

*Simone dalla Chiesa*

## *KITCHIN*

### CUCINA, CHIRURGIA, ESTETICA<sup>1</sup>

"G"ia dall'aspetto sembrava buonissimo, ma dopo averlo assaggiato pensai: E' fantastico! Era di una bontà incredibile. "E' squisito!" gridai di slancio al padrone. "Lo so". (*Kitchen*, p. 85)

"Ero allibita e non riuscivo a staccare gli occhi da lei. I capelli lucidi che le arrivavano alle spalle, la luce profonda degli occhi a mandorla, la forma perfetta delle labbra, il profilo deciso e la luminosità vibrante della forza vitale che si irradiava da tutto il suo essere... non sembrava umana. Non avevo mai visto una persona così". (*Kitchen*, p. 16)

Il romanzo *Kitchin* di Yoshimoto Banana è forse l'opera che ha più merito nell'aver diffuso la letteratura giapponese contemporanea in Italia, ancor più importante in questo delle opere di Murakami. *Kitchin*, del 1988, fu scoperto, amato, tradotto, e imposto da Giorgio Amitrano, oggi ordinario di Lingua e letteratura giapponese a Napoli, e fu pubblicato in Italia come *Kitchen* da Feltrinelli nel 1991. Il romanzo è "vecchio", molti l'avranno letto, ma qui occorre comunque riassumerlo brevemente.<sup>2</sup>

#### ***Kitchin*: la trama**

La protagonista è Mikage, universitaria di Tokyo poco più che ventenne. Orfana, vive sola con la nonna. Improvvisamente la nonna

<sup>1</sup> Questo articolo è la versione riveduta e ampliata di un intervento originalmente preparato per il Convegno della Associazione Europea di Chirurgia Estetica del 2008, ma non presentato.

<sup>2</sup> L'edizione di *Kitchin* cui mi riferirò qui è quella italiana tradotta da Giorgio Amitrano: *Kitchen*, Milano, Feltrinelli, 1988. Come edizione giapponese ho utilizzato *Kitchin*, Tōkyō, Kadokawa, 1991.

muore, e Mikage si ritrova completamente sola. Yūichi, un ragazzo che lei conosce appena, commosso dal fioraio da cui la nonna comprava i fiori e che le era molto legato, la invita ad andare ad abitare a casa sua, dove vive con la madre Eriko. Mikage accetta, ed è subito folgorata dalla bellezza straordinaria di Eriko. Una donna che "risplende"; Mikage è senza fiato davanti al suo fascino. Inizia uno strano rapporto: Mikage vive con Yūichi ed Eriko, dormendo sul divano davanti all'angolo cottura della casa, e non fa che cucinare per loro. Trova grande piacere nel farlo soprattutto per Eriko, che è proprietaria di un locale notturno, torna a notte fonda e si alza tardissimo. Dopo qualche mese, Mikage riacquista autonomia e torna a vivere da sola; lascia anche l'università, smette di essere un'autodidatta della cucina e inizia un'apposita scuola, in cui diventa presto assistente della maestra. Poi Eriko muore, accoltellata da un pazzo nel suo bar. Ora finalmente Mikage e Yūichi sono davvero uguali: non hanno più nessuno, solo se stessi. Mikage cucina una cena meravigliosa per loro due, ma ancora non ha il coraggio di tornare a vivere con Yūichi. Solo dopo qualche mese, durante un viaggio culinario con la scuola, Mikage scoprirà un ristorantino che prepara un *tonkatsu* – cotolette di maiale impanate – straordinario; ne porterà una porzione a Yūichi con una disperata corsa in taxi nella notte, e i due si metteranno finalmente insieme.

### ***Kitchen: in cucina***

Certamente questo è un romanzo di *coming of age*, che racconta il divenire adulto di Mikage attraverso la distruzione e la ricostruzione integrale dell'esistenza. E certamente la metafora della trasformazione è la cucina, intesa come luogo e come azione.

