprietario del proprio corpo, e nei testi di Ogawa questo presupposto non trova riscontro: ciò che i racconti mettono in scena non è una polemica contro la “buona moglie, saggia madre”, perché nessun personaggio la contesta esplicitamente e i riti prescritti da essa vengono regolarmente eseguiti, ma, come si vedrà più avanti, è rilevante il modo in cui questa ritualità viene realizzata e il comportamento dei personaggi nei loro confronti.

“Ninshin karendā” contiene due scene costruite sullo stesso schema, rilevante per quanto appena detto: i genitori del cognato, che rappresentano la famiglia normativa, arrivano in casa e il rito viene officiato, ma appena escono esso viene deposto. La prima occorrenza si verifica durante la visita dopo il Capodanno, il 3 gennaio, quando loro arrivano, provocando disagio nella narratrice (“non so in che modo rivolgermi a loro né come chiamarli, e finisco per agitarmi”¹⁸⁰), con una scatola di cibo, il *jūbako*, per celebrare il Capodanno mangiando cibo tradizionale *osechi*.¹⁸¹ Il contrasto con le abitudini della casa è chiaro, e i personaggi, abituati ad alimenti più semplici come una pizza surgelata o un'insalata di patate, sono stupefatti: “restammo sopraffatti da quello splendido *osechi*. Sembrava un oggetto d'artigianato, elaborato e sfarzoso, e non sembrava affatto cibo”.¹⁸² Il cibo cerimoniale appare come il prodotto di un lavoro che non produce un pasto, ma risulta essere solo un manufatto,

Taikō bunkashi: reisenki Nihon no hyōgen to undō (Storia della controcultura. Espressioni e movimenti nel Giappone della guerra fredda), Ōsaka, Ōsaka daigaku shuppankai, 2021.

村上克尚、「ポストリブの時代における『母性』の問題：津島佑子『伏姫』を手がかりに」、宇野田尚哉ほか編『対抗文化史：冷戦期日本の表現と運動』、大阪、大阪大学出版会、2021年。

Cit. in SANBAYASHI, “Daikō sareru ninshin...”, op. cit., p. 220.

¹⁷⁹ SECHIYAMA Kaku, “‘Onna no mondai’ no hachijū nendai: gakumonteki shinka to feminizumu no ‘shūen’” (Gli anni ottanta della “questione delle donne”: approfondimento accademico e “fine” del femminismo), in Saitō Minako *hoka hen, 1980-nendai* (Gli anni ottanta), “Kawade bukkusu”, Tōkyō, Kawade shobō shinsha, 2016.

瀬地山角、「『女の問題』の八〇年代：学問的深化とフェミニズムの『終焉』」、斎藤美奈子ほか編『1980年代』、河出ブックス、東京、河出書房新社、2016年。

Cit. in SANBAYASHI, “Daikō sareru ninshin...”, op. cit., p. 222.

子どもを産まないという形で、子育てのしにくい日本社会に対して、女性たちが静かな抵抗を始めた時代だった。 Traduzione mia.

¹⁸⁰ OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 20.

どんな言葉遣いをしたらいいのか、彼らを何と呼んだらいいのか分らなくて、おろおろしてしまう。 Traduzione mia.

¹⁸¹ L'*osechi* è la cucina festiva tradizionale del Capodanno giapponese. Consiste in un assortimento di pietanze fredde dal forte valore augurale, come prosperità e salute, preparate in anticipo e servite all'interno di scatole di legno laccato a scomparti impilabili chiamate *jūbako*.

¹⁸² OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 20.

その見事なお節料理に圧倒された。それは手のこんだきらびやかな工芸品のようで、食べ物には見えなかった。 Traduzione mia.

non qualcosa da mangiare. Nel giudizio della narratrice non c'è però alcun rifiuto riguardo ai genitori del cognato, che sono descritti in maniera positiva, specificando che non hanno fatto osservazioni sgradevoli sul giardino poco curato né sul frigorifero quasi vuoto, e che si sono rallegrati per il nipote in arrivo. Il contrasto costruito da Ogawa non è nei rapporti tra le persone, ma nel cibo offerto all'interno del rito. Yoshio, dopo aver specificato che il *jūbako* contiene “expensive and labor-intensive delicacies whose preparations often fall upon the female members of the household”¹⁸³ legge nella scena un rifiuto implicito degli usi e costumi sociali rappresentati dai genitori:

Although not articulated explicitly, these food choices make a clear statement in their refusal to partake in the normative customs of their parents' generation. This contrast in food choice also highlights the youthfulness and rootlessness of the characters, who must navigate the major events in life, such as pregnancy, on their own.¹⁸⁴

L'interpretazione di Yoshio ha la stessa forma della tesi di Sechiyama sul comportamento riproduttivo: in entrambi i casi si tratta di una posizione che non viene dichiarata ma che si legge nelle scelte alimentari e nella volontà di non fare figli. Il testo rende quindi esplicita la distanza fra il cibo che entra in casa dall'esterno e quello che vi si consuma di solito, oltre alla stanchezza della sorella: “verso sera, quando se ne andarono, mia sorella tirò un lungo sospiro, disse ‘sono stanca, vado a dormire’ e si addormentò sul divano. Cadde nel sonno di colpo, come un interruttore che scatta”.¹⁸⁵ La narratrice, subito dopo, attribuisce semplicemente il sonno alla gravidanza.

Nella seconda scena, i genitori si ripresentano a marzo con una fascia per la gravidanza, sulla cui estremità è stampato, in occasione dell'*inu no hi*, il “giorno del cane” del quinto mese di gravidanza, in cui si prega per un parto sicuro. La madre del cognato dispone sul tavolo il set con le istruzioni per la preghiera del parto facile, ammettendo lei stessa lo statuto ambiguo degli oggetti: “cose del genere saranno forse d'ingombro, ma sono di buon auspicio”.¹⁸⁶ Il rito, per di più, risulta ridotto a un semplice prodotto che si compra già confezionato, come specifica la madre. Segue il tentativo di rito da parte dei presenti, eseguito senza dargli molta importanza: “Noi cinque, a turno, prendemmo in mano gli oggetti che avevamo davanti, annuendo, rigirandoli, provando a scuoterli”.¹⁸⁷ Non appena i genitori escono di casa, la sorella torna subito in camera, completamente disinteressata al rito, mentre

¹⁸³ YOSHIO, “Food as Feminist Critique...”, op. cit., p. 186.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 21.

夕方彼らが帰ると、姉は大きなため息をつき、「疲れたから寝る」と言ってソファで寝てしまった。スイッチがパチンと切り替わるように、あっさりと眠りに落ちた。 Traduzione mia.

¹⁸⁶ OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 41.

こんなもの邪魔になるかもしれないけど、縁起ものだから。 Traduzione mia.

¹⁸⁷ OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 41.

わたしたち五人は順番に目の前の品物を手に取り、うなずいたり裏返したり振ってみたりした。 Traduzione mia.

il cognato riavvolge gli amuleti a uno a uno. La norma familiare non viene contestata e non le viene neppure attribuita l'importanza che il rito presupporrebbe; viene rappresentata in presenza della generazione che la incarna per poi essere deposta nell'istante in cui i suoi rappresentanti escono di scena. In entrambi gli episodi è una donna della generazione precedente a farsi tramite della norma: nel primo caso attraverso il cibo, la cui preparazione ricade, come si è visto, sulle donne di casa, e nel secondo attraverso la spiegazione degli oggetti e del loro uso. La “buona moglie, saggia madre”, dunque, sopravvive, ma solamente come copione che i personaggi sono costretti a recitare, anche in mancanza di un reale interesse o credenza.

