



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE: DIVERSITÀ ED
INCLUSIONE

Ciclo 38

Settore Concorsuale: 10/N3 - CULTURE DELL'ASIA CENTRALE E ORIENTALE

Settore Scientifico Disciplinare: L-OR/22 - LINGUE E LETTERATURE DEL GIAPPONE E
DELLA COREA

KUIA: INTERPRETAZIONI E REINTERPRETAZIONI DEL CONCETTO DI
QUEERNESS NEL FUMETTO E NELL'ANIMAZIONE GIAPPONESE DAL 1990 A OGGI

Presentata da: Camil Valerio Ristè

Coordinatore Dottorato

Serena Baiesi

Supervisore

Paola Scrolavezza

Co-supervisore

Rita Monticelli

Esame finale anno 2026

INDICE

Abstract.....	6
Note.....	8
CAPITOLO UNO	10
1.1. <i>Introduzione</i>	10
1.2. <i>Manga and anime studies</i>	13
1.3. <i>Queer & gender studies: Europa e Nordamerica</i>	19
1.4. <i>Queer, queerness, queering</i>	20
1.5. <i>Identità, identitaria</i>	25
1.6. <i>“Non ti angoscia scoparti un minorenne?”: P. La mia adolescenza trans di Josephine Jole “Fumettibrutti” Signorelli</i>	26
1.7. <i>Omonormatività, purity politics e “rappresentazioni positive”: Heartstopper di Alice Oseman</i>	30
CAPITOLO DUE	35
2.1. <i>Introduzione</i>	35
2.2. <i>La struttura patriarcale e la deviazione queer</i>	36
2.3.1. <i>Queerness e cultura pop giapponese</i>	46
2.3.2. <i>Ipermascolinità e gei komi</i>	54
2.4. <i>Case studies</i>	57
2.4.1. <i>Anni Novanta</i>	58
2.4.2. <i>Anni Duemila</i>	58
2.4.3. <i>Anni Duemiladieci</i>	59
2.4.4. <i>Contemporaneità (anni Duemilaventi)</i>	60
CAPITOLO TRE	63
3.1. <i>Contesto storico-culturale: anni Novanta, attivismo e “Gay Boom”</i>	63
3.2. <i>Le opere in analisi</i>	68
3.2.1. <i>Wish</i>	68

3.2.2.	<i>Gravitation</i>	73
3.2.3.	<i>Double House</i>	77
3.3.	<i>Conclusione</i>	82
CAPITOLO QUATTRO		84
4.	<i>Nuovo millennio: canonizzazione, mercificazione, nuove consapevolezze</i>	84
4.2.	<i>Le opere in analisi</i>	92
4.2.1.	<i>IS: otoko de mo onna de mo nai sei</i>	92
4.2.2.	<i>Princess Princess</i>	98
4.2.3.	<i>Gunjō</i>	104
4.3.	<i>Conclusioni</i>	111
CAPITOLO CINQUE		113
5.1.	<i>Anni Duemiladieci e lo “LGBT boom”: internazionalizzazione, reinterpretazioni e l’esperienza tōjisha</i>	113
5.2.	<i>Le opere in analisi</i>	117
5.2.1.	<i>Run Away with Me, Girl</i>	118
5.2.2.	<i>Oltre le onde</i>	124
5.2.3.	<i>Devilman Crybaby</i>	129
5.3.	<i>Conclusioni</i>	138
CAPITOLO SEI.....		140
6.1.	<i>Gli anni Duemilaventi: mutamenti e continuità nel Giappone contemporaneo</i>	140
6.2.	<i>Le opere in analisi</i>	146
6.2.1.	<i>Dear, the World...</i>	147
6.2.2.	<i>She Loves to Cook and She Loves to Eat</i>	152
6.2.3.	<i>Mobile Suit Gundam: The Witch from Mercury</i>	157
6.3.	<i>Conclusioni</i>	164

CONCLUSIONI.....	166
Bibliografia.....	170
<i>Testi citati.....</i>	<i>170</i>
Sitografia e articoli di giornale	182
Manga, fumetti e narrativa	186
<i>Corpus.</i>	<i>186</i>
<i>Fumetti citati.....</i>	<i>187</i>

Kuia: Interpretazioni e reinterpretazioni del concetto di queerness nel fumetto e nell'animazione giapponese dal 1990 a oggi

Camil Valerio Ristè

Dottorando, XXXVIII Ciclo – Curriculum World Literature

Abstract

Il recente interesse dimostrato dal mondo accademico per le produzioni pop giapponesi e il mercato editoriale sempre più accessibile a soggettività autoriali *queer* ha portato a una maggiore attenzione a come queste realtà si muovano all'interno del linguaggio visivo. Tuttavia, seppur presenti nella discussione internazionale, studi specifici in lingua italiana sulla commistione fra mercato e rappresentazioni *queer* all'interno del fumetto giapponese (manga) rimangono carenti. Il progetto si interroga su come il concetto di *queerness* venga integrato, adattato o trasformato all'interno dei codici produttivi e narrativi dell'intrattenimento *mainstream* giapponese e propone un'indagine su come la *queerness*, veicolata attraverso rappresentazioni visuali nei manga e nell'animazione giapponese, sia stata progressivamente integrata, e in parte 'addomesticata', all'interno della produzione *mainstream*. Questa stessa è divenuta un elemento narrativo e iconografico riconoscibile e al tempo stesso un prodotto 'vendibile', compatibile con le logiche del consumo culturale. In questa dinamica, la *queerness* perde in alcuni casi il suo potenziale sovversivo per assumere forme normate, estetizzate e funzionali a un immaginario popolare e commerciabile. Questo processo, già osservato in altri contesti mediali, trova nel mercato culturale giapponese espressioni peculiari che meritano un'analisi contestuale.

Attraverso un'analisi qualitativa del corpus, lo studio ha cercato di integrare prospettive derivanti dalla teoria *queer*, dai *gender studies* e dal pensiero femminista contemporaneo, attingendo a fonti europee, nordamericane e giapponesi, con l'obiettivo di adottare un approccio il più possibile imparziale. Per mostrare questa evoluzione, l'elaborato prende dunque in esame dodici opere (dieci fumetti e due serie animate) che coprono un arco temporale che spazia dagli anni Novanta fino all'epoca contemporanea (1990-2025), dividendo la sua analisi in tre titoli per ogni decennio al fine di costruire una linea temporale sintetica che evidenzia i cambiamenti chiave nella rappresentazione della *queerness*. Le opere scelte sono state selezionate per la loro rilevanza rispetto a sottoculture, esperienze *queer*, oppure per i loro legami con dinamiche commerciali e consumistiche.

Tali opere sono inoltre messe a confronto con due titoli appartenenti all'editoria *queer* italiana e anglofona, consentendo di sviluppare un'analisi più articolata di fattori sociali e transnazionali. Il confronto ha permesso di articolare un'analisi critica dei fattori sociali e transnazionali coinvolti, in particolare rispetto alla visibilità LGBTQ+, all'adozione (e localizzazione) di etichette identitarie e al concetto di 'buona rappresentazione', il cui impatto sul manga giapponese si osserva soprattutto a partire dagli anni Duemiladieci.

Poiché l'identità è una costruzione dinamica e costantemente riconfigurata, soprattutto all'interno dell'attuale società visiva, il progetto intende infine interrogarsi sulle specificità della rappresentazione visuale della *queerness* nel contesto giapponese, problematizzando l'idea di una visibilità *queer* che possa essere ritenuta 'accettabile' solo se piegata alle dinamiche di mercato.

Note

- [Θ] e [ə] verranno utilizzati per riferirsi, al singolare, a: persone non binarie che non hanno specificato un genere di preferenza nelle lingue con distinzione grammaticale femminile/maschile; persone il cui genere è sconosciuto.
- [Ε] e [3] verranno utilizzati per riferirsi, al plurale, a: gruppi di persone che, implicitamente o esplicitamente, contengono persone non binarie.
- Per una maggiore scorrevolezza nella lettura basato su un criterio discrezionale dell'autore, si è fatta eccezione per alcune parole che verranno presentate al maschile sovraesteso e vanno intese come inclusive: ricercatore/i, autore/i, scrittore/i, fumettista/fumettisti, etc.
- Per motivi di privacy, molti *mangaka* non condividono informazioni personali, di cui sia gli elementi biografici che il genere rimangono spesso sconosciuti. All'interno dell'elaborato, nel caso in cui non vi fosse nessun riferimento (anno di nascita e/o anno di morte), si dovrà leggere come informazione sconosciuta al pubblico.

PARTE PRIMA

CAPITOLO UNO

1.1. Introduzione

Cosa si intende con la parola ‘rappresentazione’? Il termine è divenuto molto popolare all’interno del *discourse* contemporaneo e non solo nel mondo accademico, ma anche nelle discussioni generaliste, specialmente in riferimento a minoranze, che siano queste etniche, religiose, sessuali o di genere. Oltre a rimettere in discussione opere ‘classiche’ della letteratura o della cinematografia, la questione delle rappresentazioni viene analizzata in un’ottica più contemporanea, trovando terreno fertile nell’intrattenimento e nella cultura pop. Proprio in questo momento storico definito da politiche reazionarie, in cui si può constatare una revanche delle destre, del populismo e dei fascismi, sembra necessario sottolineare in che modo le suddette minoranze siano effettivamente parte della coscienza popolare: proprio dalle loro rappresentazioni narrative e visuali si possono riconoscere modelli di riferimento con cui una data cultura reinterpreta e reincorpora ciò che ritiene ‘deviante’, ‘diverso’, ‘*queer*’.

La popolarizzazione della cultura visuale pop giapponese all’interno delle discussioni accademiche ha portato a svariate commistioni con altri campi di ricerca, spostando il focus non solo sulla componente narratologica e narrativa, ma anche sui suoi elementi estetici. Difatti, si è analizzato proprio come queste componenti si siano adattate o riadattate all’interno della cultura partecipativa, nonché trasformativa, degli spazi composti e gestiti dai fan (fandom), sottolineando quindi una interconnessione fra opera originale e le sue riletture. Il presente progetto di ricerca, dunque, si propone come obiettivo principale quello di dedurre una possibile definizione estetica e concettuale di *queerness* all’interno del fumetto giapponese puntando sulla divulgazione in lingua italiana. Si andrà ad indagare, quindi, ciò che è ‘rappresentazione’ all’interno del fumetto (e in misura minore, dell’animazione giapponese), con una particolare attenzione su ciò che viene interpretato come *queer*.¹

¹ Nell’ambito generalista, il termine è spesso presentato nel suo significato di ‘appartenente alle comunità LGBTQ+’.

L'indagine adotta una prospettiva diacronica che abbraccia l'arco temporale compreso tra gli anni Novanta e la contemporaneità, avvalendosi di un approccio qualitativo basato su tre *case studies* per ogni decennio. La selezione dei titoli persegue deliberatamente una stratificazione del campione: l'eterogeneità dei prodotti, che spaziano dai *franchise* crossmediali a opere marginali o fuori catalogo, non è sintomo di dispersione, bensì una scelta volta a mappare il clima culturale del periodo. Includere sia titoli *mainstream* che produzioni di nicchia (anche non tradotte) permette di analizzare come determinati stilemi e istanze identitarie filtrino dai margini della produzione sperimentale fino a consolidarsi nel mercato globale, offrendo così una visione olistica dei mutamenti socioculturali rispetto a una cronistoria di successi commerciali, già ampiamente discussi nel panorama accademico.

Questa scelta vuole analizzare non solo il contenuto e le tematiche delle opere, ma anche l'estetica e alla retorica che le circonda, così da tracciare una possibile definizione (se applicabile) di *queerness* all'interno delle varie decadi e ricostruendo, quindi, una sua evoluzione.

Tuttavia, durante lo svolgimento della ricerca sono state individuate delle limitazioni che devono essere tenute in considerazione in relazione alla completezza del progetto:

- L'analisi si basa su un numero limitato di opere, anche se mitigato dalla considerazione di un contesto storico specifico;
- L'animazione verrà considerata in soli due casi studio e la sua esplorazione sarà contingente alla specifica opera presa in considerazione (riscrittura e riadattamento di un'opera in un caso; censura e *franchising* nell'altro);
- Pur cercando di mantenere una prospettiva critica e incorporando letteratura accademica giapponese, lo specifico sostrato culturale dell'autore potrebbe inficiare su una lettura *super partes* delle opere.

Con questo, l'elaborato ha come scopo ultimo quello di dimostrare come le rappresentazioni *queer* non possano essere intese come omogenee, universali e monolitiche; dunque, slegate e indipendenti

dalla cultura di riferimento. Inoltre, si andrà a contrapporre la rappresentazione che affianca ciecamente la *queerness*, l'alterità,² all'identità del singolo, frammentata e divisa in nette categorie essenzialiste, esasperate dall'appiattimento necessario presente nelle opere d'intrattenimento. Prendendo ad esempio la varietà dell'esperienza umana, altrettanto varia può essere dunque la lettura della diversità, che è dunque mutevole e in costante trasformazione anche all'interno della stessa cultura, seppure analizzata in un contesto storico diverso. Inoltre, per una fruizione più scorrevole e sistematica, si è preferito dividere il progetto in due sezioni: la prima parte comprende l'introduzione, la metodologia e una *literature review* in lingua inglese e giapponese. In questa sezione si è analizzato due opere (una italiana e una statunitense) per creare un parallelo con la seconda parte, dedicata principalmente all'analisi dei casi studio e del loro contesto storico; quest'ultima comprende anche le conclusioni.

Per quanto possa sembrare un'affermazione quasi scontata, gli studi *queer* e di genere sono ancora fortemente legati a una lettura che vuole gli Stati Uniti³ come centro focale; pertanto, visti come unica base di appoggio per lo sviluppo di teorie critiche su genere, sessualità e loro relazione con la "società", riproponendo implicitamente la teoria politica dell'*American exceptionalism*, che vede il paese come un unicum nel contesto internazionale. Spostando, quindi, il suddetto punto focale su un paese come il Giappone, che pure soffre e ha sofferto di quello che Ross Mouer e Peter Dale (1988) descrivono come "Japanese uniqueness", rimette in discussione proprio il concetto di 'rappresentazione' e di 'queer'.

² Il testo farà sempre riferimento a 'diversità', 'altro' e 'alterità' in relazione a genere, espressione di genere e sessualità.

³ Questo non vuole togliere importanza internazionale alle teorie inglesi o francesi su sesso e genere, nate specialmente nel corso degli anni Settanta e Ottanta; tuttavia, la rilevanza accademica attuale di studi provenienti da altri paesi europei risulta irrisoria.

1.2. Manga and anime studies

It is no exaggeration to say that one cannot understand modern Japan today without having some understanding of the role that manga plays in society.

- in *Dreamland Japan: writings on modern manga*, F. Schodt, 1996:21

Come illustrato da John Bergen all'interno del suo saggio *Ways of Seeing* (1972) e successivamente rafforzato nella sua tesi da William J. T. Mitchell in *The Pictorial Turn* (1992), la cultura contemporanea basa le sue interazioni principalmente tramite l'immagine, sul suo utilizzo e sul contesto nel quale questa trova espressione. La cultura visiva, così come gli studi a essa dedicati, sono essenziali per contestualizzare e concepire ciò che è considerato cultura pop: concetto fluido e in continua evoluzione. Sharalyn Orbaugh, in *Busty Battlin' Babes: The Evolution of the Shōjo in 1990s Visual Culture*, definisce la cultura pop "ibrida", sottolineando l'impossibilità di scindere al suo interno degli elementi completamente puri o autentici (2003: 203), ossia non intaccati dall'integrazione di mode e vezzi del periodo, oppure ripetizioni di topos e consuetudini narrative. Tale ibridazione si può ritrovare anche all'interno del fumetto giapponese, specialmente nella commistione di generi e stili narrativi.

La fascinazione sia per il fumetto che per l'animazione giapponese⁴ non è nuova all'interno del contesto italiano, con la messa in onda in chiaro già dagli anni Settanta di serie animate quali *Mazinga Z* (*Majingā Zetto*, マジンガーZ, 1972-1974) oppure *UFO Robot* (*Yūfō robo Gurendaizā*, UFO ロボ グレンダイザー, 1975-1977), nonché una continua offerta di nuovi titoli animati durante tutto il corso degli anni Ottanta e Novanta, aiutata dalla pubblicazione delle loro controparti cartacee presenti sul

⁴ Da qui in avanti chiamati intercambiabilmente manga e anime. Le parole sono entrate nell'uso comune della lingua italiana, per cui non saranno mai rese in corsivo. Si veda le specifiche pagine dei lemmi all'interno dell'Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/manga/> e [https://www.treccani.it/enciclopedia/anime_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/anime_(Lessico-del-XXI-Secolo)/) (ultimo accesso, 24 settembre 2024).

suolo nostrano a partire già dal 1978 su riviste contenitore, come *TV Junior* (Edizioni Rai, 1978-1984) o *La banda TV ragazzi* (Casa Editrice Edierre, 1980). Tuttavia, dalle sue prime importazioni, in Italia il fumetto viene introdotto come strumento prettamente pedagogico, atto all'insegnamento dei più piccoli e successivamente stigmatizzato come "[...] una sorta di sottoletteratura, per bambini, o adulti un po' tonti", come scrive Daniele Barbieri nella prefazione del suo *Breve storia della letteratura a fumetti* (2014: 13).

Questo stigma delimita, quindi, l'attrattiva e la presa di queste opere sul grande pubblico, per lo meno fino alla metà degli anni Duemila. Grazie a una diffusione massiccia tramite canali online, con siti dedicati e traduzioni non ufficiali (in inglese *scanlations*), il manga ha iniziato la sua scalata verso la popolarità indiscussa all'interno del contesto italiano, arrivando ad avere un titolo fra le vette della classifica dei libri più venduti per ben tre anni consecutivi, dal 2021 al 2023.⁵ Nello stesso periodo, il fumetto e l'animazione giapponese iniziano a ritagliarsi degli spazi sempre più ampi nella discussione pubblica generalista e, nel contesto anglo-americano, anche accademica. Difatti, proprio nel mondo nordamericano le opere non letterarie giapponesi approdano con irruenza solo alla fine degli anni Novanta, sostenute dall'importazione e l'adattamento di prodotti cartacei e audiovisivi, che lo renderanno nel solo arco di dieci anni uno dei maggiori importatori nel settore.

La crescente popolarità del fumetto e dell'animazione proveniente dal Giappone si evidenzia nel particolare interesse da parte dell'editoria *mainstream* con l'espandersi del *soft power* culturale del paese già a cavallo del nuovo millennio: viene dunque consacrato tramite il "Cool Japan", strategia politica ed economica legata all'esportazione di una certa immagine del paese come 'brand' (Iwabuchi, 2010) portata avanti a partire dal 2013 dall'allora presidente Abe Shinzō (1954-2022). Tuttavia, questa notorietà sembrava basarsi sulla premessa di una incolmabile distanza culturale ed estetica, confrontate spesso con la fumosa definizione di fumetto e/o animazione "occidentale", che univa il paese e il suo

⁵ Redazione. «Ancora una volta un manga è il libro più venduto in Italia». *Fumettologica*, 30 aprile 2022. <https://fumettologica.it/2022/04/one-piece-100-libro-piu-venduto/> (ultimo accesso, 21 settembre 2024).

apparato artistico ‘pop’ al bizzarro, all’eccessivo, all’estremo o all’alieno (Kinsella, 2000: 14; McLelland in Boer et al., 2003:106; Fallows, 1986:35 in McLelland, 2017:2). Così, all’estero i media di massa giapponesi vengono presentati e fruiti in un’ottica che potrebbe essere già considerata *queer*, cioè ‘diversa’ dallo status quo europeo (o nordamericano): allo stesso tempo attraente e accattivante, ma comunque distante, ineffabile e incomprensibile. Questo assioma calca perfettamente il canone orientalista illustrato dal critico letterario Edward Said nel suo saggio *Orientalism* (1978), dove l’Asia, e in questo caso il Giappone, diventa un simbolo dell’alterità: “[...] one of its deepest and most recurring images of the Other” (Said, 1978: 1).

Al contempo, la percezione orientalista, alienante del fumetto e dell’animazione giapponese accompagna anche gli albori dell’analisi critica all’interno del mondo accademico, considerandoli affini al ‘perverso’ (*queer*) o all’erotico (*hentai*⁶) sulla base di una fascinazione che si contrappone a un probabile senso di vergogna nei confronti delle rappresentazioni di atti sessuali, insita nella cultura cristiana europea e nord-americana. Negli anni Novanta si riscontra un momento particolarmente dinamico nel mondo della critica accademica, che aveva visto nel decennio precedente il consolidarsi dei *Comics Studies* (principalmente focalizzati sullo studio del fumetto nordamericano). Alla fine del secolo da quest’ultima si forma una nuova corrente, quella dei *Manga and Anime Studies*, che propone di analizzare l’evoluzione stilistica del fumetto e dell’animazione giapponese, ma, soprattutto, del suo impatto culturale.

Lo studio sempre più approfondito dei fenomeni pop giapponesi si è successivamente declinato trasversalmente su più fronti, non solo narratologici e strutturali, ma anche estetici e tematici. Se prima si analizzavano fumetto e animazione proveniente dal Giappone solo nell’ottica dell’*othering*, cioè di contrapposizione e alterità agli equivalenti media europei e/o nordamericani, dagli anni Duemila in avanti si è constatato un crescente interesse comprensivo, attento a porre l’accento sulle particolarità

⁶ Termine giapponese che indica l’anormalità, la perversione e l’erotismo, divenuto poi sinonimo di materiale pornografico (fumetti, video, videogiochi, etc). Una sua sottocategoria è lo *ecchi*, derivato dalla pronuncia giapponese della lettera H (*eich*), come abbreviazione di *hentai*, termine usato per tutto quel materiale con una pervasiva componente erotica, ma nessun atto esplicito.

di questi due media per studiarne l'evoluzione della popolarità anche in patria. Come afferma Jaqueline Berndt nel suo articolo *Manga as Literature*, il manga può essere considerato letteratura proprio perché fonte e ripetizione di elementi culturali, “namely attaining cultural status, aiming at complex narratives, developing expressive devices for the representation of interiority, and challenging the verbal side of graphic narratives.” (2015:187)

Inoltre, l'utilizzo narratologico dell'immagine in sequenza riesce a elevare l'opera in modo nettamente distinto rispetto a un semplice testo scritto, riuscendo a coinvolgere chi legge tramite il pathos rappresentato direttamente sulle pagine, come spiega Scott McCloud in *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993). Proprio McCloud nota delle peculiarità specifiche del fumetto giapponese (presenti più in generale anche negli altri filoni del fumetto asiatico), derivate dalla sua storia letteraria (1993:44, 76-83): la maggiore predilezione sul focus introspettivo, la propensione per le lunghe pause e la durata in quattro tempi narrativi tipici della poetica cinese (*kishōtenketsu*,⁷ 起承転結, cioè introduzione – sviluppo – svolta/cambiamento – conclusione) rispetto ai più canonici tre atti aristotelici, che sono stati successivamente reincorporati anche in altri campi artistici contemporanei, come la struttura filmica europea e nordamericana.

Una delle prime studiose a rapportarsi in modo critico con il fumetto giapponese all'interno della sfera accademica anglofona, dopo Frederik L. Schodt (*Dreamland Japan: Writings on Modern Manga*, 1996), è stata Sharon Kinsella con *Adult manga: culture and power in contemporary Japanese society* (2000). Nel suo libro, Kinsella riesce a configurare il manga non più solo come rappresentazione dell'erotico, ma come 'adulto', cioè politico, attivo e narrativamente coinvolto nei cambiamenti della società. “The manga medium carries an immense range of cultural material” (2000:3), scrive Kinsella nell'introduzione al volume: se nella visione generalista il manga⁸ passa da intrattenimento per

⁷ Questa tipologia strutturale non è l'unica, si basti pensare ai tre tempi che dividono una pièce di teatro *nō* (il *johakyū*, 序破急), né isolata alle culture asiatiche.

⁸ L'animazione farà più fatica a emergere ad acquisire capitale culturale e simbolico all'interno della cultura *mainstream* nordamericana ed europea: una grossa spinta fu proprio la premiazione de *La città incantata* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 千と千尋の神隠し, 2001) di Miyazaki Hayao e Studio Ghibli.

l'infanzia al suo completo opposto (cioè fumetto erotico), Kinsella ne analizza gli albori e l'evoluzione all'interno del contesto giapponese.

Un cambiamento importante da lei notato è proprio il sopracitato uso *politico* del medium, che ne determina lo spostamento da fenomeno di controcultura nato inseno all'attivismo di sinistra fra gli anni Sessanta e Settanta, a strumento pro-establishment creato all'interno di una società sempre più capitalista e consumista fra gli anni Ottanta e Novanta. Con l'arrivo del nuovo millennio, la popolarizzazione del fumetto e dell'animazione giapponese si baserà proprio su questa spinta consumista e capitalista: il grande pubblico nordamericano, a differenza di paesi come l'Italia e la Francia, si troverà davanti al primo *Japan boom*,⁹ con una massiccia importazione di opere animate e, successivamente, di manga.

Allo stesso tempo, studiosi giapponesi iniziano ad analizzare le nuove dinamiche socioculturali evolutesi all'interno delle sottoculture legate ad anime e manga, trattati in profondità a livello filosofico e postmodernista nel saggio *Otaku: Japan's database animals*¹⁰ (trad. Jonathan E. Abel e Kōno Shio, 2009) di Azuma Hiroki, il cui paradigma verrà preso in esame in una sezione successiva. Qui, Azuma dimostra l'imprescindibilità della componente consumistica nella popolarizzazione di questi media che, man mano, hanno perso e tuttora perdono di vista quello che Jean-François Lyotard (1924-1998) chiama "le grandi narrazioni", appiattendo l'apporto tematico, politico e sociale a favore della creazione di un *prodotto*, rispetto a un'opera. Tuttavia, ci sono altr3 autor3, come Patrick Galbraith, che hanno tentato un approccio più sociologico, diretto al fenomeno delle *fan culture* e della cultura partecipativa, criticando l'eccessivo biasimo rivolto proprio ai fan di anime e manga, visti come "[...] abnormal" e che necessitano di essere studiati "by the normal man; the *otaku* is the funny man, whose antics beg the comedic intervention of the straight man" (2015:28).

⁹ Termine utilizzato in questo elaborato per definire un periodo in cui l'influsso di media pop giapponesi è stato ingente. L'Italia, per esempio, ha avuto un primo *Japan Boom* negli anni Settanta (*Goldrake Generation*), per poi averne un secondo fra il 2000 e il 2015 e successivamente un terzo, fra il 2016 e il 2020.

¹⁰ L'originale pubblicato nel 2001 con il titolo *Dōbutsuka suru posutomadan: otaku kara mita Nihon shakai* (動物化するポストモダン オタクから見た日本社会, *Postmoderno animalizzato: la società giapponese vista dagli otaku*).

Il legame fra le *fan cultures* e il binomio fumetto/animazione giapponese sarà esplorato nelle sezioni di analisi tramite l'utilizzo delle teorizzazioni (ed esempi fattuali) sviluppate da Henry Jenkins (1992; 2006; 2016) e Sugawa-Shimada Akiko (2021), proprio per la loro importanza nel modellare la percezione di un certo tipo di *queerness* all'interno dei media. Una distinzione commerciale essenziale che riscontrabile nel mercato europeo e nordamericano è la recente creazione di un'etichetta editoriale per definire il 'manga queer', seppure in misura vaga e senza definizioni specifico. Quest'ultima ha uno specifico tipo di pubblico target (persone *queer*, principalmente giovani fra i quattordici e i ventiquattro anni) e che comprende due sottogeneri omo-narrativi dello *shōjo*¹¹ (少女) manga, denominati *yuri* o *Girl's Love*¹² (femminile) e *Boy's Love*¹³ (maschile).

Grande spazio è stato dato alla ricerca relativa a queste due categorie (Mizoguchi, 2000; Levi et al., 2008; McLelland et al. 2015; Welker, 2019, 2022; Nagaike, 2010; Fanasca 2020a, 2020b; Friedman, 2022), che nel mercato giapponese rimangono comunque e principalmente destinate a un pubblico femminile, oltre che distinte dalla categoria "LGBT" o "essay" manga (*essei manga*, エッセイ漫画). Lo *essay* manga, definito dalla nipponista Okuyama Yoshiko in *Tōjisha Manga Japan's Graphic Memoirs of Brain and Mental Health* come "a genre of autobiographical comics that emerged and became popular in Japan in the 1980s" (Okuyama, 2022:77), espone la realtà di una persona *queer* in Giappone, come per esempio *Bokutachi LGBT* (僕たち LGBT, 2017) di Tomimura Cota, una serie di testimonianze raccolte dall'autrice bisessuale, oppure le opere di Nagata Kabi (1987-), dove quest'ultima affronta non solo la percezione del proprio genere e della propria sessualità, ma esplora anche la situazione di chi soffre per problematiche di salute mentale o dipendenze.

¹¹ Fumetti per ragazze fra gli 11 e i 19 anni.

¹² Sia *yuri* (百合 oppure ゆり, trad. Giglio) che *Girl's Love* (o GL) vengono usati dall'editoria interscambiabilmente; tuttavia, il secondo termine non ha attecchito nel linguaggio comune, per cui si predilige *yuri*.

¹³ Il termine *boīzu rabu* (ボーイズラブ) può essere traslitterato anche come *Boys' Love*. Per questo elaborato, si è scelto di utilizzare la versione *Boy's Love*, oppure la sua versione abbreviata BL. La stessa cosa si presenta per il termine *Girl's Love* o GL (*gāruzu rabu*, ガールズラブ).

Tuttavia, prendere in considerazione solo punti di vista esterni al Giappone rischierebbe di dare una visione parziale di questi media e di come essi siano inquadrati all'interno della struttura sociale contemporanea del paese. In ogni caso, non si può escludere che ricerche esterne possano essere riviste e reintegrate in una prospettiva autoctona, proprio come spiegato da Arjun Appadurai in *Modernità in polvere* (ed. it. 2007:52-53):

Spessissimo la teoria dell'omogeneizzazione si suddivide in una tesi dell'americanizzazione e in una della mercificazione, e spesso le due tesi sono strettamente collegate. Quello che queste tesi non riescono cogliere è che le forze che provengono da diverse metropoli, una volta importate in società diverse, tendono altrettanto rapidamente ad essere indigenizzate in un modo o nell'altro.

1.3. Queer & gender studies: Europa e Nordamerica

[...] *Nominare di per sé esclude.*

- In *Manifesto Cyborg*, D. Haraway, 1991:47¹⁴

That's one of the things that "queer" can refer to: the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made (or can't be made) to signify monolithically.

- in *Tendencies*, E. K. Sedgwick, 1993:8

Quando parliamo di *queerness*, a che cosa ci si sta riferendo? Nel linguaggio comune il termine viene spesso utilizzato per descrivere principalmente minoranze sessuali o di genere, ma il suo

¹⁴ Traduzione Liana Borghi, sesta ed. italiana, Milano: Feltrinelli, 2023.

significato effettivo mostra sfaccettature più complesse e articolate, che variano a seconda della società, del momento storico e del contesto di riferimento. Per parlare di *queerness* si è costretti, dunque, a fare un passo indietro e concentrare una prima analisi sull'origine del termine e su quali fossero i soggetti e/o i comportamenti che rientravano in questa categoria, per poi passare alla contemporaneità e contestualizzarne il suo utilizzo attuale nella struttura culturale euro-nordamericana.

Questa prima parte andrà ad analizzare come la *queer theory* possa essere utilizzata come elemento fondante nell'indagine critica di opere d'intrattenimento 'pop'; quindi, principalmente legate al consumo di massa. Si procederà prendendo in esame due opere, *P. La mia adolescenza trans* di Josephine Yole Signorelli, in arte Fumettibrutti, e *Heartstopper* di Alice Oseman.

1.4. *Queer, queerness, queering*

Il termine inglese *queer*¹⁵ si può ritrovare a partire dal XVI secolo nel suo significato per descrivere il bizzarro, l'altro, l'eccentrico: ciò che non si può rapportare con la società normata e che, di conseguenza, deve essere corretto, ri-assimilato e, nel peggiore dei casi, ostracizzato. Lo *Online Etymology Dictionary* attesta due significati importanti applicati al termine come aggettivo, cioè "open to suspicion, doubtful as to honesty" nel 1740 e "appearing, feeling, or behaving otherwise than is usual or normal" nel 1781, mentre come verbo viene riportato il significato di "to spoil, ruin", cioè, guastare o rovinare. Da qui, il legame con l'omosessualità nello specifico, e, più in generale, con ciò che la società cristiana ed europea percepiva come devianza di genere e/o sessuale, che si attesta principalmente nel diciannovesimo secolo (Sullivan, 2003:7). *Queer*, dunque, passa dall'essere un sospetto (*a queer man*, un uomo bizzarro, fuori dalla norma) o usato per definire un'azione, a descrivere uno stato d'essere, un'etichetta (*a queer man*, un uomo omosessuale). Il termine assume un significato prettamente negativo equiparabile all'insulto (*slur*), diventando parte integrante del

¹⁵ Così utilizzato sia in italiano che in altre lingue (es. giapponese *kui*, クイ).

vocabolario inglese come sinonimo negativo per chiunque – o qualunque azione – variasse dalla ‘norma’.

