

ISBN 978-88-255-2118-4  
DOI 10.4399/978882552118419  
pp. 389-406 (dicembre 2018)

---

*I'm every woman.*

Hayashi Mariko verso un nuovo modello di donna  
nel Giappone contemporaneo

ANNA SPECCHIO

### Hayashi Mariko. Saggista, scrittrice, opinionista, blogger

Hayashi Mariko<sup>1</sup> ricopre oggi un ruolo di primo piano all'interno del panorama letterario nipponico, con più di cento tra saggi, racconti e romanzi che hanno ispirato diverse serie televisive e film. Non solo: Hayashi è membro della giuria di molti premi letterari (come il premio Naoki, il premio Yoshikawa Eiji e il premio Shibata Renzaburō, per citarne alcuni), collabora con riviste come *An-an* e *Non-no* come *columnist* e compare spesso all'interno di programmi televisivi in qualità di opinionista. Fino al settembre 2016 aggiornava con frequenza il suo blog<sup>2</sup> e, grazie anche alla sua forte presenza mediatica, in Giappone si è confermata una delle scrittrici più popolari oltre che una delle maggiori rappresentanti della letteratura femminile contemporanea, un vero paradosso se si pensa a quanto poco sia tradotta e conosciuta in Italia e all'estero.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Hayashi Mariko 林真理子, *nom de plume* di Tōgō Mariko 東郷真理子, nasce a Yamanashi il 1 aprile 1954, primogenita di una famiglia di librai. Fu la madre Miyoji, deceduta il 16 giugno 2017 all'età di centouno anni, a trasformare la vecchia pasticceria di famiglia in una libreria e a fare avvicinare la piccola Mariko al mondo delle lettere.

<sup>2</sup> L'indirizzo del blog è <http://hayashimariko.exblog.jp> ed è ancora possibile leggere i vecchi post (ultimo accesso 14/06/2018).

<sup>3</sup> Al momento attuale risultano tradotti in lingue occidentali solo il racconto *Shiroi negi* (tradotto in italiano da Cinzia Coden come *Il porro*, incluso nella raccolta *Sex and sushi* pubblicata da Mondadori nel 2001), il racconto *Ichinen no nochi* (tradotto in inglese

L'attuale relazione tra Hayashi Mariko e il mondo dell'informazione può però apparire in netto contrasto con quello che è il tono di polemica attraverso cui si è (im)posta all'attenzione dei media nel 1982, anno del suo esordio. Il saggio con cui si presenta al pubblico, *Runrun o katte o uchi ni kaerō* (Compriamo la felicità e torniamo a casa)<sup>4</sup> racchiude infatti una forte critica verso «tutti gli uomini e le donne di bell'aspetto ritratti nelle riviste e nei programmi televisivi a partire dalla metà degli anni Settanta, [...] che comincia con l'analisi del mondo della donna creata dai media» (Awaya, Phillips, 1996, p. 256). Per di più, a causa della sua insistenza nel ritrarre figure di giovani ragazze che, per scelta o per necessità, si prestano al più effimero dei piaceri pur di guadagnarsi qualche favore a livello lavorativo o sociale, è stata spesso definita una scrittrice misogina (Kitade, 2010, p. 24). Tuttavia, è possibile arguire che se i contenuti delle sue opere avessero presentato un'esagerata avversione nei confronti delle donne, difficilmente Hayashi avrebbe riscontrato successo in quello stesso pubblico. In quale caratteristica è dunque da cercare la chiave della sua popolarità? Attraverso lo studio di alcuni dei personaggi femminili presenti nella sua opera, il presente articolo intende rispondere a questi e altri interrogativi, dimostrando come l'introduzione dell'elemento autobiografico abbia contribuito a creare un nuovo tipo di eroina e a fare di Hayashi una scrittrice di fama nazionale.

---

da Giles Murray come *One year later* e incluso nella raccolta *Tokyo Fragments* pubblicata da IBC Publishing nel 2004; lo stesso racconto è stato tradotto in francese da Corinne Quentine come *Amants pour un an* e incluso nella raccolta *Tokyo électrique* pubblicata da Editions Philippe Picquier nel 2006) e la raccolta *Saishūbin ni maniaeba* (The Last Flight Home, trad. inglese di Giles Murray, pubblicata da IBC Publishing nel 2005). *Wine*, che appartiene alla raccolta *Saishūbin ni maniaeba* è inoltre presente nell'antologia *New Japanese Voices: The Best Contemporary Fiction From Japan* curata da Helen Mitsis e pubblicata dalla Atlantic Monthly Press: A Morgan Entrekin Book nel 1992. Nessun romanzo lungo è stato tradotto in lingue occidentali.

<sup>4</sup> Il termine *runrun* era molto in voga all'inizio degli anni Ottanta. Indicava uno stato d'animo positivo, un senso di felicità. Non a caso, veniva spesso associato alla parola *kibun* (umore). Tramite l'utilizzo di questa onomatopea, Hayashi si mostra sin dall'inizio molto attenta a catturare l'attenzione del pubblico grazie all'interesse nei confronti delle nuove tendenze.