La figura della madre, che dovrebbe incarnare stabilmente la norma, si ritrova negli altri testi sistematicamente fuori posto. In “Kanpekina byōshitsu”, durante una conversazione con il Dottor S., il medico del fratello, la protagonista spiega che la madre è malata di mente e ha reso la casa d'origine inabitabile, al punto che lei ha trovato sollievo per la sua morte. L'intero dialogo si sviluppa attraverso una serie di tavole, a partire da quella dell'orfanotrofio del dottore: “dopo i pasti, sotto la tavola era tutto un mare di avanzi. Non esagero. E il bambino incaricato puliva con il mocio”.¹⁸⁸ La narratrice utilizza poi una similitudine, spiegando che “sarà forse una questione fisiologica. Vivere con una persona malata di mente è come mangiare con un feto anencefalico sotto formalina posato in mezzo alla tavola”.¹⁸⁹ Il nutrimento familiare e il prodotto fallito della riproduzione vengono quindi accostati, e la presenza della madre non produce una tavola in ordine come la norma le attribuirebbe, arrivando a essere, per la narratrice, equiparabile all'orfanotrofio in cui mancano le figure genitoriali. Subito dopo, la narratrice finisce il caffè e le sembra che sappia di formalina, pur non conoscendone affatto l'odore, rendendo l'immagine una sensazione concreta. Infine, è lei a chiudere lo scambio estendendo la constatazione a chiunque, perché “non solo negli orfanotrofi ma in qualunque casa la tavola è sempre un po' sporca”.¹⁹⁰ Ne risulta che la funzione ordinatrice assegnata alla madre non si realizza né dove la madre manca né dove è presente, come si è visto a proposito degli oggetti.

Il matrimonio, l'istituzione che dovrebbe essere il luogo in cui si acquista prima la posizione di moglie e poi quella di madre, risulta quindi essere solo un mezzo con cui uscire dalla casa d'origine. La griglia dei ruoli familiari illustrata nel paragrafo 3.2 continua a designare i personaggi, ma la

¹⁸⁸ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 71.

食事が終わった後の食卓の下は、一面、たべかすの海ですよ。大げさじゃなくて。それを当番の子が、モップで掃除するんです。 Traduzione mia.

¹⁸⁹ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 72.

生理的な感覚の問題かもしれませんが。心を病んでしまった人間と暮らすっていうことは、無脳症の胎児のホルマリン漬けを食卓の真ん中に置いて食事するようなものなんです。 Traduzione mia.

¹⁹⁰ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 73.

孤児院じゃなくても、どこの家でも、食卓っていうのは、薄汚れてるものですよ。 Traduzione mia.

posizione di moglie è occupata da chi l'ha scelta per un motivo che non ha nulla a che vedere con il matrimonio, diventando un ruolo privo di contenuto.

In “Daibingu pūru” vi è invece l'istituzionalizzazione della figura della madre. La madre di Aya è a capo di una comunità religiosa insieme al marito e gestisce un orfanotrofio, esercitando la funzione materna in forma professionale sui bambini. Quando Rie, dopo l'avvelenamento di Aya, viene trovata malata di notte, la madre della protagonista propone di chiamare un'ambulanza, ma il padre preferisce portarla da un medico che appartiene alla cerchia dei loro fedeli, perché così la bambina potrà ricevere l'aiuto divino; la madre riferisce la decisione alla figlia e conclude che non resta che chiedere l'aiuto di Dio. Aya mostra un atteggiamento negativo nei suoi confronti, chiedendosi “perché riesce a blaterare così di cose che nessuno le ha chiesto? Anche senza che me le spieghi una per una, ho già capito”.¹⁹¹ La madre è giudicata per il fatto di non essersi resa conto che è stata proprio la figlia a compiere l'avvelenamento. Jun è l'unico che ha compreso le sue azioni, come le spiegherà più tardi, ed è sempre lui che porterà Rie in macchina in ospedale. La cura che i genitori esercitano sui bambini dell'istituto non raggiunge dunque la figlia, che è anche l'unica a non poter essere collocata altrove, perché, a differenza degli altri, Aya sa che non avrà mai dei genitori adottivi. Inoltre, il fatto di tornare in orfanotrofio con Jun alla fine del racconto viene visto come una punizione. Si può rilevare un parallelo quasi letterale con “Kanpekina byōshitsu”: anche il Dottor S. è figlio dei direttori di un istituto e legato a una chiesa, ma lui veniva, paradossalmente, trattato come un orfano, vivendo allo stesso modo degli altri bambini, i veri orfani che, prima o poi, avrebbero trovato una nuova famiglia. In entrambi i racconti, quindi, è proprio il figlio di chi cura a non riuscire a ricevere le cure adeguate, con una differenza, perché il Dottor S. dice di essere uscito dalla condizione di orfano diventando adulto, mentre Aya è ancora una ragazza, sia dal punto di vista fisico che da quello della maturità. In entrambi i casi il ruolo genitoriale nei confronti dei figli non risulta esercitato in maniera efficace, e se gli esiti sembrano opposti, va notato che alla morte del fratello della protagonista, suo ultimo paziente, il Dottor S. decide di lasciare l'ospedale per lavorare nell'orfanotrofio in cui è cresciuto. Ochi collega questo ritorno alla capacità di S. di consolare gli altri: trattato e allevato dai genitori come un “orfano ancora più completo” dei bambini che lo erano davvero, fu costretto a convivere con compagni molto diversi tra loro, imparando a tollerarli e accoglierli.¹⁹² Il racconto, dal canto suo, si limita a mettere in successione la morte del fratello e la partenza.

¹⁹¹ OGAWA, “Daibingu pūru...”, op. cit., p. 268.

どうして聞いてもないこと、そんなにべらべら喋れるの。いちいち説明してくれなくても、もう分ってるのよ。 Traduzione mia.

¹⁹² OCHI, “Kanpekina byōshitsu’...”, op. cit., p. 135.

さらに完全な孤児。 Traduzione mia.

In *Hoteru Airisu* la figura materna è invece presente e occupa la posizione che il modello le assegna, ma in questo caso come una disciplina. La cura che la madre rivolge alla figlia ha per oggetto il suo aspetto, e la bellezza di Mari è amministrata come una risorsa della pensione: invece di proteggere la ragazza, la espone allo sguardo degli ospiti e la tratta in modo crudele,¹⁹³ conservando la forma dell'accudimento ma rovesciandone le motivazioni. Il repertorio della “buona moglie, saggia madre” è qui interamente svolto da chi lo incarna, e, proprio per questo, si mostra privo del contenuto che dovrebbe trasmettere. Il corpo di Mari passerà poi sotto l'autorità del traduttore, e Qiao individua nella madre la fonte del dominio che lei subisce, perché è l'uomo a sottrarla alla presa materna, anche attraverso il gesto simbolico del taglio dei capelli.¹⁹⁴ Quando Mari torna all'hotel, la madre non può più curarle i capelli come faceva prima; Qiao legge una liberazione spirituale in questo passaggio,¹⁹⁵ ma, a parere di chi scrive, a finire è solamente la pratica materna, perché la posizione della protagonista non cambia, rimanendo vincolata al luogo e impedendo ogni uscita, come nel periodo passato col traduttore.

Una rappresentazione della figura materna si trova nella sorella di “Ninshin karendā”, nel quale la gravidanza viene osservata dall'esterno. Secondo Sanbayashi, il tratto specifico di questo racconto è che il diario è tenuto da chi osserva la gravidanza di un'altra, e il testo segna il passaggio dalla gravidanza propria a quella altrui.¹⁹⁶

La sorella non si oppone alla norma con un rifiuto esplicito, bensì vi aderisce. Il racconto la mostra mentre attraversa la gravidanza come previsto, dalle nausee alle voglie, disponendo il nucleo familiare intorno ai propri bisogni e attribuendo al feto i propri desideri alimentari. Tuttavia, avviene lo svuotamento della norma, perché il passaggio attraverso il quale la donna dovrebbe acquistare la posizione di madre non produce nel testo alcuna figura materna: nella voce del diario del 28 maggio la sorella parla del bambino in questo modo: “sai, questo è lo stadio del feto in cui le palpebre si dividono in superiore e inferiore e le narici si aprono. Se è un maschio, gli organi genitali che stavano nella cavità addominale cominciano a scendere”,¹⁹⁷ e la narratrice nota che “per via di termini come feto, cavità addominale, organi genitali, un modo di esprimersi che non si addice a una madre, la sua deformazione mi pare ancora più perturbante”.¹⁹⁸ Il registro clinico, che nel secondo capitolo

¹⁹³ QIAO, “Escaping the Physical...”, op. cit., pp. 160-161.

¹⁹⁴ QIAO, “Escaping the Physical...”, op. cit., p. 168.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ SANBAYASHI, “Daikō sareru ninshin...”, op. cit., pp. 221-222. Sanbayashi descrive questa struttura come una gravidanza svolta per conto d'altri, utilizzando il termine *daikō* e precisando che si tratta di un'espressione metaforica e non di un riferimento alla maternità surrogata contemporanea.