Tuttavia, così come accade anche in istanze relative ad altre minoranze (es. persone razzializzate, disabili, etc.), si inizia a riscontrare l'utilizzo della parola *queer* proprio da parte delle comunità non normate per auto-descriversi, nel tentativo di attuare una “riappropriazione”¹⁶ del termine, secondo i meccanismi di quel processo che vede gruppi di persone marginalizzate riprendere e riutilizzare in maniera consapevole terminologie negative a loro assegnate dalla maggioranza (Galinsky, 2003). Non si può ancora parlare di una vera e propria riappropriazione del termine in un'ottica positiva, ma il processo in sé ha il seme dell'orgoglio (*pride*) della propria identità altra e non normata.

Come descrive Adam Galinsky in *The Reappropriation of Stigmatizing Labels: Implications for Social Identity*:¹⁷

It is important to investigate the use of labels, both by self and by others, because it helps to shed light on the construction, maintenance, and alteration of social identity. Indeed, the use of labels has profound consequences for the self-esteem of groups and their members. Moreover, labels and their connotative meanings also provide the social perceiver with a means to easily parse the social environment, serving as an information-processing lens for interpreting and integrating social information (2003:222).

L'utilizzo di “queer” si espande durante il corso del Novecento per entrare anche nel campo accademico, quando nel 1991 passa dall'ufficioso all'ufficiale grazie a Teresa De Lauretis e alla raccolta *Queer Theory. Gay and Lesbian Sexualities*, numero speciale della rivista *Differences*¹⁸. De Lauretis propone una rottura con il passato, dove la creazione di origine Ottocentesca delle etichette ‘omosessuale’ ed ‘eterosessuale’ aveva portato a una netta contrapposizione fra questi due ‘modi

¹⁶ Si vedano anche termini come omosessuale, gay, etc. Nello specifico contesto italiano, anche riappropriazione di terminologia offensiva come ‘frocio’ o ‘troia’.

¹⁷ In “Identity Issues in Groups Research on Managing Groups and Teams”, Volume 5, pp. 221-256.

¹⁸ Articolo che raccoglie le teorie e i discorsi legati a una precedente conferenza tenutasi nel 1990 alla University of California, Santa Cruz.

d'essere' all'interno della società, ed evidenzia come "male and female homosexualities [...] may be reconceptualized as social and cultural forms in their own right" (De Lauretis, 1991:1). Pur concentrandosi esclusivamente sulle minoranze sessuali, il testo di De Lauretis mostra anche le difficoltà insite nel distinguere in modo netto l'esperienza gay (relativa all'omosessualità maschile) e lesbica (relativa all'omosessualità femminile):

In a sense, the term "Queer Theory" was arrived at in the effort to avoid all of these fine distinctions in our discursive protocols, not to adhere to any of the given terms, not to assume their ideological liabilities, but instead to both transgress and transcend them – or at the very least, problematize them. (1991: 5)

La società che precede gli anni Novanta descritta da De Lauretis nel suo articolo è particolarmente interessante, specialmente per la netta dicotomia che intendeva separare l'identità gay da quella lesbica, divisione che riflette in modo quasi speculare il binarismo di genere proposto dalla società patriarcale, implicando una impossibilità di comunicazione fra il genere maschile e il genere femminile. Ignorando, consapevolmente o inconsapevolmente, le realtà bisessuali o asessuali, attive e ben presenti dagli anni Sessanta con important3 attivist3 come Brenda Howard, Stephen Donaldson o Lisa Orlando, De Lauretis apre alla possibilità di una conciliazione fra i generi, ma anche all'unione di questi sotto un modello fluido, mobile e mutevole come il termine *queer*, che Eve K. Sedgwick propone, nella citazione posta in apertura del capitolo, come opposto a una lettura monolitica e prestabilita della realtà umana.

Chiaramente la concezione di fluidità all'interno dello spettro del genere e della sessualità non è un concetto di recente creazione nelle società euro-nordamericane, o cosiddette 'occidentali'.¹⁹ Infatti, trovano importanti testimonianze che rimandano a scavalcamenti del presunto 'binarismo di genere',

¹⁹ Termine riduttivo, vago e inconsistente, lasciato di una percezione imperialista di stampo Ottocentesco, che vede un 'noi' occidentale, colto e industrializzato, contrapposto a un 'loro' orientale, tradizionalista, lontano dall'illuminazione della scienza e primitivo. In questo progetto non sarà mai utilizzato, se non in termini eufemistici e/o se interno a una citazione.

o che incorporano una certa fluidità all'interno dell'espressione della propria sessualità. Non solo nell'antichità, con i famosi esempi delle società greca e romana (contando tutte le loro specificità e differenze), ma anche in epoca moderna: il *femminiello* napoletano; le *Burrnesh* ("spose vergini") albanesi/kossovare; i matrimoni di sangue fra uomini attestati durante il medioevo, per citarne alcuni.

Già solo elencando certi comportamenti omorelazionali presenti nella storia, è evidente come manchi una terminologia identitaria che definisca genere e sessualità come una parte del sé, ma che in realtà definisce uno status, "una posizionalità di fronte a ciò che è normativo", come ipotizzato dallo studioso David Halperin (1995=2013:89). Infatti, le categorizzazioni antecedenti all'Ottocento europeo definivano prevalentemente il *comportamento* di un individuo, non la sua persona. L'*azione*, invece, con l'avvento della psicanalisi, della psichiatria e della neuroscienza, viene inglobata all'interno dell'identità personale, incasellata in una serie di norme culturali e sociali, per poi essere associata ai corpi sulla base della loro anatomia (Butler, 1993: 47). Michel Foucault (1926-1984) discute ampiamente la posizione della psichiatria e delle 'nuove scienze' come uno dei principali colpevoli della patologizzazione dell'essere umano e dei suoi comportamenti (sessuali o di genere): "con il pretesto di dire verità", scrive in *La volontà di sapere* (1976=2013: 46), "dappertutto [la psichiatria] eccitava paure". La componente analitica e scientifica applicata all'esperienza umana, in una ansiosa volontà di incasellare ed etichettare ogni sua parte e differenza, si traduce in una continua ricerca della perfetta 'purezza', dell'allontanamento del piacere, portando quindi frustrazione e scompensi emotivi o fisici. Questa associazione forzata a uno standard aprioristico, spiega Butler in *Bodies that Matter*, porta a un fallimento costante del soggetto, che mai riesce a reintegrarsi completamente in questa serie di etichette nate per rinforzare un sistema di potere cisetero-patriarcale: "You "fail" because you're never true to "yourself". (1993:234)

Porciani e Tonon, riprendendo le idee già illustrate da Gina Rippon (2019), illustrano poi un'idea deterministica e opposizionale fra 'corretto' e 'non corretto', anche solo riferito al genere, dove la

biologia non è più una sfaccettatura dell'esistenza umana, ma l'unico modo per poterla comprendere a pieno:

[...] Queste forme di categorizzazione di genere legate al determinismo biologico derivano da un essenzialismo pseudoscientifico volto a ridurre la variabilità del comportamento umano a un destino prestabilito, e non modificabile, dettato dal genere e legittimato dalla biologia. (2023: 163)

Basti pensare all'idea e al termine stesso 'donna', descrittore utilizzato nel contesto statunitense – ma anche in altri paesi europei, solo per chi era riconosciuta come “bianca”; quindi, degna di essere vista come umana (hooks,²⁰ 1982: 17). Non *femmina*, animale, selvaggia, ma *donna*, parte della società, madre, moglie, con un ruolo e uno scopo. La proliferazione di queste etichette, che spingono il singolo al riconoscimento identitario, scinde un modo corretto di essere (bianco, fisicamente e mentalmente sano, maschio, eterosessuale, cisgenere, cristiano, di origine nord-europea) da quello che è il resto, l'*altro*: ogni deviazione, ogni sforamento dal normato, diventa un atto di esistenza *queer*. Non è più una semplice 'azione anomala' a essere sottoposta a giudizio, negativo o positivo che sia, ma il singolo in quanto tale per la virtù o la colpa del suo solo esistere.

Dare un nome a qualcosa, come affermato da Haraway e successivamente reiterato da Butler, è un metodo di esclusione, laddove crea un aut/aut: la lingua, in questo senso, riesce a dare l'illusione di una certezza ontologica. Pertanto, la *queerness*, nella visione contemporanea euro-nordamericana, sta in quello che non è normato, al di fuori dei dettami di una società patrilineare e binaria, discorso che risuona anche con la struttura sociale giapponese di cui si parlerà nel prossimo capitolo.

²⁰ La resa stilistica del nome dell'autrice è proprio *bell hooks* in minuscolo.

1.5. Identità, identitaria

Il sociologo britannico Stuart Hall, all'interno del saggio *Cultural Identity and Diaspora*, definisce l'identità come qualcosa di costruito e da costruire; qualcosa di prodotto, mai completo e in continua evoluzione; qualcosa che esiste in contrapposizione: "Without relations of difference, no representation could occur" (1990: 229). L'argomentazione di Hall implica un rispecchiarsi nella cultura che ci circonda, dove l'assenza di una rappresentazione (nella sua versione più ampia e neutrale) equivale all'ignoranza del sé. Portato questo agli estremi in un gioco degli assurdi, si potrebbe porre il seguente quesito: se non siamo presenti nella coscienza comune, se non ci rivediamo descritti in un romanzo, rappresentati in un film o un fumetto, se le nostre esperienze e la nostra realtà dei fatti non vengono mai prese in considerazione in nessun contesto, se il nostro nome non viene mai menzionato, si può dire di esistere veramente?

L'identità, dunque, può essere intesa come l'altra faccia della rappresentazione, specialmente nel mondo contemporaneo, dove l'immagine (sia essa statica o in movimento) le fa da padrona. Proprio all'interno delle culture pop, che si sono sempre avvalse di una comunicazione pervasiva, l'identità *queer* prende forma: espressioni artistiche contro-culturali, radicali e antisistema vengono lentamente assimilate nella concezione capitalista del consumo fine a se stesso, appiattite e svuotate del loro significato originale, per essere poi riproposte in forme innocue e accettabili per la prospettiva dominante della società.

In questa sezione, si vuole introdurre la metodologia della struttura analitica impiegata nel progetto con due casi studio scelti sia per la loro origine - uno italiano e l'altro statunitense - sia per posizionare l'analisi rispetto al Giappone. Se nel primo caso si è preferito un fumetto autobiografico, simile a quello che l'editoria giapponese contraddistingue come *essay manga*, scritto e disegnato da una donna trans con l'intento di mostrare la parte più cruda dell'esperienza *queer*, nell'altro si è voluta scegliere un'opera che, seppure scritta da una persona aromantica e asessuale, è rappresentativa della versione contemporanea del 'sanitized', cioè 'sterilizzato' e 'ammorbidito', cioè una realtà *queer* che ripropone

paletti ben precisi, che non cerca il conflitto né con il lettore, né con la società all'interno della quale è stata creata.

1.6. “Non ti angoscia scoparti un minorenne?”: *P. La mia adolescenza trans* di Josephine Jole “Fumettibrutti” Signorelli

P. La mia adolescenza trans è la seconda *graphic novel* scritta e illustrata da Josephine Jole Signorelli (1991-), in arte Fumettibrutti (fig. 1). Fumettista italiana, Signorelli ha inizialmente trovato seguito online tramite il social Instagram grazie al suo stile narrativo diretto e spudorato, unito a una linea scomposta e abbozzata, dedicandosi principalmente a storie autobiografiche sulla sua esperienza in quanto donna trans. Seppure la sua presenza artistica sul web sia andata man mano affievolendosi negli ultimi anni a causa di una imposta autocensura per via di alcune legislazioni statunitensi sui contenuti ritenuti ‘appropriati’²¹ all'interno delle piattaforme social, come spiega in una intervista del 2024 per *Il Libraio*, Signorelli continua a essere attiva nel condividere problematiche di giustizia sociale e politica contemporanea.²² Dopo il successo ottenuto dal basso, i suoi fumetti sono stati raccolti e pubblicati in formato cartaceo da Feltrinelli Editore, debuttando con il fumetto *Romanzo esplicito* nel 2018, primo titolo della *Trilogia esplicita*, di cui fa parte *P. La mia adolescenza trans* (2019) e *Anestesia* (2020). Il successo della *Trilogia* l'ha portata a ricevere un adattamento televisivo per Netflix.²³

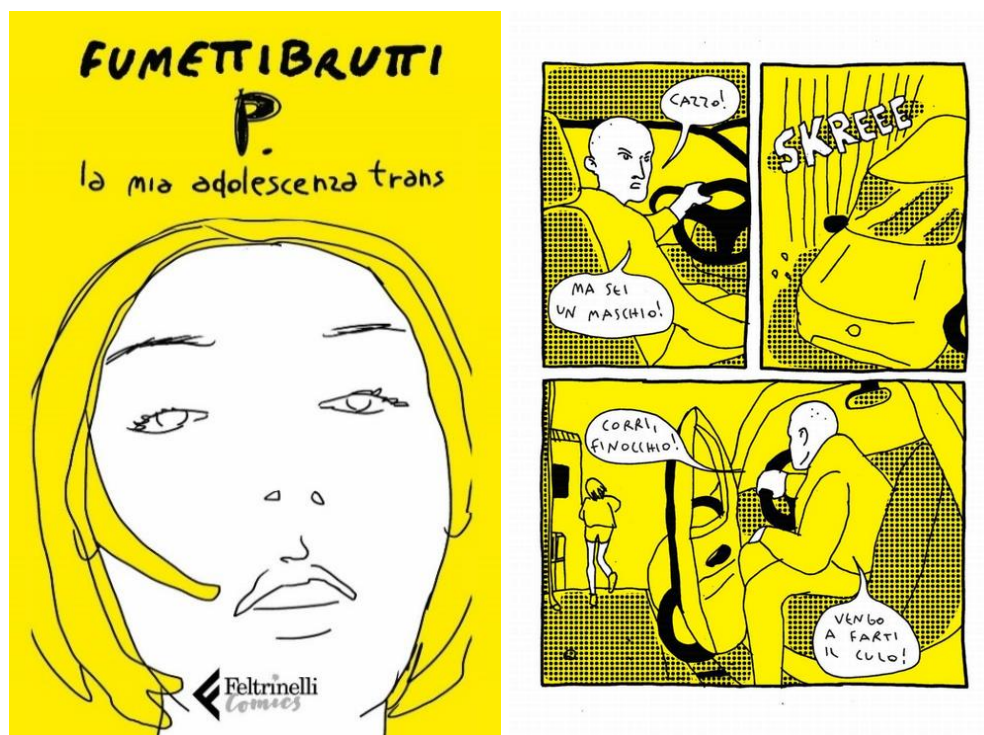
Esteticamente, lo stile di Signorelli è scevro di dettagli e di tecniche particolari (chiari/scuri, retini, spugnette o inchiestri), ma risulta invece strutturato come un flusso di coscienza (fig. 2): le linee sottili

²¹ Vari sono i casi di censura e/o offuscamento di contenuti imposta da parte degli algoritmi o autoimposta dagli utenti stessi per maggior cautela su alcuni argomenti femministi, *queer* oppure pro-Palestina. Basti pensare all'utilizzo dell'*emoji* di un cocomero per simboleggiare la bandiera palestinese, oppure la sostituzione della lettera [e] con un [3] per evitare che l'algoritmo legga parole come *rape* ([rap3], stupro).

²² Tosetti, Veronica. 2024. «L'idea di donna è fiction: Fumettibrutti si racconta (attraverso il corpo)». *ilLibraio.it*. Recuperato 18 novembre 2024 (<https://www.illibraio.it/news/dautore/fumettibrutti-intervista-1463546/>).

²³ TG24, Sky. 2021. «Fumettibrutti, la trilogia diventa una serie TV». Recuperato 18 novembre 2024 (<https://tg24.sky.it/spettacolo/serie-tv/2021/09/21/fumettibrutti-serie-tv>).

e spezzate rimandano a quelle create da una penna a sfera, come se ci fosse un'urgenza nella rappresentazione della storia. La stessa urgenza dello schizzo a penna si ritrova fra le pagine dell'artista, che riesce a ricrearla anche attraverso il disegno digitale. La scelta dell'autrice del suo *nom-de-plume* rimane sicuramente evocativa: sia dello stile artistico che, a occhio superficiale, può risultare “brutto” nella sua accezione più essenzialista, sia per i contenuti espressi nei suoi fumetti, con tematiche che spaziano dall'abuso alla sessualità minorile, all'uso di droghe e alla salute mentale. Signorelli utilizza il format del social a suo vantaggio, così come altri²⁴ hanno fatto prima di lei, con vignette singole, quadrate, facilmente leggibili e fruibili all'interno della piattaforma.



(figura 1 e 2) © Feltrinelli

L'assenza di colori, o meglio, la marcata prevalenza di un solo colore (variabile a seconda dell'opera) può essere vista come scelta atta alla comprensione dell'immagine, laddove riesce a far risaltare le linee sottili, allo stesso crea un appiattimento emotivo, dove ogni situazione si trasforma

²⁴ Per esempio, il fumetto coreano (*manhwa*, 만화) è divenuto molto popolare negli ultimi anni proprio grazie alla pubblicazione online in formato *webtoon* (웹툰), parola coreana che unisce il termine “web” e “cartoon”, sinonimo proprio di ‘fumetto/striscia online’. La piattaforma di distribuzione più famosa è proprio *Webtoons* (<https://www.webtoons.com/en/>).

in uniforme distante; quindi, simile alla successiva e alla precedente. Grazie anche al dettaglio della scrittura a mano, dove sostituisce l'utilizzo di un font standard, i fumetti di Signorelli riescono a creare un legame emotivo con chi legge, che consciamente o inconsciamente si rivede nelle esperienze da lei raccontate, grazie alla riscrittura di una narrazione 'standardizzata' del corpo e della realtà trans.

La suddetta narrazione rappresenta il corpo trans e la *queerness* (= differenza) a esso associata in una lettura semplicistica, assimilati all'ormai consolidato topos narrativo della 'disforia di genere', dove il soggetto trans – sia questo un personaggio fittizio o una persona realmente esistente – è considerato tale solo in funzione del proprio dolore e della propria discordanza con la società normata. Così come è proposta la sofferenza e la difformità all'interno dell'opera di Signorelli, così viene descritta da Paul B. Preciado nel capitolo introduttivo di *Dysphoria Mundi* (2023: 9-24): l'utilizzo del termine 'disforia' ripropone un nuovo binarismo anche all'interno della narrazione *queer* stessa, che per sua origine dovrebbe rigettarlo in toto, distinguendo fra chi è 'disforico', quindi 'affetto' da qualcosa e dunque *in fieri* 'curabile', e chi non lo è. La sofferenza, la solitudine, la dissociazione dal proprio corpo vista tramite la diagnosi di disforia di genere²⁵ sono reintegrati nell'esperienza del singolo, riequilibrato solo attraverso la medicalizzazione, processo che premette il reinserimento nella società binaria e che, quindi, rimuove l'elemento distruttivo e sradicante del soggetto *queer*. “Le persone trans si sono costruite culturalmente come anime in esilio e corpi in mutazione” afferma Preciado, ribadendo come questa lettura presente nell'opera di Signorelli sia una costante, una continua rappresentazione del dolore e del mutamento come un disturbo, una repulsione che porta alla disperazione, all'estremo. “Io, a detta dei miei contemporanei, sono un'anima malata. O un corpo sbagliato dal quale l'anima tenta di fuggire – non si mettono d'accordo” (2023:13).

A differenza della *graphic novel* che verrà discussa successivamente, Signorelli cerca, tuttavia, di rappresentare un'immagine grottesca quanto complessa dell'adolescenza *queer*, esplorandone sia la

²⁵ Altresì nota come “incongruenza di genere” in un linguaggio depatologizzante.

componente sessuale, spesso vista come tabù proprio per la giovane età dei corpi rappresentati, che quella sociale e relazionale. Assumendo il suo personale punto di vista, l'opera risulta quindi autobiografica; ed è proprio su questa componente personale che si può trovare un'antitesi rispetto alla narrazione comune. Se la popolarità ottenuta da Signorelli è collegata indissolubilmente alla sua soggettività, può questa definirsi universale per tutte le persone trans? La risposta più diretta è un semplice 'no'. Eppure, anche se *P. La mia adolescenza trans* racconta di un singolo, indubbiamente viene immessa all'interno di una visione unitaria ed essenzialista che contraddistingue la narrazione *queer*: rimuovendo le specifiche e semplificando il complesso, si amplia la portata del pubblico mano a mano che il palcoscenico *mainstream* accoglie e/o concede spazio ad autor3 e artist3 che si identificano con l'etichetta LGBTQ+.

L'io che troviamo nella *graphic novel* di Signorelli, quindi, si presenta come autore-narratore-protagonista (Lejeune, 1975; Kunka, 2018), ma collocato in un contesto storico, sociale e editoriale ben definito che elabora e reitera la narrazione dell'io *queer*, trans, etichettato, sofferente e patologizzato. All'interno dell'opera stessa, troviamo proprio l'esternazione del pensiero personale di Signorelli, nel suo tentativo di riappropriarsi della propria autenticità narrativa:

Non credo neanche che per essere donna ci sia bisogno di tutto questo. Io mi sono sempre sentita a disagio col mio corpo mentre, magari, un'altra come me, no. Non dico che bisogna accettarsi per forza come si è... ma sono arrivata alla conclusione che per rivendicare il proprio genere non si è legittimate da un paio di compresse. Nel mio caso, voglio prendermi cura del mio corpo. (2019:195)

All'interno dell'opera, il rapporto sessuale diventa un'importante metro di comparazione nel personaggio autobiografico di Signorelli, che cerca disperatamente l'approvazione da parte dei propri partner (uomini cisgenere): questo passaggio può essere considerato speculare rispetto alla percezione dell'opera sul mercato. Così come il corpo dell'autrice è visto come funzionale e accettabile solo all'interno di una relazione sessuale che favorisca il piacere di una mascolinità

cisgenere ed eterosessuale, così l'intera *graphic novel* viene innalzata o criticata come adatta, stereotipata, prescrittiva, descrittiva etc., per la sua 'rappresentazione' *queer*.

Il parallelismo si ritrova anche nella continua ricerca di approvazione all'interno dell'opera di Signorelli, sia sociale che medica, affine a quello che Butler in *Bodies that Matter* (1993) definisce "materializzazione": tramite il potere-maggioranza-norma, il soggetto *queer*, *queerizzato*, può definirsi pienamente 'io'.

[...] What we might call materialization will be a kind of citationality, the acquisition of being through the citing of power, a citing that establishes an originary complicity with power in the formation of the "I." (1993: 15)

L'espressione della *queerness* in *P. La mia adolescenza trans* viene internamente ascritta alla realtà privata, ai sentimenti personali e alla volontà di rapportarsi con la società che ci circonda, come è tipico della struttura narrativa autobiografica, elementi che il grande pubblico perde nella ricerca costante di 'rappresentazione'. L'adolescenza problematica, l'abuso di minore, la mercificazione del corpo trans-minorenne-fem, la medicalizzazione: sono tutte componenti che non fanno più parte dell'intimità di Signorelli, ma diventano 'rappresentazione' di un modello, unico e granitico di che cosa significhi essere, in questo contesto, una 'donna trans'.

1.7. Omonormatività, *purity politics* e "rappresentazioni positive": *Heartstopper* di Alice Oseman

È il 2016 quando Alice May Oseman²⁶ (1994-) inizia la pubblicazione online di *Heartstopper*²⁷ sulla piattaforma social Tumblr e, in contemporanea, sull'aggregatore di *webcomic* Tapas, ottenendo

²⁶ In inglese, Oseman utilizza sia i pronomi personali femminili *she/her*, che neutri *they/them*: per scorrevolezza del testo italiano, si è preferito utilizzare il femminile. Si veda Knight, Lucy. 2022. «Heartstopper Author Alice Oseman: 'If You Don't Have Sex and Romance, You Feel like You Haven't Achieved'». *The Guardian*, novembre 19. <https://www.theguardian.com/books/2022/nov/19/alice-oseman-author-heartstopper-sex-romance-asexuality>

²⁷ Continuazione di due storie precedenti con gli stessi protagonisti, *Solitaire* (2014) e *Nick & Charlie* (2015).

un immediato successo. Due anni dopo, nel 2018, Oseman riesce a pubblicare un volume autoprodotta in formato cartaceo grazie a una campagna di supporto organizzata dai suoi fan sul sito Kickstarter: il progetto raggiunge e supera la quota prestabilita dall'autrice in circa due ore.²⁸ Successivamente, grazie alla casa editrice Hachette Children's Group (HCG), *Heartstopper* passa dall'essere un *webcomic* ad avere un'effettiva pubblicazione serializzata. L'opera ottiene un enorme successo e, nel 2022, Netflix ne commissiona un adattamento per il piccolo schermo che conta tre stagioni da otto episodi ciascuna, il che lo porta a una popolarità internazionale anche al di fuori dei confini anglofoni.

Differentemente dell'approccio intimista ed espressamente volgare di Signorelli, *Heartstopper* si incasella perfettamente nel quadro mediatico contemporaneo che, dagli anni Duemiladieci in avanti, ha dato spazio a molti titoli *young adult* (es. *Simon vs. the Homosapiens Agenda*, 2015, di Becky Albertalli; *Sex Education*, 2019-2023, di Laurie Nunn; *Young Royals*, 2021-2024, di Lisa Ambjörn) che propongono un approccio divulgativo e a volte didascalico all'adolescenza "queer": in questo tipo di narrativa, il termine perde la sua accezione politica e radicale, venendo utilizzato quindi come 'termine ombrello' per la 'comunità LGBTQ+’.

Nonostante il grande successo del genere, e nello specifico la popolarità del fumetto di Oseman, abbia dato la possibilità di confrontarsi con dei modelli positivi di rappresentazioni non eterosessiste a un pubblico composto da giovani e giovanissimi, aiutandoli a coltivare una visione del mondo non costretta entro i paletti dell'eterosessualità e della conformità ai binarismi di genere, questo approccio ha portato a una banalizzazione del discorso su cosa sia definibile *queer* e su cosa il termine rappresenti all'interno del pensiero *mainstream*. Questo distingue *Heartstopper* dall'opera di Signorelli proprio per la sua funzione, voluta o implicita, di mostrare una storia che sia tollerabile anche da un pubblico appartenente alla maggioranza cis-eterosessuale: ricadendo in un pattern che la

²⁸ Eyre, Charlotte. «Oseman Smashes Comic Crowdfunding Target in Two Hours». *The Bookseller*. Recuperato 12 novembre 2024 (<https://www.thebookseller.com/news/oseman-crowdfunds-lgbt-comic-two-hours-816316>).

graphic novel di Oseman aiuterà a consolidare, il pubblico non viene stimolato ad accettare realtà che non seguono quello che l'analista socioculturale Hayden Elrafei chiama "gay-bildungsroman".²⁹

In questo spazio tumultuoso e in continuo mutamento, l'adolescenza si trasforma da esperienza caotica, violenta, e sessualmente attiva, a momento di crescita formativa, legato alla purezza della relazione, alla monogamia e all'omo-normatività³⁰ (Elrafei, 2023:4). Per quanto Oseman prenda in considerazione tematiche come omofobia, relazioni abusive, anoressia o bullismo, *Heartstopper* trova il suo fine ultimo nell'immedesimazione da parte del pubblico nei protagonisti e nel superamento delle loro difficoltà.



(fig. 3 e 4) © HCG

L'opera di Oseman si pone in contrapposizione sia con la narrazione *queer* indipendente, come *SUPERPOSE*³¹ illustrato e scritto dal duo Seosamh e Anka, oppure *Tiger, Tiger*³² di Petra Erika

²⁹ Elrafei, Hayden. 2023. « "Running With a Crown on Your Head": Heterotopic Queer Performances Against the Gay-Bildungsroman ». *Embodied: The Stanford Undergraduate Journal of Feminist, Gender, and Sexuality Studies* 2(1).

³⁰ Si veda Duggan, Lisa. 2014. *The Twilight of Equality?: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Beacon Press.

³¹ Seosamh, e Anka. 2016. *SUPERPOSE*. Autoprodotto. <https://superposecomic.com/>.

³² Nordlund, Petra Erika. 2023. *Tiger, Tiger*. Seven Seas. <https://www.tigertigercomic.com/>

Nordlund, sia alle opere commerciali appartenenti al sottogenere *Boy's Love*, nato in Giappone ma ora affermatosi anche all'estero (Welker et. al, 2022). Infatti, Oseman stessa prese le distanze nel 2017 con un commento all'interno di una sessione di Q&A tenuta sulla pagina Tapas per *Heartstopper*:

Yup, no explicit sex in this comic - the characters are teenagers so it's just not appropriate, and even if they weren't, I'd have no interest in drawing that. I wouldn't describe this comic as 'yaoi' or even 'BL' - they're genres of comic that tend to fetishise and eroticise queer men in a really bad way. This comic is just a romance between two boys and a coming-of-age story!³³

Il commento chiarisce la posizione di Oseman sul genere BL (confuso e utilizzato intercambiabilmente con il termine *yaoi*³⁴), collegandolo intrinsecamente alla 'feticizzazione' ed 'eroticizzazione' (sic) del corpo *queer* maschile, nonostante *Heartstopper*, volutamente o inconsciamente, riproponga dei topoi estetici e narrativi presenti all'interno di molti fumetti BL, come la netta distinzione fra il personaggio 'attivo', atletico, estroverso e 'in the closet' (*seme*) contrapposto a uno 'passivo' sensibile, esile e timido (*uke*) (fig.4). La presa di posizione di Oseman stessa sembra voler vincolare la sua opera a una visione realistica – e quindi corretta, di 'buona rappresentazione', che, secondo l'autrice, è assente all'interno delle opere giapponesi. La visione statica del genere BL lo trasforma in pornografia, in esplicito ed erotico; qualcosa che si discosta in toto da quello che Oseman ritiene essere la sua opera: "just a romance between two boys" (Oseman, 2017). L'erotismo e l'intimità sessuale vengono quindi delimitati a tematiche per adulti nell'ambito delle opere 'hard', che "sporca" i corpi; l'utilizzo di "boys" in questo caso può essere visto come un tentativo di infantilizzare i soggetti *queer* adolescenti, togliendo loro la propria capacità di scelta: la *queerness*, la diversità, quello spettro che distorce e macchia i giovani non è più l'identità, ma l'atto sessuale stesso.

³³ Tapas. s.d. «Read Heartstopper :: Q&A! | Tapas Community». Read Heartstopper :: Q&A! Consultato 20 ottobre 2025. <https://tapas.io/episode/916722>. Commento di Oseman in risposta all'utente "Leggo by meggo" il 16 dicembre 2017.

³⁴ Yaoi (やおい) è un termine coniato dalle fumettiste Sakata Yasuko (1953-) e Hatsu Akiko (1959-) negli anni Ottanta. L'abbreviazione di *yama nashi*, *ochi nashi*, *imi nashi* (やまなし、おちなし、いみなし, nessun climax, nessuna conclusione, nessun senso) è stata utilizzata per riferirsi ai propri lavori derivativi autoprodotti che presentavano tematiche omoerotiche (Kotani in Bolton et al., 2007:223).

La ricercatrice Ela Pryzbylo, in *Asexual erotics: intimate readings of compulsory sexuality*, sottolinea proprio la pericolosa associazione del concetto di “purezza” con quello di “asessualità”, vedendone il nesso con l’immaginario infantile, bianco, cristiano: pur scaturendo da un’origine ‘interna’, in quanto Oseman stessa si identifica come asessuale e aromantica, il volontario ripudio e biasimo verso la rappresentazione di atti sessuali può favorire l’attuazione e il rinforzo di politiche puritane verso le comunità *queer* e *kinky*.

The insistence on children’s “sexual purity” hinges on a devotion to seeing the child as existing in a state that cannot be sexually desiring, driven by the conviction that this would tarnish childhood and its “innocence.” (Pryzbylo, 2019: 94)

Secondo Oseman, infatti, mostrare la sessualità adolescenziale non sarebbe “opportuno” (*appropriate*), riferendosi direttamente alla giovane età dei protagonisti: questo *faux pas* logico affianca in toto la mera rappresentazione del corpo pubescente in un contesto sessuale con lo sguardo (*gaze*) sessualizzante e voyeuristico di un presunto spettatore-lettore adulto. *Heartstopper*, così come altre opere nate a sua immagine e somiglianza, è sintomo di una omologazione narrativa e strutturale della *queerness*, presentata come accessibile, ‘pura’ e, soprattutto, *rispettabile* dai canoni imposti dal sistema normato eterosessuale, monogamo e cisgenere.

Oseman si pone, quindi, in netto contrasto con la visione identitaria di Signorelli: se per la prima l’identità è parte di sé, è l’*espressione* valorizzante e valorizzata del soggetto, per la seconda, questo diventa *status* da proteggere.