Per i due giovani, ancora in transizione verso l'età adulta, la crisi è precipitata da un lutto, la perdita di quelle persone di riferimento che circoscrivevano la loro identità: entrambi i genitori e poi la nonna per Mikage; per Yūichi, l'altro genitore e poi il cane Nonchan; la mamma Eriko per entrambi i ragazzi. Per Mikage, la reazione a questa perdita menomante è rifugiarsi in cucina: da Eriko, Mikage dorme nell'angolo cottura della casa, anche se su di un comodo divano, ma già in casa con la nonna spesso dormiva per terra accanto al frigorifero ("raggomitolata nella coperta di Linus, col ronzio del frigorifero che

mi proteggeva da pensieri di solitudine", p. 10). Una cucina come camera da letto, e quindi come utero accogliente dove il tempo si ferma, e la Storia non colpisce. In questo mondo circoscritto ad una stanza (anche se "di una grandezza esagerata", p. 9), tutto è vicino e a portata di mano, e il suo unico abitante è in perfetto controllo dell'ambiente tattile che lo circonda. Come se Mikage si fosse rifugiata in una casina di bambole, e cioè, ancora una volta, nell'utero. Ma proprio come l'utero, questa cucina non è luogo dell'immobilità, bensì della crescita. Infatti la cucina ha una sua propria storia, testimoniata dai residui della preparazione dei cibi. A Mikage le cucine piacciono anche unte e sporche (p. 9). Tornata finalmente ad abitare una cucina ("questo divano adesso è tuo", p. 19), Mikage assume controllo sulla materia e di se stessa, e diviene agente iniziatore e supervisore di mutamento, e come tale creatore di nuove forme, di nuove esistenze.

### ***Kitchen: la cucina***

Nella cucina della sua vita, Mikage agisce cucinando. E' bene ricordare che cucinare non è un atto libero, ma una pratica governata dalla tradizione. L'iscrizione di Mikage a una scuola di cucina è l'implicita accettazione di questo principio costruzionista: è infatti la tradizione che prescrive gli ingredienti da modificare, l'algoritmo della loro trasformazione, e che etichetta con un nome proprio il prodotto finale. Dopo una prima fase di sperimentazione, per crescere veramente Mikage deve abdicare alla propria libertà di cuoca autodidatta per farsi guidare dalla mano sicura di una scuola.

Infatti, anzitutto non si cucina con qualsiasi cosa né tantomeno si parte dalla materia bruta, caotica, disorganizzata. Le piante, gli animali e le loro parti che possono costituire oggetto di alterazione da parte della pratica culinaria sono selettivamente prescritti dalla tradizione, cioè dalla cultura. La materia è ri-ordinata secondo due movimenti, uno di analisi e uno di sintesi. Nell'ambiente fatto di piastrelle scintillanti, acciaio inossidabile, coltelli affilati, attrezzi di precisione ed efficacia perfetta, tutti allineati e pronti all'uso (come sono le cucine che piacciono a Mikage, p. 14), gli ingredienti vengono anzitutto sezionati in pezzi. A differenza che in altre culture, nella tradizione culinaria giapponese questa pratica di coltello può spesso

bastare, perché denota una sufficiente alterazione della materia di base, e dunque un grado di controllo accettabile sullo stato "naturale" originario. Ma significativamente Mikage non si colloca in alcuna tradizione culinaria esclusiva (p. 60), nemmeno quando frequenta la scuola di cucina.

Poi inizia il movimento di sintesi: gli ingredienti vengono ricomposti grazie al fuoco, una forza controllata che, lasciata a se stessa, sarebbe invece agente di entropia. Il rispetto dell'intero processo, o algoritmo, di preparazione non è solo garanzia del risultato, ma ha anche una valenza etica per sé, perché implica l'ingresso volontario in questo universo costruzionista e l'accettazione del controllo della tradizione sui gesti del singolo. Il risultato dei due movimenti è un *piatto*, in giapponese *okazu*, ma anche *ryōri*, parola questa che significa tanto "specialità culinaria" quanto "tradizione culinaria" e "atto di cucinare". Il piatto è la testimonianza del compimento degli eventi nell'ordine prescritto dalle istruzioni, un'entità che la tradizione culturale di cui è figlio riconosce e identifica con un *nome*. Nel romanzo i piatti sono in genere indicati con il loro nome, o con l'ingrediente di base, che permette di identificarli comunque. Solo questa creazione artificiale (il verbo "cucinare" è *tsukuru*, un bel predicato causativo di esistenza con oggetto risultativo) può essere introdotta nel corpo, esserne nutrimento, diventare corpo essa stessa.

Il piatto è il prodotto finale di un'arte esatta e ripetibile (è proprio la tradizione a custodirne il programma ontogenetico), e soggiace alle regole dell'estetica. La valutazione della sua bellezza coinvolge olisticamente almeno quattro dei cinque sensi. Ma è certamente la vista ad essere preponderante: "Anche le cose da mangiare emettono una luce ... E quando le mangi, questa luce si spegne" (p. 61). Non a caso, la missione in cui Mikage e la maestra sono impegnate quando Miikage scopre lo squisito *tonkatsu* è fotografare i piatti preparati presso un grande ristorante di provincia.