¹⁹⁷ OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 59.

「今頃胎児はねえ。まぶたが上下に分れて鼻の穴が貫通している時期よ。男子なら腹腔内にあった性器が下降してくるの」 Traduzione mia.

¹⁹⁸ OGAWA, *Ninshin karendā...*, op. cit., p. 59.

caratterizzava lo sguardo della narratrice, viene qui utilizzato dalla persona osservata proprio nel momento in cui il modello vorrebbe la sua piena realizzazione. Il feto diventa un corpo estraneo, riducendosi a un processo fisiologico, nonostante la gravidanza venga eseguita in ogni suo passaggio. Ciò che la sorella nomina come corpo estraneo viene reso visibile dall'ecografo, che nel racconto fa comparire il feto come una presenza estranea: la tecnica, secondo Sanbayashi, cambia lo statuto del feto, che cessa di appartenere esclusivamente all'interno del corpo, diventando una *bukimina mono* (不気味なもの, cosa perturbante),¹⁹⁹ termine ripreso da Sigmund Freud.²⁰⁰ È su “Ninshin karendā” che Sanbayashi definisce la “cosa perturbante” come “l'intimo che sarebbe dovuto esistere all'interno del sé e che è stato scaricato all'esterno”.²⁰¹

Tuttavia, non è soltanto il feto a essere spinto fuori. Nel dibattito richiamato nel primo capitolo, all'interno del quale Watanabe e Suga avevano criticato le prime opere, Kasai Kiyoshi, invece, aveva collegato l'alimentazione alla struttura familiare, in un contributo di cui Sanbayashi riporta la tesi: “Kasai Kiyoshi, anch'egli preso di mira da Watanabe, prendendo in esame ‘Ninshin karendā’ (1990), sostiene che il rifiuto del cibo e l'iperfagia innescati dalla gravidanza costituiscono un sintomo anarchico che annuncia il crollo della famiglia moderna e la nascita di una nuova autocoscienza”.²⁰² Sanbayashi ne conclude che Kasai vi legge un corpo “esondante”, capace di rovesciare il patriarcato.²⁰³ I due percorsi restano distinti, perché Kasai muove dal rifiuto del cibo e dall'iperfagia mentre l'immagine ecografica riguarda la visibilità del feto, ma arrivano alla stessa conclusione, ovvero la distruzione della famiglia e della figura materna, in senso tradizionale, attraverso il cibo. In conclusione, il ruolo di “buona moglie, saggia madre” non viene confutato da Ogawa, ma si rivela privo di contenuto o inefficace nei testi esaminati. Questa figura è accompagnata da quella della *shōjo*, argomento del prossimo paragrafo, il cui statuto, che precede la *ryōsai kenbo*, cessa di esistere proprio col matrimonio.

胎児とか腹腔とか性器とか、母親に似付かわしくない言葉遣いのせいで、余計彼女の変形が不気味なものに思える。 Traduzione mia.

¹⁹⁹ SANBAYASHI, “Daikō sareru ninshin...”, op. cit., p. 223.

²⁰⁰ Sigmund FREUD, *Furoito zenshū*, trad. di Fujino Hiroshi, vol. 17, Tōkyō, Iwanami shoten, 2006.

ジークムント・フロイト、『フロイト全集一七』、藤野寛訳、東京、岩波書店、2006年。Cit. in SANBAYASHI, “Daikō sareru ninshin...”, op. cit., p. 222.

²⁰¹ SANBAYASHI, “Daikō sareru ninshin...”, op. cit., p. 222.

自己内部に存在していたはずの親密なものが外部に廃棄された存在。 Traduzione mia.

²⁰² SANBAYASHI, “Daikō sareru ninshin...”, op. cit., pp. 213-214.

渡部も檜玉に挙げる笠井潔は「妊娠カレンダー」（一九九〇）を取り上げ、妊娠を契機とした拒食や過食が、近代家族の崩壊と新しい自意識の誕生を告げるアナーキーな徴候となっていることを論じている。 Traduzione mia.

²⁰³ SANBAYASHI, “Daikō sareru ninshin...”, op. cit., p. 214.

性や食といった女性身体を取り巻く主題に、家父長制を反転させる「氾濫」的な身体のあり方を読み取っているわけである。 Traduzione mia.

3.5 Il capovolgimento della figura della *shōjo*

Nelle pagine seguenti verrà esaminato il trattamento che i testi riservano alla figura della *shōjo*, e il punto di partenza è ancora una volta Seaman, che della *shōjo* dà una valutazione strutturale prima che tematica: “the dominance of the *shōjo* identity left little productive space for the mature but unmarried woman; indeed, it ironically reinforced traditional structures, insofar as the only way for women to leave *shōjo*-hood behind was marriage itself”.²⁰⁴ La *shōjo* e la “buona moglie, saggia madre” risultano così due stadi della stessa traiettoria, divisi dal matrimonio, e, a causa del ruolo esclusivo di consumatrice, la “rejection of production extends to the biological sphere as well: marrying and producing children would exclude these women from the ‘girlish’ world of the *shōjo*, a world emancipated from the patriarchal and capitalist demands of family and full-time labor”.²⁰⁵ Nei testi di Ogawa, però, “this *shōjo* sensibility continues to play a role, albeit in a highly conflicted and ultimately perverse form”,²⁰⁶ risultando in un capovolgimento della figura, che non viene contrapposta alla madre come una via di fuga, ma sottoposta allo stesso svuotamento che il paragrafo precedente ha rilevato nel ruolo coniugale e materno.

Per comprendere la condizione della *shōjo* nei testi di Ogawa, è necessario considerare il suo sguardo femminile, che, secondo l’interpretazione di Ting, osserva le “idealized masculinities appearing with boys and young men in her stories”. Si tratta di figure che permettono “a removal from the ugly domestic realities of a feminized everyday”,²⁰⁷ offrendo a tale dimensione contemplativa una vera e propria via di fuga attraverso la costruzione di questi corpi perfetti.

In “Daibingu pūru” si tratta del corpo di Jun sul trampolino della piscina, osservato da Aya che narra ciò che vede: “Ogni singolo muscolo del corpo trattiene il fiato tutto insieme e si irrigidisce. La linea dei muscoli che va dalla caviglia alla coscia, in quel momento, è ciò che del corpo di Jun mi piace di più. È fresca ed elegante come il bronzo”.²⁰⁸ Secondo Ting, “the everyday scene of a high school swim practice transforms into the aestheticized site of the female narrator’s voyeurism”.²⁰⁹ La studiosa rileva anche che il nome del ragazzo si scrive con il *kanji* 純, “meaning ‘pure.’ The female narrator is contrasted with the figure of Jun, who is not only physically but also spiritually pure”.²¹⁰

²⁰⁴ SEAMAN, *Writing Pregnancy...*, op. cit., p. 50.

²⁰⁵ SEAMAN, *Writing Pregnancy...*, op. cit., p. 37.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., p. 573.

²⁰⁸ OGAWA, “Daibingu pūru...”, op. cit., pp. 221-222.

身体中の筋肉の一つ一つが一斉に息をひそめてピンと張り詰める。その時の足首から太腿にかけての筋肉のラインが、純の身体の中かでわたしは一番好きだ。ブロンズのように冷やかで優美だ。 Traduzione mia.

²⁰⁹ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., p. 572.

²¹⁰ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., p. 581.

Lo sguardo regge anche dopo aver dato il bigné a Rie, quando Aya spiega che “osservavo le braccia, il petto e la schiena di Jun”²¹¹ (cfr. 2.2.3).

In “Kanpekina byōshitsu” lo stesso sguardo si posa sul fratello malato:

Non c’era nessuno che mangiasse in modo bello come mio fratello quando mangiava l’uva. Il modo di muovere le labbra, il suono della saliva che schiocca, la lucentezza dei denti: qualcosa mi metteva a disagio. Le dita di mio fratello, tinte di viola pallido quando mangiava l’uva, erano delicate come un oggetto d’artigianato pregiato. Guardavo fissa, senza stancarmene, il succo dell’uva che filtrava nella sua pelle trasparente e senza mescolanze. Era un piacere intenso.²¹²

Il modo in cui il corpo maschile viene descritto ricorda la perfezione della stanza d’ospedale in cui si trova.