CAPITOLO DUE

Se sei un trasgressore di genere, capirai anche gli errori degli svariati sistemi imposti

*rigorosamente in nome della società.*³⁵

- In *Transgender Feminism*, Tanaka Ray (2015:55)

2.1. Introduzione

La terminologia legata all'identità *queer* in Giappone – a partire dalla parola stessa, pronunciata *kuia* in giapponese – è importata e, nella maggior parte dei casi, non autoctona: per questo assume un ruolo diverso nella coscienza comune e accademica giapponese. Sebbene sia stata adottata da studios³ e ricercatori³ che conoscono la letteratura relativa ai *gender* e *queer studies* anglofoni, non ha ancora raggiunto la diffusione nel linguaggio *mainstream*, né nella cultura pop, e neppure nella saggistica generalista, come invece è accaduto in diversi paesi europei. Tuttavia, la rappresentazione in Giappone non si limita alla semantica o all'uso di un lessico tecnico: essa prende forma attraverso molteplici modalità espressive e mezzi differenti. Il Giappone, infatti, è spesso percepito come un contesto favorevole alle rappresentazioni di soggettività fluide, soprattutto all'interno delle produzioni culturali commerciali: basti pensare a titoli che già negli anni Cinquanta presentavano personaggi 'ambigui', come *La principessa Zaffiro*.³⁶ Questa apparente fluidità, però, si muove all'interno di un sistema altamente normato, che tende a separare in modo netto la dimensione della finzione, quindi la figura fittizia del *personaggio*, da quella della realtà vissuta, della *persona* attiva e funzionante all'interno della società.

³⁵ Originale: 性別越境をする者ならば、社会の名に厳然とある様々なシステムの間違いも分かるはずだ。

³⁶ *Ribon no kishi* (リボンの騎士, 1953-1956) di Tezuka Osamu (1928-1989).

In questa sezione si andrà a prendere in considerazione la *queerness* nel contesto giapponese, focalizzando l'attenzione su come questa venga codificata e sul suo rapporto con i media pop, utilizzando riferimenti a testi di autori e autrici di *gender e queer studies* come la sociologa e femminista Ueno Chizuko, lo scrittore transgender indipendente Tanaka Ray, la sociologa e teologa Horie Yuri, oltre all'attivista nonché ricercatore di studi sulla mascolinità Shūji Akira. Attraverso la raccolta di narrazioni locali e soggettive, si potrà meglio comprendere ciò che il sociologo Mark McLelland ha definito *hybridization* (2005:125): una forma di negoziazione tra elementi culturali importati e il sostrato nativo giapponese.

L'obiettivo di questa sezione è quindi quello di offrire una lettura più articolata della *queerness*, della sessualità e del genere in Giappone, evidenziandone l'interconnessione con le discussioni globali e con le culture pop contemporanee. Come osserva McLelland, “[...] Japanese understandings of sexuality were developing in tandem with and in relation to western understandings” (McLelland, 2005:126). Non è dunque possibile ormai separare il globale dal locale, poiché il vocabolario e le categorie interpretative che utilizziamo sono il risultato di un processo di internazionalizzazione che ha al centro l'esperienza euro-nordamericana, come già visto nel capitolo uno.

2.2. La struttura patriarcale e la deviazione *queer*

Un'indissolubile componente che da sempre caratterizza la società giapponese è la sua predilezione per la patrilinearità. In questo modello, la figura maschile assume il ruolo di creatore e pilastro (*daikokubashira*, 大黒柱) della famiglia, che si allinea a quella lunga tradizione di dominio maschile già presente in altre culture. Questo approccio androcentrico viene ben delineato dal sociologo Pierre Bourdieu (1930-2002) nel suo saggio dal titolo esplicativo, *Il dominio maschile* (1998=2024), che ne ha ampiamente descritto le cause e gli effetti all'interno della società. Le sue radici in Giappone si ritrovano già agli albori, partendo dal mito della creazione della corrente religiosa autoctona *shintō* (神

道), che ne ricalca lo schema: Izanagi, incarnazione del maschile, dona la vita; Izanami, sua consorte, nonché sorella minore, invece, è legata alla morte e alla vendetta. Dunque, la figura della donna viene sin da subito associata all'alterità, al 'negativo', al 'sinistro' e al 'selvaggio' illustrato in Bourdieu, e rimarrà una costante nell'espressione del sé femminile giapponese. Tale dicotomia fra normato-maschile e alterità-femminile rende quindi evidente una connessione diretta con il concetto di *queerness* precedentemente esposto, riallacciandosi alla 'mancanza', al 'non essere' uomo. Il genere maschile viene accettato come fondante e fondamentale, definito da Shūji Akira come immutabile e 'inadattabile' (2021:51), a differenza del genere femminile che può e deve piegarsi e modellarsi. La focalizzazione sul corpo maschile diventa un elemento imprescindibile della società e della cultura giapponese, nonché della sua produzione artistico-letteraria. Questa predilezione si può osservare già prima della forzata apertura dei confini dell'arcipelago al commercio statunitense su larga scala,³⁷ all'interno delle relazioni omosociali (romantiche, platoniche o sessuali) non solo in ambito samuraico o a corte, come illustrato da Gary Leupp (1996) e Gregory Pflugfelder (1999), ma anche all'interno dei ranghi religiosi (Childs, 1980).

Una delle particolarità legate a questo tipo di relazioni è proprio l'esclusione del corpo femminile, sostituito dalla bellezza androgina del giovanetto imberbe: l'incontro fra maschile e femminile, ma estraneo alla gravidanza, al ciclo mestruale, all'antitesi del maschile. Presupponendo un egual interesse verso la figura maschile anche da parte europea e nordamericana, il favoritismo rivolto al maschile e alle sue funzioni socioculturali ha anche portato a un disinteresse generale nell'archiviazione di eventuali relazioni omosociali fra donne, viste in ogni caso come 'forzate' dall'esclusione del mondo maschile pubblico/politico/letterario etc. (Ueno 2010=2021:289), oppure riassorbite nell'immaginario egemone come semplice amicizia (Kamano & Khor in Fujimura-Fanselow, 2011:271). Di queste relazioni si hanno solo pochi estratti trovati in poesie scambiate fra geisha, oppure stampe *ukiyo-e* di

³⁷ Nel 1853. Qui si sta facendo riferimento alla politica di protezionismo e divieto di entrata e uscita di merci e popolazione dai confini giapponesi, chiamata *sakoku* (鎖国), cioè *paese chiuso/incatenato*. Questa venne portata avanti durante il lungo regime militare, conosciuto sia come periodo Edo (1603 – 1868) o Tokugawa, dal cognome della famiglia al potere.

epoca Edo che ritraevano rapporti sessuali fra donne, ma il cui pubblico di riferimento era presumibilmente maschile. Il critico letterario Itō Ujitaka in *Dōseiai bunka no keifu* (同性愛文化の系譜, *Genealogia della letteratura omosessuale*) ha sottolineato questa differenza anche nella lingua giapponese stessa, che trova svariati termini riferiti alle relazioni fra uomini (*danshoku* [男色], *shudō* [衆道], *ryūhi shugi* [龍陽主義]), ma nessun equivalente per quelle femminili, dando quindi per assodato che l'unica relazione possibile per una donna fosse, tassativamente, quella con uomo al fine della procreazione e della continuazione patrilineare (2020:107).

Proprio per questa dominanza del maschile, la *queerness* nel femminile non è solo rappresentata all'interno del folklore giapponese come subdola per sua propria natura, tramite creature *trickster* come lo *yōkai*³⁸ *kitsune* (妖怪狐, 'demone' volpe), ma viene attivamente ignorata, se non addirittura contrastata. Ueno, infatti, descrive un caratteristico terrore maschile presente nella società giapponese, già accennato da Bourdieu (1998=2024: 31³⁹), relativo alla 'femminilizzazione' dell'uomo, *joseika* (女性化, 2010=2021: 32-33). Associando le relazioni fra maschile-femminile e omosocialità-omofobia, Ueno ne evidenzia l'interdipendenza, forte delle similitudini con la sessualità non egitaria fra uomini riferita all'antica Grecia proposta da Foucault (citato molteplici volte nel testo di Ueno), similitudine riconfermata anche da Itō (2020:2). Come se avesse subito un insulto, l'individuo equiparato alla donna perde il proprio capitale sociale, legandosi quasi a un destino nefasto:

Quindi, espressioni come “quello là è un finocchio (*okama*, おかま)” indicano, fra uomini, la squalifica di un membro dalla sfera maschile, ovvero l'estrema denigrazione. Tipi di espressioni per esonerare un uomo non più visto come degno di far parte della sfera maschile, “finocchio/travestito”, cioè, “un uomo che sembra una donna”, rappresentano un simbolo che

³⁸ Il termine *yōkai* ha svariate traduzioni, fra cui anche spettro, mostro, fantasma o demone: queste entità del folklore giapponese sono viste come creature liminali, a volte antropomorfe o zoomorfe, ma possono anche prendere forme di oggetti. Non sono legate né al positivo né al negativo, essendo ambigue e mutevoli. Alcune entità sono definite da un genere specifico, come nel caso della donna-volpe.

³⁹ “Non stupisce così che, da questo punto di vista che lega sessualità e potere, la peggiore umiliazione, per un uomo, consista nell'essere trasformato in donna.”

si lega alla retorica della femminilizzazione.⁴⁰ (2010=2021:33)

Chiaramente, il termine ‘mascolinità’, così come anche ‘femminilità’, vengono lette come forme dell’esistenza umana che, per la loro stessa presunta essenza, reiterano certe tipologie comportamentali nell’individuo (es. la *donna*, in quanto *femmina*, non può che essere vendicativa; non può che essere madre e moglie; l’*uomo*, in quanto *maschio*, non può che essere conquistatore, violento). La distinzione binaria che tutt’ora permea la società contemporanea giapponese può trovare le sue origini e la sua permanenza nella coscienza comune (Robertson, 1992: 420) con l’influsso nel paese già dalla fine dell’Ottocento di testi psichiatrici: come già si è visto nel capitolo precedente, questa branca della medicina ha giocato e gioca ancora un ruolo fondamentale nella definizione di cosa sia ‘queer’, ‘malato’, ‘deviato’ e di cosa sia, invece, ‘normale’ e ‘normato’.

Seppure già importato e tradotto nel 1894 con il titolo *Shikijōkyōhen* (色情狂編, *Raccolta sulle manie sessuali*), *Psychopatia Sexualis* (1886) di Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) diventa uno dei testi chiave della democrazia Taishō (大正, 1912-1926),⁴¹ tramite la riedizione del 1913 con un nuovo titolo, *Hentai seiyoku shinri* (変態性慾心理, *Psicologia del desiderio sessuale perverso*, fig.5). Proprio nel titolo del libro si trova una componente importante della percezione delle ‘perversioni’, cioè il termine *hentai*, che nella lingua contemporanea è utilizzato come termine ombrello per tutta quella produzione erotico-pornografica giapponese dedicata a un pubblico maschile.

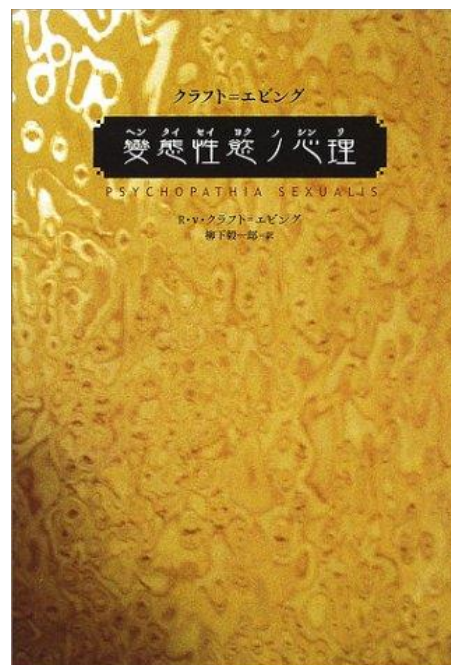
All’interno del testo, infatti, si trova una distinzione fra *seijō* (正常) e *ijō* (異常), cioè ‘normale’ e ‘anormale’: nascono, per la prima volta nella società giapponese “così come lo erano in quella europea e statunitense”⁴² (Kazama e Kawaguchi, 2010=2019:99), le figure dell’eterosessuale (*iseiai’sha*, 異性愛者) e dell’omosessuale (*dōseiai’sha*, 同性愛者): quest’ultimo termine verrà quasi esclusivamente

⁴⁰ Traduzione mia. Originale: 『かくして「あいつ、おかまかよ」という表現は、男のあいだでは男性集団の成員資格失墜を意味する、最大の悪罵となる。男に値しない男を男の集団から放逐する表現が、「おかま」―「女のような男」という女性化のレトリックを伴っているのは象徴的である。』

⁴¹ Periodo di apertura e di forte vivacità culturale, che precede la svolta imperialista che si avrà negli anni Trenta.

⁴² Traduzione mia. Originale: 「日本でも欧米と同じように」.

associato alla sfera maschile (Suganuma, 2012:72). La nascita e la conseguente affermazione di un linguaggio specifico per definire in modo binario e arbitrario dei comportamenti sessuali ne afferma, quindi, l'esistenza e dunque l'obbligo burocratico e sociale di incasellarli all'interno di una struttura. Come afferma Itō, "all'interno della società, non c'è posto per qualcosa a cui non si può dare un nome"⁴³ (2020: 205). Dal *nome* (o categoria) nasce quindi una visibilità nuova, che nasconde in sé due facce: una può spronare la minoranza all'emancipazione, grazie all'identificazione e all'idea di appartenenza; dall'altra, espone la stessa, composta anche da elementi vulnerabili, al pericolo della visibilità.



(fig. 5) © Genshobō

Tramite questa lettura, l'omosessuale viene classificato come 'afflitto' da una 'patologia', così come chi soffre di incongruenza di genere⁴⁴ (anch'essa focalizzata esclusivamente sulla transizione MtF). Questi viene dipinto come un'entità conflittuale all'interno della società, quasi liminale: non realmente

⁴³ Traduzione mia. Originale: 「世間には名前のつかないものの居場所はない。」

⁴⁴ *Seibetsu iwakan* (性別違和感) in giapponese, è un termine che cerca di evitare un linguaggio patologizzante per riferirsi all'esperienza trans. D'altra parte, in ambito medico è riconosciuta ancora con il termine 'disforia di genere', *seidōitsu shōgai* (性同一性障害), dove *shōgai* specifica proprio il concetto di 'disturbo (fisico o psichiatrico)'.

un *uomo*, in quanto interessato a una relazione effettivamente egalitaria con un altro uomo (il che implica, quindi, l'onta e il disonore della penetrazione), ma nemmeno *donna*, in quanto impossibilitato a portare avanti una gravidanza, *conditio sine qua non* dell'esistenza femminile nella società. L'introduzione di questo nuovo tipo di catalogazione riconfigura l'esistenza *queer* esattamente come la si è descritta nel capitolo precedente: essenzialista, psichiatrica, malata; impossibile da riferire all'interno della gestione sociale cisetero-normativa, nucleare, patriarcale; che va a sostituirsi, a partire dagli anni Trenta per poi consolidarsi nel Secondo Dopoguerra, alla concezione di famiglia estesa e allargata.

Così, l'attivista Tanaka Ray nel 2006 spiega in *Transgender Feminism (Toransujendā feminizumu, トランスジェンダーフェミニズム)* come lo stigma medico appena descritto sia ancora presente nell'esperienza trans giapponese. Tanaka denuncia questo legame costante fra la mera esistenza delle persone trans con l'associazione alla 'malattia' e alla sofferenza (2006:107;109) e ne sottolinea l'interesse quasi esclusivo, sia da parte della letteratura accademica che da parte dei mass media, verso le soggettività gay cisgenere e quelle di donne trans, con una minore attenzione per le voci di donne lesbiche, bisessuali, uomini trans e persone non binarie (2006:87-88). Tutto ciò che devia da questa visione standardizzata della sessualità umana e del forzato binarismo di genere viene ricondotto al desiderio perverso, lo *hentai seiyoku* di cui sopra: la principale rappresentazione *queer*, infatti, si ritrovava non solo su riviste a tema per un pubblico anch'esso presumibilmente *queer*, ma anche su numerose riviste dedicate alla mistificazione e spettacolarizzazione di pratiche sessuali particolari (es. BDSM), come *Fūzokuzōshi* (風俗草紙, 1953-1954) o *Fūzoku kitan* (風俗奇譚, 1960-1974), dove trovavano spazio anche il corpo trans e l'omosessualità – percepita come una parafilia o preferenza sessuale e non come categoria identitaria (McLelland, 2005:81-132).

Secondo il nipponista Jonathan D. Mackintosh, la 'riappropriazione', avvenuta durante gli anni Settanta, di termini come *homo*⁴⁵ (abbreviazione dell'inglese *homosexual*) spostarono l'attenzione dal

⁴⁵ Il termine coniato all'epoca diventerà poi insulto riferito a uomini queer all'interno del giapponese contemporaneo.

suo legame con il perverso e anche dalla patologizzazione. Mostrando il ‘perverso’ come ‘normale’, si presenta in modo evidente la costruzione sociale di cosa fosse, effettivamente, la ‘perversione’ (2010:163):

His [l’omosessuale] ‘perversion’ was a fiction created by a society that was, on the contrary, itself possessed of a voyeuristic perversion to ‘torment’ and ‘violate.’ Far from being a repulsively unique condition, homo desire exposed society and its homo-phobia [sic.] for what it really was, ‘perverse.’

L’omotransfobia insita nelle attività pubbliche e governative, l’impostazione segregazionista di genere in moltissimi ambiti (basti pensare alle uniformi, specialmente scolastiche, ancora ferme alla distinzione gonna-femminile, pantalone-maschile⁴⁶) ha portato quindi a una netta distinzione fra ciò che è *accettabile* nel privato e cosa lo è nel pubblico: la separazione fra *uchi* (うち), l’interno, la propria intimità e la propria sfera familiare, e il *soto* (外), cioè tutto ciò che è ‘fuori’ da questa stretta cerchia, si trova riflessa nella rigida linea di separazione fra la possibilità di esprimere se stessi nella vaghezza e fluidità del privato e la netta categorizzazione che regola le relazioni ufficiali, formali e sociali.

Una delle espressioni più lampanti del rigore burocratico in termini di genere sulla base del quale si definisce la sessualità ‘consona’ è proprio il *koseki* (戸籍), il registro familiare. Al suo interno vengono registrate svariate informazioni relative allo *status* della famiglia, compresi i ruoli di uomini e donne, che, in quanto *maschi* e *femmine*, vengono definiti in modo specifico: moglie, marito, figlia maggiore, figlio maggiore e così via. La struttura patriarcale imposta dal registro familiare definisce la figura femminile come subalterna rispetto a quella maschile, facendola passare da figlia subordinata a un padre a moglie subordinata a un marito. Fino agli anni Ottanta, in caso di divorzio si presumeva

⁴⁶ Seppure siano stati fatti alcuni progressi proprio nell’ultimo decennio al riguardo, permettendo una scelta più libera in alcune scuole. Cfr. 「なんで女子はスカートって決まっているの？」スラックスを標準制服にした学校が教えてくれたこと - # 学校教育を考える - NHK みんなでプラス. NHK, 16 novembre 2021. <https://www.nhk.or.jp/minplus/0012/topic019.html>. (Ultimo accesso, 3 marzo 2025)

che la donna tornasse a essere iscritta nel *koseki* paterno. Tramite questo passaggio si escludeva la possibilità di un'identità femminile slegata dalla famiglia patrilineare (White, 2018: 24).

Tale impianto continua tuttora a forzare una visione eterosessista della società (Ray, 2006:130), rendendo quindi impossibile qualunque tipo di costrutto familiare altro, come spiega la sociologa Sonja Pei-Fen Dale in *Same-sex marriage and the question of queerness – institutional performativity and marriage in Japan* (2020:2), partendo dalle affermazioni espresse dall'esponente del Partito Liberal-democratico (LDP, centro destra) Sugita Mio (1967-): “loro [le persone LGBT] non possono fare figli, quindi non sono *produttivi* (*seisansei*, 生産性)”.⁴⁷ L'idea proposta dal governo sembrerebbe quella di una realtà dove l'unità familiare rimane legata all'esistenza di un vincolo matrimoniale e che questo, successivamente, dovrà inevitabilmente portare alla nascita di una prole, per quanto Sugita sia comunque una voce di minoranza all'interno del partito e il suo commento non abbia avuto un particolare seguito né mediatico né politico (Frühstück, 2022: 161-162).

La fissità di certe legislazioni, create quindi *ad hoc* per incasellare il più possibile la popolazione in scelte vincolate dal sesso biologico, porta a dei paradossi che il *koseki* stesso cercherebbe di debellare: molte persone *queer*, per potere usufruire di alcuni diritti di base (eredità, tasse, pensione, assicurazione sanitaria), utilizzano la pratica dello *yōshi engumi* (養子縁組), cioè l'adozione di un adulto. Il partner più grande (anche solo di alcuni giorni), quindi, adotta *de iure* il partner più giovane, così da creare un registro familiare genitore-prole *ex novo* (Kamano & Khor in Fujimura-Fanselow, 2011:270-271). Pur di mantenere a livello statale una struttura relazionale eterosessuale, cisgenere, monogama e natalista, l'esempio eclatante del *koseki* dà in realtà agio a storture di questo genere.

Come illustrato da Dale:

[...] a diversity of relationships can be accepted insofar as they abide by the “roles” that the

⁴⁷ 「彼ら彼女らは子供を作らない、つまり生産性がない」 Mainichi Shinbun. 《「LGBTQ 生産性ない」発言 杉田水脈氏が撤回、謝罪》. 毎日新聞. Consultato 10 marzo 2025. <https://mainichi.jp/articles/20221202/k00/00m/010/241000c>. (Ultimo accesso, 10 marzo 2025)

system dictates—be that wife-husband, father-son, or mother-daughter. The *koseki* as such encourages a form of institutional performativity—of making one’s relationship fit the legal configurations of what is allowed—regardless of the nature of the relationship itself. (2020:7)

Il concetto di *queer* e di *queerness*, quindi, ritorna come sinonimo di ‘fuori dalla norma’: tutto ciò che non può essere incasellato all’interno dell’apparato sociale e burocratico vigente tende a essere ignorato. Tuttavia, nell’ultimo decennio la società giapponese ha visto un crescente sostegno verso la comunità LGBT (meno spesso definita ‘LGBTQ+’), con attivisti e organizzazioni no-profit (NPO) impegnati principalmente nell’ottenimento di diritti civili, ma anche in favore della promulgazione di leggi sul matrimonio egualitario, come *Marriage for All Japan*. Queste realtà combattono inoltre per una riforma del sistema *koseki* e per l’allentamento delle procedure sul cambio anagrafico per persone trans e non binarie.⁴⁸

Un supporto è arrivato anche da varie dichiarazioni fatte dalla corte suprema giapponese, che ha affermato l’incostituzionalità sia del divieto d’accesso ai bagni femminili per le impiegate trans⁴⁹ sia l’opposizione al matrimonio egualitario.⁵⁰ Tra le sentenze più emblematiche figura la vittoria di Usui Takakito, un uomo trans a cui è stato riconosciuto il cambio di genere nella documentazione anagrafica pur non essendo stato sottoposto all’operazione chirurgica di riassegnazione del genere (GRS).⁵¹

Tuttavia, tali aperture rimangono circoscritte all’interno di un quadro ancora fortemente eteronormativo e binario: le soggettività *queer* vengono infatti riconosciute e regolate soltanto nella misura in cui possono essere ricondotte ai parametri della norma dominante. Nei prossimi capitoli

⁴⁸ Con ‘non binarie’, si intendono anche tutte quelle persone che in Giappone si rivedono nel termine ‘genere X’ (Xジェンダー).

⁴⁹ Takahara, Kanako, e Karin Kaneko. «Japan’s Supreme Court Makes Landmark Decision on Transgender Rights». The Japan Times, 11 luglio 2023. <https://www.japantimes.co.jp/news/2023/07/11/national/crime-legal/trans-official-bathroom-use-supreme-court/>.

⁵⁰ Watanabe, Kyoka, e Toshinari Takahashi. «4th High Court Rules Same-Sex Marriage Ban Unconstitutional | The Asahi Shimbun: Breaking News, Japan News and Analysis». The Asahi Shimbun, 7 marzo 2025. <https://www.asahi.com/ajw/articles/15659265>.

⁵¹ Kamiyasaki, Masayasu. «Court Approves Trans Man to Change Gender without Surgery | The Asahi Shimbun: Breaking News, Japan News and Analysis». The Asahi Shimbun, 7 febbraio 2024. <https://www.asahi.com/ajw/articles/15155502>.

si analizzerà invece come la *queerness* sia rappresentata in forme più complesse e articolate nel panorama dell'intrattenimento, spesso in netta controtendenza rispetto alle dinamiche della vita quotidiana.

2.3. Culture pop giapponesi: breve introduzione

Diversamente da quello che si intende con il termine italiano 'cultura popolare', cioè una serie di pratiche artistico-culturali reiterate nel tempo per poi essere consolidate nella tradizione e nella società di una certa popolazione,⁵² con 'cultura pop' si colloca alla base il capitale, il consumo e il fruitore come cliente e consumatore. Proprio questa tipologia di cultura, chiamata da Adorno e Horkheimer (1947=2010: 126-181) "industria culturale", diventa un "trionfo del capitale" (ibid.:130) dove il divertimento, l'intrattenimento (*amusement*) è al primo posto rispetto alla qualità, al significato e all'impatto socioculturale; "[...] dove non si sente tintinnare il berretto a sonagli del matto, ma il mazzo di chiavi della ragione capitalistica" (ibid.:152).

La cultura pop, in questo senso, viene quindi creata artificialmente: la lettura dei due sociologi tedeschi ovviamente si focalizzava su una versione di quest'ultima che è ormai ben lontana dalla nostra contemporaneità, anche se si possono rintracciare ancora alcune similitudini capitaliste tutt'ora presenti nel suo *modus operandi*. Nonostante Adorno e Horkheimer, la cultura o le culture pop non sono e *non possono* essere ridotte solamente a strumento per l'uso-frutto del capitale, in quanto si rischierebbe di creare una lettura elitaria dell'arte — oltre ad annullare altre tipologie di cultura 'pop' presenti nel corso della storia, come lo erano i giochi gladiatori romani o il *kamishibai*⁵³ giapponese. Al contrario, questa *deve* essere ricontestualizzata come vivace bacino di creazione artistica, di scambio interculturale e intermediatico, come sottolineato più volte dallo studioso Henry Jenkins in tutti i suoi testi relativi alla cultura partecipativa e al fenomeno del *fandom* (1992; 2006; 2008; 2016).

⁵² Si veda anche l'assimilazione con la parola 'folkloristico'.

⁵³ Teatro itinerante che utilizzava delle tavolette disegnate per raccontare storie.

Proprio all'interno delle dinamiche interne a questi ultimi, al loro linguaggio e all'evoluzione online di svariate sottoculture, si possono ritrovare elementi interpretabili come *queer*, uno fra tutti la nascita della fictosessualità, descritta da Karhulahti e Välisalo (2021:10) come “a strong and lasting feeling of love or desire toward a fictional character” ed esplorata dal ricercatore Matsuura Yū in relazione al contesto giapponese (Ristè, 2024). In *On the Politics of Gender/Sexuality of Fictosexuality* (*Fictosekushuaru kara kangaeru jendā/sekushuariti no seiji*, フィクトセクシュアルから考えるジェンダー／セクシュアリティの政治, 2023), Matsuura infatti categorizza il personaggio fittizio come un genere a sé, separandolo dalla percezione di un “essere umano in carne e ossa” (*namami no ningen*, 生身の人間).

La nascita di elementi intrinsecamente *queer* per la loro distanza con il normato, ma che tuttavia si sostengono solamente grazie alla condivisione di spazi legati alle culture pop, propone un'alternativa rispetto alla struttura maggioritaria. Elementi simili alla fictosessualità definita da Matsuura si possono trovare nell'esperienza di tutto quel pubblico maschile che legge e si interfaccia con opere *Boy's Love* pur definendosi eterosessuale, descritta da Nagaike Kazumi all'interno del suo articolo *Male Love for BL, Shota, and Otokonoko Characters: Japanese Alternative Masculinities Mediating Different Modes of Existence* (2022). Nonostante Nagaike utilizzi una teorizzazione freudiana ormai superata, l'assimilazione di componenti ‘esterne’ alla norma, reintegrate e ‘normalizzate’ all'interno del *fandom*, crea uno spazio che si interfaccia con la cultura pop *mainstream* in modi che si distanziano dal suo stesso standard.

In questa sezione ci si addentrerà nello specifico della relazione fra alterità e cultura pop giapponese contemporanea, la quale pur essendo caratterizzata da un enorme influsso capitalistico-consumista, è stata un unicum all'interno del mercato internazionale per decenni, grazie alla sua vivace produzione artistica. Pur menzionando moda, musica e letteratura per avere una visione più completa del fenomeno, ci si concentrerà sulla rappresentazione all'interno del mondo del fumetto e dell'animazione.

2.3.1. Queerness e cultura pop giapponese

Come già visto, la cultura pop contemporanea si nutre di consumo e di capitale, perciò anche le ideologie, le identità e le rappresentazioni diventano prodotti vendibili e sfruttabili all'interno del mercato internazionale: così succede con le varie sfaccettature del *queer*. Nel contesto giapponese, nell'ambito fumettistico si osservano rappresentazioni estetico-narrative legate alle politiche identitarie (LGBTQ+) e con grandi influenze dalle strutture europee e nordamericane a partire dagli anni Duemiladieci, grazie a una maggiore consapevolezza da parte di pubblico e autori su tematiche come la discriminazione, il *coming out* e l'accettazione di sé. Tuttavia, questa distinzione formale fra un 'pre' fumetto LGBTQ+ e un 'post' non vuole escludere tutte quelle opere che non riflettevano direttamente sui concetti di identità, di etichette e di identificazione, come si è visto nei casi di Signorelli e Oseman, ma che trattavano la *queerness* in un modo più vago e disarticolato, sfociando in alcuni casi, anche nel feticismo (Fushimi, 1993:230 in Mizoguchi 2015:98). L'emergere del fumetto 'queer' codificato non costituisce un fenomeno isolato, né privo di una propria genealogia: coerentemente con quanto detto in precedenza, il manga (e di conseguenza le estensioni transmediali) ha rappresentato storicamente terreno fertile per sperimentazioni relative all'alterità – di genere o sessuale. In particolare, il fenomeno creativo che ha investito lo *shōjo* manga fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Ottanta ha agito da catalizzatore, delineando quegli stilemi e quei tropi che avrebbero informato i codici estetico-narrativi delle decadi successive.

La plasticità della *queerness* mostrata nel fumetto giapponese si pone in antitesi con la sentita 'necessità morale' di creare delle 'buone rappresentazioni' molto sentita nell'ambiente culturale nordamericano e sviluppato principalmente da critici e attivisti spesso parte della stessa comunità LGBTQ+, specialmente in riferimento alle discussioni sulle rappresentazioni proposte dai vari media d'intrattenimento pop e di consumo. "However, this trend may cause an inevitable conflict in discussing the representations of LGBTQ+ characters" (in Kawasaka & Würrer, 2024:179), scrive Kubo Yutaka, docente di studi cinematografici. L'autore allude allo spazio occupato dalla *queerness* nelle rappresentazioni audiovisive internazionali contemporanee e mette in guardia da un pressoché

inevitabile approdo di tale paradigma nell'interpretazione dei personaggi LGBTQ+ in Giappone; un processo che rischierebbe di marginalizzare tutto ciò che non rientra nel “narrow scope of “good” representations” (ibid.). Di rimando, la percezione giapponese di quest'ultima sembra dividere intrattenimento fine a sé stesso e ‘realtà’ (*genjitsu*, 現実) in modo più netto e spesso scollegato dal piano politico. Per quanto lo psicologo Saitō Tamaki nel suo testo *Sentō bishōjo no seishin bunseki* (戦闘美少女の精神分析, 2006=2011), si focalizzasse sulla particolare sottocultura *otaku* consolidatasi a cavallo del nuovo millennio, le sue parole rimangono rilevanti anche nel contesto giapponese più ampio:

Indeed, it should go without saying that reality is itself a form of fiction. At least the word reality as we use it in general refers to the fiction that is “the everyday world we live in”. (2011: 22, trad. J. K. Vincent e Dawn Lawson)

Una presunta cesura fra le due non implica un contesto artistico-commerciale in cui l'attivismo politico e la critica sociale siano completamente assenti: rispetto alle opere *gekiga*⁵⁴ (劇画) pubblicate fra gli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta, la cui struttura politica di critica sociale del Giappone dell'epoca è indubbia (Galbraith, 2019: 52), non è insolito trovare *mangaka* che evitano di esporre una lettura politicamente coinvolta delle proprie opere, lasciando al lettore un ampio margine interpretativo. Certamente questa linea più netta fra arte ‘politica’ e un presunto intrattenimento ‘apolitico’ rischia di indurre il pubblico a una lettura superficiale e poco propensa all'analisi critica. Paradossalmente, tuttavia, questa distinzione ha lasciato spazio a esplorazioni più ampie in termini di genere e sessualità. Ne sono un esempio i sopracitati manga per ragazze degli anni Settanta, dove si possono trovare titoli che mettevano in discussione il ruolo della donna nella società giapponese dell'epoca, o le produzioni

⁵⁴ Let. “immagini drammatiche”, è un termine nato alla fine degli anni Cinquanta per delineare una corrente artistica all'interno del fumetto giapponese dedicata a un pubblico maschile adulto, che si concentrava proprio sulla critica politica e sociale. Questa componente ‘drammatica’ si contrapponeva all'assunto umoristico all'interno del manga popolare. La corrente ha avuto il suo picco negli anni Settanta, per poi perdere trazione alla fine degli anni Ottanta. (Suzuki & Stewart, 2023: 63-73)

più recenti, che propongono mascolinità alternative, come si può vedere nella popolarizzazione delle cosiddette ‘soft masculinities’ (Baudinette, 2021:93; Steger & Koch:2013).⁵⁵

Con la diffusione culturale e commerciale di un’estetica stilistica che puntava alla fusione di maschile e femminile, attingendo a piene mani dal *glam rock* britannico e dal punk delle origini, a partire dagli anni Ottanta il Giappone scopre all’interno del mondo della moda e della musica una rottura *underground* (*angura*, アングラ) dell’eteronormatività. Qui trova spazio una *queerness* visuale sviluppatasi all’interno degli hub creativi presenti a Takeshita *dōri*, nel quartiere di Harajuku a Tokyo:⁵⁶ uno degli esempi più noti è sicuramente la corrente *visual kei* (ビジュアル系), che è riuscita a sconfinare anche all’estero agli albori del nuovo millennio, nata dalle evoluzioni teatrali e teatriche delle performance controculturali unite all’eccentricità del *glam*. Uno dei fondatori del movimento estetico e voce solista della band BUCK-TICK, Sakurai Atsushi (1966-2023), in un’intervista rilasciata per *Ongaku to hito* (音楽と人) nel 2018 racconta così la sua esperienza artistica rispetto alla propria espressione di genere sul palco e nelle sue performance:

Beh, vorrei in un certo senso superare il [concetto di] genere. Essendo parte integrante del [mio] lavoro, sarebbe stato divertente anche per gli spettatori. Se mi vergognassi di questa cosa sarebbe la fine [della mia carriera] (2018: 7).