Per Mikage dunque la cucina è rifugio e luogo di cura ("Non importa dove si trova, com'è fatta: purché sia una cucina, un posto dove si fa da mangiare, io sto bene", p. 9), gabinetto di trasformazione e di trasfigurazione. "Stando in piedi al centro di una cucina tutto ricomincia da capo e qualcosa ritorna" (p. 55). In questo laboratorio, Mikage acquista una nuova identità, come già hanno fatto le altre due

assistenti della maestra, che, visione di un mondo felice lontanissimo da quello di Mikage, ridono "con i grembiuli bianchi in mezzo alla luce" (p. 65). Risplendono, vitali, come Eriko.

E anche Eriko ha passato questo processo di trasformazione. Proprio lei, soprattutto lei, è testimonianza vivente, nella carne, della possibilità concreta della sua attuazione. Anche Eriko ama la cucina (dopo tutto, Mikage usa quella di casa di Eriko, per dare inizio alla sua crescita), ama gli elettrodomestici (compra una centrifuga in grado di "cavar fuori succhi da qualsiasi cosa", p. 31). Ma per Eriko, il luogo di piastrelle scintillanti e coltelli affilati (p. 55) in cui si è trasfigurata non è una cucina, ma una sala operatoria.

Eriko infatti era un uomo.

### ***Kitchen*: la chirurgia**

Eriko è propriamente il padre di Yūichi, non la madre. Si chiamava Yūji. Rimasto vedovo con un bambino piccolo, aveva lasciato il lavoro e deciso di diventare donna. "Tanto ormai non mi sarei più potuta innamorare", aveva detto (p. 18). "E siccome non è tipo da lasciar le cose a metà, si fece fare anche l'operazione al viso e il resto", racconta Yūichi (p. 18), e con i soldi avanzati aprì un bar gay. Ora Eriko non è più un uomo, e non ha nulla del travestito (è nel dipingere Eriko come una checca di mezza età simile a certi personaggi interpretati da Renzo Montagnani che le due riduzioni cinematografiche di *Kitchin*<sup>3</sup> compiono il loro irrimediabile tradimento del libro), ma una donna totale, speciale, superiore, la quintessenza della femminilità. La cucina testimonia la veridicità della sua storia: "Potevo credergli o c'era sotto qualcosa? Più ascoltavo, più quella storia mi sembrava incredibile. Però alla cucina credevo" (p. 18).

Ma cucinare è davvero come fare un'operazione chirurgica? Non del tutto, naturalmente. Anzitutto, l'operazione chirurgica non è strutturata nei due movimenti armonici di analisi e di sintesi. Una struttura analoga si osserva solo nella chirurgia fantastica del dottor Frankenstein, che sintetizza un nuovo ordine supraorganico, una persona, partendo da parti separate (anche qui, non dalla materia

<sup>3</sup> *Kitchen*, Morita Yoshimitsu, Giappone, 1989; *Kitchen*, Yim Ho, Hong Kong, 1997.

bruta, ma da pezzi scelti di corpo non ancora entropizzati dalla decomposizione), usando come forza esterna l'elettricità (sublimazione di artificialità) anziché il fuoco. Ma Frankenstein vuole sostituirsi al Creatore, e forse perché ha troppo successo, rimane vittima della sua stessa creatura.

Nella chirurgia terapeutica (inclusa quella plastica e ricostruttiva), l'operazione per "aggiustare" un paziente consiste essenzialmente nel penetrare all'interno dei confini del corpo attraverso orifizi naturali o aperti ad arte. In condizioni normali, questa pratica sarebbe sacrilega. Anzitutto per l'aspetto penetrativo, perché le norme sociali che governano l'invasione del corpo sono in genere molto restrittive: del cibo ho già parlato; tra le pratiche sessuali, molte sono sanzionate come immorali e "contro natura"; mentre altre modalità di introduzione artificiale di oggetti nel corpo sono circoscritte ai momenti sacrali di incontro con il divino (da cui la devianza originalmente attribuita alla pratica odierna del *piercing*).