Nello stesso racconto si trova un altro corpo, non analizzato da Ting. La narratrice osserva il corpo del Dottor S.:

Era alto e anche sotto il camice bianco si percepiva lo spessore del torace. Aveva una corporatura splendidamente proporzionata, che faceva pensare a un nuotatore. Pensai che, se il suo corpo fosse stato bagnato, sarebbe stato certamente bello. Quando guardo un uomo, finisco per immaginare i suoi muscoli bagnati d’acqua. Mi raffiguro innumerevoli gocce trasparenti che scivolano giù dalle spalle, dal petto, dai muscoli delle cosce, scuri e tesi.²¹³

In quest’occasione la narratrice spiega che non si tratta di un caso unico, e riconduce la causa a un precedente affettivo legato al nuoto. Da lì l’attenzione si fissa sui dettagli anatomici, e fra questo passo e l’apertura di “Daibingu pūru” vi sono delle corrispondenze: Aya osserva la “linea dei muscoli che va dalla caviglia alla coscia”, mentre qui la narratrice, parlando col dottore, mormora “seguendo con lo sguardo il contorno della coscia”;²¹⁴ in entrambi i casi il corpo è visto in acqua o immaginato bagnato. I due racconti descrivono gli uomini allo stesso modo, e “Kanpekina byōshitsu” aggiunge che l’operazione è ripetuta e si applica per principio a ogni uomo osservato dalla narratrice.

²¹¹ OGAWA, “Daibingu pūru...”, op. cit., p. 270.

純の腕や胸や背中を見ていたのだ。 Traduzione mia.

²¹² OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 45.

弟がぶどうを食べる時のように美しい食べ方をする人は一人もいなかった。唇の動かし方や唾液の弾ける音や歯の艶や、どこかがわたしを不快な気分にした。

ぶどうを食べる時の、淡い紫色に染まった弟の指先は、上等な工芸品のように繊細だった。混ざりけのない透明な皮膚に、ぶどうの果汁がしみとおっていくのを、わたしは飽きもせずじっと見ていた。それがとても快感だった。 Traduzione mia.

²¹³ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 25.

彼は背が高く、白衣の上からでも胸の厚みを感じ取ることができた。水泳選手を連想させるような、すばらしくバランスのいいからだつきだ。彼のからだの水に濡れたらきっと美しいだろう、とわたしは思った。わたしは、男の人を見る時、その人の筋肉が水に濡れた姿を想像してしまう。浅黒くてピンと緊張した肩や胸板や太腿の筋肉から、透明な水滴が無数にこぼれ落ちてゆく様子を思い描くのだ。 Traduzione mia.

²¹⁴ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 27.

太腿の輪郭を目でなぞりながらつぶやいた。 Traduzione mia.

Il Dottor S. permette di individuare un criterio che separa i corpi maschili in Ogawa. È già stato stabilito che la stanza d'ospedale è insieme il luogo dove la cura si compie e il luogo da cui la “vita” è assente, senza avanzi di cibo (cfr. 2.2.4). La narratrice lo associa per intero a quel luogo e, quando alla fine del racconto gli chiede di abbracciarla, specifica, non casualmente, che il gesto dovrà avvenire in una camera uguale a quella del fratello: “Il luogo di stanotte... vorrei che fosse una stanza d'ospedale, il letto di una stanza d'ospedale perfettamente pulita”.²¹⁵ Il marito, che appartiene invece all'altra categoria dei personaggi maschili che la narratrice osserva, non viene mai estetizzato perché immerso nella “vita”, visto attraverso uno sguardo differente, e la stessa categorizzazione vale per il cognato di “Ninshin karendā” (cfr. 3.1). Lo sguardo estetizzante non seleziona dunque uomini estranei al quotidiano, ma quelli nei quali viene percepita l'assenza di “vita”, ovunque la trovi, e la formula di Ting sulle narratrici “unable to achieve ideals of purity and unchanging order as they remain mired in spaces of daily life”²¹⁶ risulta verificabile anche sul versante degli oggetti.

Ting riconosce all'opera di Ogawa “parallel characteristics of escape through idealized masculinities”²¹⁷ richiamando l'immagine dei *bishōnen*, i “bei ragazzi” idealizzati nel contesto del genere *boys love*, e spiega, attraverso l'analisi di Kazumi Nagaike, le “subversive possibilities” di questa attenzione femminile, che resta però “an unbalanced and precarious position”.²¹⁸ Sempre Ting rileva che le figure così prodotte rimangono “relatively flat with little interiority, simply serving to support the fantasies of Ogawa and her female protagonists”.²¹⁹ Di conseguenza, da queste osservazioni non emerge una liberazione fisica dalla condizione di *shōjo*.

Una particolarità di questo modo di vedere al femminile è la mancanza di sessualità, che Ochi formula in questo modo: “‘io’ arriva a passare ‘quasi tutto il tempo nella stanza d'ospedale’, e, grazie al fatto che si tratta di ‘non un uomo e una donna, ma un fratello minore e una sorella maggiore’, non possono prodursi né una ‘relazione fisica’ né una competizione spirituale, cioè si tratta di un rapporto che può fare a meno di produrre qualsiasi cambiamento, e nel vegliare il fratello ‘io’ prova una ‘pace perfetta’”.²²⁰ Anche la protagonista esplicita questo pensiero:

²¹⁵ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 79.

今夜、場所は.....病室が、完璧に清潔な病室のベッドがいいのですが。 Traduzione mia.

²¹⁶ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., p. 573.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Kazumi NAGAIKE, *Fantasies of Cross-Dressing: Japanese Women Write Male-Male Erotica*, Boston, Brill, 2012, p. 211, cit. in TING, “Ogawa Yōko and the Horrific Femininities...”, op. cit., p. 582.

²¹⁹ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., p. 573.

²²⁰ OCHI, “‘Kanpekina byōshitsu’...”, op. cit., p. 130.

〈わたし〉は「ほとんどの時間を病室で過ごすように」なり、「男と女ではなくて、弟と姉」であるおかげで「肉体的な関係」も、精神的な競争も生じ得ない、つまり何の変化も起こさないですむ関係である弟の看病に「完璧な安らぎ」を感じ[る]。 Traduzione mia.

Non che per questo io amassi mio fratello come un uomo. Non mi ero mai fissata sul suo sesso. Anche se fosse stato una donna, penso che non sarebbe cambiato nulla. [...] I malintesi della relazione fisica intorbidano i sentimenti, e si finisce per misurare la gentilezza reciproca come in una gara. Con mio marito era andata così. Ma io e mio fratello non eravamo un uomo e una donna, eravamo un fratello minore e una sorella maggiore, e quindi non c'era bisogno di cadere oltre da nessuna parte. Andava bene restare così per sempre. Bastava assaporare all'infinito la pace perfetta che arriva quando un amore comincia. Poiché eravamo sempre all'inizio, mi pareva che per noi non ci fosse una fine.²²¹

Il sesso qui è un fattore di contaminazione, e il termine di paragone che la narratrice sceglie è il proprio matrimonio. Allo stesso tempo, se non avviene nulla di sessuale, viene mantenuta la purezza per l'eternità.

Col Dottor S., invece, ci sarebbero i presupposti per produrre una relazione fisica, evidenti dalle descrizioni del suo corpo e dalla richiesta finale della protagonista, “vorrei essere abbracciata dai muscoli del suo petto”.²²² Tuttavia, la descrizione fornita da lei è la seguente: “per me lui è una persona astratta, non un amante né un marito né un amico d'infanzia. Fra noi due non ci sono ricordi né futuro, c'è soltanto mio fratello che si avvicina alla morte”.²²³ La frase immediatamente successiva riconduce il corpo del medico a quello del fratello: “eppure era l'affetto per mio fratello a cercare i muscoli di lui”.²²⁴ La richiesta dell'abbraccio non è dunque un desiderio autonomo, e assume la forma dell'affetto rivolto al fratello. Kawano legge nell'astrazione la ragione dell'abbraccio: “‘io’ cerca di essere consolata e salvata facendosi abbracciare dal dottor S., che per lei non è un'esistenza dotata di caratteri propri. Questo perché ‘io’ vuole sottrarsi a ciò che ha caratteri propri, cioè la ‘vita’, e perché desidera restare per sempre insieme al ‘fratello’, che per lei è perfetto”.²²⁵ Ciò che viene meno non è il contatto fisico, che effettivamente avviene, ma è il contenuto relazionale che lo renderebbe sessuale, e con esso la possibilità di cambiamento che il matrimonio, nella traiettoria descritta da Seaman, rappresenta per la *shōjo*. La narratrice specifica l'atemporalità di questo desiderio, pensando “se solo

²²¹ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., pp. 58-59.