## Una scrittrice misogina?

Essenziale punto di partenza di questa breve indagine, alla quale occorrerebbe dedicare uno spazio più ampio e che si inserisce nell'ambito di una ricerca sull'immagine della donna nella letteratura giapponese contemporanea da parte di chi scrive, è senza ombra di dubbio il contesto sociale all'interno del quale la poetica di Hayashi Mariko comincia a prendere forma. Come citato poc'anzi, l'esordio letterario di Hayashi coincide con la pubblicazione del saggio *Runrun o katte o uchi ni kaerō*, che diventa subito un best seller. Siamo all'inizio degli anni Ottanta, in una società che i media descrivono essere nel pieno "boom dell'indipendenza femminile" (Kitade, 2010, p. 24) e che soprannominano "Età delle donne" (Saitō, 2002a, p. 95) ma che in maniera contraddittoria offre immagini di donne *glamour* e cosmopolite, figure snelle e figlie delle mode che incarnano un ideale irraggiungibile per la maggior parte delle rappresentanti del gentil sesso: la perfezione. Una perfezione illusoria come il cristallo, paragone cui non manca di alludere il titolo di uno dei libri più venduti di quegli anni, *Nantonaku kurisutaru* (1981) di Tanaka Yasuo, nel quale l'autore descrive in maniera circostanziata la Tokyo fatta di specchi dove tutto è oro quel che luccica, costellando il proprio lavoro con note atte a puntualizzare nomi di marche, di ristoranti e, più in generale, di *brand* lanciati dalla società capitalistica. Ma se per le ragazze che popolano la capitale nipponica le tendenze e le mode imposte dal mondo consumista sono lontane, per una ragazza di provincia come lo era Hayashi appaiono inarrivabili.

La giovane Mariko approda nel cuore pulsante del Giappone nel 1972, all'età di diciotto anni. Come si evince leggendo i suoi primi lavori, tra cui *Runrun o katte o uchi ni kaerō* e *Budō ga me ni shimiru* (Uva negli occhi, 1984),<sup>5</sup> non è bella, non è slan-

---

<sup>5</sup> Titolo, quest'ultimo, tratto dal celebre brano musicale *Kemuri ga me ni shimiru*, ovvero *Smoke Gets in Your Eyes*, la cui versione più famosa resta probabilmente quella dei Platters del 1958. Modificando il titolo di una canzone e riconducendolo all'episodio finale di *Budō ga me ni shimiru*, Hayashi riconferma la propria attenzione nei confronti

ciata, non è *urban*. Arriva da una cittadina di periferia e quello che prova è un forte senso di inadeguatezza e alienazione. Dopo avere conseguito una laurea in letteratura e arte<sup>6</sup> sostiene diversi colloqui prima di ottenere un lavoro come *copywriter*, esperienza che riprenderà nel suo primo romanzo, *Hoshi ni negai o* (Un desiderio alle stelle, 1983), che diventa subito un bestseller. La sua preoccupazione durante il periodo in cui si dedica alla ricerca di un'occupazione è ovviamente quella di potersi affermare per mezzo delle proprie capacità, anche se in ripetute occasioni vede assegnare il posto ambito a candidati di sesso maschile o giovani ragazze di bell'aspetto che avrebbero presto accantonato la carriera per dedicarsi alla famiglia e incarnare il modello di donna a lungo esaltato dalla vecchia società patriarcale, ovvero quello di "buona moglie e saggia madre" – *ryōsai kenbo* 良妻賢母.

Determinata a manifestare il proprio malcontento, sceglie dunque di scrivere, sia per porre sul tavolo di discussione argomenti spinosi come quello della parità tra donna e uomo, sia per dare voce al silenzio di molte donne che, come lei, hanno riscontrato diverse difficoltà prima di inserirsi nella società nipponica maschilista. Non solo in *Runrun o katte o uchi ni kaerō*: in tutte le sue opere, anche in quelle pubblicate a più di trent'anni di distanza dal suo esordio, Hayashi racconta delle donne e delle loro battaglie quotidiane. Altra prerogativa della sua letteratura è costituita dalla centralità nelle trame di particolari che riguardano la vita privata delle protagoniste, che l'autrice non manca di descrivere senza perifrasi quando si tratta di rapporti interpersonali. Prima vera traghettatrice di sentimenti come la rabbia, la gelosia e l'invidia all'interno della letteratura femminile giapponese contemporanea, Hayashi racconta delle ambizioni e dei desideri di benessere, sesso e potere, ovvero di tutta la smania provata da

---

della cultura pop (come già accaduto tramite l'uso del termine *runrun* di cui si è parlato nelle pagine precedenti).

<sup>6</sup> Hayashi Mariko si laurea presso il dipartimento di Letteratura e Arte del Japan University College of Art (日本大学芸術学部文芸学科). Per pura combinazione, il suo percorso di studi è il medesimo di altre due scrittrici contemporanee, ovvero Yoshimoto Banana e Mure Yōko, anche se le tre colleghe hanno frequentato il campus in anni diversi e senza, ovviamente, incrociarsi.

molte donne verso “beni” solitamente considerati prerogativa del genere maschile – smania che, come già notato da Saitō Minato (2002a, p.108), l'autrice ha provato in prima persona, in particolare modo prima di distinguersi come *copywriter* e saggista.