Sia Sakurai che altri esponenti del genere basavano la propria popolarità proprio sul gioco dell’androginia, definita dall’antropologa Jennifer Robertson come uno “scrambling of gender markings” (1992: 419), che verrà poi reintrodotta all’interno della cultura visuale fumettistica e animata tramite la figura del bel ragazzo (*bishōnen*, 美少年), analizzata più nel dettaglio nel capitolo seguente. La cultura pop può essere interpretata come un processo ricorsivo, virtuoso o vizioso, a

⁵⁵ Una visione della mascolinità che incorpora elementi tradizionalmente legati alla sfera femminile: un maggior interesse per la cura personale, aspetto fisico androgino e un maggiore contatto con le proprie emozioni.

⁵⁶ Molti di questi stili esuberanti, vivaci, creativi ed eccessivi sono stati raccolti e documentati nel corso degli anni da varie riviste indipendenti durante gli anni Novanta e Duemila, come ZIPPER (ジッパー, 1993-2017/2022-) o *FRUiTS* (1997-2017), parte dello *Urashita boom* (裏下ブーム, gioco di parole fra *ura* [裏], nascosto, e il nome della strada di Harajuku, Takeshita [竹下]).

seconda del posizionamento critico, che si autoalimenta e si sviluppa attraverso dinamiche endogene. In questa prospettiva, il *visual kei* ha esaurito la sua centralità acquisita fra la fine degli anni Ottanta e la metà degli anni Duemila, venendo soppiantato man mano da una pluralità di sottoculture fondate sull'erosione della distinzione binaria, come nel *decora kei* (デコラ系) o all'interno della moda *lolita* (ロリータ), fino ad arrivare alla contemporanea 'moda *genderless*'⁵⁷ (ジェンダーレスファッション).



(fig. 6 e 7) BUCK-TICK per Oricon Weekly (1989) e Dir en Grey per SHOXX n. 59 (1998)

A differenza dell'etichetta identitaria collegata alla parola *genderless* nel contesto anglofono, dove possiamo trovare anche la versione *agender* (agenere, quindi una persona che non si rivede in nessun genere), la moda *genderless* giapponese intende 'liberalizzare' alcuni accessori o capi d'abbigliamento prima intesi esclusivamente per un certo pubblico di acquirenti, seppure con specifiche esclusioni come i tacchi, ancora appannaggio femminile. Questo tipo di moda è stata riproposta in alcuni titoli a fumetti come *My Genderless Boyfriend* (*Gendāresu danshi ni ai sareteimasu*, ジェンダーレス男子に愛されています, 2018-2023, fig. 8) di Tamekō,⁵⁸ dove la coppia principale si presenta ai lettori

⁵⁷ La quale, tuttavia, viene spesso se non esclusivamente equiparata alla moda femminile all'interno delle campagne promozionali.

⁵⁸ Conosciuta anche come Nanahira Kōjirō.

come canonicamente eterosessuale, ma dai ‘ruoli invertiti’: lo stereotipo femminile è incarnato dal bello e delicato Meguru, mentre il ruolo della dipendente colpetto bianco spetta alla sua fidanzata, Wako.

Il gioco dello scambio dei ‘ruoli’ di genere, come anche il travestitismo (*crossdressing*), non è sicuramente un concetto nuovo all’interno della letteratura e delle rappresentazioni visuali giapponesi, che ritrova il topos anche all’interno della produzione classica con titoli come *Torikaebaya monogatari* (とりかえばや物語, ca. 1200; tradotto in inglese nel 1983 come *The Changelings* da Rosette Willig). Difatti, parecchi sono i titoli che si prestano all’espedito narrativo dell’inversione dei ruoli di genere specialmente all’interno delle opere dello *shōjo* manga, come *Cuore di menta* (*Minto-na bokura*, ミントな僕ら, 1997-2000) di Yoshizumi Wataru o *Hana kimi: per voi in piena fioritura* (*Hanazakari no kimitachi e*, 花ざかりの君たちへ, 1996-2004) di Nakajo Hisaya per citare alcuni dei più famosi, il cui scopo principale è l’intrattenimento; per cui, al termine della narrazione lo status quo viene riconfermato, come immutabile e imperituro.

Infatti, il posizionamento della *queerness* in questo tipo di prodotti d’intrattenimento si riallaccia pienamente all’interpretazione del ‘bizzarro’ e quindi ‘fuori’ da quella struttura binaria socialmente accettata. Difatti, questa lettura lascia ampio margine per l’esplorazione circoscritta in determinati ambiti sociali, come si constata fra gli anni Duemila e Duemiladieci, quando si consolidano all’interno dei generi *Boys’ Love* e *yuri* una serie di stilemi narrativi ed estetici legati all’ambiente scolastico, in cui i protagonisti sono giovani adolescenti e, quindi, momentaneamente slegati dalla società adulta ‘autorizzati’ a sperimentare con dinamiche altre rispetto alla semplice eteronormatività.

Pur rimanendo immersa in dinamiche di mercato, la cultura pop giapponese ha saputo sfruttare l’industria del BL e, in minor parte dello *yuri* (la cui evoluzione verrà descritta più avanti), per mercificare un certo tipo di estetica *queer*: intrecci amorosi fra ragazzi o fra ragazze diventano prodotto di consumo, spesso svuotati di ogni riflessione identitaria. Tuttavia, dagli anni 2020 si è assistito a un duplice cambio di rotta.



(fig. 8, 9 e 10) © Shōdensha; Esempi di BL e yuri contemporanei: *Fateful Lovemeter* (*Unmeiteki Lovemeter*, 運命的ラブメーター, 2021) di Miyama Kaoruko e *La persona che mi piace non è un ragazzo* (*Ki ni natteru hito ga otoko ja nakatta*, 気になってる人が男じゃなかった, 2022-) di Arai Sumiko.

Da un lato, l'intrattenimento *mainstream* ha iniziato a integrare istanze relative ai diritti civili, al matrimonio egualitario e all'adozione, esplorando in maniera esplicita temi quali omofobia, transfobia o bullismo scolastico. Dall'altro, si collocano, autori più radicali e meno concilianti come Oshimi Shūzō: opere quali *Bentornato, Alice* (*Okaeri, Arisu*, おかえりアリス, 2020-2023) o *Dentro Mari* (*Boku wa Mari no naka*, ぼくは麻理のなか, 2012-2016), si distanziano dagli stilemi reiterati dal manga di consumo, dove la queerness abbandona la sua funzione di intrattenimento per farsi indagine viscerale e perturbante. Oshimi non propone una narrazione rassicurante od orientata all'attivismo, ma esplora la fluidità del genere e della sessualità attraverso il conflitto interpersonale, dell'alterazione del corpo e la frammentazione dell'io, restituendo una rappresentazione dell'alterità meno patinata e decisamente più cupa e sfaccettata.

Nonostante questo sia un segno di come il medium torni a farsi veicolo di denuncia e di critica, lo stile estetico e narrativo della maggior parte dei titoli rimane legato ai significanti visivi legati alle dinamiche di consumo menzionati nel database di Azuma:

[...] note that each element, with its own origins and background, constitutes a category that

has been developed in order to stimulate the interest of the consumers. It is not a simple fetish object, but a sign that emerged through market principles.⁵⁹ (2009:42)

L'affermazione del già esistente sottogenere dell'*essay* manga negli anni Duemiladieci permette ad alcune soggettività *queer*⁶⁰ di raccontare in prima persona le proprie vite, aprendo uno spazio di rappresentazione più vicino alla definizione nordamericana di 'autentico'. La percezione di autenticità passa dunque anche dall'origine di queste opere, spesso intercettate dalla grande editoria attraverso nuovi canali: se prima lo scouting avveniva esclusivamente tramite fiere del fumetto amatoriale (si pensi al COMITIA⁶¹), ora sussiste la possibilità di trovare nuovi talenti tramite piattaforme online, come PIXIV o Instagram. Il linguaggio *mangaesque*⁶² (Berndt, 2020; Itō, 2005) diventa veicolo per il vocabolario internazionale, fatto di etichette identitarie con definizioni scrupolose, e ne riscontra una critica favorevole nel caso in cui i titoli vengano esportati e tradotti in lingue europee. Non a caso, le opere che vengono editorialmente indicate come *queer* o LGBT spaziano da titoli BL e GL, che quindi si focalizzano principalmente sull'intrattenimento, a opere autobiografiche che spesso si espongono attivamente. Inoltre, all'interno del mercato nativo, le suddette fanno riferimento a un pubblico diverso, oltre ad avere funzioni diverse con un'annessa disparità nella ricezione.

Un caso particolare è stato il fumetto *seinen* (青年, diretto a un pubblico adulto prevalentemente maschile) *Boys Run the Riot* (ボーイズ・ラン・ザ・ライオット, 2020) di Gaku Keito, mangaka trans FtM che ha voluto riproporre parte della sua esperienza all'interno della sua opera, pubblicata in quattro volumi per Kōdansha. *Boys Run the Riot* segue le vicende di un adolescente trans, Ryō, che trova supporto nella propria transizione sociale grazie a dei compagni di classe e al sogno di poter

⁵⁹ Traduzione Jonathan E. Abel e Shion Kono. Originale: 「これらの要素が、それぞれ特定の起源と背景をもち、消費者の関心を触発するため独特の発展を遂げたジャンルの存在であることには注意してほしい。」 (2001=2012:56)

⁶⁰ In giapponese si riscontra il termine *tōjisha* (当事者), cioè chi è coinvolto con i fatti in prima persona e riguarda qualunque tipo di minoranza (Okuyama, 2022:22). Tuttavia, Kawasawa afferma come il termine LGBT sia usato indiscriminatamente per riferirsi a chi viene percepito come afferente a una minoranza di genere o sessuale (2024:28-29).

⁶¹ "COMITIA is an exhibition and sales event for original works only, where professional and amateur authors present and sell their manga and other works created by themselves." Dal sito ufficiale dell'evento, [comitia.co.jp \(https://www.comitia.co.jp/html/forvisitors_eng.html\)](https://www.comitia.co.jp/html/forvisitors_eng.html). Ultimo accesso 3 febbraio 2026.

⁶² Chiamato anche *manga realism*, *manga-teki* (マンガ的) in giapponese.

debuttare nel mercato della moda con dei capi *street wear*. Il manga, pur non avendo riscontrato particolare successo nel pubblico giapponese, è stato tradotto in svariate lingue, fra cui l'inglese, l'italiano e il francese, oltre a vincere come miglior manga del 2021 il prestigioso *Harvey Award*, dedicato a fumetti e *graphic novel*. La storia fa riferimento ai tempi narrativi già menzionati per titoli come *Heartstopper* di Oseman, diventando quindi facilmente 'comprensibile' per un lettore ormai avvezzo ai canoni delle rappresentazioni *queer mainstream*. Tuttavia, la componente intrinsecamente e culturalmente diversa del manga lo pone in una situazione ibrida, che porta quindi a una difficoltà nella categorizzazione all'estero.



(fig. 11) © Kōdansha

2.3.2. Ipermascolinità e *gei komi*

Seppure le dinamiche di potere rimangano chiare all'interno del mercato dell'intrattenimento e delle opere di consumo, non si possono escludere tutti quegli ambienti che hanno dato adito a rappresentazioni discordanti dalla visione normata; come esplicita Jack Halberstam:

The assumption that cultural production will always only represent the dominant economic order, erases the multiple disruptions to hegemony that have emerged from subcultural and

avantgarde art practices in the past, and it leaves us with a sense of inevitability about our relation to the dominant. (2005:122)

Difatti, sussiste già dagli anni Sessanta una tipologia di editoria prodotta⁶³ e letta da un pubblico presumibilmente *queer*, composta di riviste contenenti rappresentazioni che difficilmente hanno trovato spazio al di fuori del mercato giapponese o all'interno dell'analisi accademica.⁶⁴ Questa tipologia di manga viene affiancata da subito all'eterofilia che si ritrova nel suo stesso nome, atta probabilmente a incuriosire il suo nascente pubblico: *gei komi* (ゲイコミ), cioè l'unione del termine 'gay' e 'comics', che riflette una certa distanza dalla cultura giapponese, inizia ad apparire all'interno delle riviste pubblicate durante gli anni Settanta, presentati all'interno di una cornice di produzioni chiamata dal giornalismo *homo būmu*⁶⁵ (Mackintosh, 2010:58). Proprio questo rarefatto interesse per il genere lo pone in un contesto particolarmente difficile da analizzare; pur sviluppatosi attraverso le spinte del mercato pornografico (ibid.), il *gei komi* è riuscito comunque a restare una corrente *underground*.

Lo stile sviluppato dal fumetto gay giapponese presenta delle distinzioni estetico-narrative evidenti, se paragonate ad altri stili *mangaesque* presenti in opere più commerciali. In primis, i titoli presentano una spiccata componente pornografica, che tuttavia devia dall'estetica del manga erotico diretto a un pubblico eterosessuale maschile. Pubblicati inizialmente su riviste che trattavano tematiche come genere o sessualità altre e con una variazione di stile, i *gei komi* contemporanei mostrano l'evoluzione e la canonizzazione di un particolare corpo *queer* maschile - spesso, irsuto, muscoloso, duro (*katai*, 硬い), collocato all'interno di situazioni prettamente omosociali, come ambienti di lavoro da colletti blu, oppure aziende e scuole, all'interno dell'esercito oppure ambientati in contesti storici, come in *Shirogane no hana: danjorō kugai zōshi* (銀の華～男女郎苦界草紙, *Fiori d'argento: memorie*

⁶³ Per quanto Itō Bungaku, uno dei più famosi editori della rivista per un pubblico queer maschile, Barazoku (薔薇族, 1973-2004), si definisca eterosessuale.

⁶⁴ Il testo fondativo di Kinsella non ne fa menzione, pur dedicando spazio al nascente BL e alla sua genealogia (2000:117).

⁶⁵ Il concetto di *būmu* sarà menzionato frequentemente durante questo elaborato, in quanto terminologie giornalistiche create per definire delle determinate tendenze all'interno della cultura di massa.

sofferte di un prostituto, 1994-1998) di Tagame Gengoroh, nome per eccellenza del panorama del fumetto gay giapponese, che ne delineano caratteristiche tipiche presenti in questa mascolinità idealizzata, come la serietà (*majime*, 真面目) e la forza non solo fisica, ma anche mentale. I corpi presenti nelle relazioni omoromantiche o omoerotiche appaiono in chiara antitesi rispetto all'estetica androgina proposta nei fumetti BL (Baudinette, 2021:94), ma anche rispetto all'immaginario adonico, glabro e longilineo presentato dalle riviste a tema presenti in Europa e Nord America, dove ne rimane solo una sottocultura.⁶⁶

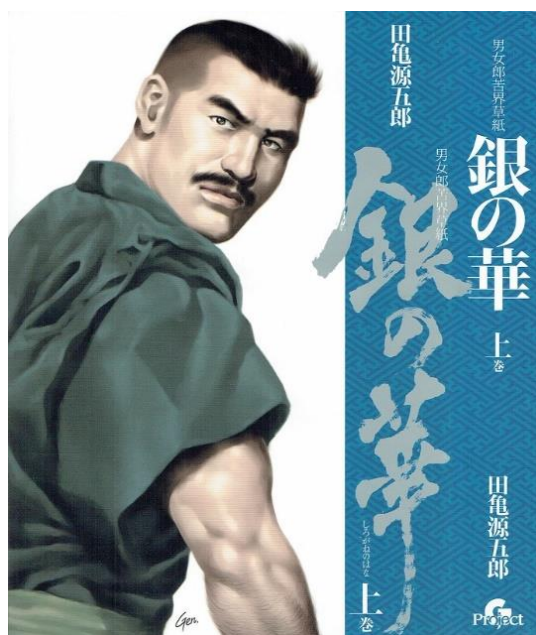
L'esaltazione dell'estrema mascolinità diventa la peculiarità di questo genere narrativo ed estetico, scontrandosi e intrecciandosi con l'immagine internazionalizzata della figura *queer* maschile, derivata dalla cultura statunitense (Mackintosh, 2010:185). La prestanza fisica diventa eccesso, in una 'iper-mascolinità' che vuole tracciare una linea di contatto con un immaginario passato idealizzato dell'uomo forte, associato a una serie di comportamenti spesso violenti, macisti e patriarcali, come illustrato da Mackintosh in *Homosexuality and Manliness in Postwar Japan* (2010:31):

These link together to form an idiosyncratic image of erotic hyper-masculinity in which each of these elements individually and together signify muscularity, virility and, in some cases, traditionalistic and violent martial valour.

Anche qui si può ritrovare un canone codificato dal mercato, un'estetica specifica per un pubblico target, che tuttavia tramite l'erotismo non vuole raccontare solamente il piacere sessuale: molti autori, attivi soprattutto dagli anni Duemiladieci in avanti, utilizzano la componente autobiografica dell'*essay* manga, unendolo allo stile grafico ed estetico del *gei komi* per mostrare la loro soggettività di uomini *queer* rapportata alla vita di tutti i giorni (Ishii, Kidd e Kolbeins, 2015). Questo reitera quindi la volontà, presente anche all'interno del manga BL e *yuri*, di trovare un punto d'incontro fra finzione e realtà. Tuttavia, la rappresentazione conservatrice e machista espressa fra le pagine dei *gei komi* diventa essa

⁶⁶ Si veda la sottocultura *bear* (orso), che presenta similitudini con le rappresentazioni dei corpi presenti all'interno dei *gei komi*.

stessa uno specchio di omonormatività, in cui i ruoli vengono divisi nuovamente e in cui la femminilità in tutte le sue parti viene esclusa e condannata.



(fig. 12) © Potto shuppan.

Tutti questi fenomeni, dall'impegno civile che si estende a opere d'intrattenimento come BL e *yuri*, all'autobiografia nell'*essay* manga, fino all'esaltazione delle *hard masculinities* tradizionali presenti nei *gei komi*, confermano che la *queerness* viene informata dal mercato per ottenere un prodotto estetico vendibile, ma che possa essere anche terreno di sperimentazione politica e, recentemente, identitaria.

2.4. Case studies

Per facilitare l'analisi dell'evoluzione stilistica e narrativa delle rappresentazioni *queer* all'interno dei quarant'anni presi in esame, il corpus è composto da dodici opere, divise per decennio. Come per i titoli di Signorelli e Oseman, queste saranno oggetto di una breve disamina che comprende l'evoluzione estetica delle opere, il loro ruolo nel mercato e la trattazione delle rappresentazioni *queer*. Le suddette non coinvolgono esclusivamente opere *mainstream*, ma si è voluto dare spazio anche a

opere ai margini per cercare di sviluppare un'analisi diversificata delle decadi prese in considerazione.

2.4.1. Anni Novanta

Per la sezione sulla decade che va dal 1990 al 1999, sono state individuate tre opere: *Wish* (ウィッシュ, 1995-1998) del gruppo artistico CLAMP, *Gravitation* (グラビテーション, 1996-2002) di Murakami Maki e *Double House* (ダブルハウス, 1996-1997) di Haruno Nanae. I primi due titoli evidenziano la costruzione della *queerness* attraverso dinamiche di *fandom*, andando quindi a delineare l'evoluzione del sottogenere *Boy's Love*. All'interno di questa cornice si codificherà un immaginario di riferimento per la rappresentazione di personaggi maschili interpretati come *queer* da autor3 e lettori3, evidenziando come questa lettura siano allo stesso tempo reiterazione di norme ciseteronormative e decostruzione di genere. *Double House*, di rimando, adotta una prospettiva che si distanzia dagli stilemi del manga di consumo e d'intrattenimento, presentando per contro la godibilità di un'opera di finzione con un trattamento più misurato e realistico alle tematiche LGBTQ+, in linea con le sensibilità del tempo all'interno della letteratura femminile.

2.4.2. Anni Duemila

Il nuovo millennio porta con sé nuovi paradigmi culturali, attraverso le integrazioni avvenute a seguito del *gay boom* della decade precedente: la figura non normata, altra, si consolida come soggetto di una sperimentazione identitaria 'curiosa', inserendosi stabilmente in produzioni destinate al mercato *shōjo* generalista. In questa fase si assiste a una profonda osmosi estetica, dove i *topoi* nati all'interno del *Boys' Love* migrano verso i circuiti egemoni vengono risemantizzati. Un esempio emblematico di tale ibridazione commerciale è *Princess Princess* (プリンセス・プリンセス, 2001-2006) di Tsuda Mikiyo, opera scelta per il suo reintegrare un lessico e un'estetica presente nelle opere derivative nel contesto dell'editoria commerciale.

Parallelamente, il panorama si arricchisce di prospettive più radicali che mirano a trovare una posizione alternativa alla spettacolarizzazione della *queerness*, pur mantenendo i canoni tipici dell'estetica *mangaesque*. *IS ~ Otoko de mo onna de mo nai sei ~* (IS ~ 男でも女でもない性~, 2003-2009) di Rokuhana Chiyo rappresenta in tal senso una pietra miliare: l'opera affronta la dimensione clinica e sociale dell'intersessualità attraverso vari punti di vista, pur muovendosi all'interno delle caratteristiche narrative del manga per ragazze, anticipando quello che nella decade successiva sarà la centralità delle soggettività *tōjisha*. Così, autor³ e artist³ iniziano a veicolare istanze identitarie complesse senza rinunciare ai codici visivi del medium, ma piegandoli a una nuova urgenza narrativa. A completare questa triade analitica si pone la tradizione della critica sociale radicale incarnata da Nakamura Ching (1985-): il suo *Gunjō* (群青, 2007-2012) viene qui selezionato per la capacità di declinare l'esperienza *queer* femminile non più come tropo *yuri*, ma come terreno di scontro politico e indagine viscerale sulla condizione femminile.

2.4.3. Anni Duemiladieci

Con gli anni Duemiladieci si assiste a una progressiva alfabetizzazione del pubblico giapponese generalista rispetto alle terminologie identitaria d'importazione. Questa ondata di consapevolezza appare tuttavia ambivalente: se da un lato rispecchia un tentativo di colmare una mancanza di capitale simbolico e culturale da parte del Giappone, dall'altro il termine LGBT va ad aggiungersi alle terminologie che rimandano a un certo esotismo semantico e, di rimando, percepite come lontane dal contesto giapponese. Dunque, un'etichetta 'altra' che pur arricchendo il soft power internazionale del Giappone, continua a gravitare nell'ottica del 'non-normato'.

Parallelamente, i social network diventano spazi interculturali per le soggettività *queer*, che iniziano a strutturare dibattiti transnazionali, fortemente influenzati dai modelli euro-statunitensi. Questa spinta si riflette in una mutazione dei sottogeneri commerciali (BL e *yuri*), che iniziano a integrare istanze politiche locali, e nell'ascesa del cosiddetto *essay manga*, grazie al quale il pubblico

riesce ad avere un approccio più diretto con le esperienze e le soggettività *queer*. L'opera scelta per esemplificare l'unione fra questa nuova consapevolezza e la critica sociale è *Oltre le onde* (Shimanami tasogare, しまなみ誰そ彼, 2015-2018), in cui Kamatani Yūki, autore di genere X, scardina la ceteronormatività attraverso una narrazione corale della marginalità. Coerentemente con questa evoluzione, la narrativa *yuri* torna a farsi strumento anche di critica femminista, come dimostrato dall'altra opera selezionata per questo periodo dimostrato: *Run Away with Me, Girl* (*Kakeochi Girl*, かけおちガール, 2018-2020) di Battan, dove l'esperienza *queer* diventa la lente per analizzare le oppressioni strutturali della società giapponese.

Il processo di de-marginalizzazione estetica culmina infine con l'ultimo titolo, *Devilman Crybaby* (デビルマンクライベイビー-2018). La regia di Yuasa Masa'aki non si limita a usare a pieno il medium dell'animazione per creare un prodotto esteticamente stravagante ed eccessivo, ma riattiva la potenzialità sovversiva del corpo fluido e demoniaco già presente nell'opera originale di Nagai Gō (*Devilman*, デビルマン, 1972-1973). Grazie alla distribuzione globale sulla piattaforma di *streaming* Netflix, il discorso sulla trasgressione dei confini di genere e sessualità subisce una definitiva accelerazione transmediale, proiettando queste rappresentazioni verso un'audience internazionale massificata.

2.4.4. Contemporaneità (anni Duemilaventi)

Nella sezione conclusiva si esaminerà la produzione più recente, caratterizzata da una maggiore libertà narrativa all'interno del mondo fumettistico, rispetto alla sua controparte animata. Il mondo dell'intrattenimento post-pandemico trova la società giapponese in una situazione conflittuale, fra la sempre più crescente internazionalizzazione dei suoi prodotti pop, la normalizzazione di alcune tipologie di *queerness* all'interno della società (omonormatività) e, allo stesso tempo, la pressione conservatrice, reazionaria e capitalista che muove il mondo della politica e, di conseguenza, quello

dell'intrattenimento. All'interno di questo momento storico particolare, *Dear, the World...* (*Haikei, seken sama.*, 拝啓世間様。 , 2022-2023) dell'esordiente Kanzaki Shin, propone una storia con una grande componente autobiografica, dove il protagonista adolescente deve affrontare il proprio percorso di transizione sociale nel Giappone degli anni Novanta. Tuttavia, la presenza nel corpus di *She Loves to Cook and She Loves to Eat* (*Tsukuritai onna to tabetai onna*, 作りたい女と食べたい女, 2021-) di Yuzaki Sakaomi, nata come pubblicazione indipendente sui social, sottolinea quella componente omonormativa insita nelle opere 'LGBT' contemporanee, dove l'identità fa da padrona, ma che tuttavia riesce a esplorare la *queerness* proponendo una critica sociale alla percezione del corpo femminile e del ruolo della donna. Infine, prendendo in considerazione uno dei titoli più noti provenienti dal Giappone, si andrà ad esplorare il ruolo della rappresentazione *queer* all'interno di *Mobile Suit Gundam: Witch From Mercury* (機動戦士ガンダム水～星の魔女～, 2022-2023), animato dallo studio Sunrise, che incarna la tensione fra marketing, *brand recognition* e visibilità in un franchise che pian piano ha perso la sua originalità, cercando invece di adattarsi il più possibile alle esigenze del pubblico.

PARTE SECONDA

CAPITOLO TRE

3.1. Contesto storico-culturale: anni Novanta, attivismo e “Gay Boom”

In questa sezione si prenderanno brevemente in esame le particolarità relative agli anni Novanta, tenendo presente che l'esplorazione della sessualità e del genere si configurava già come *topos* letterario ben radicato all'interno della cultura visiva e letteraria del paese. In special modo, si ritrova nell'estetismo della corrente *tanbi* (耽美, “amore per il bello”), ma anche all'interno dello *shōjo* manga degli anni Settanta e Ottanta che trova il suo apice nel lavoro del *gruppo del 24* (*Nijūyonen gumi*, 二十四年組) o in riviste quali *JUNE* (ジュネ, 1978-1995), come menzionato nel capitolo introduttivo.

Nel 1991, lo scrittore e critico Fushimi Noriaki pubblica *Private Gay Life* (*Puraibēto gei raifu*, プライベートゲイライフ), che, insieme a un'analisi della propria vita in quanto uomo dichiaratamente gay, propone una visione intersezionale fra genere e sessualità, esplicitando anche una critica diretta al binarismo etero/omosessuale, che li vuole in contrapposizione. Fushimi riprende alcune basi teoriche che già stavano fiorendo nella letteratura accademica nordamericana ed europea all'inizio degli anni Novanta, diventando presto uno dei punti di riferimento dei *gay and lesbian studies* giapponesi, insieme a *Rezubian de aru, to iu koto* (レズビアンである、ということ, 1992) di Kakefuda Hiroko (in Noguchi, 2003). Kakefuda fu, infatti, una delle prime a porre la questione della *lesbian erasure* e della mercificazione del corpo lesbico a favore del piacere cis-etero maschile, utilizzando anche qui la propria esperienza personale come punto di partenza per la sua analisi.

Sempre nel 1991, la rivista di moda femminile *CREA* (Nishihara in Mori e Hori, 2020: 43-44) propone un inserto speciale del numero di febbraio con il titolo *Gay Renaissance 91*: al suo interno si trovano quarantasei pagine dedicate all'esplorazione, seppur fallace e ingenua per gli standard contemporanei, di chi fossero i cosiddetti ‘gay’ (*gei*) o ‘omosessuali’ (*dōseiaisha*) che “esistono

accanto a noi più comunemente e naturalmente [di quanto ci si aspetti]”⁶⁷ (citato in Tanimura, 1991: 64). Questa esplorazione comprendeva diversi punti di vista, dal medico all’artistico, passando per la moda e la cultura (Wakamatsu, 2018: 6). Tuttavia, l’articolo si compone comunque di una struttura antitetica, con una netta distinzione tra un *noi*, eterosessuale, cisgenere, ‘normale’, e un *loro*, tollerato ed esotico, ma comunque in contrapposizione alla norma, sottolineando quindi l’alterità delle persone *queer* rispetto alla società normata.

Successivamente alla pubblicazione dell’articolo, in Giappone si sviluppa quello che verrà poi denominato dalla stampa come ‘Gay Boom’ (*gei būmu*, ゲイブーム), cioè un veloce e progressivo interesse verso tematiche *queer*, nello specifico relative all’esperienza di uomini cisgenere interessati ad avere relazioni con altri uomini. All’interno dei media di massa, come programmi televisivi, film, animazione e fumetto, si nota quindi un *exploit* di opere con protagonisti, personaggi o tematiche inerenti proprio alla soggettività *queer* maschile. Tuttavia, Jeffrey Angles, esperto di letteratura giapponese contemporanea, ipotizza che quest’interesse nel mostrare e discutere di persone, personaggi ed esperienze altre, ‘queer’, sia nato di riflesso al precedente decennio, quando testi e film anglofoni identitari vennero importati nel paese e successivamente, tramite la traduzione, introdussero il termine *gei* anche nel linguaggio comune (Angles in Epstein e Gillet, 2015: 88). Tramite la massiccia diffusione di termini legati alla sottocultura e comunità LGBTQ+ anglofona, si assiste a un’evoluzione nell’uso dei vocaboli autoctoni, che verranno in larga parte persi, o percepiti come arcaici, obsoleti oppure offensivi (Fotache, 2019).

Anche se proprio grazie a questa maggiore visibilità si constata la creazione di spazi di discussione su tematiche quali l’orientamento sessuale e i diritti della nascente e ancora precaria comunità LGBTQ+ giapponese, il fulcro principale dell’interesse *mainstream* rimane la spettacolarizzazione di tutte le persone percepite come ‘al di fuori’ dalla rigida norma cisgenere ed etero-patriarcale, perpetrando una lettura sensazionalistica di queste soggettività. Il fenomeno si andò quindi a

⁶⁷ 「同性愛者は、もっと日常的に、ごく普通に、私たちのすぐそばに存在している。」

concretizzare in una curiosità morbosa per i luoghi di aggregazione LGBTQ+, come i quartieri di Shinjuku Nichōme (Tokyo) o Dōyamachō (Ōsaka) e, nello specifico, per l'esperienza di persone AMAB⁶⁸ (Nozawa in Selenius, 2023: 186-191).