だからといって弟を男として愛したという訳ではなかった。弟の性別にこだわったことなどなかった。別に弟が女だったとしても、何も変わらないと思う。[...] 肉体的な関係の行き違いが気持ちを濁らせたり、お互いの優しさを競争で計り合うようになる。夫との時もそうだった。でも弟とわたしは男と女ではなくて、弟と姉なのだから、これ以上どこにも落ちていく必要もなかった。ずっとこのままでよかった。恋愛が始まる時にやってくる、完璧な安らぎをいつまでも味わっていればいいのだ。ずっと始まりにいるのだから、わたしたちには終わりがいいような気がした。 Traduzione mia.

²²² OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 82.

あなたの、胸の筋肉で抱いて欲しいんです。 Traduzione mia.

²²³ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 82.

彼はわたしにとって恋人でも夫でも幼なじみでもなく、抽象的な人間だ。二人の間には思い出も未来もなく、死に近づいた弟がいるだけだ。 Traduzione mia.

²²⁴ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 82.

それなのに、弟をいとおしむ気持ちが彼の筋肉を求めている。 Traduzione mia.

²²⁵ KAWANO, “Ogawa Yōko ‘Kanpekina byōshitsu’...”, op. cit., p. 9.

「わたし」は自分にとって固有の存在ではないS医師に抱かれることで癒され、救われることを求めている。それは「わたし」が「生活」という固有のものから逃れるためであり、自分にとって完璧な「弟」とずっと一緒にいたいと思うからこそである。 Traduzione mia.

potessi continuare a vivere così, in silenzio, limpida come la materia inorganica. Se solo potessi restare così per sempre insieme a mio fratello, senza che nulla cambi, nulla si alteri, nulla imputridisca”.²²⁶ Nel paragrafo 2.2.4 si è letta in questa aspirazione la sottrazione all’organico, ma riletta in questo contesto diventa anche la formula della permanenza della *shōjo*, in cui non avviene né una maturazione né una produzione, accanto a un corpo maschile che non impone un cambiamento. Riprendendo il fratello, Ochi fa un confronto tra l’appetito del marito e l’inappetenza del fratello (cfr. 3.3), spiegando che “questo quadro del pasto vigoroso del marito è stato percepito da ‘io’, in contrapposizione al fratello che gradualmente non riesce più a far passare il cibo per la gola e finisce per non accettare più nulla al di fuori dell’uva di varietà Coleman, come l’attività di una ‘esistenza’ nerastra, pesante e opprimente”.²²⁷ Il fratello occupa così la posizione che, nel tropo ricostruito da King, spetta alla donna quando è corpo che non mangia all’interno di una rete di rapporti legati attraverso il cibo. Ting rileva le conseguenze per la protagonista, che “almost seems to luxuriate in the tragedy of his impending death—at the height of his youthful beauty”, mentre “As he moves closer to death and stops eating, the brother’s own body becomes equally immaculate”.²²⁸ Il corpo maschile raggiunge la perfezione che lo sguardo *shōjo* gli richiede nella misura in cui esce dall’ordine organico, sublimandosi man mano che il personaggio si avvicina alla morte.

La *shōjo* è visibile anche nella protagonista di “Ninshin karendā”. Il racconto ha, secondo Seaman, l’andamento di uno “stunted Bildungsroman”: “Instead of growing and maturing, she stubbornly holds on to her familiar role and place; as a result, the coming baby is a threat to her. In this case, the *shōjo* acts to ensure that her existence as such is prolonged”.²²⁹ La sorella incinta esce, con la gravidanza, dal mondo delle ragazze, mentre la narratrice vi rimane, e “chained by her own immaturity, she is doomed to watch her sister nurture and raise a (possibly deformed?) baby”.²³⁰ Si tratta di un’interpretazione simile a quella di Sanbayashi, in cui gravidanza e matrimonio vengono ripetutamente espressi come “cose perturbanti”²³¹ (cfr. 3.4).

Un esempio di maturazione senza il passaggio per il matrimonio è la caposala di *Shugā taimu*, la donna non più giovane e non sposata dell’episodio dell’Ice Cream Royale (cfr. 2.2.2). Nella lettura

²²⁶ OGAWA, *Kanpekina byōshitsu...*, op. cit., p. 83.

このままひっそりと無機物のように清らかに生きていけたらいいのに。何も変わらず、何も変性せず、何も腐敗せず、このままずっと弟と一緒にいられたらいいのに。Traduzione mia.

²²⁷ OCHI, “‘Kanpekina byōshitsu’...”, op. cit., p. 128.

この夫の旺盛な食事風景は、次第々々に食物が喉を通らなくなり、コールマン種のぶどう以外はうけつけなくなる弟との対比において、〈わたし〉にどす黒い、重たく、暑くるしい〈生〉の営みと感受されたものである。Traduzione mia.

²²⁸ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., p. 572.

²²⁹ SEAMAN, *Writing Pregnancy...*, op. cit., p. 46.

²³⁰ SEAMAN, *Writing Pregnancy...*, op. cit., p. 47.

²³¹ SANBAYASHI, “Daikō sareru ninshin...”, op. cit., p. 222.

di Ting, la caposala è, come il dolce avanzato, “the grotesque remainder of fantasies of heteronormative love and happiness”; il “sugar time” legato al periodo universitario è qui contrapposto alla figura della caposala, dimostrando che “imperatives of femininity have an expiration date”.²³² La cultura *shōjo*, che si esprime anche attraverso i dolci nei manga per ragazze, contiene il concetto di “christmas cake”, richiamato da Ting in un altro articolo, “a codeword for a 25-year-old spinster”, entro un discorso in cui le donne sono “objectified as sweets that must be appropriately fresh and attractive to remain suitable for consumption”.²³³ Nell’articolo non viene nominata Ogawa, ma il discorso è applicabile alla caposala. La posizione della donna che mangia gli avanzi coincide con quella indicata da Seaman, in uno spazio lasciato vuoto dall’identità *shōjo*, la donna matura e non sposata.

La scena ha anche una dimensione sociale. Il personale dell’albergo consuma gli avanzi del banchetto nuziale di altri, e l’ordine di finire il dolce che ha già iniziato a collassare viene presentato come una fortuna dalla caposala, anche se Kaoru non la pensa in questo modo; a dedicarsi con più slancio di tutti è proprio la caposala, che alcune voci vogliono discendente di una famiglia nobile. Kaoru, non potendo rifiutare a causa della sua posizione lavorativa, comincia a mangiare, riluttante, il dolce, mentre la caposala sottolinea che “anche questo è un lavoro importante!”.²³⁴ A rendere ancora più esplicite l’umiliazione e la differenza di classe sono gli oggetti nella stanza, come il cucchiaino d’argento e il lampadario, che rimandano sia all’estetica *shōjo*, sia alla nobiltà. Allo stesso registro appartiene il soprannome con cui il personale designa la caposala alle sue spalle, un titolo da figlia di casata nobile utilizzato per schernirla. Mentre immagina la caposala come discendente di una famiglia aristocratica caduta in disgrazia, Kaoru prova tristezza davanti al suo aspetto e ai suoi modi di fare.²³⁵ Il fatto che a guardare la caposala sia una *shōjo* completa il quadro. Ting osserva che la donna, nei suoi tentativi di femminilità convenzionale, “turns into a pathetic sight of horror and pity for the younger woman Kaoru”.²³⁶ La ragazza guarda un esito possibile del proprio percorso di vita come donna, una femminilità decadente al pari della famiglia aristocratica alla quale immagina che appartenga. Il ritratto che Kaoru ne compone, con il rossetto che luccica di grasso e il collo paragonato a un insetto (cfr. 2.2.2), la colloca nello stesso registro organico in cui il paragrafo 3.2 ha posto i corpi

²³² TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., pp. 566-567.