Se da una parte l'eccessiva esposizione delle proprie idee, all'interno dei saggi così come nei racconti e romanzi, permette a Hayashi di raccogliere il consenso di una larga fetta di pubblico facendole guadagnare il soprannome di *Cinderella girl* (Saitō, 2002b, p.103), dall'altra innesca ondate di critiche da parte, soprattutto, dei giornalisti. Saitō interpreta l'accanimento mediatico (“*Mariko tataki*”) contro Hayashi come la prova che in molti avvertirono in lei, seppure in maniera inconsapevole, una minaccia nei confronti della società dominata dagli uomini (Saitō, 2002a, p. 110). In effetti, la comparsa di una nuova voce femminile capace di giudicare in maniera negativa l'atteggiamento di molte donne doveva rappresentare una vera rarità per il Giappone di quegli anni, ma è corretto etichettarla per questa ragione una scrittrice misogina?<sup>7</sup> Oppure si tratta di una scrittrice che, scontenta degli ideali che permeavano e in parte ancora permeano la società giapponese, reclama e propone un nuovo modello di donna alternativo e opposto a quello canonizzato dal mondo della pubblicità?

Come già accennato da Bienati e come si cercherà di dimostrare in queste pagine, quella cui dà vita Hayashi Mariko è un tipo di scrittura che si inserisce all'interno di una cornice post-femminista più che femminista (Bienati, 2005, p. 79). Prima di addentrarci in questo argomento però, è necessario soffermarsi sul perché sia possibile sostenere che Hayashi abbia voluto presentare alle sue lettrici e ai suoi lettori un nuovo modello di donna e in che modo lo abbia fatto (per ragioni di spazio si men-

---

<sup>7</sup> A questo proposito, sia Kitade che Saitō citano la sociologa e critica femminista Ogura Chikako e sembrano convenire sul fatto che, nonostante una certa avversione verso precise tipologie di donna sia ravvisabile già a partire dai primi lavori, questa si sia intensificata assumendo i connotati di una vera e propria misoginia nelle opere pubblicate a partire dai primi anni Novanta. Per ulteriori approfondimenti, impossibili in questa sede, si rimanda alle fonti prese qui in considerazione (Saitō, 2002a e 2002b e Kitade, 2010).

zioneranno in questa sede solo le protagoniste delle opere considerate più rappresentative della letteratura di Hayashi Mariko, con particolare riferimento a quelle appartenenti alla produzione anni Ottanta e Novanta).

### **Quello che le (altre) donne non dicono**

Hayashi ha spesso rimarcato la propria consapevolezza di essere una donna “fuori dalle righe”, di essere cioè diversa dalle “bambole di bell’aspetto, dai modi gentili e dalle buone maniere” che tanto piacevano e tuttora piacciono al mondo della comunicazione di massa giapponese (Kitade, 2010, p. 25). Nell’accingersi a stendere opere in prosa, è come se avesse avvertito la necessità di dare luce a protagoniste che incarnassero i suoi stessi ideali, nuove donne capaci di adattarsi alla società circostante tramite l’accettazione di sé, l’autoironia e l’elevazione dei propri difetti a punti di forza. Donne capaci di modulare la propria femminilità in base al partner, di affermarsi a livello economico e sociale grazie ai propri meriti e di coniugare matrimonio e carriera, senza mai sfociare nella misandria pur riconoscendo «la posizione dominante degli uomini nella sua società» (Awaya, Phillips, 1996, pp. 258-259). Com’è facile desumere a partire da questi elementi, la maggior parte delle eroine è dunque concepita su una base autobiografica. Questo non significa che Hayashi abbia scelto di scrivere in prima persona o che le storie da lei create ricalchino pedissequamente tutti gli episodi della sua vita, al contrario: nella maggior parte dei casi ci troviamo di fronte a narrazioni eterodiegetiche. Malgrado il narratore non compaia come personaggio della storia, però, talvolta irrompe nelle storie intervenendo con opinioni, dubbi o annotazioni che esternano le osservazioni della protagonista, permettendo in questo modo di far conoscere al lettore quello che le donne non dicono, ma senza ombra di dubbio pensano.

Degno di menzione in questo frangente risulta un episodio tratto dall’incipit di *Saishūbin ni maniaeba* (Se arriverò in tempo

per l'ultimo volo, 1985), il romanzo breve che insieme a *Kyōto made* (Fino a Kyoto, 1985) si aggiudica il novantaquattresimo premio Naoki nel secondo semestre dello stesso anno di pubblicazione. La protagonista Midori, una *flower designer* di trentun anni, si trova in un ristorante di lusso con l'ex fidanzato Nagahara, un uomo che, nonostante sia ora sposato con un'altra donna, tenta di convincere la vecchia fiamma a trascorrere la notte insieme a lui. Midori capisce immediatamente le sue intenzioni, e la voce narrante ci presenta le sue riflessioni in una maniera che rende quasi impossibile non simpatizzare con lei.

«Perché non ti fermi ancora stanotte?»