La popolarità commerciale della figura dell'‘uomo omosessuale’ e del suo corpo *diverso* spopola specialmente fra autrici e artiste, come si evince dalle opere delle scrittrici Yoshimoto Banana (1964-) ed Ekuni Kaori (1964-), con un fiorente mercato letterario e visuale, fra fumetti e romanzi che ricreavano una versione revanscista dell'interpretazione bergeriana (1972) di *looking*, lo sguardo attivo, scrutatore (fig. 13 e 14). Donne che osservano (*looking at*) uomini (*being looked at*) *queer*: il personaggio maschile, affianca, aiuta e supporta la protagonista, oppure diventa un escamotage narrativo per ricreare il *topos* dell'amore proibito⁶⁹ o della relazione drammatico-violenta, sottolineando il distacco che le stesse autrici avvertivano rispetto al corpo maschile e alla sua valenza *queer*. Questo genere di approccio venne aspramente criticato al tempo, specialmente dall'attivista e *drag performer* Satō Masaki in un articolo del 1992, pubblicato sulla rivista indipendente *Choisir*, dove tale genere artistico viene definito “immondizia” (*gomi*, ゴミ) e un attacco ai diritti umani (Lunsing, 2006:14; Mizoguchi, 2015:99-100). I lasciti di questo dibattito persistono ancora nelle discussioni odierne sull'interpretazione *queer* o meno che si ritrova nel sottogenere *Boys' Love* e *yaoi*; discussioni spesso molto accese fra fan di animazione e fumetto giapponese, oppure da attori esterni alle dinamiche del *fandom*, come si è visto nel caso di Oseman.

Sempre in questo decennio, molte autrici ritornano a utilizzare alcuni *topoi* tipici della narrativa saffica (già presenti a partire dagli anni Venti) all'interno della letteratura prima e poi nel fumetto degli anni Settanta, con uno stacco sempre più evidente rispetto ai manga che fornivano uno spaccato della vita *queer* femminile, spesso legati a violenze psicologiche e/o fisiche da parte di mariti, compagni o familiari, come in *Moonlight Flowers – Gekka bijin* (*Moonlight Flowers – 月下美人*, 1991) di

⁶⁸ *Assigned male at birth*. Termine ombrello utilizzato in questo contesto per evitare l'utilizzo di etichette identitarie straniere troppo restrittive.

⁶⁹ Nel contesto giapponese, si può parlare di amore omosessuale proibito non su un piano morale e cristiano, ma su un piano etico: questa tipologia di amore fa venire meno ai doveri imposti dalla società cis-eteropatriarcale, che prevede il matrimonio e la procreazione.

Tsukumo Mutsumi, in cui una delle protagoniste critica in modo esplicito il paese, dove “non è possibile ‘dirsi lesbica’ e vivere liberamente”⁷⁰ (Tsukumo, 1991:126). Un altro elemento costante, che aveva già caratterizzato gli anni Ottanta e viene ampiamente riproposto negli anni Novanta, è la patologizzazione del cosiddetto ‘lesbismo’, visto come legato all’instabilità mentale o a traumi pregressi: tale lettura si evolverà, diventando un elemento costitutivo di molti personaggi, uno degli elementi del database di Azuma che persisterà nei decenni successivi sotto l’etichetta di *psycho lesbian*.⁷¹ L’evoluzione della rappresentazione saffica dovrà comunque attendere il nuovo millennio per poter avere una strutturazione editoriale, tramite la popolarizzazione e internazionalizzazione del genere *yuri*.



(fig. 13 e 14) *Kitchen* (*Kicchin*, キッチン, 1998) di Yoshimoto Banana e *Stella stellina* (*Kira kira hikaru*, きらきらひかる, 1994) di Ekuni Kaori.

Tuttavia, pur avendo portato una visione stereotipica delle persone *queer* all’attenzione della maggioranza normata e lo sfruttamento commerciale estensivo delle stesse, il *Gay Boom* finse da

⁷⁰ Originale: 「だってここはカリフォルニアじゃないわ <<わたしはレズビアンです>>とあからさまに言って 自由に生活できる国じゃない 内と外からの抑圧と戦っていかなきゃならないのよ・・・」

⁷¹ *Topos* popolare anche all’interno della narrazione europea e nordamericana. Cfr. <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/PsychoLesbian>

apripista per i primi cambiamenti in campo politico, come la legge del 1996 sull'accesso alle operazioni per la riassegnazione di genere (SRG); inoltre per i movimenti identitari fu uno strumento pervasivo attraverso il quale si ottenne una maggior visibilità nel *mainstream*, con tutte le conseguenze che questa comporta. Come si vedrà nella sezione dedicata all'opera di Haruno Nanae, gli anni Novanta non sono costellati soltanto da stereotipi, sguardi alienanti e mistificazione, ma presentano anche storie empatiche, umane, il cui scopo ultimo non è l'esagerazione della diversità, né la tolleranza — ma l'accettazione di quest'ultima. Si può ipotizzare che è grazie a opere come quelle di Haruno se, nei decenni successivi, si allargherà la platea di autor3 che decidono di affrontare queste tematiche in prospettiva autobiografica.

Difatti, negli stessi anni si espanse anche il numero di riviste con un target di riferimento esplicitamente *queer*: se prima si avevano principalmente riviste per un pubblico in prevalenza maschile e omosessuale, come *Barazoku* (薔薇族, 1971-2004) o *Samson* (サムソン, 1982-2020), ora troviamo non solo nuovi titoli che si inseriscono nella medesima categoria, con *Bādi* (バディ, 1993-2019) e *G-Man* (1995-2016) dove troveranno spazio svariati autori gay e bisessuali,⁷² ma anche *Anise* (アニース, 1995-1996, 2001-2003) e *Phryné* (フリーネ, 1995), dedicate a un pubblico femminile. Tali riviste divennero un tramite per connettere e creare una comunità attraverso le loro rubriche, dove venivano pubblicate lettere e messaggi da parte de3 lettor3: come spiega la sociolinguista Abe Hideko, queste riviste presumono “[...] an imagined community where sexual minorities live, interact, exchange, and negotiate their everyday lives. By building a sense of community or imagined family, they provide the individual (and perhaps isolated) readers a place they could belong to and share” (Abe, 2010:17).

Grazie alla maggiore visibilità data alle minoranze, non si hanno quindi solo produzioni amatoriali e indie, ma la rappresentazione *queer* diventa fruibile anche su mezzi di comunicazione pop, favorendo in alcuni casi un'evoluzione stilistica e narrativa legata a questo tipo di soggettività.

⁷² Fra alcuni nomi noti si citano, oltre a Tagame Gengoroh, Jiraya e Miyabi Fumi (Ishii, 2014).

3.2 Le opere in analisi

Nell'ultima sezione si vedranno le tre opere prese in analisi per la decade 1990-1999: *Wish* (1995-1998) del gruppo artistico CLAMP, *Gravitation* (1996-2002) di Murakami Maki e *Double House* (1996-1997) di Haruno Nanae.

3.2.1. *Wish*

Considerando la fama che il quartetto di artiste CLAMP (composto da Ōkawa Nanase, 1967-, Apapa Mokona, 1968-, Nekoi Tsubaki, 1969-, Igarashi Satsuki, 1969-) accumulò durante gli anni Novanta in patria e a cavallo con gli anni Duemila all'estero, *Wish* (fig. 15) fu un'opera minore. Principalmente realizzata da Nekoi Tsubaki,⁷³ questa si divide in ventitré capitoli, serializzati inizialmente dal 1995 al 1998 su *Mystery DX*, una rivista mensile della casa editrice Kadokawa, per poi essere raccolti in quattro volumi. Una seconda edizione con copertine aggiornate vede la luce nel 2009 e, nel 2013, viene pubblicata la prima versione digitale grazie a *Book Walker*, succursale online della Kadokawa. Con toni leggermente comico-romantici, la storia ruota attorno a Kohaku, un angelo ingenuo e svampito che, spinto dalla curiosità, abbandona il Paradiso. Incastratosi su un albero nella Tokyo contemporanea, viene salvato dall'umano Kudō Shuichirō (fig. 16), un giovane dal cuore generoso ma dall'aspetto burbero. Per ringraziarlo, Kohaku gli offre il dono di esaudire un suo desiderio, impegnandosi a restare al suo fianco finché Shuichirō non avrà scelto quale sogno realmente vuole realizzare.

Proprio per le origini amatoriali del gruppo artistico (conosciuto fra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta con il nome di Club/Y), lo stile narrativo, comunicativo e simbolico introdotto nelle loro storie crea un ponte fra la cultura di massa e la nicchia del *fan content*, grazie alla

⁷³ Al tempo conosciuta con il *nom de plume* Nekoi Mick (Nekoi Mikku).

vastissima produzione di *dōjinshi*⁷⁴ *yaoi* ispirati a svariati manga *shōnen* (少年), come *Captain Tsubasa* e *Saint Seiya*⁷⁵ (Santos, 2017: 170-171). Proprio da questa componente parodistica nasce *Wish*, che vede le sue origini all'interno di una specifica branca del fumetto amatoriale, che definisce – attivamente o inconsciamente – degli elementi sovversivi nelle loro rappresentazioni delle mascolinità egemoni presenti sul mercato, il cui pubblico target è prettamente maschile.



(fig. 15 e 16) Cover della prima edizione e pagina 98 del primo volume. © Kadokawa

In questo caso, i due protagonisti dell'opera, l'angelo Kohaku e l'umano Kudō Shuichirō, rappresentano una versione di due famosi personaggi presi dall'opera *shōnen Stardust Crusaders* (1989-1992), la terza parte della celebre saga *Le bizzarre avventure di JoJo* (*Jojo no kimyōna bōken*, ジョジョの奇妙な冒険, 1987-) di Araki Hirohiko. Tuttavia, all'interno delle pagine di *Wish*, Nekoi ridisegna entrambi con significanti estetici, tematici e narrativi completamente diversi rispetto

⁷⁴ Con *dōjinshi* (同人誌) si intende una o più serie di volumetti (che siano storie brevi o fumetti) amatoriali. Possono essere sia originali che parodie di opere già esistenti. Il termine ha origine in epoca Meiji, dove gruppi di scrittori, detti *dōjin* nell'accezione di "persone con idee simili", si riunivano per pubblicare amatorialmente compendi dei loro scritti. Il termine, spesso tradotto in inglese con *fanzine*, ha un suo sinonimo in *usui hon* (libro sottile).

⁷⁵ *Kyaputen Tsubasa* (キャプテン翼, 1981-1988) di Takahashi Yōichi e *Seinto Seiya* (聖闘士星矢, 1985-1990) di Kurumada Masami.

all'originale: una tale modifica si può assimilare al concetto di *queering*, cioè un tipo di analisi volta a criticare le strutture eteronormative, “to challenge and resist expectations or norms” (McCann & Monaghan, 2022:3); qui il concetto viene applicato alla critica di media quali film, fumetti, serie televisive, libri, etc., proponendo letture alternative dell'espressione di genere, della sessualità e delle politiche identitarie proprio nelle opere d'intrattenimento.

Kohaku e Shuichirō ricalcano i personaggi di Kakyōin Noriaki e Kujō Jotarō, noti per i loro design corpulenti e mascholini, tipici del fumetto *shōnen* in voga negli anni Ottanta (es. *Ken il Guerriero*, *Dragon Ball*⁷⁶) riportandoli a quello che il critico Itō Gō definisce *kyara* (キャラ), abbreviazione di *kyarakutā* (キャラクター, personaggio): personaggi-stereotipo bidimensionali, le cui sfaccettature caratteriali principali si possono dedurre dal semplice aspetto fisico (2014: 131). In questo caso, unendo la lettura postmoderna data da Azuma Hiroki al sopracitato *kyara*, si delinea una nuova tipologia: il *kyara-moe* (キャラ萌え), dove *moe*⁷⁷ “[...] refers to an affective response to fictional characters.” (Galbraith, 2019:82). Questo, secondo Azuma, diventa un assetto fondamentale per approcciarsi alle estetiche e alle rappresentazioni presenti all'interno delle produzioni fumettistiche e animate giapponesi; il *kyara-moe* è quindi un insieme di caratteristiche fisse che vengono applicate durante la creazione o la ri-creazione dei personaggi per renderli più facilmente fruibili, comprensibili e, in un'ottica di mercificazione, “digeribili” (2001:48, 66).

Il quartetto CLAMP, come già detto, non era nuovo nella produzione di fanzine dedicate a questa serie: difatti, nel 1994, pubblicano CLAMP IN WONDERLAND (fig. 19), una raccolta di storie illustrate che preludevano a una prossima uscita di due video musicali dedicati ai personaggi delle loro storie più popolari al tempo. L'albo era legato a un evento estivo tenutosi in varie città giapponesi fra il 31 luglio e il 28 agosto dello stesso anno. All'interno del volumetto, troviamo proprio un *dōjinshi yaoi* che prelude la nascita di *Wish*: Kakyōin e Jotarō diventano attivamente protagonisti *queered* di

⁷⁶ *Hokuto no Ken* (北斗の拳, 1983-1988) di Buronson (1947-) e Hara Tetsuo (1961-) e *Doragon bōru* (ドラゴンボール, 1984-1995) di Toriyama Akira (1955-2024).

⁷⁷ Dal verbo *moeru* (萌える), germogliare.

una storia dal titolo *Jojo no kimyō-na shinkon seikatsu* (ジョジョの奇妙な新婚生活, *La bizzarra vita matrimoniale di Jojo*) che li vede come sposati e genitori di un figlio, Jōta,⁷⁸ uscito da un misterioso uovo trovato da Kakyōin, presunto dalla storia come ‘madre’ e ‘moglie’ di Jotarō (fig. 20).



(fig. 17 e 18) Immagine dal capitolo 158, volume 17 e cover del sesto volume de *Le bizzarre avventure di Jojo: Stardust Crusaders* (1989-1992). © Shūeisha

In questa breve serie di capitoli, i due già presentano una fisionomia più vicina alle convenzioni tipiche dello *shōjo* ‘clampiano’ (occhi allungati, forme longilinee, espressioni più dolci), ma con alcuni tratti stilistici che rimandano all’estetica originale di Araki. Inoltre, la struttura delle pagine evoca il manga comico per ragazze, con vignette che si accavallano, figure intere che spiccano all’interno della pagina, ma anche un vasto uso di retini e decorazioni.

All’interno di *Wish*, Nekoi esaspera stilisticamente delle caratteristiche individuabili nella sopracitata *fanzine*, e, nello specifico, la dicotomia *seme-uke* (攻め・受け), cioè la distinzione attivo-passivo/dominante-dominato/predatore-preda all’interno di una relazione omosessuale/omoromantica

⁷⁸ Il personaggio è stato inventato dal quartetto e non è presente nell’opera originale di Araki. Jōta verrà anche animato in alcuni segmenti dei video musicali, sia come bambino che come adulto.

maschile fittizia. Kohaku-Kakyōin diventa, quindi, l'esaltazione del bel ragazzo (*bishōnen*) *uke*, efebico, dai tratti gentili, passivo, un po' sciocco; allo stesso tempo, Shuichirō-Jotarō abbandona l'ipermascolinità esaltata nel manga *shōnen* in favore della figura più slanciata dell'*ikemen* (イケメン, uomo affascinante) *seme* emotivamente distante, possessivo e protettore (fig. 21). L'importante apporto produttivo ed estetico, nato dal basso all'interno dei contesti di *fandom* e gruppi dedicati, vuole sottolineare la capacità creativa delle autrici che spesso proponevano opere parodistiche di grandi franchise con un occhio *queer*, riscuotendo un discreto successo che, come esplicita Jenkins, viene spesso "unacknowledged by the dominant social and economic systems" (Jenkins, 1992: 162), specialmente in quanto produzioni principalmente femminili.



(Fig. 19, 20, 21) CLAMP IN WONDERLAND: *Jojo no kimyō-na shinkon seikatsu*, 1994 e *Wish*, vol. 4:136.

La popolarità riscossa da queste rappresentazioni fu presto oggetto di appropriazione da parte del mercato editoriale, di cui *Wish* è un esempio. Il processo origina, tuttavia, un paradosso: da una parte, alcune autrici riescono nell'intento di entrare nel mondo professionale del fumetto proprio grazie all'implicita spinta femminista e al *queering* di quelle opere destinate prevalentemente a un pubblico presunto maschile, cisgenere ed eterosessuale; dall'altra, il persistente utilizzo estetico e narrativo di caratteristiche stereotipiche dell'esperienza *queer* porta a una rappresentazione distorta e parziale di

quest'ultima, riducendola a mero dispositivo estetico.

Con la prossima opera in analisi si vedrà come il processo di riappropriazione editoriale e costante 'canonizzazione' di certi stilemi estetico-narrativi porterà a uno scollamento da cos'è 'rappresentazione' e cos'è un semplice 'asset' di un database: formulaico, prodotto, appetibile.

3.2.2. *Gravitation*

Disegnato da Murakami Maki⁷⁹ e pubblicato da Gentōsha, *Gravitation* (fig. 22) viene prima serializzato sulla rivista per ragazze *Kimi to boku* (al tempo di proprietà di Sony Magazines) dal 1996 al 2002, per poi essere raccolto in dodici volumi. Dato il suo successo, la serie ha avuto una ristampa nel 2006 (fig. 23) con copertine differenti e racchiusa in soli sei albi. Inizialmente, nel 1999 ANIPLEX, Sony Magazines e altri produttori, realizzano due OAV (*Original Anime Video*) in collaborazione con lo studio Plum. Successivamente, fra il 2000 e il 2001, ANIPLEX produce un anime di tredici episodi animato dallo Studio DEEN. La serie televisiva riscontrò un enorme successo all'estero,⁸⁰ pur adattando in modo sommario solamente i primi sette volumi. Sull'onda di questa popolarità, Murakami iniziò la serializzazione di un sequel, *Gravitation EX* (fig. 24), iniziato nel 2005 e pubblicato sulla rivista online *Spika*, interrotto poi nel 2011 e mai completato.

La storia segue le vicende di Shindō Shūichi, ventenne cantante e autore dei testi della band Bad Luck, formata con il suo migliore amico Nakano Hiroshi, con l'obiettivo di scalare le classifiche giapponesi e diventare la prossima grande stella della musica. Una sera, mentre Shūichi lavora ai testi di una nuova canzone, un colpo di vento fa volare i suoi appunti. A raccoglierli è Yūki Eiri, celebre scrittore di romanzi rosa, che stroncandolo senza mezzi termini lo definisce privo di talento. Ferito, ma allo stesso tempo incuriosito, Shūichi decide di cercare il misterioso scrittore per sfidarlo a un

⁷⁹ I dati biografici non sono noti.

⁸⁰ Il sito di aggregazione per anime e manga "Anilist" lo pone come diciassettesimo manga più popolare del 1996 (<https://anilist.co/manga/30332/> ultimo accesso: 18 giugno 2024). Inoltre, assieme a *FAKE* (1993-2000) di Matō Sanami (1969-), nel 2003 il manga è stato uno fra i primi del genere *Boy's Love* importato negli Stati Uniti (Shi'ina, 2007: 181). La sua controparte animata, invece, conta ben l'ottavo posto fra i titoli più popolari del 2000 (<https://anilist.co/anime/243/> ultimo accesso: 23 luglio 2025).

confronto faccia a faccia, dando inizio a un rapporto fatto di scontri verbali e sottili attrazioni, che sfocerà successivamente in una relazione.

Anche *Gravitation*, così come *Wish*, nasce dalla produzione amatoriale di *dōjinshi*, quindi è una produzione indipendente. Tuttavia, in questo caso, la componente derivativa e parodistica viene meno, sostituito da una storia originale creata ad hoc da Murakami, il cui focus è proprio incentrato sulle relazioni omoerotiche fra i protagonisti, intervallate da una trama sospesa fra la commedia e il melodramma. Da questo punto di vista, si potrebbe parlare di una *queerness* più esplicita ed esplicitata, che comprende rappresentazioni di rapporti sessuali, ma che contiene un aspetto feticistico e sostanzialmente pornografico, indicato come interesse principale sia da Murakami che dal pubblico: l'autrice ha continuato e continua tutt'ora a produrre opere BL dal contenuto erotico, ma sotto svariati alias (CROCODILE-Ave, Sin, GANGSTAR Yoshio, etc.).



(fig. 22, 23 e 24) Cover dei primi volumi della prima e seconda edizione di *Gravitation*, cover del primo volume di

Gravitation EX. © Gentōsha

Questa componente viene attenuata nella pubblicazione ufficiale di Gentōsha, a favore di una più spiccata nota comico-demenziale. Murakami, in un'intervista del 2007 con Kai-Ming Cha per *Publisher Weekly*, descrive lo humour nel suo fumetto:

I actually did it because there isn't that much humorous boys' love in Japan. It's always about tears of blood, and "if you die I'm going to die, too." So I did it because I wanted to see it.

La scelta di alleggerire la parte sessuale potrebbe essere in parte legata alla novità delle produzioni seriali di *Boys' Love*: a partire dagli anni 2000, infatti, l'erotismo esplicito diventerà una delle caratteristiche principali che contraddistinguono il sottogenere. Murakami, oltre ad aver creato principalmente opere originali sempre nel mondo amatoriale (il più recente è *Kowai onīsan wa yasashii*, [怖いお兄さんは優しい]⁸¹ del 2021), ha continuato a produrre *dōjinshi* derivativi della sua stessa opera, tutti con il titolo *Gravitation DJ*, con l'obiettivo di concentrarsi proprio sull'elemento pornografico e feticistico.

All'interno del caso studio si può inoltre constatare la presenza di alcuni tratti che successivamente si consolideranno come *topoi* della narrativa *Boy's Love*, diventando così un punto di riferimento per la rappresentazione di coppie omoromantiche/omosessuali che coinvolgono due personaggi maschili nel fumetto *shōjo*. Fra questi, si evidenziano la melodrammaticità già citata in precedenza e ora spinta agli eccessi, la femminilizzazione dei personaggi considerati 'passivi' o 'subordinati' all'interno della relazione tramite l'utilizzo di *crossdressing* MtF, oppure l'accostamento di oggettistica *kawaii* (かわい) o comportamenti tradizionalmente legati al genere femminile, ma anche il rapporto violento con il sesso e la coercizione nell'atto sessuale da parte del personaggio *uke*. Questi elementi sono presenti nell'opera ufficiale, ma estremizzati nelle produzioni amatoriali di Murakami.

Lo stile estetico, inizialmente, si rifà a quello del fumetto per ragazze in voga all'inizio degli anni Novanta, con un tratto leggero ma dettagliato e una struttura della pagina che raramente è costretta in vignette ben definite: le espressioni facciali e la struttura delle gag ricordano altre autrici come Tsuda Masami, Yoshizumi Wataru, o Obana Miho, mentre il *character design* sembra prendere spunto dalle

⁸¹ Pixiv. «“こわいお兄さんと俺”/“sin” Series [Pixiv]». Consultato 5 febbraio 2026. <https://www.pixiv.net/user/57382641/series/100162>.

illustrazioni di Yoshida Akimi.⁸² A differenza di *Wish*, i personaggi di *Gravitation* sono sì riconducibili a *topos* narrativi presenti nel fumetto giapponese, ma la loro rappresentazione estetica non è ancora influenzata dalla teoria del *kyara/kyara-moe*. Tuttavia, Murakami già nel 1998 introduce in misura sempre più massiccia stilemi visivi presenti nel manga BL e riproposti nella sottocultura *yaoi*, rendendo ulteriormente nette le differenze fra i personaggi riconducibili al *kyara-moe uke*, rappresentati con fattezze sempre più esasperate, dove il corpo maschile passa dall'essere androgino e longilineo a fattezze bambinesche e tondeggianti (fig. 24). Per contro, i personaggi che rientrano nella categoria *seme* (fig. 25) subiscono la stessa sorte, seguendo quindi un percorso stilistico parallelo e opposto, creando la stessa dicotomia già evidenziata nell'opera precedentemente analizzata.



(fig. 24, 25 e 26) Shūichi (vol. 3, 2006:207) e Yūki (vol. 3, 2006: 250) a cavallo del nuovo millennio; gli stessi personaggi per *Gravitation EX* (2011:5).

Murakami viene qui presa come esempio per illustrare una ipotetica struttura circolare che nelle rappresentazioni *queer* maschili all'interno della cultura pop giapponese: gli elementi presenti negli

⁸² Per citare alcune opere di riferimento, *Le situazioni di lui e lei* (*Kareshi to kanojo no jijō*, 彼氏と彼女の事情, 1995-2005) di Tsuda Masami, *Il giocattolo dei bambini* (*Kodomo no omocha*, こどものおまちゃ, 1994-1998) di Obana Miho e *Banana Fish* (バナナフィッシュ, 1985-1994) di Yoshida Akimi.

ambienti partecipativi, come la produzione di *dōjinshi yaoi*, vengono progressivamente reintegrati all'interno di opere originali e istituzionalizzati nell'editoria *mainstream*. Da qui, è possibile dedurre due utilizzi della *queerness* e dei rigidi ruoli comportamentali ed emotivi percepiti come “innati” del personaggio, spesso radicati in un paradigma essenzialista e cis-eteropatriarcale della società:

1. come elemento trasformativo e innovativo, che propone opere nate dal basso in contesti fra pari, come già esplicitato nella sezione precedente;
2. come tecnica estetico-narrativa reincorporata e popolarizzata in un'ottica consumista dal mondo editoriale.

La sedimentazione di questi stereotipi troverà il suo compimento e la sua stabilizzazione nel decennio successivo agli anni Novanta, periodo in cui la produzione BL inizierà sempre di più a delineare un vero e proprio canone della rappresentazione *queer* maschile.

3.2.3. *Double House*

Double House, opera minore di Haruno Nanae⁸³, viene pubblicato mensilmente fra il 1996 e il 1997, per un totale di tre capitoli, sulla rivista rivolta a un pubblico femminile adulto (*josei*, 女性) *Bessatsu YOUNG YOU* della casa editrice Shūeisha, dove Haruno continuerà a pubblicare la maggior parte delle opere fino all'interruzione della rivista, avvenuta nel 2005 (fig. 27). A livello tematico e stilistico, l'opera sembra trovarsi a un bivio: da un lato, pur proponendo una storia che lega due personaggi femminili in una relazione platonico-romantica, si discosta completamente dall'idea-stereotipo del fumetto saffico commerciale (*yuri*) che si andrà a consolidare a partire dagli anni Duemila; dall'altro, il titolo potrebbe essere annoverato fra i titoli che affrontano attivamente problematiche particolarmente legate al mondo femminista e LGBTQ+.⁸⁴

⁸³ I dati biografici non sono noti.

⁸⁴ L'opera di Haruno è anche presente alcune librerie femministe, fra cui la *etc. books* di Tokyo. Paku, Suni. *Eto setora bukkusu (Tōkyō): hon de tsunagaru josei-tachi ga shū ni mikka hiraku, minna no feminizumu senmonshoten* | Kōsho Kōbi, Asahi Shinbun. 4 aprile 2021. <https://book.asahi.com/article/14327557> (ultimo accesso 2025-07-31).

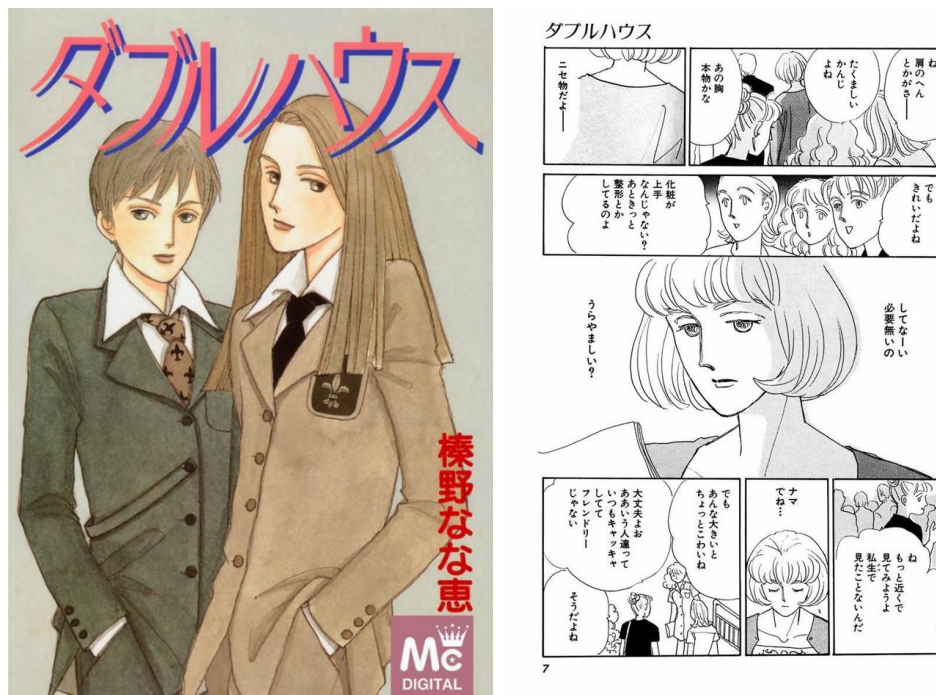
La trama segue le due protagoniste, Maho, una donna trans che lavora come intrattenitrice in un *okama* (おかま)⁸⁵ bar, e Fujiko, una giovane ragazza trasferitasi a Tokyo per distanziarsi dalla famiglia. Dopo essere uscita da un supermercato, Fujiko si ritrova a discutere con un uomo che insiste nel farle delle avance, sfociando quasi in un'aggressione a sfondo sessuale, finché non sopraggiunge Maho, che risolve la situazione portando in salvo la ragazza. Le due scoprono di abitare nello stesso stabile e tra loro nasce un'immediata sintonia, iniziando un'amicizia fatta di intimità quotidiana e confessioni personali: Fujiko si apre sui motivi che l'hanno portata a lasciare la casa dei genitori, mentre Maho racconta delle difficoltà legate alla propria identità di genere. Col passare del tempo, la complicità tra le due si trasforma in un sentimento più profondo e Fujiko confessa di provare qualcosa di più per Maho.

Lo stile estetico che l'autrice sviluppa nel fumetto è scevro di dettagli, decorazioni e pagine a schema libero, il che crea un forte contrasto rispetto alle più decorate autrici di *shōjo* manga, come il già citato gruppo CLAMP o Murakami. Tuttavia, Haruno rimane perfettamente in linea con gli stilemi tipici del fumetto *josei* a lei contemporaneo, proponendo un tratto dalla linea sottile, impaginazioni con un ritorno alla vignetta 'standard', chiusa in un riquadro, e una rappresentazione estetica dei personaggi che, seppur stilizzata, si avvicina alle proporzioni del realismo, presenti in altre autrici come Nananan Kiriko, Yamaji Ebine o Okazaki Kyōko. In questo caso, la rappresentazione *queer* si distanzia esteticamente dal concetto di *kyara-moe*: Haruno non esagera, non modifica e non categorizza le sue protagoniste tramite dei *preset*, dei canoni o degli stereotipi, ma sviluppa il proprio fumetto in modo organico, come già fatto nella sua altra opera breve, *Pieta* (ピエタ, 1998-1999).

Pur nella brevità del suo unico volume, *Double House* introduce alcuni elementi chiave della discussione pubblica giapponese di quegli anni, mostrando senza biasimo o patetismo come donne

⁸⁵ Termine ombrello per riferirsi a uomini *queer* (gay, bisessuali, etc.), donne trans e/o persone che praticano *josō* (*crossdressing* MtF), utilizzata già a partire dalla metà del periodo Edo (1603-1868) per indicare chi svolgeva la funzione 'passiva' in una relazione omosessuale maschile.

trans e persone dall'aspetto *fem*⁸⁶ si muovano nella vita di tutti i giorni. Non solo, l'approccio di Haruno all'alterità percepita della *queerness* non è didascalico, e vede *Double House* aprirsi con un'esplicita scena di micro-aggressione transfobica nei confronti di una delle due protagoniste, Maho, la quale è costretta a subire una conversazione fra tre ragazze mentre attende lo scatto del verde a un passaggio pedonale: conversazione che la oggettifica, la rende aliena rispetto alle ragazze 'normate' e 'normali', riducendola a oggetto di interesse morboso e svilente (fig. 28). Tramite le pacate espressioni facciali e il pensiero esplicito di Maho, l'autrice riesce a far comprendere appieno quanto tali vessazioni siano ormai una routine, o comunque parte integrante della sua vita in quanto donna trans in un contesto pubblico.