²³³ TING, “The Desire and Disgust of Sweets...”, op. cit., p. 53. La fonte dell’idioma è Kazue SAKAMOTO, “Reading Japanese Women’s Magazines: The Construction of New Identities in the 1970s and 1980s”, *Media, Culture & Society*, 21, 1999, p. 188, cit. in TING.

²³⁴ OGAWA, *Shugā taimu...*, op. cit., p. 22.

これも大切なお仕事なのよ。 Traduzione mia.

²³⁵ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., pp. 566-567.

²³⁶ TING, “Ogawa Yōko and the Horrific...”, op. cit., p. 567.

immersi nella “vita”. Anche Kaoru mangia, ma il suo corpo non viene mai descritto in termini organici, e il capitolo precedente ha mostrato che in lei il consumo del cibo passa per la scrittura del diario.

L’ultimo elemento del racconto da considerare è il diario, con cui si apre *Shugā taimu*. Nel capitolo finale il fratello Kōhei accosta il quaderno dei pasti di lei alla lista che Anna Frank compilava nel rifugio; e Yamaguchi ricorda che fu il suo *Diario* a suscitare in Ogawa l’interesse per la scrittura.²³⁷ Nel capitolo 1 si è proposto di leggere il rifugio di Amsterdam in Ogawa come prototipo dello spazio *shōjo*, chiuso e claustrofobico ma generativo (cfr. 1.3). Il diario di Kaoru conserva la forma di quel modello e ne rovescia il contenuto attraverso elenchi di piatti necessari a gestire un appetito. Alla fine del romanzo Kaoru non elimina soltanto il quaderno, ma anche le provviste di casa. Aoyama attribuisce a questo doppio gesto un carattere rituale e vi legge la chiusura del “sugar time”, accostandolo a quelle interpretazioni che fanno della bulimia un rito di passaggio.²³⁸ Questo è l’unico, fra i testi esaminati, in cui lo stadio della *shōjo* finisce: la narratrice di “Ninshin karendā” resta incatenata alla propria immaturità e la protagonista di “Kanpekina byōshitsu” continua a desiderare che nulla cambi, mentre Kaoru riesce a uscirne.

Il capitolo ha così esaminato entrambi gli sbocchi della traiettoria. Chi la attraversa arriva alla *ryōsai kenbo*, mentre chi non la attraversa arriva alla caposala, che invecchia in uno spazio che l’identità *shōjo* non prevede. Nemmeno restare costituisce una terza possibilità, perché nei testi esaminati la permanenza è una condanna a guardare, e il corpo maschile che lo sguardo costruisce raggiunge la perfezione solo quando si avvicina alla morte. Neppure le risorse della *shōjo*, lo sguardo e la scrittura, aprono una via: il primo, come ha illustrato Ting, si posa su figure prive di interiorità e resta una posizione precaria, mentre la seconda si limita a registrare pasti nel diario di Kaoru. La *shōjo* non è dunque un’alternativa alla “buona moglie, saggia madre”, ma lo stadio che la precede, e i testi di Ogawa la sottopongono allo stesso svuotamento. In questo senso l’analisi conferma quanto osserva Seaman, cioè che uno statuto da cui si esce soltanto con il matrimonio finisce col rafforzare le strutture tradizionali invece di scalfirle.

²³⁷ YAMAGUCHI, “Ogawa Yōko ‘Shugā taimu’ ni okeru...”, op. cit., p. 224.

²³⁸ AOYAMA, “Food and Gender...”, op. cit., p. 129.

Conclusione

Questo elaborato è partito dall'ipotesi che il cibo nella prima produzione di Ogawa Yōko non consoli e non unisca, ma sia il mezzo attraverso cui la malattia si iscrive sul corpo. Dopo aver verificato questa ipotesi, la riflessione si è spostata sulle tematiche di genere: di fronte al rovesciamento del nutrire nel suo contrario, si è reso necessario capire a chi spetti tale gesto e quale impatto esso abbia sulla norma femminile che lo prescrive. Alle domande poste in apertura si può ora rispondere nei termini che seguono.

Le funzioni che l'alimento assume nei testi esaminati si possono ricondurre alle quattro categorie proposte in questo elaborato: il cibo come dato clinico e matematico, come materia organica, come veicolo di tossicità e come forma incorruttibile. Nessuna delle quattro coincide con la funzione nutritiva, perché in ciascuna il cibo registra, incarna, produce o respinge la corruttibilità del corpo. Il legame con i comportamenti dei personaggi è filtrato dallo sguardo femminile, dal momento che, con la sola eccezione di "Kajū", è sempre una narratrice interna a convertire il cibo e il corpo in oggetto d'osservazione, e chi guarda in questo modo occupa spesso anche la posizione di chi cura. Questa prospettiva ha rivelato il rovesciamento della cura, per cui nutrire diventa ledere, oppure il gesto conserva la propria forma e perde la propria funzione. Ne risulta una definizione della cura come rapporto di potere reversibile, la cui asimmetria può cambiare di segno senza che la forma del gesto ne sia intaccata: ad esempio, la marmellata di "Ninshin karendā" è preparata ogni giorno dentro il repertorio completo della cura domestica, e il veleno è somministrato attraverso l'accudimento.

Nei confronti dei due modelli con cui i personaggi femminili si misurano, non emerge un rifiuto esplicito, bensì uno svuotamento di significato. Il ruolo della cura, che è svolto principalmente dai personaggi femminili, non è abbandonato, perché il repertorio domestico continua a essere eseguito, mentre è la cura stessa a mancare. Inoltre, nessun personaggio contesta esplicitamente la norma della "buona moglie, saggia madre" che risulta anch'essa priva di contenuto. Lo stesso svuotamento raggiunge la figura che la precede, poiché la *shōjo* non costituisce un'alternativa alla "buona moglie, saggia madre" ma solamente lo stadio anteriore al matrimonio, e in questo l'analisi conferma quanto Seaman osserva a proposito dell'identità *shōjo*.

I testi possono dunque essere considerati critici della femminilità normativa, ma è necessario precisare in che misura per spiegare la divergenza fra questa lettura e quella che accusa l'autrice di

conservatorismo, sostenuta all'inizio degli anni novanta da Watanabe Naomi²³⁹ e Suga Hidemi.²⁴⁰ I personaggi non incarnano un modello alternativo totalmente efficace, perché la traiettoria che va dalla *shōjo* alla *ryōsai kenbo*, passando per il matrimonio, continua a designare i personaggi; i riti vengono officiati e il lavoro di cura resta affidato principalmente alle donne. Le figure che rappresentano la norma sono molte, ma nessuna la segue del tutto, dalla moglie che serve la cena ricordando un corpo aperto sul tavolo operatorio alla caposala che invecchia in uno spazio che l'identità *shōjo* non ha previsto. Si tratta delle "femminilità perturbanti", che si sviluppano in figure molteplici senza mai risolversi in una femminilità normativa, che viene però decostruita. Il cibo è la sede in cui entrambi i lati si rendono visibili: è nel cibo che la norma si mostra come copione, dall'*osechi* portato in casa dai genitori del cognato agli amuleti comprati già confezionati, ed è nel cibo che le figure perturbanti agiscono. Nessuno di quei gesti, però, produce una liberazione, perché il cibo consente di rovesciare la relazione di cura ma non di uscirne, e questo è il limite entro cui la critica si esercita. Per arrivare a questo risultato non è stato necessario pronunciarsi sulla posizione dell'autrice, dal momento che ciò che i testi fanno alla norma è leggibile al livello della rappresentazione.

Riguardo al dibattito fra le due letture, Sanbayashi osserva che il punto in discussione non è stato risolto fino a oggi.²⁴¹ Si può ritenere che le due letture guardino ciascuna a una delle due direttrici descritte sopra: chi vede una struttura conservatrice ha davanti la norma intatta nella forma e i gesti che non aprono nessuna via d'uscita, e chi vi riconosce una critica ha davanti le figure perturbanti. Nessuna delle due è smentita dai testi, che contengono entrambe le direttrici senza prendere una posizione netta.