Prego? Midori si domandò che faccia avrebbe dovuto fare una donna di fronte a una situazione del genere. Lei e quell'uomo si erano lasciati sette anni prima, tra l'altro neanche nel migliore dei modi, eppure il suo era chiaramente un invito. Com'era logico che fosse, quella richiesta la fece sentire trionfante. Allo stesso tempo, però, le diede fastidio, le fece provare la stessa sensazione di malessere che precede il vomito. Maledisse con tutta se stessa l'eccesso di buona fede che l'aveva spinta a volerlo incontrare durante il viaggio a Sapporo. Per di più, quell'uomo non conosceva quasi niente della Midori che si trovava di fronte in quel preciso momento: perché si trovava in quella città, in veste di che cosa si era spinta tanto lontano e tutte le altre cose. Doveva farglielo capire una volta per tutte! (Hayashi, 2010, p.13)<sup>8</sup>

Ovviamente Midori non ha alcuna intenzione di assecondare il gioco perverso di Nagahara, e il mezzo che l'autrice le offre per sfuggire alle insidie del passato (passato personale che inevitabilmente si sovrappone all'immagine del vecchio Giappone maschilista) è, come del resto suggerito dal titolo stesso del racconto, un aereo: se Midori si imbarcherà sull'ultimo volo diretto a Tokyo, affermerà il suo potere e la sua libertà. L'inizio della narrazione coincide dunque con un momento che potremo definire un "limbo emotivo". Midori incarna i sentimenti contrastanti che dominavano il cuore della scrittrice al momento della stesura della storia: da una parte troviamo una trentenne pronta a raccogliere

---

<sup>8</sup> (traduzione dell'autrice).

le sfide della metropoli e a proiettarsi verso un futuro ignoto ma carico di tensione, dall'altra siamo di fronte a una giovane donna che rischia di rimanere intrappolata nella periferia a causa di un uomo non consono alla sua persona, metafora di uno ieri stabile, ma inadeguato. È superfluo specificare che Midori tenderà il tutto per tutto pur di non perdere l'ultima coincidenza e intraprendere il coraggioso viaggio verso una nuova identità e una libertà che tra le braccia del passato non avrebbe potuto conquistare.

*Saishūbin ni maniaeba* non è il primo lavoro di fiction in cui Hayashi presenta un'eroina alter-ego di se stessa. Elementi precursori di questo nuovo genere di donna si ravvisano anche nelle protagoniste di *Hoshi ni negai o* e *Budō ga me ni shimiru*.

Tramite *Hoshi ni negai o*, Hayashi racconta in maniera romanzata delle sue prime esperienze nel mondo del lavoro. Al centro della storia ci sono le peripezie della protagonista Kiriko, una giovane copywriter che anela a raggiungere il successo (e quindi il potere) tramite i propri meriti lavorativi ma che si trova di fronte a una realtà inesorabile: quasi nessuno è disposto ad assumere copywriter donne, *a fortiori* se si tratta di una candidata che come lei lascia in bianco la colonnina delle qualità personali nel curriculum – assenza che le procura tra i colleghi la fama di essere “brutta, grassa e senza qualità”.<sup>9</sup> Al senso di inferiorità causato dalla discriminazione di genere, si accumula dunque quello instillato dalla diversità estetica rispetto le sue rivali. La studiosa di letteratura moderna e contemporanea Kurata Yōko definisce Kiriko come una donna dalla mente acuta, che capisce presto una cosa fondamentale: i soldi contribuiscono a raggiungere la felicità. Perciò tenta di scalare la vetta del successo, ma, durante il suo percorso, matura il forte timore dell'intrusione di terze persone nella propria vita (Kurata, 2015, p. 8). Con tutta probabilità, queste terze persone sono i suoi superiori, che ai suoi occhi appaiono come uomini naturalmente predisposti a ostacolare le donne nel raggiungere l'autonomia. La tanto proclamata eguaglianza è dunque solo presunta? È proprio mentre si lambic-

---

<sup>9</sup> Si veda Hayashi Mariko, *Hoshi ni negai o*, p. 40.

ca il cervello su questo interrogativo che Kiriko/Mariko continua a inseguire i suoi sogni, nel tentativo di smentirlo.

Se in *Hoshi ni negai o* fa capolino una protagonista “brutta, grassa e senza qualità”, quella di *Budō ga me ni shimiru* non spicca per bellezza. Noriko è una ragazza di campagna goffa e poco attraente, che trascorre le proprie giornate osservando con distacco la vita agreste incorniciata dai vigneti. È un’adolescente che appare distante dalla realtà, attaccata all’immaginazione e che matura dentro di sé sentimenti di rancore, gelosia e invidia – anche nei confronti delle amiche. La incontriamo quando frequenta ancora le scuole medie e veniamo poco per volta a conoscenza delle sue fantasie, in particolare nei confronti di un coetaneo di nome Iwanaga. Noriko non avrà mai le attenzioni del compagno di scuola, ma quando crescerà e comincerà a lavorare come annunciatrice radiofonica, inizierà a provare un piacere fino ad allora sconosciuto: il gusto di uscire dall’anonimato.