Ma i confini del corpo sono solitamente chiusi anche in uscita. Infatti, ciò che è dentro non esce, salvo che in momenti fisiologicamente prescritti (e quindi necessari), temporalmente ben ritmati, e dunque culturalmente accettati, per mezzo del loro isolamento spaziotemporale (si ricordi il famoso ribaltamento della relazione di ingestione e deiezione nel film di Buñuel *Le Fantôme de la liberté*).<sup>4</sup> La fuoriuscita anomala, incontrollata, è contaminante, probabilmente perché rivela il fatto che dentro siamo tutti uguali, e l'esporre all'esterno l'interno del corpo porta a una perdita di differenze e al disordine.<sup>5</sup> In questi casi se possibile il malato va confinato in un sanatorio. Qui i malati, senza il controllo degli e sugli orifizi e con le interiora simbolicamente proiettate all'esterno del corpo, sono meno individui e meno "persone" della gente sana, e quindi perdono parte della loro umanità e molti dei loro normali diritti. Questa è una delle ragioni per cui nell'istituzione totale dell'ospedale si impongono al corpo discipline spaziotemporali che una persona in condizioni normali di solito non accetterebbe.<sup>6</sup> Il malato, in ospedale e non, vede

<sup>4</sup> *Il fantasma della libertà*, Francia/Italia, 1974.

<sup>5</sup> In generale, v. Mary Douglas, *Purezza e pericolo*, Bologna, Il Mulino, 1975 (1970).

<sup>6</sup> Per le istituzioni totali, v. in generale Erving Goffman, *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, New York, Doubleday,

anche sconvolta la pratica quotidiana di ingestione. Non solo deve seguire una dieta particolare, ma per le terapie farmacologiche sono introdotte nel suo corpo (per bocca, come con i cibi, se va bene, altrimenti attraverso orifizi diversi) sostanze speciali che vengono preparate secondo processi simili a quelli della cucina e somministrate in orari regolari (come i cibi) spesso stabiliti in riferimento ai pasti. Anche qui, sono solo le sostanze identificate da un'etichetta socialmente accettata che possono entrare nel corpo. Quelle chimiche non farmacologiche e i farmaci ingeriti senza essere nella condizione socialmente accettata di malato sono "droghe".

Ebbene, ecco che in un luogo ulteriormente isolato dell'ospedale, la sala operatoria, il chirurgo professionista del sacro compie il gesto che fuori sarebbe un sacrilegio, ma che qui è norma e necessità, di aprire i confini del corpo del malato – nel segreto della sala operatoria, l'orrore fecale delle interiora esposte alla vista è un fatto ordinario. Di un corpo aperto, in rari casi basterà ricucire qualcosa per aggiustare il malato e restituirgli le funzionalità originali, così che l'ex-paziente tornerà ad essere esattamente quello di prima. Più spesso però, occorrerà menomarlo, asportandone dei pezzi, oppure aggiungergli delle parti artificiali, oppure trasferirne un pezzo da una parte a un'altra. (Togliere è comunque più facile che aggiungere, e il sistema poco integrato del corpo sopporta bene le mutilazioni, ma rifiuta tendenzialmente l'aggiunta di parti non sue). In tali casi, il corpo tornerà a funzionare più o meno come prima, ma il paziente non recupererà mai più l'integrità primitiva, e rimarrà per sempre "un operato", come testimoniano le aderenze segrete, i tessuti o i materiali estranei o fuori posto all'interno del suo corpo.

### ***Kitchen: la chirurgia estetica***

La prima fondamentale differenza con la chirurgia terapeutica è che sottomettersi a quella estetica, di cui Eriko è un prodotto, è un atto volontario. La sottomissione intenzionale del proprio corpo al sacrilegio della sala operatoria in mancanza di necessità terapeutiche – e per ricercare l'effimero del bello, per di più – è eticamente condannata dalla società un po' come atto narcisistico, ma soprattutto

---

1961; e per le discipline ospedaliere Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, s.l., Gallimard, 1975.

come sfida al controllo che la società vuole mantenere sul corpo e i suoi confini. (Per questo la clinica estetica è spesso immaginata come un ospedale "minore", con standard medici più bassi). Inoltre, anche se nel caso di Eriko non c'era altra soluzione che affidarsi alle tecniche "esterne" del chirurgo, il *tarik*i della chirurgia estetica è troppo spesso facile sostituto del *jiriki* di una dieta o dell'esercizio fisico.

Nella chirurgia estetica, inoltre, togliere e aggiungere hanno un'importanza pari, e sempre valenza positiva. Eliminare parti di naso in sovrabbondanza o grasso in eccesso non è menomante, ma una liberazione dal vecchio, dalla storia del corpo, quindi dalla morte: è una rinascita. L'individuo perde pezzi ma con ciò acquista in identità e sicurezza di sé. Viceversa, aggiungere protesi o tessuto autotrapiantato non segna una menomazione dell'integrità originaria e la caduta dalla condizione umana pura a quella corrotta del *cyborg*. Segna invece l'acquisto del nuovo, crea plusvalore.