Sanbayashi risponde alle accuse rovesciandole, e chiude il suo articolo in questi termini:

Se si guarda indietro in questo modo, il fatto che le opere di Ogawa affidino al lettore uno spazio vuoto genderizzato non sarà forse servito a far emergere in rilievo l'esistenza della sfera riproduttiva rigettata all'esterno? Quando lo si legge così, la struttura del romanzo oltrepassa la tecnica e si collega alla società. Il momento in cui il romanzo, dentro il margine, acquista forza è femminismo. Non è più possibile vivere il corpo pieno che il *ribu* aveva innalzato a bandiera, ma le opere di Ogawa hanno registrato con precisione la sensibilità

²³⁹ WATANABE Naomi, "Ōtotsu no taihai: feminizumu hihiyō o machinagara" (La decadenza del concavo e del convesso: in attesa di una critica femminista), in *"Dentsū" bungaku ni mamirete: chāto-shiki shōsetsu gijutsu hihiyō* (Invischiati nella letteratura "Dentsū": critica della tecnica narrativa per schemi), Tōkyō, Ōta shuppan, 1992.
渡部直己、「凹凸の退廃：フェミニズム批評を待ちながら」、『〈電通〉文学にまみれて：チャート式小説技術批評』、東京、太田出版、1992年。

Cit. in SANBAYASHI, "Daikō sareru ninshin...", op. cit., p. 213.

²⁴⁰ SUGA Hidemi, "Farokurashī no ika to dōka" (Straniamento e assimilazione della falloccrazia), in *Bungei jihyō to iu mōdo: saigo no / saisho no tatakai* (Una moda chiamata rassegna letteraria: l'ultima / la prima battaglia), Tōkyō, Shūeisha, 1993.

結秀実、「ファロクラシーの異化と同化」、『文芸時評というモード：最後の／最初の闘い』、東京、集英社、1993年。

Cit. in SANBAYASHI, "Daikō sareru ninshin...", op. cit., p. 213.

²⁴¹ SANBAYASHI, "Daikō sareru ninshin...", op. cit., pp. 213-214.

post-*ribu* che aleggiava nell'epoca. Il femminismo di Ogawa Yōko mostra il proprio punto critico sulla soglia del post-*ribu*.²⁴²

Sanbayashi arriva a questa conclusione attraverso la gravidanza. A parere di chi scrive, l'analisi degli alimenti conduce allo stesso punto per un'altra via, perché i corpi esaminati nel secondo capitolo, ridotti a dato clinico, confusi con la materia organica, avvelenati o sottratti all'ordine del divenire, non sono corpi che si possano vivere come pieni, e il cibo è il luogo in cui quell'assenza si rende leggibile.

L'analisi si è fermata alla soglia del 2003, individuata nel primo capitolo nella pubblicazione di *Hakase no ai shita sūshiki*. Il secondo capitolo ha però segnalato che già nella prima fase la poetica della malattia presenta aperture, come lo sguardo emotivo con cui Kaoru guarda il fratello Kōhei. Questo lavoro lascia aperta la possibilità di verificare se la reversibilità della cura definita nel terzo capitolo sopravviva a quella svolta e, da una prospettiva comparativa, se la tassonomia costruita sulle funzioni dell'alimento rimanga costante o presenti differenze nello studio di altre autrici che trattano tematiche simili.

²⁴² SANBAYASHI, "Daikō sareru ninshin...", op. cit., p. 225.

Quel modo di tornare, se non altro, a un'idea di "ribu" che non è solo un'assenza, ma un'assenza che si fa presenza. Così, nel secondo capitolo, la gravidanza è un'assenza che si fa presenza, e il cibo è il luogo in cui quell'assenza si rende leggibile. L'analisi si è fermata alla soglia del 2003, individuata nel primo capitolo nella pubblicazione di *Hakase no ai shita sūshiki*. Il secondo capitolo ha però segnalato che già nella prima fase la poetica della malattia presenta aperture, come lo sguardo emotivo con cui Kaoru guarda il fratello Kōhei. Questo lavoro lascia aperta la possibilità di verificare se la reversibilità della cura definita nel terzo capitolo sopravviva a quella svolta e, da una prospettiva comparativa, se la tassonomia costruita sulle funzioni dell'alimento rimanga costante o presenti differenze nello studio di altre autrici che trattano tematiche simili.

Traduzione mia.

Bibliografia

Fonti primarie

OGAWA Yōko, “Daibingu pūru” (Diving pool), in *Kanpekina byōshitsu*, Tōkyō, Chūōkōron shinsha, 2023 (I ed. 1990), pp. 219-284.

小川洋子、「ダイビング・プール」、『完璧な病室』所収、東京、中央公論新社、2023年 (初版1990年)、pp. 219-284.

OGAWA Yōko, “Domitorii” (Dormitory), in *Ninshin karendā* (Diario di una gravidanza), Tōkyō, Bungei shunjū, 1994 (I ed. 1991), pp. 75-148.

小川洋子、「ドミトリイ」、『妊娠カレンダー』所収、東京、文藝春秋、1994年 (初版1991年)、pp. 75-148.

OGAWA Yōko, *Hoteru Airisu* (Hotel Iris), Tōkyō, Gentōsha, 1998 (I ed. 1996).

小川洋子、『ホテル・アイリス』、東京、幻冬舎、1998年 (初版1996年).

OGAWA Yōko, *Kamokuna shigai midarana tomurai* (Cadaveri silenziosi, funerali osceni), Tōkyō, Chūōkōron shinsha, 2003 (I ed. 1998).

小川洋子、『寡黙な死骸みだらな弔い』、東京、中央公論新社、2003年 (初版1998年).

OGAWA Yōko, *Kanpekina byōshitsu* (Una perfetta stanza d’ospedale), Tōkyō, Chūōkōron shinsha, 2023 (I ed. 1989).

小川洋子、『完璧な病室』、東京、中央公論新社、2023年 (初版1989年).

OGAWA Yōko, *Ninshin karendā* (Diario di una gravidanza), Tōkyō, Bungei shunjū, 1994 (I ed. 1991).

小川洋子、『妊娠カレンダー』、東京、文藝春秋、1994年 (初版1991年).

OGAWA Yōko, “Samenai kōcha” (Un tè che non si raffredda mai), in *Kanpekina byōshitsu*, Tōkyō, Chūōkōron shinsha, 2023 (I ed. 1990), pp. 153-217.

小川洋子、「冷めない紅茶」、『完璧な病室』所収、東京、中央公論新社、2023年 (初版1990年)、pp. 153-217.

OGAWA Yōko, *Shugā taimu* (Sugar time), Tōkyō, Chūōkōron shinsha, 2022 (I ed. 1991).

小川洋子、『シュガータイム』、東京、中央公論新社、2022年 (初版1991年).

Traduzioni italiane consultate

OGAWA Yōko, *Hotel Iris*, trad. di Ornella Civardi, Milano, Il Saggiatore, 2009.

OGAWA Yōko, *La casa della luce*, trad. di Mimma De Petra, Milano, Il Saggiatore, 2024.

OGAWA Yōko, *Una perfetta stanza di ospedale*, trad. di Massimiliano Matteri, Mataka Yumiko, Milano, Adelphi, 2009.

OGAWA Yōko, *Vendetta*, trad. di Laura Testaverde, Milano, Il Saggiatore, 2014.

Fonti secondarie

AOYAMA, Tomoko, “Food and Gender in Contemporary Japanese Women’s Literature”, *U.S.-Japan Women’s Journal. English Supplement*, 17, 1999, pp. 111-136.

AOYAMA, Tomoko, *Reading Food in Modern Japanese Literature*, Honolulu, University of Hawai‘i Press, 2008.

BULLOCK, Julia C., “Watching the Detectives: Writing as Feminist Praxis in Enchi Fumiko and Kurahashi Yumiko”, in Rebecca Copeland (a cura di), *Handbook of Modern and Contemporary Japanese Women Writers*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, pp. 161-175.

DONATH, Diana, “Black Romanticism in Postmodern Japanese Literature – The Works of Ogawa Yōko”, *Silva Iaponicarum*, 32/33, 2012, pp. 11-38.

FRASER, Nancy, *Capitalismo cannibale. Come il sistema sta divorando la democrazia, il nostro senso di comunità e il pianeta*, Bari-Roma, Laterza, 2025 (ed. or. *Cannibal Capitalism*, 2022).

GREEN, Ronald S., “Konkōkyō Religious Ideas in the Writings of Ogawa Yōko”, *Japanese Studies*, 38, 2, 2018, pp. 189-205.