Terasawa nota che tutte le successive paladine dipinte da Hayashi rassomigliano a Noriko ed è come se raccontassero della sua vita dopo l’arrivo a Tokyo, ovviamente nelle diverse sfaccettature e mentre vacillano nel mondo delle relazioni, apparentemente incapaci di trovare una stabilità (Terasawa, 2002, p. 183). In effetti, alla luce di questa breve presentazione delle opere appartenenti al periodo dell’esordio letterario e quello immediatamente successivo, è possibile riscontrare diversi punti in comune tra Hayashi e le sue protagoniste: sono ragazze di periferia che si apprestano a muovere i primi passi nella metropoli, le cui vite sono spesso alimentate dal livore provato nei confronti delle coetanee cresciute a Tokyo e dal desiderio di raggiungere il successo. Del resto è stata Hayashi in prima persona a dichiarare di aver fatto per lungo tempo della tristezza delle ragazze di campagna uno dei temi principali delle sue opere (Hayashi, 2007, p. 242).

Alle giovani di provincia che imparano a difendersi nella giungla urbana, la scrittrice sceglie poco alla volta di avvicinare nuove protagoniste, donne ben ambientate nella metropoli e che le sembrano appartenere. Immagini di donne che Hayashi riesce a ricreare alla perfezione grazie non solo alla sua capacità

innata di cogliere i cambiamenti che le ruotano attorno, ma anche alla nuova fonte da cui attingere per modellare storie al passo coi tempi: la vita a Tokyo. I due elementi che rimangono invariati rispetto ai primi lavori sono l'inserimento nei tessuti narrativi di elementi autobiografici e la creazione di eroine capaci di esternare i propri pensieri senza la minima preoccupazione di poter destare scandalo, caratteristica, questa, che fa presto guadagnare a Hayashi la fama di scrittrice in grado di gettare luce sui veri sentimenti delle donne (Kitade, 2010, p. 24) e che le permette di schierarsi in prima linea nella lotta contro la discriminazione di genere. È quello che accade, per esempio, in *Fukigenna kajitsu* (I frutti del malcontento, 1995) e *Minna no himitsu* (Il segreto di tutti, 1997).

Denominatore comune delle vite delle protagoniste di queste storie è uno sconforto di fondo dato dall'illusione indotta da un mondo basato sulle apparenze nel primo caso e dalla sua rottura nel secondo. Ogni protagonista cerca nel sesso il cammino davanti al quale rintanarsi lontano dalla propria quotidianità, come se l'abbandonarsi allo spirito dionisiaco possa sortire un effetto alleviante dal malessere che permea la vita di tutti i giorni. Primo della cosiddetta "Trilogia della *Baburu jidai*" insieme a *Rosuto wādo* (Lost World, 1999) e *Akkochan no jidai* (I tempi di Akko-chan, 2005), *Fukigenna kajitsu* destò parecchio scandalo al momento della sua uscita, in particolar modo per l'interrogativo che seguita a porsi la protagonista Mayako: *chissà perché il sesso con gli uomini all'infuori del proprio marito è così divertente?* A distanza di più di vent'anni, la stessa domanda compare ora in qualità di *catch phrase* sulla fascetta del volume tascabile del romanzo, ristampato in seguito al successo della seconda trasposizione in serie televisiva nel 2016, segnale della marcata lungimiranza della scrittrice. Anche *Minna no himitsu* non mancò di destare clamore. La sua insidia, spiega lo scrittore e critico Fujita Yoshinaga, soggiace nella consapevolezza che sebbene i peccati di adulterio e le doppie vite condotte dai protagonisti siano inerenti alla dimensione narrativa, questo non implica il fatto che

tali avvenimenti non possano accadere all'interno di altre storie personali: le nostre (Fujita, 2014, p. 256).

### Una donna, tutte le donne

Segnali della spiccata attenzione di Hayashi verso il mondo femminile e che caratterizzano i toni tanto realistici quanto pungenti della sua prosa vengono forniti non solo dai lavori appena presentati, ma da tutti i suoi romanzi e raccolte di racconti brevi. Ne sono un esempio *Anego* (La sorella maggiore, 2003), *Toshi shita no onna tomodachi* (Amiche di qualche anno in meno, 2003), *Shiritagariya no neko* (La gatta curiosa, 2004), *Ūmanzu airando* (L'isola delle donne, 2006), *Gurabia no yoru – Les nuits du photographe* (Le notti del fotografo, 2007), *Watashi no koto, suki datta?* (Eri innamorato di me?, 2009), *Feibaritto uan* (Favorite one, 2014) e tanti altri. Nelle sue opere Hayashi sviluppa diversi discorsi, dalla possibilità di coniugare vita sentimentale e carriera alla difficoltà di trovare un compagno dopo i trent'anni, dai problemi dettati dall'incrociare la vita privata con quella pubblica alla paura di restare sole e uscire dalla “zona di sicurezza” – quella zona cioè che consente ancora alle donne un alto margine di probabilità di sposarsi e trovare una nuova sicurezza economica nello stipendio del marito – (Kitade, 2010, p. 28) e tanti altri argomenti ancora che ruotano intorno alle vite delle donne di oggi, talmente attuali e concreti che sembra quasi impossibile, per la lettrice media, non immedesimarsi o riscontrare avvenimenti accaduti nella sua vita o in quella di persone che le stanno accanto.