(fig. 27 e 28) Cover di *Double House* e vol. 1:7. © Shūeisha

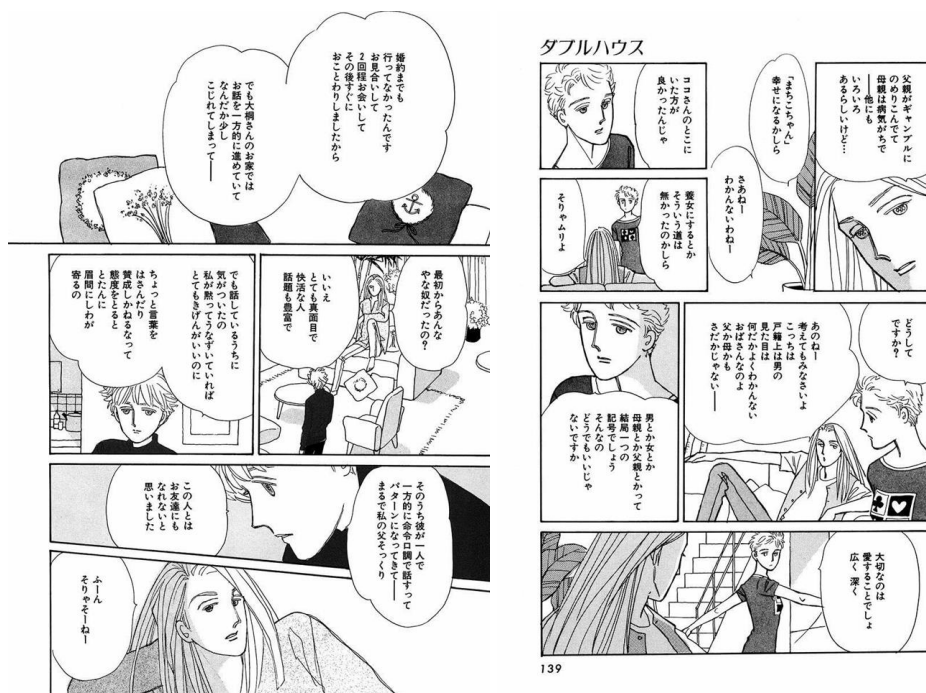
Double House, come menzionato pocanzi, dona tridimensionalità a personaggi che esulano dal paradigma di *kyara/kyara-moe*, creando quindi una rappresentazione naturale e neutrale dell'esperienza trans nel Giappone della fine degli anni Novanta, oltre che porre l'accento su alcune

⁸⁶ Con "fem" si intendono persone dall'aspetto prettamente femminile, caratteristica voluta e specifica della loro espressione di genere, siano queste uomini/donne cis, persone non binarie, donne/uomini trans.

questioni che sono tutt'ora molto accese all'interno del dibattito femminista giapponese, cioè la questione del matrimonio come fine ultimo per l'affermazione femminile (Ueno, 2015). Infatti, Fujiko sembra essere stata forzata dalla famiglia a cercare un marito tramite la pratica dello *omiaï* (お見合い), cioè un incontro preparatorio con un potenziale futuro partner, ancora diffusa nel Giappone contemporaneo; l'uomo da lei rifiutato non riesce ad accettare che la ragazza sia interessata ad avere rapporti (anche solo amicali) con una persona trans, mostrando quindi un doppio antagonismo di origine sia sessista che transfobica. Haruno vuole sottolineare come questo comportamento sia da *iyana yatsu* (いやな奴, trad. tizio detestabile, Haruno, 1997:88), discorso non scontato per l'epoca. Questo denota una cesura rispetto alla rappresentazione egemone contemporanea all'opera: le donne trans erano spesso oggetto di scherno e derisione, coinvolgendo lo spettatore o lettore a ridere della loro presunta alterità; inoltre, la soggettività trans femminile è tuttora accostata allo stereotipo della perversione sessuale, della malattia mentale e dalla prostituzione. La presentazione di Maho proposta da Haruno diverge anche dal ruolo che spesso era concesso alle donne trans in pubblico: seppure la donna rivesta un ruolo d'intrattenitrice in un club, il suo personaggio non ricade nel macchiettistico *okama*, sovente nei programmi televisivi del tempo.

Double House propone altri due importanti elementi narrativi che difficilmente si trovano discussi all'interno del fumetto *queer* giapponese: la tensione romantica fra una donna cis e una donna trans⁸⁷ trattata senza drammaticità eccessiva o esagerazione; la genitorialità *queer*, nello specifico da parte di donne trans. Difatti, all'interno dell'opera, Haruno decide di dedicare l'ultimo capitolo interamente a questo argomento, spostando il focus sulla storia di una neonata abbandonata in un parco, che Coco, un'amica di Maho, soccorre standole accanto per ore e decidendo poi di 'adottarla'.

⁸⁷ Altro titolo più recente che coinvolge una relazione di questo tipo è *Wandering Son* (*Hōrō musuko*, 2002-2013) di Shimura Takako.



(fig. 29 e 30) © Shueisha

Ovviamente, quest'adozione non legale, né tantomeno attuabile, dura solamente lo spazio di qualche giorno. Il dibattito su chi possa o meno essere un genitore, per l'autrice, sembra essere insensato, e utilizza il personaggio della co-protagonista Fujiko come veicolo per il messaggio: “uomo o donna, padre o madre. Sono semplicemente dei simboli, no? L'uno vale l'altro. L'importante è l'amore, che sia smisurato e profondo”⁸⁸ (Haruno, 1997:139, fig. 30).

Double House si presenta, quindi, come un esempio di narrazione pop che non cerca di innescare una reazione pietista nel pubblico, né di creare scalpore o distacco, ma che disegna una realtà *queer* contemporanea con umanità e trasporto. Fujiko, inizialmente, potrebbe essere letta come la ‘classica’ ragazza normata, presumibilmente cis ed eterosessuale; tuttavia, pian piano il suo personaggio subisce una trasformazione, a partire dal repentino taglio di capelli, che da lunghi sotto le spalle passano a uno stile *tomboy*. In una delle prime conversazioni con Maho, Fujiko percepisce una certa somiglianza con l'altra donna⁸⁹ (Haruno, 1997:43): Haruno pone l'accento su questa ‘transizione’, suggerendo come,

⁸⁸ Originale: 「男とか女とか母親とか父親とかって結局一つの記号でしょう そんなのどうでもいいじゃないですか 大切なのは愛することですよ 広く 深く」

⁸⁹ Originale: 「だって私達似てるような気がするんですもの」

nell'ambiente giusto, le inclinazioni e le espressioni di genere di ognuno possano realizzarsi con naturalezza, aprendo anche alla sperimentazione senza biasimo.

3.3. Conclusione

Gli anni Novanta delineano una decade di evoluzioni, a livello stilistico ed estetico, ma anche sociale e politico. Grazie alla maggior presenza di rappresentazioni ambigue, che possono essere considerate fluide e fuori dalle costrizioni imposte dalla società, il grande pubblico riesce finalmente a entrare in contatto con orientamenti sessuali ed espressioni di genere minoritarie, che fino a quel momento erano state prevalentemente presenti all'interno di riviste di nicchia, club notturni e, più in generale, tenute completamente ai margini. Questi sono gli anni delle nuove riviste, delle nuove campagne politiche, della rivendicazione di alcuni diritti e, più nello specifico, di una prima spinta alla visione identitaria di stampo euroamericano.

Se da un lato, il decennio è stato un momento di svolta per la rappresentazione politica delle persone *queer* giapponesi, le opere in analisi evidenziano come le loro esperienze siano state cooptate da due fronti: dalla sottocultura legata al *fandom* e, successivamente, dall'editoria *mainstream*. Tramite le pubblicazioni di *dōjinshi yaoi* e di manga BL, si è assistito a una graduale canonizzazione di alcuni stilemi estetici e narrativi che ripropongono stereotipi fissi di relazioni *queer* maschili. Questi sono stati criticati aspramente per la loro rappresentazione distorta di uomini gay e/o bisessuali, percepiti come bidimensionali, fittizi e, quindi, sfruttabili. Nello stesso periodo, le pubblicazioni saffiche a fumetti iniziano a codificarsi, creando narrative che nel decennio successivo verranno raggruppate nel genere *yuri*. Le opere create in questo periodo hanno avuto un forte impatto culturale sulla percezione delle minoranze di genere e sessuali, caratterizzando quindi la presa che la cultura pop può avere sulla percezione *mainstream* dell'altro, del diverso, di quello che è considerato *queer*.

La popolarità acquisita grazie alla capitalizzazione di queste soggettività minoritarie ha portato anche a una esacerbazione di alcuni stereotipi, alla patologizzazione di alcuni comportamenti e

all'appiattimento dell'esperienza *queer* attraverso *topoi* narrativi che, seppur diffusi e riconosciuti, necessitano di una rilettura critica e consapevole per evitare di riprodurre dinamiche oppressive all'interno delle rappresentazioni.

CAPITOLO QUATTRO

4. Nuovo millennio: canonizzazione, mercificazione, nuove consapevolezze

Successivamente al *Gay Boom* del decennio precedente, il nuovo millennio apre le porte a una presenza e rappresentazione *queer* che, seppur ampliata, viene rapidamente incanalata in una grammatica di consumo. Si può constatare una continua mercificazione dell'identità *queer*, che come già visto, privilegia esperienze e corpi maschili, dunque ancora ancorata a un'ottica androcentrica. Come nota il critico ed esperto di manga erotico, Nagayama Kaoru, anche l'omosessualità, come altre parafilie o *kink*, viene incorporata nell'assetto di caratteristiche 'non reali' che si presentano sulle pagine a fumetti (2006=2014:329). Così, la desiderabilità diventa formato e prodotto, prima di essere esperienza e soggettività. In parallelo, la circolazione transnazionale della cultura pop giapponese, grazie a una maggiore accessibilità online (Welker in McLelland et. al., 2015:54) di fumetti, serie animate, film e musica (tramite *fansub*, *scanlation* o *fan translation*, archivi online), avvicina un pubblico più eterogeneo a tutti quei prodotti d'intrattenimento che fino a poco tempo prima rimanevano appannaggio delle televisioni locali, soggette a pesanti censure.⁹⁰ Questo ecosistema espanso plasma anche le aspettative estetiche: la cultura pop giapponese non è più solo un ricettacolo di codici 'leggibili' presi dall'estero, ma ne diventa dispensatrice (archetipi, tropi, strutturazione delle scene, etc).

Tuttavia, uno delle caratteristiche più interessanti degli anni Duemila è sicuramente l'evoluzione e l'affermazione del genere *yuri*, successivamente ribattezzato *Girl's Love* (GL), all'interno del mondo dell'editoria e dell'intrattenimento di massa (Maser, 2015:11; Fanasca, 2020:52; Nagaike, 2010). Infatti, dopo un'evoluzione iniziata negli anni Venti del secolo scorso all'interno della letteratura di

⁹⁰ La questione adattamento e censura sono presenti in Italia già dagli anni Ottanta, con per esempio si vedano le versioni disponibili su Italia 1. La censura, tuttavia, non era appannaggio semplicemente della versione nostrana, trovando versioni analoghe in quelle proposte da emittenti come 4kids negli Stati Uniti.

Yoshiya Nobuko (1886-1973), trova una sua controparte visiva nel fumetto *shōjo* negli anni Settanta (Chalmers, 2003:30) con opere come *Shiroi heya no futari* (白い部屋のふたり, trad. *Le due della stanza in bianco*, 1971)⁹¹ di Yamagishi Ryōko (1947-), che “rimandano anche ai canoni [...] affrontati negli scritti di Yoshiya: la scuola femminile, il ceto medio-alto, la relazione nata nella parentesi adolescenziale, la narrazione eterea” (Ristè, 2022:70). La presunta purezza della relazione *yuri* diventa, quindi, un caposaldo della rappresentazione omoromantica femminile, nettamente distinta dalle rappresentazioni erotiche dedicate a un pubblico maschile. Come notato dall’esperta di manga e cultura pop giapponese, Fujimoto Yukari (1998=2008), se durante gli anni Novanta svariati titoli rappresentano situazioni al di fuori dell’età adolescenziale per addentrarsi in un mondo più ‘adulto’, la prima decade dei Duemila riallinea lo *yuri* a un immaginario scolastico e pre-sessuale. Si cristallizza, dunque, un prontuario estetico che diventerà una ‘interfaccia’ rapida tra pubblico e testo: l’adolescenza femminile non è solo sfondo, ma neutralizzazione del desiderio, sospendendo il corpo e la sessualità per governare ciò che è altro, ambiguo, *queer* attraverso il linguaggio della purezza. “It is also true that if *yuri* can potentially be used a synonym of lesbian this does not hold true the other way round” (2020:54), così la ricercatrice Marta Fanasca riconferma una scissione fra *yuri* e percezione identitaria: i personaggi presentati nel genere sono letti attraverso una lente *queer*, ma che si discosta da una effettiva volontà di conferire loro un’etichetta, un nome.

Lo *yuri* evolutosi e consolidatosi negli anni Duemila è dunque fittizio, dai canoni ben delineati e da un *kyara-moe* codificato: ragazza svampita, ingenua, dai capelli chiari alle prese con una ragazza più grande, dai capelli scuri, che spinge l’altra verso la sperimentazione romantica. Le protagoniste sono dunque costrette nella sfera temporale dell’adolescenza in un’eterea impossibilità di confrontarsi con la realtà, mentre dall’altra parte, si trova la figura della *rezubian* (レズビアン, lesbica), che, come sottolineato da Chalmers, “[...] is acceptable and tolerated if it is contained within pornography for men.” (2003:129). Uno degli esempi più di spicco dello *yuri* ‘canonico’ è la *light novel* *Maria-sama*

⁹¹ Al 2025, rimane ancora inedito sia in italiano che in inglese.

*ga miteiru*⁹² (マリア様が見ている, trad. *Maria Vergine ci osserva*, 1998-2012, fig. 31), scritta da Konno Oyuki (1965-) e illustrata da Hibiki Reine, che con i suoi trentasette volumi esplora il mondo della scuola cattolica femminile Lillian, il cui nome è già un chiaro rimando al termine inglese *lily*, giglio. L'irrigidimento estetico-narrativo del genere si concretizza con la popolarizzazione della versione animata dell'opera, andata in onda nel 2004, che apre le porte a una sequela di riviste a tematica *yuri*.⁹³ leggibili come *queer* inteso nella sua accezione più ampia di rappresentazione di relazioni non eteronormate, ma che tuttavia mantenevano uno scollamento dalla realtà di tante donne interessate a relazioni con altre donne (Fanasca, 2020:56).

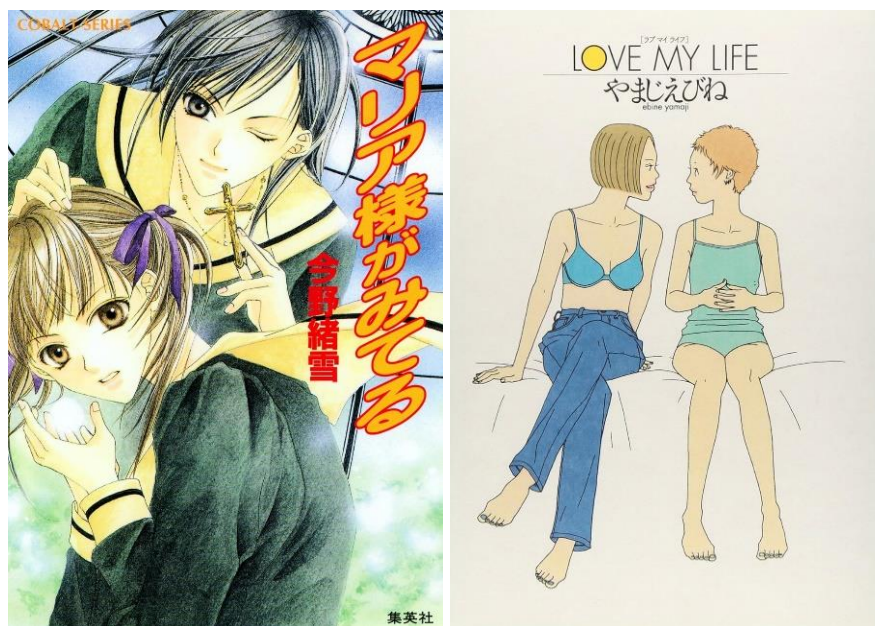
Come una sorta di contraltare, si sviluppano inoltre vari fumetti che parlano dell'attrazione fra ragazze e donne al di fuori dello spazio scolastico, pur venendo retroattivamente categorizzati o riconosciuti come *yuri*, sia da fan che da aggregatori online: l3 autor3 stess3 definiscono la propria opera *yuri*, anche se non combacia con i *topoi* classici del genere, a riprova di quanto il termine avesse già permeato il lessico comune. Le opere di Yamaji Ebine (1965-), come *Love My Life* (ラブマイライフ, 2000-2001, fig. 32) o *Indigo Blue* (インディゴ・ブルー, 2001-2002), ricordano quelle di Haruno, in quanto portano le relazioni fra donne in uno spazio sociale concreto, interfacciandosi con la società contemporanea giapponese e le sue contraddizioni; lo stesso vale per Shimura Takako (1973-), che, pur coinvolgendo anche figure adolescenti nelle sue pagine, pratica un realismo affettivo che lavora sui tempi lunghi della formazione e della crescita fra pari, come nel caso di *Sweet Blue Flowers* (*Aoi hana*, 青い花, 2004-2013).⁹⁴ Lo stesso avviene nell'opera presa in analisi nella prossima parte, cioè *Gunjō* (2007-2012) di Nakamura Ching, nella quale ritroviamo una storia dai toni crudi e violenti, entrando in attrito con l'addomesticamento' dello *yuri mainstream*.

⁹² Al 2025, rimane ancora inedito sia in italiano che in inglese.

⁹³ La prima rivista è stata *Yuri shimai* (百合姉妹, sorelle del giglio), nel 2003.

⁹⁴ Parzialmente pubblicato (due volumi) dalla ormai defunta casa editrice Renbooks, fra il 2015 e il 2016.

Come si è già accennato, il nuovo millennio vede il consolidamento non solo di testate dedicate a un pubblico maschile presumibilmente gay o bisessuale,⁹⁵ dove figuravano fumetti dal tono principalmente erotico, autobiografico o comico, ma soprattutto la commercializzazione del fumetto *Boy's Love*, con l'aumento esponenziale di riviste, opere e sezioni dedicate all'interno delle librerie. Ciò che si è visto nel precedente capitolo si attualizza in una sedimentazione *kyara-moe* della sintassi estetica e narrativa del binomio *seme-uke*, con esempi come le opere di Nakamura Shungiku (1980-),⁹⁶ dove il 'dismorfismo sessuale' dei personaggi diventa evidente (fig. 33).



(fig. 31 e 32) Cover di *Maria-sama ga miteiru* (1998-2021) © Shūeisha e di *Love My Life* (2001) © Shōdensha.

La serialità lunga, le linee editoriali dedicate e le trasposizioni crossmediali (*light novel*, *drama CD*, *anime*) favoriscono un consumo continuativo e la costruzione di abitudini interpretative, esplicitate nella presenza di sottotesti BL all'interno di opere di genere attigui: Minekura Kazuya (1975-), Yuki Kaori, Ono Natsume (1977-), Hatori Bisco (1974-), Tanemura Arina (1978-), oppure il duo Tsuda

⁹⁵ Per alcuni titoli, vedere capitolo tre.

⁹⁶ *Junjō Romantika* (純情ロマンチカ, 2002), oppure *Sekaiichi hatsukoi* (世界一初恋, 2006). Parzialmente tradotti in italiano da RW Edizioni nella sua collana Goen.

Mikiyo ed Eiki Eiki (1971-), che sarà esplorato nella prossima sezione, strizzano l'occhio a una nascente tipologia di fan: la “ragazza marcia”, *fujoshi* (腐女子).

Questa figura è definibile *queer* per il suo essere osservatrice, *voyeur* e quindi parte non proattiva nella coppia di finzione, rimanendo fuori dal paradigma normato di donna. *Tonari no 801⁹⁷-chan* (となりの801ちゃん, 2006-2011, fig. 34) di Kojima Ajiko, *Fujoshi kanojo* (腐女子彼女, 2007-2010) di Pentabu e Shinba Rize, *Mōsō shōjo otaku kei* (妄想少女オタク系, 2006-2010) di Konjō Natsumi hanno tutti come oggetto d'interesse proprio la figura della *fujoshi*, creandosi velocemente uno spazio all'interno del discorso accademico sul *Boy's Love*.

La distinzione estetica presente nel sottogenere, tuttavia, non sembra aver avuto come corrispettivo una separazione a livello di pubblico: uomini *queer* e donne eterosessuali condividevano la passione per il fumetto BL ormai sin dagli anni Novanta (Welker in McLelland, 2015:62), il che evidenzia nuovamente come l'opera di fantasia fosse, principalmente, atta all'escapismo e non alla rappresentazione veritiera, in diretto contrasto con quello che Nagayama descrive come un sostrato machista fra i lettori eterosessuali, dove “più una comunità è composta da uomini, più è forte la tendenza a discriminare ed escludere gli omosessuali”⁹⁸ (2006=2014:366).

Inoltre, quasi in opposizione a questa spinta machista, la sociologa Sharon Kinsella (2019) e successivamente la sociolinguista Miyazaki Ayumi (in Selenius, 2023: 123-149), individuano nel nuovo millennio una significativa diffusione del *josō* (女装), ovvero *crossdressing* MtF, non più solo come macchietta comica all'interno di programmi televisivi di varietà, ma, come già evidenziato nel secondo capitolo, integrato nella cultura pop *mainstream*:

⁹⁷ Modo di stilizzare il termine *yaoi* tramite la lettura numerica: 8 = ya, 0 = o, 1 = i.

⁹⁸ Traduzione mia. Originale: 「男性優位のコミュニティほど、同性愛者を差別し、排除する傾向が強い。」

These are posted online from around 2010 and can be understood as the grassroots dimension of the *josō* wave also seen amongst professional boy-bands such as SMAP and Kanjani8/Canjani8. (2019:437)

La presenza del *josō* permea anche la cultura visiva legata al mondo *otaku*, specialmente all'interno della sottocultura *cosplay*, rendendo quindi ancora più sfumato il confine con ciò che può essere definito *queer*. In questo caso, si potrebbe riconoscere una *queerizzazione* del corpo maschile cisgenere ed eterosessuale, orientata verso quello che Kinsella chiama “the cult of *shōjo*”, dove la figura della ragazza diventa immagine, simulacro, oggetto da imitare.



(fig. 33 e 34) Cover del primo volume di *Junjō Romantica* (2002-) © Kadokawa; cover di *Tonari no 801-chan* (2006-2011) © Ōzora shuppan

Parallelamente, la terminologia legata alla sfera *queer*, così come le rappresentazioni di esperienze trans e non binarie, si consolidano, ma rimangono in ogni caso marginali: opere come *Seibetsu ga nai!* (性別がない, trad. *Non ho un genere!*, 2004-2014, fig. 35) di Arai Shō (1971-) e *Double Happiness* (ダブルハピネス, 2007) di Sugiyama Fumino e Yorita Miyuki, oppure *Wandering Son* (*Hōrō musuko*, 放浪息子, 2002-2013, fig. 36) della sopracitata Shimura Takako cercano di addentrarsi in un tipo di

narrazione empatica. Laddove Arai illustra la propria esperienza in quanto persona al di fuori del binarismo di genere in uno dei primi esempi di *essay* manga didattico relativo a queste tematiche, anche Sugiyama, attivista trans, utilizza il mezzo del fumetto tramite la matita di Yorita per adattare su tavola le pagine del suo romanzo autobiografico. Di rimando, Shimura affronta le problematiche di genere di svariati personaggi, seguendoli dall'infanzia all'età adulta: lo stile dell'autrice non cerca di rendere eccessive o irrealistiche le problematiche sofferte dai suoi giovani e giovanissimi protagonisti, ma anzi, trova spazio anche per rappresentare minoranze di genere e sessuali che difficilmente riescono a ricavarsi uno spazio nel mondo del fumetto, dando spazio per esempio alla rappresentazione senza biasimo di una ragazza trans non eterosessuale (Ristè, 2022:102).

Come spiega la sociologa Takeuchi Kyōko, è stato proprio il nuovo millennio a introdurre la popolarizzazione della diagnosi medica di 'gender identity disorder' (GID) e del termine 'transgender' in Giappone, due concetti che rimangono tutt'ora difficili da separare nella visione comune (2025:5). Grazie al lavoro svolto negli anni Novanta dall'associazione G Front Kansai, con sede a Ōsaka, nel 2000 viene pubblicato un numero della rivista *Poco a poco* dedicato proprio a comprendere la sessualità e l'identità di genere:

The issue consists of interviews, personal accounts, and dialogues between and of individuals who cross-dress, are transgendered, and in various ways challenge understandings of gender and sex. Although it may be claimed that some of the accounts resemble x-jendā individuals, none of the individuals in the issue used the term in identifying themselves (identity was not always directly revealed either). However, x-jendā is included in the glossary of useful terms at the back of the issue. (Dale, 2012:11)

Sia Takeuchi che Dale sottolineano l'evoluzione della terminologia autoctona, specialmente grazie all'aiuto di piattaforme digitali come il *social network* Mixi oppure siti web di aggregazione, come *Seibetsu no nai sekai* (trad. Il mondo senza genere) o *TransNet Japan*, dove sempre più *tōjisha* potevano raccontare le proprie esperienze di vita e trovare una comunità. In questi spazi online, si

consolida il termine *Xjendā*, genere X,⁹⁹ per definire la propria esperienza al di fuori del binarismo di genere (es. FtX, MtX): questo sottolinea anche un'evoluzione autoctona di non binarismo, che verrà successivamente collegato alle definizioni euro-statunitensi.



(fig. 35 e 36) *Seibetsu ga nai!* (2004-2014) © Bunkasha e *Wandering Son* (2002-2013) © Kadokawa

Nei medesimi spazi circolano anche etichette concettuali nate all'interno delle discussioni sociopolitiche del decennio precedente per descrivere le dinamiche interne alla nascente comunità LGBTQ+, con l'obiettivo di coniugare vissuto e teoria: *obājendā* (オーバージェンダー, *overgender*), coniato dalla modella *gravure*¹⁰⁰ (グラビア) e attivista trans Shimada Keiko,¹⁰¹ voleva riferirsi al genere all'interno di uno spettro di butleriana memoria; *intājendā* (インタージェンダー, *intergender*) invece, creato e utilizzato dalla divulgatrice trans Mitsuhashi Junko in contrapposizione al termine *transgender*, riferendosi a chi, volutamente, rifiuta la propria *queerness* e la propria esistenza in quanto minoranza di genere, ma cerca di muoversi all'interno dei paletti prestabiliti dal

⁹⁹ Il termine, riporta Takeuchi e corroborato da Dale, era già in circolazione nel corso degli anni Novanta, ma senza ottenere quella popolarizzazione che lo favorirà nelle decadi successive.

¹⁰⁰ *Gravure* è un termine preso dall'inglese *rotogravure*, per indicare un tipo d'intaglio della carta stampata. Nel giapponese contemporaneo è sinonimo di modella in pose succinte fotografata per riviste maschili.

¹⁰¹ L'etichetta *overgender* si può intendere come autoriferita, cioè utilizzata solamente da Shimada per descrivere la propria esperienza di vita e la sua relazione con il genere.

binarismo di genere (Takeuchi, 2025:105-113). Tuttavia, queste espressioni non riusciranno mai a fare il salto fino la popolarizzazione *mainstream*, e rimarranno relegate al dibattito accademico, filosofico e politico del tempo.

Gli anni Duemila si configurano così come una decade di transizione e tensione, in cui la visibilità *queer* si intreccia con il concetto di autenticità, dove la canonizzazione estetica di una certa forma di *queerness*, pur garantendone riconoscibilità, tende a semplificare e neutralizzare le complessità. Il mercato, da parte sua, reintegra ciò che un tempo respingeva, incanalandolo in generi codificati e standardizzati, che spesso si distanziano dalle esperienze vissute dai *tōjisha*, rivelando un interesse superficiale e consumistico verso le tematiche *queer*. In questo scenario, emergono opere che ibridano linguaggi e codici imposti dalla mercificazione dominante, mantenendo una linea di contatto tra due visioni di *queerness*: quella canonizzata, monetizzabile, e quella vissuta, tangibile. È in questo spazio liminale che si gioca la possibilità di una rappresentazione più autentica, capace di restituire la pluralità delle soggettività *queer* senza ridurle a simulacri estetici o dispositivi narrativi.

4.2. Le opere in analisi

In questa sezione si andranno ad analizzare le tre opere per la decade 2000-2009: *IS: otoko de mo onna demo nai sei* (2003-2009) di Rokuhana Chiyo, *Princess Princess* (2002-2006) di Tsuda Mikiyo e *Gunjō* (2007-2012) di Nakamura Ching.

4.2.1. IS: otoko de mo onna de mo nai sei

Opera di debutto dalla tematica “adulta”¹⁰² di Rokuhana Chiyo, *IS: otoko de mo onna demo nai sei* (trad. *IS: genere né maschile né femminile*, inedito all'estero, fig. 37), da qui in avanti *IS* (letto *AI-ES*),

¹⁰² Così definita da Rokuhana stessa sul suo profilo presente sulla defunta pagina web di *Mike no niwa*. Accessibile tramite *The Wayback Machine*: <https://web.archive.org/web/20070110185948/http://www.mikenawa.net/rokuhana/profile.html> (ultimo accesso, 2 giugno 2025).

viene pubblicato dal 2003 al 2009 inizialmente sulla rivista di manga *josei One More Kiss*, che dal 2004 cambierà nome in *Kiss*. Nel 2007, l'opera vince il trentunesimo premio Kōdansha come miglior manga per ragazze dell'anno; verrà poi adattato in una serie televisiva di dieci episodi per l'emittente TV Tokyo, trasmessa da luglio a settembre 2011 (fig. 38).

IS si sviluppa in diciassette volumi, focalizzandosi sulle difficoltà sociali, la discriminazione e la mancanza d'informazione legate all'esperienza intersessuale, condizione biologica per cui un individuo nasce con svariate caratteristiche maschili e femminili, che spesso alla nascita vengono riallineate a uno dei due generi binari. La tematica viene inizialmente affrontata da Rokuhana utilizzando una struttura per 'casi', sottolineando l'interesse nel giocare con svariate situazioni e personaggi: il primo volume propone due *short stories* (*CASE 1: Hiromi*; *CASE 2: Ryōma*), con due distinti protagonisti. Tuttavia, dal secondo volume in poi, che inaugura il *CASE 3*, l'autrice opta per una struttura più tradizionale, concentrando la narrazione su un unico personaggio, Haru, che il lettore seguirà fino all'ultimo volume.

Inoltre, Rokuhana non si limita a esplorare la *queerness* come alterità sessuale e di genere, ma intreccia a questo tema una sottotrama incentrata sulla disabilità e sull'abbandono sociale. Il corpo 'non sano' diventa esso stesso figura *queer* in quanto percepito come altro, non conforme alle norme biologiche e culturali dominanti, dunque facilmente isolabile. Questa prospettiva si sviluppa attraverso l'introduzione della famiglia di Kenji, il ragazzo di cui Haru è innamorato durante gli anni delle superiori: composta dalla madre e dalla sorella minore, quest'ultima risulta affetta da una disabilità che diventa oggetto di rifiuto. Il padre, incapace di affrontare la condizione della figlia, abbandona la casa, considerando la ragazza un'onta da cancellare anziché un membro della famiglia da supportare.

Cresciuto in un ambiente segnato da questa visione abilista, Kenji assimila nel suo modo di vedere il mondo la percezione che la disabilità sia un peso; ogni deviazione da ciò che è normato va evitato. Ciò si riflette anche nelle sue relazioni affettive, emergendo nel rapporto con Haru attraverso tensioni dovute alla forte omofobia interiorizzata di Kenji, che cozza con l'espressione di genere di Haru, più

affine al genere maschile. Di fronte a un'identità che sfugge al binarismo, Kenji sperimenta disagio e resistenza, ponendo il suo percorso come una vera e propria parabola di crescita: attraverso il confronto con Haru e la lenta presa di coscienza della propria storia familiare, Kenji inizia a mettere in discussione i pregiudizi interiorizzati. L'evoluzione del suo personaggio, espressione di un ipotetico lettore, utilizza il medium del fumetto per esplorare la possibilità di superare le eredità culturali di esclusione, aprendo a un'idea di diversità inclusiva che valica i limiti del normativo (fig. 39).



(fig. 37 e 38) Cover del primo volume di *IS* © Kōdansha, e della serie televisiva © TV Tokyo.

Sebbene il contributo di Rokuhana all'interno del mondo del fumetto, sia online che offline, sia rimasto relativamente marginale dopo *IS*, l'autrice ha deciso di tornare a esplorare la tematica dell'identità e dell'esperienza di genere in una sua opera più recente, *Gender Code: otoko rashisa, onna rashisa no kusari ni tsunagarete* (ジェンダーコード～男らしさ、女らしさのくさに繋がれて, trad. *Gender Code: incatenati dal maschile e dal femminile*, inedito all'estero), pubblicata in quattro volumi dal 2021 al 2022. Le opere di Rokuhana, pur trattando tematiche che potrebbero interessare un pubblico internazionale, non sono riuscite a travalicare i confini del paese data la scarsa attrattiva che il fumetto *josei* esercita sul mercato estero, come nota il saggista Anthony Gramuglia in

un articolo per CBR (*Comic Book Resources*), “they [i fumetti *josei*] are regularly left out of the conversation when discussing the greatest anime and manga of all time” (2021:2).



(fig. 39 e 40) Vol. 7:186; vol. 2:108, Haru si confronta con delle sue compagne di classe alla scuola dell’infanzia.

Una delle due commenta: “Mh? Haru, c’è qualcosa di un po’ strano” (あれ? はるちゃん、ちょっと違うね, *Are?*

Haru-chan, chotto chigau ne.) © Kōdansha

La possibilità di pubblicare come autrice di *josei* permette a Rokuhana di sviluppare personaggi ambigui, ambivalenti, spesso impegnati in dialoghi interiori e intrecciati in relazioni intricate, senza scadere nella semplificazione psicologica che a volte caratterizza altri generi. Questo denota la possibilità di creare rappresentazioni veritiere e realistiche della *queerness* pur muovendosi all’interno di strutture ben definite. Tuttavia, è indubbia la vicinanza stilistica e strutturale al manga *shōjo*, evidenziata anche da Rebecca Suter (2025: 174):

The narrative focus on subjective experience is emphasised by the visual style, typical of *shōjo*, that focuses on details such as hands and hair, objects seen from the perspective of the protagonist, and close-up images of their eyes.