KAWANO Yūshirō, “Ogawa Yōko ‘Kanpekina byōshitsu’: taihi kōzō kara kangaeru ‘namae’” (“Una perfetta stanza d’ospedale” di Ogawa Yōko: riflettere sui “nomi” attraverso la struttura contrastiva), *Gesuto hausu*, 2, 2010, pp. 6-9.

河野有志郎、「小川洋子『完璧な病室』：対比構造から考える『名前』」、ゲストハウス、2号、2010年、pp. 6-9.

KING, Emerald L., “Women Who Don’t Eat in Modern Japanese Literature”, in Lorna Piatti-Farnell, Donna Lee Brien (a cura di), *The Routledge Companion to Literature and Food*, New York, Routledge, 2018, pp. 76-83.

LEWIS, Barry, “Postmodernism and Fiction”, in Stuart Sim (a cura di), *The Routledge Companion to Postmodernism*, London, Routledge, 2011, pp. 169-181.

LUNDQUIST, Jacob, “Spoiled Friendships and Perverted Foods in Yōko Ogawa’s *The Diving Pool*”, *Pivot*, 8, 1, 2022, pp. 6-11.

MIZUTA Noriko, “The Girl Double: On the *Shōjo* as Archetype in Modern Women’s Self-Expression”, trad. di James Garza, *Review of Japanese Culture and Society*, 30, 2018, pp. 204-220 (ed. or. “Shōjo to iu bunshin: kindai josei hyōgen ni okeru genkei to shite no ‘shōjo’”, in *Nijusseiki no josei hyōgen: jendā bunka no gaibu e*, Tōkyō, Gakugei shorin, 2003, pp. 167-188).

NIOLA, Marino, *Si fa presto a dire cotto. Un antropologo in cucina*, Bologna, Il Mulino, 2009.

OCHI Etsuko, “‘Kanpekina byōshitsu’: tojita sekai to hirakareta sekai” (“Una perfetta stanza d’ospedale”: il mondo chiuso e il mondo aperto), *Okadai kokubun ronkō*, 19, 1991, pp. 126-136.

越智悦子、「『完璧な病室』：閉じた世界と開かれた世界」、岡大國文論稿、19号、1991年、pp. 126-136.

QIAO, Mina, “Escaping the Physical: Liminal Body and Liminal Space in Ogawa Yōko’s *Hotel Iris*”, *U.S.-Japan Women’s Journal*, 55/56, 2019, pp. 153-173.

SANBAYASHI Yūki, “Daikō sareru ninshin: shoki Ogawa Yōko no posutoribu” (Gravidanza esternalizzata: il periodo successivo al movimento di liberazione femminile nella prima produzione di Ogawa Yōko), *Waseda daigaku daigakuin bungaku kenkyūka kiyō*, 70, 2025, pp. 213-227.

三林優樹、「代行される妊娠：初期小川洋子のポストリブ」、早稲田大学大学院文学研究科紀要、70巻、2025年、pp. 213-227.

SEAMAN, Amanda C., *Writing Pregnancy in Low-Fertility Japan*, Honolulu, University of Hawai‘i Press, 2017.

SPECCHIO, Anna, “Le parole dimenticate. Il racconto, la fiaba e il mito nelle opere di Ogawa Yōko”, *Quaderni Asiatici*, 114, 2016, pp. 1-23.

SPECCHIO, Anna, “Sospensione e cristallizzazione spazio-temporale nelle prime opere di Ogawa Yōko”, in Gianluca Coci, Mariagrazia Margarito, Massimo Maurizio (a cura di), *Confini in movimento. Studi di letterature, culture e lingue moderne*, Acireale, Bonanno Editore, 2014, pp. 213-233.

TAKANEZAWA Noriko, “Ogawa Yōko ‘Ninshin karendā’ ron” (saggio su “Diario di una gravidanza” di Ogawa Yōko), *Jōbu daigaku keiei jōhōgakubu kiyō*, 26, 2003, pp. 162-148.

高根沢紀子、「小川洋子『妊娠カレンダー』論」、上武大学経営情報学部紀要、26号、2003年、pp. 162-148.

TING, Grace En-Yi, “Ogawa Yōko and the Horrific Femininities of Daily Life”, *Japanese Language and Literature*, 54, 2, 2020, pp. 551-582.

TING, Grace En-Yi, “The Desire and Disgust of Sweets: Consuming Femininities through *Shōjo* Manga”, *U.S.-Japan Women’s Journal*, 54, 2018, pp. 52-74.

TREAT, John Whittier, “Yoshimoto Banana Writes Home: Shōjo Culture and the Nostalgic Subject”, *The Journal of Japanese Studies*, 19, 2, 1993, pp. 353-387.

TRIULZI, Sebastiano, *Paure, oggetti magici e gesti d’amore. Percorsi critici da Herta Müller a Ogawa Yōko*, Roma, Diacritica Edizioni, 2018.

YAMAGUCHI Yuri, “Ogawa Yōko ‘Shugā taimu’ ni okeru shoku to byō” (Cibo e malattia in *Shugā taimu* di Ogawa Yōko), *Tomidai hikaku bungaku. dai niki*, 2, 2019, pp. 217-243.

山口由莉、「小川洋子『シュガータイム』における食と病」、富大比較文学. 第二期、2号、2019年、pp. 217-243.

YOSHIO, Hitomi, “Food as Feminist Critique: Osaki Midori, Kanai Mieko, and Ogawa Yōko”, in Rebecca Copeland (a cura di), *Handbook of Modern and Contemporary Japanese Women Writers*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, pp. 176-191.

ZIMMERMAN, Eve, “Angels and Elephants: Historical Allegories in Ogawa Yōko’s 2006 *Mīna no kōshin*”, *U.S.-Japan Women’s Journal*, 49, 2016, pp. 68-96.

Sitografia

Hisoyakana kesshō shinsōban, in “Kōdansha”,
<https://www.kodansha.co.jp/book/products/0000346254> (ultima consultazione 11/02/2026).

Ogawa Yōko, in “Bungakushō no sekai”, <https://prizesworld.com/prizes/selector/小川洋子> (ultima consultazione 16/02/2026).

PALUMBO, Valeria, “Yoko Ogawa: perché non è possibile far scomparire la bellezza”, *Il Corriere della Sera*, 2018, https://27esimaora.corriere.it/18_aprile_27/yoko-ogawa-perche-non-possibile-far-scomparire-bellezza-d8a11650-4a1d-11e8-a30a-134b88b5afda.shtml (ultima consultazione 11/02/2026).

YAMAMOTO Yuji, “Writer Yōko Ogawa on the significance of Anne Frank and her famous diary”, *The Chugoku Shimbun*, 2015, <https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=44886> (ultima consultazione 11/02/2026).

Dichiarazione del ricorso a strumenti di Intelligenza Artificiale (IA)

Il sottoscritto *Lorenzo Maguolo*, matricola numero 880466, iscritto presso Ca' Foscari al corso di Laurea magistrale in *Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea*, autore della tesi di laurea *Cibo, corpo e genere: la decostruzione della femminilità normativa nella prima produzione di Ogawa Yōko*, relatrice *Caterina Mazza*, consapevole delle sanzioni previste dall'art. 76 del Testo unico, D.P.R. 28/12/2000 n.445, e della decadenza dei benefici prevista dall'art. 75 del medesimo Testo unico in caso di dichiarazioni false o mendaci, sotto la propria personale responsabilità ai sensi degli artt. 46 e 47 del D.P.R. 28/12/2000 n. 445,

DICHIARA

di NON aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura della sua tesi di laurea;

X di aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura della sua tesi di laurea, in particolare:

- *Claude Opus 4*

	<i>revisione e ottimizzazione dei testi per migliorare chiarezza e coerenza;</i>
	<i>generazione di grafici e diagrammi per la presentazione dei dati;</i>
	<i>supporto alla scrittura automatica di frasi;</i>
	<i>produzione di immagini illustrative per integrare la parte metodologica;</i>
X	<i>Altro: impostazione dell'indice</i>

La verifica ha accertato la coerenza logica della struttura proposta con il progetto di ricerca e con la bibliografia di riferimento.

DICHIARA INOLTRE

che tutto il materiale generato dall'IA è stato attentamente verificato, rivisto e rielaborato dall'autore, che si assume la piena responsabilità per la qualità, l'accuratezza e l'integrità scientifica del lavoro.