I titoli sopracitati sono solo alcuni esempi che mostrano come, anche a più di trent'anni dal suo esordio, Hayashi Mariko si riconfermi una scrittrice in grado di disegnare all'interno della sua fiction figure femminili in cui è facile rispecchiarsi. Saitō Minako le definisce infatti come uno spaccato delle donne di oggi, nel bene e nel male (2002b, p.104). Le sue protagoniste sono donne che hanno inconsciamente interiorizzato le norme di genere asse-

gnate dalla società che le circonda e le hanno interpretate, più che mettendole in discussione, superandole, esattamente come una parte delle donne che vivono nel Giappone contemporaneo ma, in particolar modo, come la loro autrice, la quale si è sposata nel 1990 all'età di trentasei anni senza mai rinunciare alla carriera.

A questo punto, risulta possibile rispondere a una delle domande iniziali e affermare che la miccia che ha innescato il fenomeno Hayashi Mariko sia da cercare nel suo autobiografismo, in quella capacità cioè di avere individuato nella propria esperienza elementi comuni a una moltitudine di donne e averli saputi ri-proporre, declinandoli in diverse sfumature, nella storia delle sue eroine. Nella società controllata dalle grandi marche descritta da Tanaka Yasuo in *Nantonaku kurisutaru*, Hayashi ha voluto presentare se stessa come *brand new woman*, sfatando allo stesso tempo il mito della bambola e quello della buona moglie e saggia madre non lavoratrice. L'operazione che compie si può definire il risultato di un perfetto *jibun burando* ovvero *personal branding*, un continuo pubblicizzare se stessa come modello vincente, ed è proprio a questo aspetto della sua poetica che Saitō Minako si riferisce nell'asserire che ci sia un'innegabile diversità tra lei e le attiviste per il femminismo. Saitō afferma infatti che «mentre il movimento di liberazione femminista si opponeva ai principi fondamentali della società capitalistica e puntava a una riforma sociale con al centro tutte le donne, Hayashi ha scelto di inseguire il successo personale» (Saitō, 2002a, p.110). Non per questo è corretto definirla misogina o antifemminista. Più che certe donne dagli atteggiamenti frivoli sembra infatti detestare la società che non ha inteso offrire loro possibilità all'infuori dell'essere bambole di cristallo. La decisione di presentarsi come *brand new woman* deriva con tutta probabilità proprio da questa avversione nei confronti della totale assenza di scelta. Il nuovo marchio è inoltre coadiuvato da un'altra coincidenza importante, ovvero la promulgazione nel 1985 della legge sulla garanzia delle pari

opportunità e di trattamento tra uomini e donne nell'impiego.<sup>10</sup> Motivata anche da questo spiraglio di speranza, una buona parte di pubblico femminile comincia ad acquistare i suoi libri e a riconoscersi nelle sue protagoniste e in lei, perché Hayashi diventa il simbolo di una moltitudine di caratteri e anticipa, in questo senso, quella che diventerà l'eroina di un nuovo genere di letteratura di taglio post-femminista, la *everywoman* in cui ogni donna può riconoscersi e che figura nelle opere di *chick lit* di cui Bridget Jones, la protagonista del best-seller di Helen Fielding *Bridget Jones' Diary* (Il diario di Bridget Jones, 1996) è la capostipite. Nonostante il genere della *chick lit* compaia per la prima volta a metà anni Novanta e sia universalmente riconosciuto come un fenomeno inerente alla letteratura inglese e nordamericana, è possibile riscontrare diversi fattori in comune tra le donne che popolano le pagine di questo "tsunami commerciale" (Zernike, 2004, p. 1, in Ferris, Young, 2006, p. 2) e quelle dipinte da Hayashi.

La *chick lit* può essere descritta come «una forma di fiction femminile sulla base degli argomenti trattati, delle protagoniste, del pubblico e dello stile narrativo» (Ferris, Young, 2006, p.3), spiegazione che si applica senza troppa difficoltà anche alla letteratura di intrattenimento di Hayashi Mariko. Se tra i titoli più famosi della *chick lit* troviamo *Confessions of a Shopaholic* (I love shopping, 2000) di Sophie Kinsella, *How to meet cute boys* (Come incontrare ragazzi carini, 2003) di Deanna Kizis o *P.S. I Love You* (Ps. Ti amo, 2004) di Cecelia Ahern, tra le opere scritte da Hayashi si susseguono titoli come *Shiawase ni narō* (Diventiamo felici!, 1984), *Otona no jijō* (Cose da adulti, 1992), *Shinu hodo suki* (Mi piaci da morire, 20000), *Chōren'ai* (Super amore, 2007), *Totsuzen bijn no gotoku* (Bella all'improvviso, 2014) e tanti altri. Le affinità tra la letteratura di Hayashi e quella appartenente al genere della *chick lit* non si limitano ai caratteri

---

<sup>10</sup> In giapponese *danjo koyō kikai kintō hō* 男女雇用機会均等法, il cui principio, secondo l'articolo 2, è che le donne lavoratrici siano messe nella condizione di impegnarsi in una vita lavorativa a tempo pieno, con il dovuto rispetto dovuto alla maternità, ma senza distinzione basata sul sesso.