Questa operazione di sottrazione e addizione è ben diversa dalla sequenza di analisi e sintesi della cucina, ma, come l'arte culinaria, attinge a un supraorganico che è maggiore della somma delle sue parti: la bellezza. Come l'estetica di un piatto richiede una fruizione olistica dominata dalla vista, così quella di un corpo rifatto coinvolge tutta la persona (la folgorante bellezza di Eriko è fatta anche di portamento, gesti, sicurezza di sé, iniziativa), ma è imperniata sull'aspetto esteriore – come lo è, in definitiva, tutta l'estetica del romanzo, con le stanze sempre piene di fiori colorati e in piena luce.

A differenza della tradizione culinaria, che elabora al suo interno i suoi propri criteri estetici di giudizio del prodotto, la nuova forma nata dalla chirurgia deve essere valutata come bella o più bella di prima in base a canoni che non sono stati determinati all'interno della tradizione chirurgica che ha prodotto le forme, ma sono quelli diffusi nella società più ampia (ne sono in genere quelli dominanti, ma non necessariamente), della quale la tradizione gestuale chirurgica è al servizio.

Poco importa però se il nuovo modello di identità cui la chirurgia estetica permette di adeguarsi sia autonomamente elaborato o costruzionisticamente acquisito dall'esterno (come è per i piatti della cucina). Se il chirurgo è stato bravo, si apprezzerà il proprio nuovo "nome". In cucina, come soggetto attivo e cuoca di se stessa, Mikage, che non ha più nulla, si costruisce faticosamente una vita, un lavoro,

un amore; nella sala operatoria, Eriko, che non ha più nulla, testimonia come oggetto passivo le potenzialità estreme della chirurgia estetica creatrice di identità: da impiegatuccio, come ci piace immaginarlo, diventa padrone del proprio corpo e della propria vita, e si trasfigura in superdonna e supermadre, due realtà che non potrebbero essere più lontane dalla condizione originaria.

Tuttavia, il romanzo stesso suggerisce che c'è una grande differenza tra le due pratiche e i due percorsi, almeno per quanto riguarda le esperienze personali di Mikage ed Eriko. Con la morte della nonna, Mikage perde definitivamente tutto, poi trova una cucina-utero-famiglia, e scopre che cambiare è possibile. Ma non riesce ancora a farlo, si allontana dai due finché la morte di Eriko non la riprecipita nel nulla, perché Yūichi da solo non fa (ancora) famiglia. È l'asportazione di tutto il superfluo. Adesso Mikage studia cucina, impara a cucinare perfettamente qualsiasi cosa, diventa assistente della maestra; si conquista un'identità e un posto nella società. Impara a riconoscere, apprezzare e consumare il cibo cucinato da altri, e così ritrova Yūichi. L'energia mobilitata è quella interiore del *jiriki*.

Ma quando Eriko/Yūichi perde la moglie e si fa ricostruire donna, invertendo l'identità sessuale e ribaltando i ruoli di genere (da padre a madre), va a vivere negli interstizi. Il suo nuovo universo è quello marginale del *gay bar* e dell'*asobi* notturno, esposto a forze da cui la vita normale è di solito protetta – e infatti finisce ammazzata a coltellate da un pazzo. Eriko si fa centro di luce di un piccolo strano mondo artificiale, una pseudo-famiglia traballante fatta di un transessuale, un figlio orfano due volte e una specie di figlia-nuora-cuoca-cameriera, che non occupa una casa ma si aggrega ed esiste praticamente solo in cucina. Eriko è il frutto impermanente del *tariki*, l'energia di cambiamento importata a forza dall'esterno, e il mondo che si coagula intorno a lei è effimero.

Così, mentre Eriko, padre/madre amputata della capacità di generare, può solo sparire, per Mikage non posso che prevedere un futuro stabile, convenzionale come il frutto della cucina da cui nasce: Mikage sarà moglie, e, soprattutto, coniugherà genere e sesso come genitrice – realizzerà nella carne ciò che Eriko non aveva potuto essere.

*L'Autore*

*Simone dalla Chiesa, Ricercatore di Lingua e letteratura giapponese presso il Dipartimento di Lingue e culture contemporanee dell'Università di Milano. Si interessa di linguistica giapponese, in particolare di semantica lessicale e sintassi.*