Rokuhana, all'interno dei suoi albi, utilizza spesso una linea che seppure ancora acerba, rimane delicata e dettagliata, con tavole caratterizzate da ampi spazi bianchi, disegni minimali e utilizzo espressivo degli sfondi per esternare gli stati d'animo dei protagonisti: quest'ultima tecnica è ampiamente utilizzata nel fumetto dedicato a un pubblico femminile, come anche l'uso esteso di primi piani, di silenzi e momenti contemplativi. Un'attenzione particolare è rivolta nel modo in cui il corpo viene rappresentato, spesso con una tensione tra *esibizione* e *'invisibilizzazione'*: la scelta da parte dell'autrice di non mostrare quasi mai in modo diretto i genitali dei personaggi o di utilizzare metafore visive rimanda alla necessità di parlare del corpo senza darne spettacolo, riflesso della sensibilità di Rokuhana nei confronti della corporeità intersessuale e della sessualità (fig. 40). A livello estetico, *IS* rimane saldamente all'interno della struttura visuale *mangaesque*, come già detto sopra, ma diventa particolarmente rilevante il modo in cui propone l'immagine del *queer*, del diverso: pur rientrando nei canoni del database *shōjo*, come descritto da Suter, le tematiche dell'intersessualità e della disabilità sono espresse come parte di questa ortodossia visiva.

Infatti, al termine del primo volume, Rokuhana (2003=2007: 191) racconta la genesi di *IS*, rivelandone l'ispirazione, cioè un romanzo di fantascienza letto da bambina, la cui protagonista avventuriera viene definita dall'autrice come un "ex-ragazzo" (*moto otoko no ko*, 元男の子).¹⁰³ Questo fa nascere in Rokuhana il desiderio di creare un personaggio simile in una sua storia, sottolineando la fascinazione di quest'ultima per le tematiche che integrano una qualche forma di realtà o esperienza non normata.¹⁰⁴ Il termine intersessuale (*IS*) viene successivamente menzionato dal suo *editor*, che la premura di informarsi essendo una "tematica delicata" (*derikēto-na mondai*, デリケートな問題). Durante la stesura del manga, Rokuhana decide di rivolgersi a un gruppo di mutuo aiuto per persone intersessuali attivo all'epoca, chiamato *Mike no niwa* (三毛の庭, trad. *Il giardino dei gatti*

¹⁰³ Originale: 元男の子だった女のコがカッコ良く冒険するそんな SF 小説を昔読んだことがありました。

¹⁰⁴ Intervista del dicembre 2004 a Rokuhana per la rivista *One More Kiss*. Accessibile tramite *The Wayback Machine*: https://web.archive.org/web/20111129030212/http://www.kisscomic.com/interview/0412_rokuhana_chiyo/index.html (ultimo accesso, 19 settembre 2025).

tricolori; la loro mascotte era un gatto tricolore, a indicare un terzo sesso), incontrando alcuni attivisti e membri del gruppo, da cui ha poi tratto ispirazione per la creazione dei suoi personaggi ‘caso studio’ (Rokuhana, 2004: 190). Per tutta la durata della pubblicazione di *IS*, l’autrice è rimasta attiva e collaborativa con il gruppo, che le dedica anche una pagina sul proprio sito. Non va sottovalutata la componente della ricerca condotta da Rokuhana, che si dimostra affascinata non solo all’aspetto narrativo o all’intrattenimento legato al lavoro di fumettista, ma anche alla dimensione informativa che può derivare dalla sua inclusione all’interno delle sue storie. Rokuhana, in questo senso, utilizza in un certo senso la figura del *sensitiv reader*,¹⁰⁵ volendo sviluppare un’opera che possa rispecchiare, almeno in parte, le reali problematiche delle persone intersessuali, evitando che il pubblico “avesse un’immagine patetica delle persone intersessuali”.¹⁰⁶

L’interesse di Rokuhana rappresenta quasi un unicum nel panorama fumettistico giapponese, proprio per il suo impegno nel dettagliare tutte le questioni giuridiche, mediche e sociali che si palesano nella vita di una persona intersessuale in Giappone, nonché nella sua attenzione a utilizzare un linguaggio accurato (Rokuhana, 2006: 188), come dimostrano le postfazioni ai suoi albi. L’autrice, tramite il personaggio di Haru, sottolinea una problematica ben presente all’interno della società giapponese: come visto nel capitolo due, la patologizzazione diventa l’unico metodo che la componente sociale dominante ha per reintegrare nella norma quello che viene visto come altro, *queer*, ma come ci si può rapportare a una condizione *queer* quando questa è biologicamente attestata?

L’autrice esplora la mancanza di accettazione sociale per chi esiste al di fuori del binarismo, non solo come condizione identitaria, ma come condizione fisica. Nonostante la narrazione sfoci in alcune situazioni melodrammatiche, proprio per la componente specifica della narrazione fumettistica femminile e che parte della storia si sviluppi in età adolescenziale, le scelte fatte dagli adulti della

¹⁰⁵ “Nell’editoria, in particolare quella statunitense, esperto che, all’interno di un testo destinato alla pubblicazione, ha il compito di individuare parole, frasi e concetti ritenuti offensivi e lesivi della sensibilità e della cultura delle comunità di minoranza.” (Treccani, 2022)

¹⁰⁶ Ibid. Originale: 「決して I S = 「かわいそう」なイメージを読者の皆様に抱かせないように、気をつけています。」

storia, come i genitori di Haru, danno voce a una componente critica ben presente fra le pagine di *IS*: la volontà di dare ai propri figli la facoltà di decidere sul proprio corpo. Questo si scontra con l'idea di 'rettifica' sessuale che legittima le operazioni chirurgiche effettuate su neonati intersessuali sulla base dell'assunto che la società, così com'è strutturata, possa accettare solo due generi e che gli individui debbano essere incoraggiati a rientrare esattamente in una o nell'altra categoria, pur consapevoli dell'esistenza di variazioni biologiche.

Non solo per la cura dimostrata e per la quantità di informazioni fornite al lettore (sia in forma diegetica che extradiegetica), ma soprattutto per la tematica raramente esplorata all'interno del mondo dell'intrattenimento (Dale in Coates, Fraser e Pendleton, 2020: 66), *IS* si rivela un'opera particolarmente rilevante all'interno del panorama giapponese, che ha raramente mostrato disamine sulla tematica della *queerness* biologica¹⁰⁷ e mai così dettagliatamente. Attraverso l'approccio all'intersessualità, Rokuhana dipinge il ritratto di un sistema che costringe l'individuo in caselle ben definite, andando persino contro la stessa biologia sulla quale molte di queste distinzioni si fondano.

4.2.2. *Princess Princess*

Princess Princess è un'opera di Tsuda Mikiyo serializzata inizialmente sulla rivista di manga *shōjo Wings* (1982-) fra il 2002 e il 2006, e poi raccolta in cinque volumi. La popolarità dell'opera si può riscontrare nell'estensivo utilizzo del cosiddetto *media mix*, da Jenkins definito 'transmedia storytelling' che dà il titolo al suo articolo del 2003, e da Marc Steinberg spiegato come "a popular, widely used term for the cross-media serialisation and circulation of entertainment franchises" (2012: viii): difatti, già dal 2004 sul mercato si trova una storia 'extra', che dà voce ai personaggi della serie tramite un *drama* CD. Successivamente, *Princess Princess* viene adattato prima in una versione animata dall'aprile al giugno del 2006, e poi in un *drama* dal titolo *Princess Princess D* dal giugno

¹⁰⁷ Se non per alcune menzioni come il personaggio di Yoite in *Nabari no Ō* (隠の王, trad. *Il re nascosto*, 2004-2010) di Kamatani Yūki (1983-). L'autore verrà trattato nel capitolo cinque.

dello stesso anno a settembre; a completare l'anno, ad ottobre viene rilasciata una *visual novel* per la console PlayStation 2. Al termine del fumetto, viene disegnato uno *spin-off* dal titolo *Princess Princess* + (2006-2007), raccolto in un volume.

La trama segue le vicende di Tōru, un nuovo studente trasferitosi nella scuola maschile Fujimori. Pur essendo uno degli istituti più prestigiosi della zona, ha una regola particolare: i ragazzi più attraenti vengono selezionati per creare un 'gruppo di sostegno' (simile a delle *cheerleader*) per gli altri studenti. Il tutto deve essere svolto con il sorriso sulle labbra e vestiti che ricordano la moda *lolita*, molto in voga all'inizio degli anni Duemila. Tōru si troverà nella situazione di essere scelto come terza 'principessa' dell'istituto, affiancato dagli altri due co-protagonisti, Yujirō, affascinante e misterioso, e Mikoto, irascibile e pronò all'imbarazzo.

Come si è visto già nel capitolo precedente, all'interno del mondo del fumetto per ragazze si percepisce un intenso scambio fra produzioni derivative, *fan culture* e rappresentazioni *queer*; difatti, Tsuda stessa ha mosso i primi passi come *mangaka* proprio all'interno delle pubblicazioni parodistiche indipendenti sotto lo pseudonimo di Zaō Taishi, collaborando con la collega Eiki Eiki.



(fig. 40 e 41) Cover del primo volume di *Princess Princess* © Shinshokan; illustrazione con i tre protagonisti in abiti maschili.

Sempre sotto lo stesso nome e con la stessa Eiki Eiki, ha poi iniziato la pubblicazione di opere originali *Boy's Love* e *Girl's Love/yuri*, con *Color* (*Karā*, カラー, 1998-1999) come titolo di debutto. Fra le numerosissime opere create sotto il nome Zaō Taishi x Eiki Eiki, proprio *Love Stage!* (ラブステージ, 2010-2016, fig. 41) è stato uno dei primi manga¹⁰⁸ fautori del boom d'importazione di produzioni BL all'estero, specialmente grazie alla sua versione animata.

L'opera presa in analisi, tuttavia, rimane interessante proprio per il suo legame con la più ampia categoria dello *shōjo* manga e per come il linguaggio utilizzato precedentemente all'interno del fumetto amatoriale *yaoi* viene ripreso e riproposto a un pubblico che viene presumibilmente visto come a sua volta fruitore di queste stesse opere amatoriali. Non a caso, *Princess Princess* riprende anche la sopracitata popolarizzazione della tendenza del *josō*, utilizzandolo a suo favore non solo come elemento comico, ma anche come puro *divertissement* estetico: viene infatti pubblicato nel 2007 un compendio con illustrazioni e interviste, dal titolo *Princess Princess Premium*, da cui si evince la passione di Tsuda per la già menzionata moda *lolita*.



(fig. 41 e 42) Cover del primo volume di *Love Stage*; pagina vol. 2:20, dove Tōru e Yūjiro si scambiano un bacio.

¹⁰⁸ Assieme a *Junjō Romantika* (2002-) di Nakamura Shungiku.

A differenza di *Wish*, analizzato nel capitolo precedente, il focus non è la reinterpretazione della mascolinità egemonica presentata all'interno del fumetto per ragazzi, ma l'inizio della popolarizzazione *mainstream* di un linguaggio sia visivo che linguistico prima presente solo in opere minori. Con *Princess Princess*, si vede l'inizio di un riconoscimento da parte del mercato e del pubblico dell'esistenza di un nuovo tipo di consumatore: la già menzionata *fujoshi*. L'opera di Tsuda, infatti, è un *case study* sull'introduzione di una certa tipologia di *queerness* all'interno del fumetto per ragazze: rispetto ai titoli pionieristici del *Boy's Love* pubblicati durante gli anni Settanta, dove si può leggere una componente sovversiva e innovativa,¹⁰⁹ Tsuda e altre autrici sue contemporanee sviluppano un canone standardizzato che riproduce la *queerness* in un'ottica voyeuristica all'interno dell'ambiente editoriale per un pubblico generalista. La presunta fruitrice (donna, cisgenere ed eterosessuale) è attratta e spinta alla lettura proprio grazie alla presenza di una componente *non* normativa, nonché dall'implicito tabù insito nell'osservare una relazione fra due uomini (esempio in fig. 42). *Princess Princess*, proprio per l'elemento sovversivo di questa relazione implicita e dell'espedito del *crossdressing*, trova il suo spazio in un ambiente liminale che va ad acquisire importanza proprio all'inizio degli anni Duemila, iniziando a valorizzare la figura della *consumatrice* di opere BL e, allo stesso tempo, normalizzandone i *trope*.

Tsuda, difatti, riprende a piene mani molti elementi di quello che viene definito *cultura yaoi* (Ishikawa in Hori e Mori, 2020:106-122), inserendo all'interno dell'opera non solo rimandi grafici e stilistici ad alcune tendenze di quegli anni, come le già menzionate estetiche legate alla moda di Harajuku (fig. 43) e il *visual kei*, ma anche alla nascente popolarizzazione del linguaggio¹¹⁰ e degli escamotage narrativi utilizzati all'interno delle opere *yaoi* stesse. Dunque, Tsuda percepisce il suo pubblico come attivamente consapevole di ciò che sta leggendo, pur trattandosi tecnicamente di un

¹⁰⁹ Appartenenti alla prima trincea di opere BL fra il 1961 e il 1978 (Mizoguchi, 2017:33).

¹¹⁰ Come l'utilizzo della parola *uke* all'interno del testo stesso (vol. 1).

manga *shōjo* non etichettato come BL: la *queerness*, in questo caso, viene percepita dunque attraverso il gioco del sottotesto, del detto-non detto, e dall'interpretazione divergente del corpo *bishōnen*.

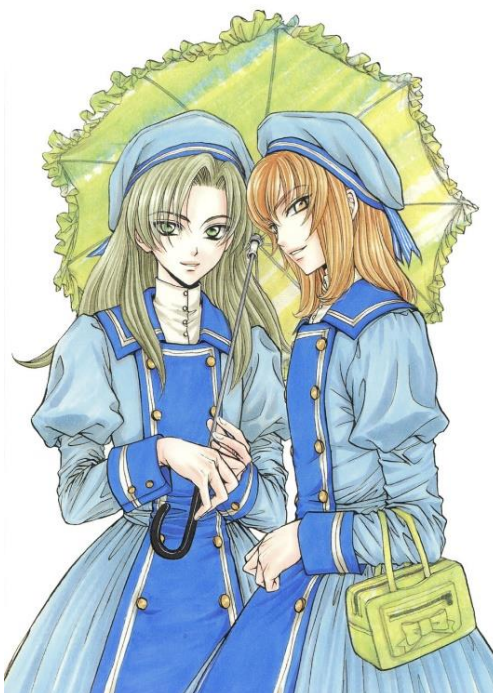
A corroborare questa tesi, sono proprio i commenti dell'autrice che, al termine del primo volume, confessa di aver voluto sin dall'inizio creare un'opera BL, ma che ha dovuto porre un freno a questo desiderio proprio per la componente *shōjo* della rivista su cui sarebbe stata serializzata:

Quando ho tirato fuori la storia di Princess Princess (abbreviato in Puri Puri) dal magazzino delle idee, pensavo di fare un BL. Mentre ci stavo pensando, però, ero molto indecisa su come poter fare una storia BL su Wings o se magari potevo serializzarla su Dear Plus [Rivista BL, ndt] ... Alla fine ho lasciato perdere la parte BL perché sarebbe stato troppo complicato fare dei protagonisti che fossero più che amici ma meno che amanti. Ma ero anche in dubbio su che nome utilizzare: anche se la storia è 'normale' [quindi, eterosessuale, ndt], sono tutti ragazzi, anche se non si tratta di finocchi, non ci sono ragazze... Pensando, pensando alla fine visto che 'non ci sono finocchi' (più o meno) ho deciso di utilizzare Tsuda Mikiyo.¹¹¹ (2002: 169-171)

L'utilizzo da parte di Tsuda del termine *homo* lascia trapelare anche la sua visione delle relazioni fra uomini: l'utilizzo di un insulto (che si è deciso di tradurre con 'finocchio' in italiano) per riferirsi alla rappresentazione di un personaggio maschile o di una coppia composta da due uomini/ragazzi sottolinea la distanza che l'autrice, come anche molte altre appartenenti alla sottocultura *yaoi* e BL, percepiva al tempo rispetto all'esperienza di uomini *queer*, contrapponendola al termine 'normale' (ノ

¹¹¹ Traduzione mia. Originale: 「さて、今回の「プリンセス・プリンセス」略して「プリ・プリ」ですが、ネタストックから出してきた時は実はB・Lストーリーでした。最初は「B・L」のままやろうかと思ってたんですが・・・『いや、でもウィングスでB・Lやるのはどうよう？』と悩んだり『何なら連載はウィングスでコミックスはディアプラスで出すとか・・・』なんて考えたりしましたが結局話の続きで主人公達が友達以上恋人未満から進展しにくかったので「B・L」はやめました。でも、名義をどちらにするかでギリギリで悩んだんですよね・・・ホラ、ノーマルといえど男ばかりだし、ホモじゃないけど女のコ出てこないし・・・どっちにすれば・・・って・・・最終的に「ホモじゃないから」(一応)ということで「つだみきよ」にしました。」

一マル , *nōmaru*), cioè eterosessuale. Pur prendendo atto che *Princess Princess* si muova in un ambiente che all'epoca produceva principalmente rappresentazioni *queer* maschili oggetto di aspre critiche,¹¹² l'utilizzo del corpo *bishōnen* dei protagonisti riconferma la teoria della performatività di genere di Butler, dove l'utilizzo del *crossdressing* non rimane solamente una scelta individuale basata sull'identità di genere, quanto piuttosto un'istituzione che sfrutta l'estetica femminile come strumento di intrattenimento.



(fig. 43) Illustrazione presente all'interno del quinto volume, con Tōru e Yūjiro in abiti *lolita fashion*.

I protagonisti mantengono infatti la possibilità di scelta nell'assumere o meno il ruolo di 'principesse', sebbene l'adesione al compito garantirebbe loro l'accesso a una serie di significativi privilegi economici. In questo caso, la 'principessa' non costituisce un'estensione della personalità dei protagonisti, ma una vera e propria performance di genere, affine a quella degli spettacoli *drag*. Tōru, Yūjirō e Mikoto interpretano tre 'ruoli' molto diversi per intercettare le richieste di un pubblico

¹¹² Sollevate già negli anni Novanta dal sopracitato Satō e da Kurihara Chiyo (1993), ma anche successivamente da Ishida Hitoshi (2007).

altrettanto diversificato: dalla principessa seria e educata, alla misteriosa ed elegante, o anche timida e carina.

Questa distinzione riflette anche la popolarizzazione dei cosiddetti *Host Club*¹¹³ dei primi anni Duemila, spazi affermatasi proprio per l'intrattenimento di una clientela femminile da parte di giovani uomini (gli *host*). Il parallelismo risiede nel posizionamento del pubblico di lettrici all'interno di queste opere, pubblico che viene assimilato agli altri studenti dell'istituto maschile (gli spettatori interni), e nei tre protagonisti, che manipolano le aspettative di genere. Se da un lato l'opera inscena un'inversione di ruoli di genere che pone l'accento sulla bellezza maschile espressa attraverso una performatività femminile, dall'altro, il manga consolida uno stilema estetico-narrativo destinato a dominare le pubblicazioni *mainstream* per un pubblico femminile nel decennio successivo.

4.2.3. *Gunjō*

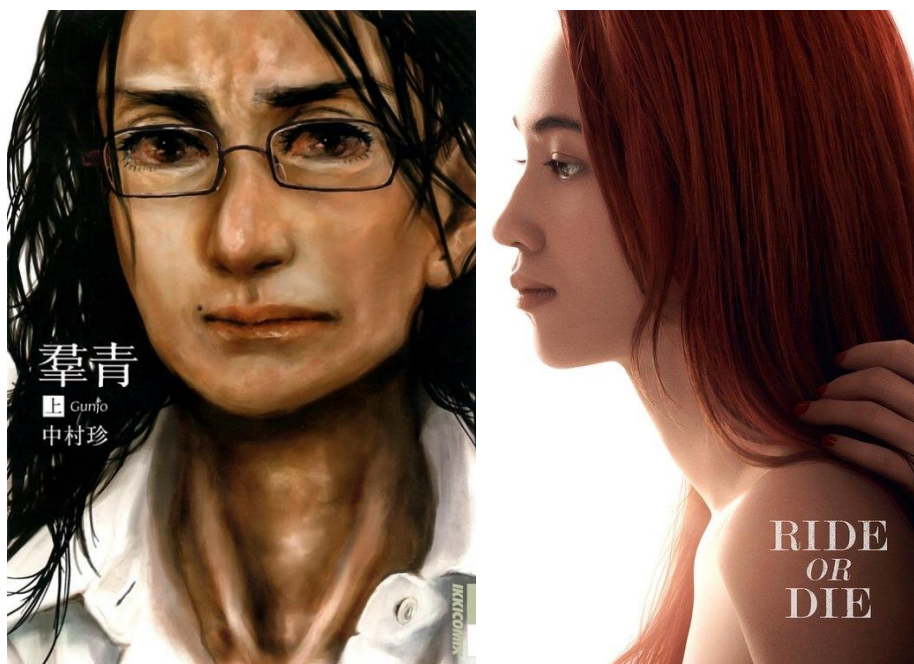
Gunjō (traducibile con “Oltremare”, fig. 44) è un manga drammatico *seinen* pubblicato in Giappone fra il 2007 e il 2012, scritto e disegnato da Nakamura Ching (1985-). Inizialmente serializzato sulla rivista mensile *Gekkan Morning Two* della casa editrice Kōdansha, viene poi interrotto e ripreso per gli ultimi due anni su un'altra rivista mensile per l'editore Shogakukan, *Monthly Nikki*, per poi essere raccolto in tre volumi. Al momento non ne esistono versioni tradotte, se non un tentativo portato avanti in collaborazione fra Nakamura Ching, Erica Friedman ed Erin Subramanian, al momento non più accessibile.¹¹⁴

Tuttavia, nella primavera del 2021 il regista Hiroki Ryūichi dirige una pellicola liberamente ispirata al fumetto intitolata *Ride or Die* (*Kanojo*, 彼女, trad. *Lei*, nella versione giapponese, fig. 45), prodotto dalla piattaforma streaming *Netflix* e disponibile per il pubblico internazionale. Il fumetto sembrerebbe

¹¹³ Evoluzione al maschile dei *Cabaret Club* (in giapponese *kyabakura*) nati negli anni Ottanta, dove giovani donne sono solite intrattenere singoli o gruppi di uomini.

¹¹⁴ Traduzioni non più disponibili sull'ormai dismesso blog dell'autrice (<http://note.ching.tv/>), ma recuperabili tramite The Wayback Machine. <https://web.archive.org/web/20201104090010/https://note.ching.tv/m/ma1205b6126c9>. (Ultimo accesso, 12 febbraio 2025)

aver creato una spaccatura nel pubblico, descritta dalla stessa Nakamura: “le persone a cui piace *Gunjō*, lo amano. Quelle a cui non piace, lo odiano” (Friedman, 2009).



(fig. 44 e 45) Cover del primo volume di *Gunjō* © Shōgakukan; poster dell’adattamento cinematografico © Netflix.

Difatti, sia lo stile grafico che la narrazione drammatica, a tratti tragica, come anche le tematiche sensibili (fra cui violenza di genere, omofobia e maltrattamento di minori), lo rendono un titolo divisivo. Una particolarità propria di *Gunjō* è il suo legame con la depersonalizzazione, data anche da una scelta fatta dall’autrice e illustrata in una intervista rilasciata nel 2009 alla ricercatrice indipendente Erica Friedman.¹¹⁵ Nakamura presenta le sue protagoniste come ‘senza nome’, e spiega che trova l’appropriazione di un nome da parte loro irrilevante, motivo per cui viene rivelato solamente al termine della narrazione:

Gunjo (sic) is not only a story for BL and BN,¹¹⁶ but it is a story for you.

La scelta di Nakamura è emblema di una apertura a un pubblico più ampio; attribuire un nome ai

¹¹⁵ Friedman, Erica. «Interview with Gunjo’s Nakamura Ching». Okazu, 9 agosto 2009. <https://okazu.yuricon.com/2009/08/09/interview-with-gunjos-nakamura-ching/>. (Ultimo accesso, 3 maggio 2024)

¹¹⁶ Acronimi usati all’interno dell’intervista per parlare delle due protagoniste.

personaggi creerebbe una cesura fra il lettore e l'esperienza vissuta nelle pagine dell'opera. Per rispetto dell'intento originale dell'autrice, le due protagoniste verranno menzionate con il nome utilizzato da quest'ultima durante la produzione del fumetto, specificando il loro 'vero' nome solamente fra parentesi.

Gunjō racconta una fuga: due donne hanno ucciso un uomo e l'intreccio rincorre il loro turbolento percorso per evitare l'arresto, intervallato da incursioni nel passato delle protagoniste (fig. 46). Le due si conoscono sin dalle superiori, ma hanno alle spalle due vite molto diverse: Megane-san¹¹⁷ (Sōko), dall'infanzia difficile segnata da una madre assente e un padre violento, terminate le superiori, decide di sposarsi con un uomo che si rivela altrettanto violento; Les-san¹¹⁸ (Chiyomi), invece, dichiaratamente lesbica, sin dalle loro prime interazioni ha sempre sentito una forte attrazione per Megane-san. Con la fine della parentesi adolescenziale, i contatti fra le due si interrompono proprio per la decisione quasi definitiva di Megane-san. Les-san, dopo aver ormai lasciato da parte la sua infatuazione, riesce a innamorarsi di un'altra donna con cui costruisce una vita e stringe una promessa di matrimonio (seppure non legalmente riconosciuto in Giappone). Dopo anni di silenzio, Les-san riceve una chiamata da parte di Megane-san che, dopo un incontro faccia a faccia, le chiede un gesto estremo: uccidere suo marito. Ancora legata al suo amore passato, Les-san accetta, lasciandosi alle spalle una relazione e un lavoro sicuri, tutto per commettere un omicidio.

Da questa premessa, si evince che la relazione fra le due non è certamente idilliaca, né tantomeno sana o equa: Megane-san è verbalmente e fisicamente violenta con Les-san, mostrando indizi di una possibile omofobia interiorizzata, vessando l'altra proprio per la sua sessualità, mentre Les-san è assoggettata da questo suo amore irrazionale e distruttivo che la rende pian piano violenta a sua volta. La fuga delle due, che prosegue per tutti e tre i volumi, costruisce e de-costruisce i suoi personaggi, portando il lettore a riflettere sul significato di rottura e sulle sue molteplici sfaccettature: una rottura

¹¹⁷ Let. "quella con gli occhiali" o "occhialuta".

¹¹⁸ Let. "la lesbica".

familiare, romantica, sociale o emotiva.

Nakamura Ching, conosciuta anche con il nome di Nakamura Kiyo, è una fumettista attiva nella prefettura di Ōsaka dal 2008. Apertamente lesbica, vive con la sua compagna e i tre figli di quest'ultima, avuti da un precedente matrimonio. Le sue opere evidenziano uno spiccato interesse per la psiche e la sessualità umana, rese ancora più crude dal suo tratto a volte quasi abbozzato che contrasta con le sue illustrazioni a colori, più simili a delle foto. L'ultima sua opera, *Okāsan futari itemo ii kana!? Rezubian no mama seikatsu* (お母さん二人いてもいいかな!? レズビアンのまま生活, trad. *E se ci sono due mamme!? La vita di una madre lesbica*, 2015) analizza in chiave autobiografica proprio la sua esperienza sia di madre di figli adottati che di donna in una relazione *queer* con un'altra donna nel contesto giapponese.



(fig. 46 e 47) Pagina vol. 1:19; vol. 1:220.

Nakamura, nella già citata intervista con Erica Friedman, descrive così le ragioni che l'hanno portata disegnare un fumetto che si focalizzasse su questo specifico tipo di relazione:

I wanted to draw the keen loneliness of a lonely person. I wanted to turn our kindness and cruelty (the kinds of emotions that we can't control with our own wills) into a manga. And also, because I am gay. Living a life of hiding I was gay was unpleasant, so I wanted to give myself the chance to admit I was gay.

Nelle sue opere, l'autrice prova anche a porre l'accento sulla spinta all'omologazione di genere e alla visione stereotipica della donna legata all'istituzione del matrimonio, come spiega anche in una intervista del 2021 per la rivista online *VERY*, in riferimento all'adattamento cinematografico di *Gunjō*:

Una volta scoperto che la mia partner è una donna, ricevo spesso domande del tipo “chi è che si occupa della casa?”, “visto che siete due donne, chi è che lavora delle due?” oppure “Chi è la moglie?”. Forse due donne che creano una “famiglia” mostrano uno “sbilanciamento” e credo che questo confonda su come due donne dovrebbero dividersi lo stesso ruolo che si presuppone debbano assumere [in una famiglia], ma mi fa capire anche quanto radicata sia la convinzione che ci sia un legame fra il sesso e i ruoli di genere [in una società].¹¹⁹

Questa consapevolezza permea le pagine del fumetto, dove lo stereotipo sociale e la realtà caotica del comportamento umano si mescolano. *Gunjō* ci presenta due casi di donne, una esplicitamente e l'altra implicitamente *queer* che, a loro modo, si muovono all'interno della norma eterosessuale giapponese: da un lato, abbiamo Megane-san, che cerca di non uscire dal seminato e percorrere la strada che ‘naturalmente’ si confà a una donna, cioè sposarsi e avere figli; dall'altra parte, Les-san, che, pur nel suo vivere *out* come lesbica, cerca di allinearsi alla cosiddetta omonormatività, intesa da Kawasaka (2024) come un adattamento al modello eterosessuale senza, però, alcuna critica a quest'ultimo, ricreando nella propria ‘sfera queer’ una sorta di specchio dell'eterosessualità e della

¹¹⁹ Traduzione mia. Originale giapponese: 『私はパートナーが同性なので「どっちが家庭に入るの?」「二人とも女性だと誰が働くの?」「どっちが嫁?」みたいな質問を受けることがあるんです。多分、“家庭に入るはず”の女性が二人居ると“役割(やくわり)が偏る”から、“同じ役割の女二人がどう役割分担するか問題”という混乱を来す(きたす)のだと思うんですが、こういうときに性別イコール役割という発想の根強さを感じます。』

relazione monogama.¹²⁰ Les-san arriva a pensare a un mondo alternativo, dove lei e Megane-san potrebbero essere felici, coinvolgendo in ogni caso il matrimonio: “[...] potresti sposarmi! Ascolterei tutto quello che dici e ti seguirei fino alla tomba. Nella mia prossima vita mi andrebbe bene rinascere uomo, se tu fossi mia moglie”.¹²¹

Tramite la decisione di Megane-san di sposarsi al termine delle scuole superiori viene rappresentato anche l’assunto che la *queerness* sia come una parentesi della crescita e che, con la sua conclusione, si torni “naturalmente” all’eterosessualità (Ezawa in Fujimura- Fanselow, 2010:213). Questo “topos” letterario si ritrova in molte opere giapponesi, che danno spazio alla “sperimentazione” solo nell’ambito scolastico, nello specifico in quelle che hanno come focus principale una relazione fra due giovani donne, come i racconti di Yoshiya Nobuko pubblicati negli anni Venti, oppure manga come *Quel che resta del sogno* (夢の端々, *Yume no hashibashi*, 2018-2020) di Sudō Yumi, ambientato negli anni Sessanta del Novecento, o *Run Away with Me, Girl* (*Kakeochi girl*, 2018-2020) di Battan – esplorato nel prossimo capitolo, che ripropone la stessa tematica, ma in un *setting* contemporaneo. Il persistere di questa componente narrativa denota la sua normalizzazione nella percezione della *queerness* come una “fase”, per quanto alcune delle opere sopracitate, come anche *Gunjō*, cerchino di rimettere in discussione questo paradigma.

Tramite i personaggi del marito e del padre di Megane-san, la narrazione ci mostra due immagini diverse di mascolinità tossica che spesso si ritrovano come le due aspetti della stessa realtà: entrambi violenti, entrambi abusano fisicamente e sessualmente di Megane-san, trattandola come una proprietà senza un vero controllo sulla propria vita. Nakamura descrive nel suo fumetto l’abuso patriarcale e come questo si annidi prima di tutto all’interno dell’istituzione della famiglia, elemento fondante della narrazione nazionalista giapponese (Chapman 2019), che quindi non lascia libero arbitrio alla donna, né tantomeno libertà di scelta rispetto al proprio futuro e alle proprie relazioni.

¹²⁰ In questo contesto viene utilizzato il concetto di omonormatività in modo contrastivo e non per definire tutte le coppie queer monogame sposate e/o fidanzate.

¹²¹ Vol. 3, p. 500.

La co-protagonista arriva all'ideazione dell'omicidio, dell'allontanamento da queste figure maschili, dopo una lite violenta con il marito che la porta all'aborto spontaneo del bambino che aveva in grembo, voluto da lui ma non da lei: un altro elemento di rottura rispetto all'immagine idilliaca della famiglia marito-moglie-prole etero-patriarcale, dove la donna si ritrova a portare avanti una gravidanza nell'indifferenza maschile, oltre che alla perdita del feto proprio per le azioni possessive e oppressive del marito. Le protagoniste utilizzano, quindi, un gesto estremo per riappropriarsi della propria libertà e *agency*: l'omicidio del marito diventa il riscatto violento nei confronti della società e la fuga diventa un atto volontario per distanziarsi dalla società normata.