battuti sulle copertine, ma si spingono a livello contenutistico. In entrambe, l'*happy ending* inteso come “vissero felici e contenti” lascia il posto a finali sospesi, la proporzione “una donna : un uomo” è sostituita dalla sua versione post-femminista “una donna : tanti uomini” e l’ambientazione è prevalentemente urbana. Le protagoniste, le *everywomen* che portano in primo piano le proprie emozioni, rispondono inoltre a standard precisi riguardo l’età (tra i venti e i quarant’anni), la professione (la maggior parte lavora nel mondo della comunicazione di massa), lo stato civile (single) e l’orientamento sessuale (etero). È pur vero che l’eroina standard della *chick lit* è una donna bianca di nazionalità americana o inglese (Harzevsky, 2011, p. 29), ma è altresì innegabile che le caratteristiche sopra descritte applicate al contesto giapponese calzino a pennello anche per i caratteri femminili disegnati da Hayashi. Kiriko, Noriko o Midori altro non sono che precorritrici delle *everywomen* che spopoleranno a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, mentre Noda Naoko, la protagonista di *Aneko*, e le sue contemporanee possono essere viste come vere e proprie varianti della stessa (Kiriko è una copywriter single non ancora trentenne, Noriko è una *speaker* radiofonica single poco più che ventenne, Midori una *flower designer* single di trentuno anni e Noda Naoko un’impiegata single di trentadue).

In Giappone esiste un’altra scrittrice che come Hayashi milita nel mondo dei mass-media e propone un nuovo modello di donna: Haruka Yōko. Basandosi sulla propria esperienza, all’interno di *Haiburiddo ūman* (Donna ibrida, 2003), Haruka propone un esemplare di donna capace di adattarsi alla società contemporanea senza prevalere sugli uomini ma andando oltre le norme di genere (Dales, 2009, p. 109). La “donna ibrida” proposta da Haruka, però, fa la sua comparsa negli anni Duemila, quando sia le protagoniste di Hayashi che quelle della *chick lit* sono certamente conosciute in tutto il paese del Sol Levante, se non per il mezzo cartaceo quantomeno tramite il medium televisivo e/o cinematografico: la prima serie di *Sex and the city* viene trasmessa a partire dall’8 dicembre 2000, mentre *Il diario di Bridget Jones*

viene proiettato per la prima volta sul grande schermo il 22 settembre 2001.

Merito di Hayashi è dunque quello di anticipare i tempi senza basarsi su nessun prototipo già esistente all'infuori della propria persona. E se da una parte questa tendenza ha contribuito a distanziarla dalle scrittrici femministe, dall'altra le ha permesso di avvicinarsi a un tipo di scrittura post-femminista, corrente in cui si è soliti far rientrare il genere della *chik lit*. Premesso che non esiste definizione unanime di post-femminismo (Pilcher, Whelehan, 2004, pp. 105-10) e che il termine stesso è utilizzato a fasi alterne con un'accezione positiva o negativa (Harzevsky, 2011, p. 154), tramite il suo utilizzo si intende qui identificare non un tipo di letteratura maschiofobica o anti-femminista, bensì un tipo di letteratura in cui l'approccio radicale delle correnti femministe, con particolare riferimento a quelle appartenenti alla seconda ondata, è superato e il cui discorso inevitabilmente si intreccia a quello del postmodernismo e la diffusione dei mass-media, il cui sguardo è orientato in particolare verso le donne nella mondanità.<sup>11</sup> Si tratta, in altre parole, di una nuova letteratura nata in risposta ai cambiamenti della società, nonché dalla volontà delle singole donne (anziché di un gruppo o di una categoria) di prendersi alcune libertà fino a pochi anni prima del tutto immaginabili, in Giappone come nel resto del mondo – si pensi alla prefazione di *Runrun o katte o uchi ni kaerō* o alla sigla iniziale di *Sex and the City*: nella prima Hayashi Mariko si presenta come la “pro-wrestler” delle parole pronta a svelare le verità più piccanti,<sup>12</sup> mentre nel secondo caso assistiamo al passaggio di un autobus sulla cui fiancata campeggia la scritta “Carrie Bradshaw knows good sex... And isn't afraid to ask!”.

---

<sup>11</sup> Per ulteriori approfondimenti sulla definizione di Post-femminismo e delle sue applicazioni nel contesto giapponese si suggerisce la lettura di Takemura Kazuko (2003) (a cura di), “*Posuto-” femminizumu*, Tokyo: Sakuhinsha, e Takemura Kazuko (2010), “Feminist Studies/Activities in Japan: Present and Future”, in *Lectora: revista de dones i textualitat*, n. 16, pp.13–33.

<sup>12</sup> Si veda Hayashi Mariko, *Runrun o katte o uchi ni kaerō*, p. 8.

Per quanto controverso possa apparire, nel caso di Hayashi è possibile affermare che sia stata proprio la sua iniziale idiosincrasia nei confronti del mondo dei mass-media a spalancarle le porte di quello stesso reame, in quanto la sua produzione fortemente autobiografica e di stampo post-femminista non avrebbe potuto godere dello stesso successo senza la giusta sinergia con i nuovi mezzi di comunicazione. Grazie a Hayashi, la società dominata dagli uomini che vedeva in lei una minaccia ha aperto per la prima volta gli occhi di fronte a una donna capace di affermarsi superando ogni *cliché*. Per concludere con un tono consono ai contenuti appena presentati, è come se tramite la propria esperienza Hayashi abbia voluto e tuttora intenda lanciare un messaggio chiaro e senza doppie interpretazioni: *è possibile affermarsi se sai come farlo*.

### Riferimenti bibliografici

- Awaya, Nobuko; David P., Phillips (1996). "The Literary World of the Japanese Working Woman". In Anne E. Imamura (a cura di). *Re-Imagining Japanese Women*. Berkley: University of California Press, pp. 244-270.
- Bienati, Luisa (2005) (a cura di). *Letteratura giapponese II. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*. Torino: Einaudi.
- Dales, Laura (2009) (a cura di). *Feminist Movements in Contemporary Japan*. New York: Routledge.
- Ferris, Suzanne; Young, Mallory (2006) (a cura di). *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. New York: Routledge.
- Fujita, Yoshinaga (2014). "Kaisetsu". In Hayashi, Mariko. *Minna no himitsu*, Tokyo: Kōdansha bunko.
- Harzevsky, Stephanie (2011). *Chik Lit and Postfeminism*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Hayashi, Mariko (1982). *Runrun o katte o uchi ni kaerō*. Tokyo: Shūfu no tomo.

- . (1998) (1983). *Hoshi ni negai o*. Tokyo: Kōdansha bunko.
- . (2010) (1985). *Saishūbin ni maniaeba*. Tokyo: Bunshun bunko.
- . (2007). *Dokusha kara chosha e*. In *Hajimete no bungaku shirīzu henshūbu* (a cura di). *Hayashi Mariko – Hajimete no bungaku*. Tokyo: Bungei Bunshun.
- Kitade, Makie (2010). “Hayashi Mariko to feminizumu”. In *Tōkai gakuen daigaku nihon bunka gakkai* (a cura di) *Tōkai gakuen gengo bungaku bunka*, 10. Tokyo: Tōkai gakuen daigaku nihon bunka gakkai, pp. 24-33.
- Kurata, Yōko (2015). “Hoshi ni negai o. Dare ni mo watashi no kokoro o mechakucha ni suru kenri nanka nai noni”. In *Gendai josei sakka dokuhon kankōkai* (a cura di). *Hayashi Mariko – Gendai Josei Sakka Dokuhon*, 20. Tokyo: Kanae Shobō.
- Piclher, Jane; Whelehan, Imelda (2004) (a cura di). *Fifty Key Concepts in Gender Studies*. London: SAGE Publications Ltd.
- Saitō, Minako (2002a). *Bundan aidoru ron*. Tokyo: Iwanami Shoten.
- . (2002b). *L-bungaku kanzen dokuhon*. Tokyo: Magazine House.
- Shimizu, Masashi (2015). “Saishūbin ni maniaeba o yomu. Naoki shō ni atai suru entāteinmento shōsetsu”. In *Gendai josei sakka dokuhon kankōkai* (a cura di). *Hayashi Mariko – Gendai Josei Sakka Dokuhon*, 20. Tokyo: Kanae Shobō.
- Terasawa, Mizuho; Kuribayashi, Tomoko (trad. inglese) (2002). “Sharing Sex, Sharing Meals: A Discussion of Hayashi Mariko’s Works”. In Kuribayashi, Tomoko; Terasawa, Mizuho (a cura di). *The Outsider Within. Ten Essays on Modern Japanese Women Writers*. Lanham: University Press of America.

### I'm every woman. Hayashi Mariko towards a new model of women in contemporary Japan

Hayashi Mariko is a prominent figure in the Japanese literary scene and, thanks to her massive presence in tv shows, is considered a celebrity. Yet, by the time of her debut in 1982, she criticized the world of mass-media for having created an image of the perfect woman which, according to her, was far from reality. Proposing herself as a model, Hayashi creates heroines who reveal what she believes are the true colors of women. In this article, I shall propose an analysis of selected works in order to demonstrate how the inclusion of the autobiographical element in her plots contributed creating a brand-new heroine far from being perfect but in whom the female reader may easily identify and that seems to anticipate what will become the prototype of the protagonists of the genre of chick lit, the *everywoman* who will appear for the first time in mid-Nineties, contributing to the creation of her success.

アイム・エブリ・ウーマン

林真理子ー現代日本における新しい女性のモデルへ

スペッキオ・アンナ

林真理子は、日本で著名な女性作家である。現在も小説・エッセイなどの分野で活躍している。1982年のデビューエッセイ集である『ルンルンを買っておうちに帰ろう』の中で、メディアの世界に作られた女性のイメージを強く批判しながら、新しい女のイメージを作ろうとしている。それはヒガミ・ネタミ・ソネミなどを持つリアルな女である。林真理子は初めて女性の本音を紹介する作家として有名になったが、本論は彼女の成功の秘訣を考察する。おそらくそれは自伝要素が含まれているのではないかと思われる。そして、等身大の強い感情を持つ女を描くことによって、90年代前半から現れるチックリットという文学ジャンルにおけるエブリウーマンに似た真新しいヒロインが誕生をする。そのことが日本のポスト・フェミニスト文学を作るのに尽力したとも言える。