Dall'altro lato, troviamo la cognata di Les-san, madre di tre figli e, al momento della storia, incinta per una quarta volta: pur mostrandoci una donna che indossa vestiti pratici, dal guardaroba che si può definire 'maschile', sicura nel momento in cui si rivolge a suo marito, la donna diventa un chiaro paradigma di femminilità idealizzata che contrasta con quello incarnato da Megane-san. Una donna incinta, sposata e già madre riflette il completo assolvimento dei propri ruoli sociali, contrastata da un'omicida, vittima di violenza, dalla sessualità ambigua e dalla maternità interrotta.

Megane-san e Les-san hanno una relazione disfunzionale e rabbiosa, che, nonostante prosegua evolvendosi e avvicinandosi a un ideale romantico, è costellata anche da occasionali rapporti sessuali dove però aleggia costante lo spettro maschile legato all'abuso e alla difficoltà che Megane-san ha nel distaccarsi da quest'ultimo. Infatti, nel tentativo di nascondere i propri sentimenti per Les-san, Megane-san ricade nel cosiddetto ciclo dell'abuso, termine coniato dalla psicologa forense Lenore E. Walker nel suo *The Battered Woman Syndrome* (1979=2017), sfociando in atteggiamenti spesso omofobi e distruttivi che vogliono sottolineare come il tentativo di uscire dallo schema mentale normato ed eterosessista crei un forte senso di inadeguatezza e vergogna.

Il finale dell'opera (fig. 48), pur proponendo il ritorno alla società per entrambe le protagoniste una volta costituite quasi come un atto di rassegnazione, in realtà evidenzia come le due non possano più rientrare attivamente nella società nel ruolo tradizionale di 'donna' in quanto criminali che hanno

attivamente partecipato all'uccisione della figura metonimica del 'marito'. Tuttavia, entrambe pianificano un futuro assieme dopo che avranno scontato la propria pena, in una scena dove Megane-san riesce ad accettare, in modo non esplicito, l'affetto che prova per Les-san.



(fig. 48) vol. 3:540, Les-san annuncia: “Siamo delle assassine” (殺人です, *satsujin desu*).

4.3. Conclusioni

Il primo decennio del nuovo millennio rappresenta un bivio fondamentale per la rappresentazione *queer* nella cultura pop giapponese. Da un lato, si assiste alla canonizzazione e all'oggettivazione di identità LGBTQ+ attraverso generi come lo *yuri* e il *Boys' Love*, che pur offrendo visibilità, spesso sono costretti entro rigidi confini estetici e narrativi, funzionali più al consumo che all'autenticità. Lo *yuri*, in particolare, si cristallizza in una forma idealizzata e adolescenziale, che separa l'amore romantico tra donne dalla realtà vissuta da molte donne *queer* giapponesi, relegando la figura della *rezubian* ancora a spazi marginali o pornografici.

Parallelamente, emergono voci autoriali che sfidano questi canoni, proponendo narrazioni più complesse, adulte e dissonanti, come nel caso di Yamaji Ebine, Shimura Takako e Nakamura Ching. Queste opere, pur venendo talvolta inglobate nel termine *yuri*, si distaccano dai suoi *topoi*, aprendo spazi di rappresentazione più autentici e meno stereotipati.

Nel contesto del *Boys' Love*, la proliferazione di riviste e opere *mainstream* consolida una grammatica visiva e narrativa basata sul *kyara-moe* e su quello che può essere caratterizzato come 'dismorfismo sessuale', spesso pensata per il consumo femminile eterosessuale. La tensione tra rappresentazione e prodotto commerciale risulta evidente: il desiderio *queer* maschile viene filtrato attraverso codici estetici che ne neutralizzano la carica sovversiva.

Sul versante delle identità trans e non binarie, il decennio vede un timido ma significativo consolidamento di terminologie e narrazioni *tōjisha*, grazie anche alla diffusione di piattaforme digitali e spazi comunitari. Tuttavia, queste conversazioni rimangono marginali rispetto al *mainstream*, confinandosi spesso al dialogo accademico o attivista. La nascita e l'uso di termini come *X jendā*, *obājendā* e *intājendā* testimoniano un fermento linguistico e identitario che cerca di scardinare il binarismo di genere, pur senza riuscire a imporsi nella cultura popolare.

In definitiva, gli anni Duemila in Giappone segnano un momento di forte espansione della rappresentazione *queer*, ma anche di tensione tra visibilità e autenticità, tra consumo e agentività. La cultura pop diventa terreno di negoziazione, dove le identità LGBTQ+ vengono al tempo stesso celebrate, estetizzate e, talvolta, svuotate della loro complessità.

CAPITOLO CINQUE

5.1. Anni Duemiladieci e lo “LGBT boom”: internazionalizzazione, reinterpretazioni e l’esperienza *tōjisha*

A distanza di circa quindici anni dall’apice del *Gay Boom* e dal consolidamento della strumentalizzazione da parte del mercato di un certo tipo di rappresentazioni *queer*, gli anni Dieci del nuovo millennio vedono la nascita e la popolarizzazione di un nuovo ‘termine-trend’: il cosiddetto *LGBT boom* (Horie, 2015:167), definito anche come “LGBT market” da Kawasaka & Würrer (2024:6). Anche se, in questo contesto, i due ricercatori pongono l’accento sul nascente interesse verso le persone *queer* come nascente fetta d’interesse per il mercato della produzione consumistica, il termine si presta a indicare la *queerness* stessa come nuovo tipo di mercato che si amplia per accettare non solo i modelli proposti nel decennio precedente, ma per appropriarsi anche di quelli che rispecchiano la già menzionata realtà *tōjisha*.

Dal 2010 in poi, infatti, si ha un progressivo utilizzo della terminologia identitaria anglofona, che sovrascrive le terminologie autoctone. Espressioni come *kamingu auto* (カミングアウト, *coming out*) o *sekushuaru/jendā mainoritī* (セクシュアル／ジェンダーマイノリティー, *sexual/gender minority*) entrano a far parte non solo delle discussioni pubbliche, ma anche del linguaggio *mainstream*. Questo cambiamento porta con sé una maggior consapevolezza, non solo da parte di autor³ e artist³, ma anche da parte di chi usufruisce della stessa cultura pop. Proprio in questo periodo si affermano gli *essay* manga, dando spazio alla voce diretta di chi è *tōjisha*, chi vive la situazione in prima persona. In opere come *Sabishisugite rezu fūzoku ni ikimashita report* (さびしすぎてレズ風俗に行きましたレポート, lett. “Report di quando mi sentivo così sola che sono andata in luoghi di piacere per lesbiche”, 2016) di Nagata Kabi, tradotto in italiano come *La mia prima volta* e in inglese con *My Lesbian Experience with Loneliness*, troviamo la ricontestualizzazione e la riappropriazione del termine *rezu*:

stigmatizzato e ritenuto come indissolubilmente legato alla pornografia, Nagata lo affianca al *fūzoku*, termine legato all'industria del sesso e dell'intrattenimento per adulti che non ha un'equivalenza in italiano, ma il suo *report* si focalizza sulla sua esperienza personale nell'esplorare la propria sessualità. Il sostantivo *rezu* (レス), in questo caso, rimane legato all'erotismo, ma in un contesto di piacere femminile dedicato ad altre donne: all'interno del testo, appare senza abbreviazione, il termine *rezubian fūzoku* (レズビアン風俗), cercato dalla stessa autrice su un motore di ricerca (2016:59).

L'opera di Nagata, così come tante altre produzioni giapponesi dell'epoca, riesce a superare il confine, vincendo anche numerosi premi internazionali, ma trovando in patria una ricezione più pacata. Si passa così a una cultura pop che favorisce l'ascolto e la fruizione della nuova *queerness* identitaria, che si allinea molto più facilmente alla lettura internazionale, euro-statunitense, ben schematizzata e dai confini delineati. La sociologa Horie Yuri sottolinea come il concetto di identità *queer* e l'annesso discorso politico (*identity politics*) siano utilizzati, in questo periodo, per riappropriarsi del sé, per autodeterminarsi:

Per le minoranze, i movimenti sociali fondati sull'identità rivestono un significato importante come mezzo di resistenza e di contrasto contro il mancato riconoscimento oppure un riconoscimento distorto.¹²² (Horie, 2015:56)

Come problematizzato da Kawasaka (2024:30), l'acronimo LGBT stesso viene introdotto *en masse* all'interno del linguaggio generalista, vendendo al pubblico il concetto come una tendenza, oltre a posizionarlo come una questione internazionale (e, dunque, lontano dalla realtà giapponese), offuscando le storture istituzionali e governative riguardanti le minoranze. Inizialmente, saggi e libri cosiddetti *nyūmon* (入門, introduttivi) aprono le porte a una conoscenza maggiore di queste nuove terminologie, affiancando anche una serie di battaglie combattute dagli attivisti, come per la

¹²² Originale: マイノリティにとって、〈アイデンティティ〉を足がかりとする社会運動は、「不承認や歪められた承認」への抵抗・対抗手段として、重要な意味をもつことが読み取れる。

legalizzazione del matrimonio egualitario o la possibilità di fare *coming out* senza ripercussioni sul luogo di lavoro: a differenza di quello che è la realtà superficiale in paesi come l'Italia o gli Stati Uniti, le battaglie portate avanti dallo *LGBT boom* non ottennero molto consenso fra le persone *tōjisha* (Fotache, 2019:2), oltre a dimostrare un importante cambiamento nell'istituzionalizzazione dell'attivismo LGBT (Kawasaka, 2024:21) e l'attitudine verso le minoranze (Itatsu in Salenius, 2023:101).

Forse uno degli esempi topici del processo di addomesticamento della *queerness* attraverso politiche legate al mercato fu proprio la pubblicazione nel 2014 de *Il marito di mio fratello* (*Otōto no otto*, 弟の夫) di Tagame Gengoroh. Tagame, noto per le sue pubblicazioni omoerotiche e *kinky*, decide di dedicare un fumetto al pubblico eterosessuale, spiegando le problematiche legate all'omofobia attiva e passiva presente nel paese: anche qui, il nesso con il mondo anglofono passa dal suddetto marito del fratello del protagonista, Mike, un uomo canadese dichiaratamente gay, che parla indirettamente al pubblico/lettore spiegando il concetto identitario del termine. Tuttavia, dalla disamina sul gei manga presente nel secondo capitolo, di cui Tagame è esponente più illustre, si trova un contrasto fra il machismo di stampo nostalgico e l'erotismo *queer* di nicchia a titoli educativi per il pubblico generalista che abbraccia una visione internazionale e internazionalizzata del Giappone.

Tuttavia, l'attivista e divulgatore Seto Masaki, durante la presentazione del libro¹²³ *Hinigenteki-na sei wo ikiru: seiteki mainoritī no kategorī unyōshi* (非二元的なせいを生きる一性的マイノリティ—のカテゴリ—運用史, *Vivere il genere non binario: una storia dell'uso delle categorie tra le minoranze sessuali*, 2025) di Takeuchi Kyoko, pur sottolineando la nascita di svariati gruppi di supporto per persone LGBTQ+ all'interno delle università giapponesi (*inkare sākuru*, インカレサークル, circoli interni all'ateneo), come il TOPIA dell'Università di Tokyo, ha constatato come questi avessero comunque un focus specifico sulle esperienze di uomini cisgenere e gay, con un conseguente

¹²³ Tenutasi online il 15 giugno 2025, <https://progreztribe20250615.peatix.com/view> (ultimo accesso, 20 luglio 2025).

indebolimento della spinta inclusiva e intersezionale. Si ha, dunque, una spinta all'inclusione anche attraverso iniziative istituzionali performative, senza una vera spinta dal basso (quello che in inglese viene comunemente chiamato *grassroots activism*). In questi anni di appropriazione semantica e simbolica dall'Europa e dal Nordamerica, vanno moltiplicandosi gli eventi dedicati al *pride* (*puraido*, プライド), tenuti non solo nelle grandi città come Ōsaka e Tokyo, ma anche in contesti più periferici come Sapporo o Nagoya, supportati economicamente da grandi brand.

Da questo, il vero e proprio *LGBT boom* si può incasellare fra il 2015 e il 2016 per due fattori: il primo è proprio di origine commerciale, in quanto “[...] the idea of diversity, including LGBT people, became mainstream around 2015 in Japan in line with the needs of corporate management and diversity marketing that were shaped by shifts in the domestic and international business environment” spiega Kawasaka (2024:23) menzionando le ricerche dell'antropologo culturale Shingae Akihiro (2021); il secondo risiede nell'internazionalizzazione massiccia dei prodotti pop giapponesi, specialmente nel mercato statunitense (Jenkins, 2016:19), ma anche in contesti europei come quello italiano e francese, affermando nella coscienza comune termini come manga, anime, cosplay e dando valore culturale e simbolico anche a svariati festival del fumetto (si pensi al *Lucca Comics & Games* o al *Festival international de la bande dessinée d'Angoulême*). Inoltre, sia il mondo accademico che le pubblicazioni divulgative iniziano a interessarsi in maniera più sistematica alle produzioni giapponesi, specialmente grazie alla crescente accessibilità di serie animate tramite piattaforme online come Netflix, che nel 2014 ottiene i diritti per la distribuzione digitale della serie *Knights of Sidonia* (*Sidonia no kishi*, シドニアの騎士¹²⁴). Quest'ultima diviene particolarmente rilevante proprio per la creazione dell'etichetta *Netflix Original Anime* (NOA), che inaugura una stagione di finanziamenti diretti proprio a progetti animati proposti da studi giapponesi. Uno dei titoli più influenti e che contribuì alla popolarizzazione del 'brand' NOA,¹²⁵ fu proprio il rifacimento e riadattamento dell'opera *Devilman*

¹²⁴ Adattamento animato dell'opera omonima a fumetti (2009-2015) di Tsutomu Nihei (1971-).

¹²⁵ Gramuglia, A. *How Netflix's Anime Library Has Grown Since Its First Original 7 Years Ago*. CBR. <https://www.cbr.com/netflix-anime-growth-since-knights-of-sidonia/>, 12 agosto 2021 (ultimo accesso, 21 luglio 2025).

(1972-1973) di Nagai Gō prodotto nel 2018: *DEVILMAN Crybaby* (o *Devilman Crybaby*), che verrà analizzato più avanti nel capitolo.

L'espansione del *Boy's Love* (e in minor parte dello *yuri*) trova un enorme mercato composto da lettori ormai avvezzi alla comprensione di un sottotesto *queer* nelle opere, come esaminato nel capitolo precedente nel caso di *Princess Princess*. Autori e produttori fanno ampio ricorso al *fan service* (servizio a/per il fan),¹²⁶ consolidando un periodo in cui il fan-consumatore si trasforma in figura centrale, che si riappropria e ricostruisce ciò che il mercato stesso fornisce: “as consumers, they want to know how the work is produced, so that they can break it down and reconstruct something else” (Azuma in Galbraith, 2015:172). La circolarità propria della cultura pop giapponese, già riscontrabile negli anni Novanta, si consolida progressivamente in una forma edulcorata di *queerness*. In questo contesto, pratiche come la produzione di *dōjinshi*, fan fiction e fan art si trasformano da strumenti volti a negoziare e problematizzare i confini delle rappresentazioni maschili, spesso riflesso di un immaginario cis-eteropatriarcale, a veicoli di riproduzione di dinamiche già normate e normative.

Tale processo mimetico culmina in una rarefazione sempre più accelerata dei paradigmi estetico-narrativi originari, che si cristallizzano in un linguaggio codificato e canonizzato. Questo stesso linguaggio viene adottato anche da soggettività *tōjisha* per articolare e condividere le proprie esperienze, pur integrandovi elementi di critica sociale. In questo scenario, le estetiche narrativo-stilistiche *queer* non si limitano più a operare ai margini, ma partecipano attivamente alla costruzione di un immaginario condiviso, in cui le istanze di sovversione convivono con pratiche di reiterazione dell'ordine simbolico.

5.2. *Le opere in analisi*

La seguente sezione andrà ad analizzare le opere che vanno dal 2010-2019: *Run Away with Me*,

¹²⁶ Termine utilizzato per definire degli elementi intertestuali e visivi inseriti dal creatore dell'opera per compiacerne i fan; spesso descrivere rappresentazioni femminili succinte o erotiche, dedicate a un pubblico presunto eterosessuale, maschile e cisgenere. Tuttavia, come in questo caso, la sua accezione può essere più variegata.

Girl (*Kakeochi gāru*, 2018-2020) di Battan, *Oltre le onde* (*Shimanami tasogare*, 2015-2018) di Kamatani Yūki e *Devilman Crybaby* (2018) dello studio Science SARU.

5.2.1. *Run Away with Me, Girl*

Run Away with Me, Girl (*Kakeochi gāru*, fig. 49) è un manga scritto e disegnato da Battan, serializzato sulla rivista bimestrale *josei Hatsu Kiss*¹²⁷ tra ottobre 2018 e febbraio 2020, per poi essere raccolto in tre volumi. Il fumetto è stato successivamente tradotto in svariate lingue, fra cui inglese, italiano, francese e spagnolo. Come per le opere di Nagata Kabi, così il fumetto di Battan sembra aver riscontrato un vasto successo all'estero, pur rimanendo relativamente di nicchia in patria: a conferma di questo, né l'autrice né l'opera hanno una pagina Wikipedia in lingua giapponese: le uniche pagine esistenti sono in lingua inglese e italiana.

La storia si concentra sulla relazione fra due donne, Ōnishi Midori e Makimura Momo (chiamata anche Maki nel testo, dall'abbreviazione del suo cognome), che si ritrovano anni dopo la fine della loro relazione adolescenziale durante gli anni del liceo. La premessa rimanda a quella già esaminata in *Gunjō* di Nakamura Ching nel capitolo quattro, partendo dal titolo stesso: sia in giapponese che nella traduzione inglese, questo rimanda a una fuga e specificatamente il termine *kekochi* sottintende quella attuata da due amanti (*elopement* in inglese). La rappresentazione di un matrimonio fra le due è suggerita, non solo svariate illustrazioni delle due protagoniste che contornano i tre volumi, in cui Momo e Midori sfoggiano da sposa mentre coronano il loro sogno d'amore, ma anche nel finale dell'opera, dove preparano un *photoset* matrimoniale per emulare ciò che legalmente non possono fare (Battan vol. 3:127-141, fig. 50), a seguito di un *coming out* di Momo con la madre.

¹²⁷ La rivista è stata chiusa nel giugno 2021 al suo trentaseiesimo volume. Era, inoltre, rivista sorella di *Kiss*, dove è stato serializzato *IS* di Rokuhana Chiyo.

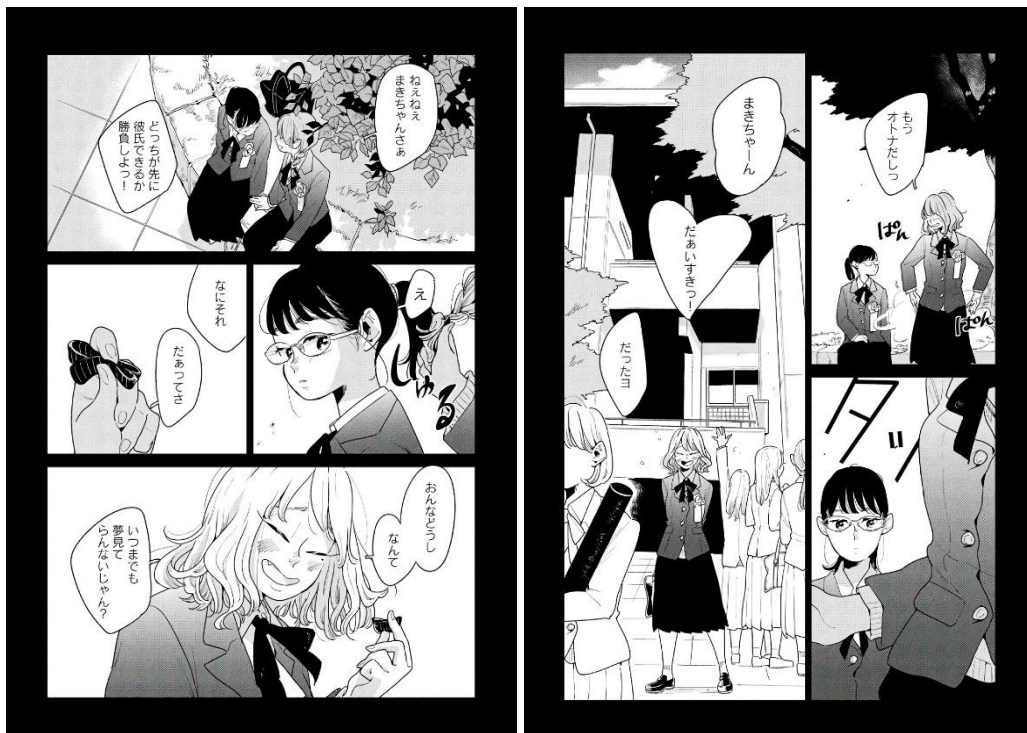


(fig. 49 e 50) Cover di *Run Away with Me, Girl* © Kōdansha; vol. 3:127.

Tuttavia, nonostante le molte similitudini con il fumetto di Nakamura, Battan dedica le prime pagine di *Run Away with Me, Girl* a inquadrare la narrazione in un modo concettualmente diverso, legato alla contemporaneità che circonda l'opera. Se in *Gunjō*, Nakamura trova nella violenza la scintilla per la fuga dalla società e l'inesorabile autodistruzione che questa porta alle due protagoniste, Battan vuole consapevolmente sovvertire i *topoi* narrativi presenti nel sottogenere *yuri* che era andato cristallizzandosi negli anni. Midori e Momo hanno una relazione adolescenziale per tutti e tre gli anni delle superiori, ma proprio alla consegna del diploma e al momento del passaggio dallo status di *shōjo* (ragazza) a quello di *onna* (女, donna), Midori decide di 'abbandonare' le vesti di protagonista di uno *yuri*, fisicamente disfandosi le trecce, tipica caratterizzazione *kyara-moe* di un personaggio ingenuo, abbandonandone i fermagli: "questa nostra cosa tra ragazze, fino a quando vuoi portarla avanti?"¹²⁸ (Battan vol. 1:7). Il *topos* viene mantenuto ed enfatizzato con il *mō otona da shi* (もう大人だし, vol. 1:8), "ormai siamo adulte".

¹²⁸ Originale: 「おんなどうしなんていつまでも夢見らないじゃん？」 Traduzione italiana: Marta Fanasca per Star Comics. Ed. giugno-ottobre 2022.

Il personaggio di Midori, come quello di Megane-san in *Gunjō*, decide di adattarsi al ruolo normato di donna-madre-moglie, mentre Momo, come Les-san, rimane convintamente una donna *queer*. Dove le due opere si discostano è nell'evoluzione data dall'incontro da adulte fra le due protagoniste, dove al posto della vendetta, della ritorsia violenta contro la società, abbiamo l'amore e la costruzione di relazioni interpersonali. La differenza, quindi, non è più l'incapacità della *queerness* femminile di esistere ed essere tollerata nella società giapponese, ma l'accettazione di quest'ultima. Momo, dottoranda e assunta presso uno studio oculistico, ha trovato amicizie saffiche online (sottolineando l'utilizzo del web come modo comunicativo e di aggregazione), mentre Midori è rimasta incinta e sta per sposarsi con un "matrimonio riparatore" (できちゃった婚, *dekichatta kon*, vol.1 2020:58).



(fig. 50 e 51) vol. 1:8-9. © Kōdansha

Anche qui, l'uomo è visto come archetipo patriarcale che cerca di mantenere lo status quo normato tramite il personaggio di Tonoike Tazune, che tuttavia non viene lasciato come spettro bidimensionale: il modo con cui si interfaccia al mondo risale all'infanzia. Vittima di bullismo per il suo aspetto fisico perpetrato dalle sue compagne di classe, Tazune non riesce a trovare altra risposta nella società se non

quella di inseguire la narrazione eterosessista, per cui le donne si differenziano intrinsecamente dagli uomini. Fragili, stupide e doppiogiochiste, il divario fra i due generi è incolmabile e Battan vuole sottolineare come questa visione permei qualunque tipo di relazione fra uomini e donne. La pressione esercitata sulla figura maschile dalla società giapponese inserisce Tazune in una situazione di forzata ricerca della donna-moglie-madre, per poter diventare a sua volta uomo-marito-padre e componente attiva e produttiva della società, anche quando lo stesso Tazune non sembra interessato a suggellare una relazione matrimoniale, né tantomeno a diventare padre. Pur con queste premesse, il personaggio di Tazune ‘convince’ Midori ad avere rapporti sessuali non protetti, da cui scaturisce una gravidanza ‘accidentale’. Questo atto di violenza coercitiva sottolinea la pressione sociale alla conformità: pur di rientrare nel piano predefinito per una relazione composta da un uomo e una donna, Tazune utilizza l’abuso e Midori lo subisce.

Alla menzione del suo futuro da padre, l’uomo utilizza la sua ventiquattre per colpire violentemente Midori sul volto (Battan vol.1:190-194, fig. 52, 53 e 54): il segnale, per lei, che deve riallacciare i rapporti con l’unica persona che ha davvero amato, Momo. La gravidanza, elemento esplicitamente rappresentato all’interno delle tavole anziché nascosto o soltanto suggerito, si configura quasi come un obbligo sociale a cui difficilmente ci si può sottrarre (Frühstück, 2022:66-68) e che riflette un contesto sociale in cui l’interruzione volontaria di gravidanza (IVG) è raramente considerata una soluzione percorribile a una gestazione non desiderata.¹²⁹ Perciò, Midori rimane vittima dell’inevitabilità del diventare madre, creando un rapporto teso e, a tratti tragico, con la percezione di sé, dove da donna diventa gestante, per poi culminare nella figura della madre. Tuttavia, il termine della sua gravidanza la vedrà accompagnata da Momo e dal supporto della famiglia di

¹²⁹ Secondo la normativa giapponese (disciplinata dalla *Legge per la protezione del corpo materno*, *Botai hogo hō* [母体保護法] del 1996, che ha emendato la precedente *Legge per la protezione eugenetica o Yūsei hogo hō* [優生保護法] del 1948), l’aborto è consentito in tre casi: dove ci sia un pericolo per la salute fisica o mentale della madre, dove ci sia una comprovata difficoltà economica nell’accudire la nascitura da parte di quest’ultima o nel caso di stupro. Questa tipologia di procedura, inoltre, non è coperta dall’assicurazione sanitaria, ricadendo quindi sul singolo. L’approvazione di alcune tipologie di pillole abortive senza ricetta medica (comunemente chiamate “pillole del giorno dopo”), come alternativa a un trattamento chirurgico, è avvenuta fra il 2021 e il 2023. (Benoza, 2023)

quest'ultima, con cui Battan vuole far intendere la possibilità di esistere, come una famiglia, anche al di fuori della visione nucleare ed eterosessuale.



(fig. 52, 53 e 54) © Kōdansha

Dall'altra parte, Momo riceve una differente risposta da parte della società: la 'preoccupazione' da parte delle donne che la circondano per il suo disinteresse nell'avere una relazione adulta, seria, produttiva ed eterosessuale. Scrive l'esperta di nipponistica contemporanea Ezawa Aya (in Fujimura-Fanselow, 2011:216-217):

[...] there is also considerable concern about the pressures and high expectations facing women as married mothers. The single most important "benefit" or attraction of getting married cited by single women is the "ability to have children and a family," indicating that motherhood remains central to women's image of marriage.

Infatti, colleghe, amiche e specialmente la madre di Momo insinuano il bisogno di una relazione con un uomo per potersi definire 'adulte', così come esplicitato da Midori nelle prime pagine del fumetto; emerge, probabilmente non con piena consapevolezza da parte dell'autrice, il concetto di *queer time* espresso da Halberstam in *In a Queer Time and Space* (2005). "And yet queer time [...] is

the potentiality of a life unscripted by the conventions of family, inheritance, and child rearing” (2005:10), scrive, analizzando la realtà delle sottoculture *queer*, variegata e diversa fra loro, dove il futuro non è univoco e determinato da tappe imposte (come il matrimonio e la riproduzione), ma è liberamente determinato dall’individuo. Momo vive una temporalità separata rispetto alle sue coetanee inscritte nell’eteronormatività, la stessa in cui Midori è voluta rientrare per la paura dell’ostracizzazione privata e dell’esclusione dalla vita pubblica.



(fig. 55 e 56) © Kōdansha

Un focus che l’autrice introduce è la rappresentazione dei corpi femminili e della loro sessualità attiva; le linee sinuose, i silenzi e le illustrazioni *full body* mostrano un erotismo che non nasconde la passione fra Momo e Midori, oltre all’amore stesso dell’autrice nel disegnare i corpi femminili, senza creare un’aspettativa pornografica e voyeuristica (Battan vol.3: 94-100, fig. 55 e 56). A differenza di *Gunjō*, dove il sesso e la sessualità vengono mostrate come l’apice di una tensione fra le due protagoniste, in *Run Away with Me, Girl* le due sviluppano fisicamente quell’amore platonico instauratosi già negli anni del liceo, che è rimasto sopito per i successivi dieci anni. L’analisi del

personaggio di Midori propone anche la memoria stessa come uno spazio *queer*: il ricordo e il rimpianto per non essere riusciti a uscire dal normato, “davvero pensavo che sarebbe andato bene chiunque, pur di non restare sola”.¹³⁰

Run Away with Me, Girl non conclude la storia di Momo e Midori con la loro decisione incerta per il futuro, ma lo mostra: circa quindici anni dopo, le due hanno creato una famiglia con la figlia di Midori e Tazune, Kon. Tazune non è stato allontanato completamente dalla vita della ragazza, ma rimane in contatto sia con lei che con sua madre. Momo e Midori vengono quindi ‘raccontate’ da Kon, in fuga dopo un litigio con Momo. Battan non si limita a mostrare in fieri una relazione *queer* fra due donne negli anni Duemiladieci, ma spera in un suo prosieguo anche nel futuro, creando quindi un’idea realistica di normalizzazione all’interno della società normata.

5.2.2. *Oltre le onde*

Oltre le onde (*Shimanami tasogare*), scritto e disegnato da Kamatani Yūki, viene pubblicato fra il 2015 e il 2018 prima sulla rivista *Hibana*¹³¹ per poi passare a *Ura Sunday*, con annessa pubblicazione online tramite la app *Manga One*. Successivamente viene raccolto in quattro volumi e, nel corso degli anni, tradotto in svariate lingue, fra cui italiano, francese, tedesco e inglese. All’estero ha guadagnato popolarità con il titolo *Our Dreams at Dusk*, una libera e suggestiva resa in inglese che richiama l’atmosfera sospesa e onirica della storia (fig. 57, 58 e 59). Il titolo originale gioca con un antico utilizzo dei kanji per *tasogare* (黄昏, tramonto): i caratteri omofoni del pronome interrogativo *ta* (誰, chi?) e del pronome personale *kare* (彼, lui, ma anche persona) evocano l’immagine sfumata di qualcuno che osserva il mare al calar del sole, interrogandosi sull’identità dell’altro.

¹³⁰ Originale: 「誰でもいいってあたしが寂しくなければ」. Traduzione italiana: Marta Fanasca per Star Comics. Ed. giugno-ottobre 2022.

¹³¹ Rivista che ha cessato la pubblicazione ad agosto 2017.



(fig. 57, 58 e 59) Tre cover del primo volume in lingua giapponese (2015), italiana (2018) e inglese (2019). ©

Shōgakukan, J-POP Edizioni BD, Seven Seas.

Sebbene la narrazione segua in prima istanza le vicende di Kaname Tasuku, un liceale vittima di *outing* che all’inizio della storia contempla il suicidio, l’opera introduce fin da subito un’altra presenza fondamentale: Dareka, letteralmente “qualcuno” (だれか) e tradotto in italiano con Anonimo.¹³² Dareka incarna lo ‘spirito’ della *queerness*, presentandosi al di là di ogni definizione di genere o orientamento, diventando figura-guida per i protagonisti e facilitando il loro percorso di scoperta e accettazione della propria diversità. Nel manga viene presentato come asessuale (Kamatani, vol. 4:64), rivelazione avvenuta con lo stesso parallelismo grafico del tentato suicidio di Tasuku in apertura della storia. Questo evento traumatico è testimoniato da due suoi amici che cercano ‘invano’ di fermarlo: tuttavia, la narrazione sospesa e al limite del reale di Kamatani risulta in una risoluzione positiva, dove Dareka stesso si rifiuta di porre fine alla sua vita, ribaltando la prospettiva su sé stessa e commentando con un sorriso, “vi sembrava volessi suicidarmi?”¹³³ (fig. 60, 61 e 62). Al lettore viene successivamente reso chiaro come la scena stesse in realtà riflettendo le preoccupazioni dei suoi amici (una anziana coppia gay), segno di distacco generazionale.

¹³² Traduzione (2018) di Elisa Pennacchiotti per J-POP Edizioni BD.

¹³³ Originale: 「自殺しそうに見えましたか？」 (Kamatani, vol. 4:58). Traduzione mia.

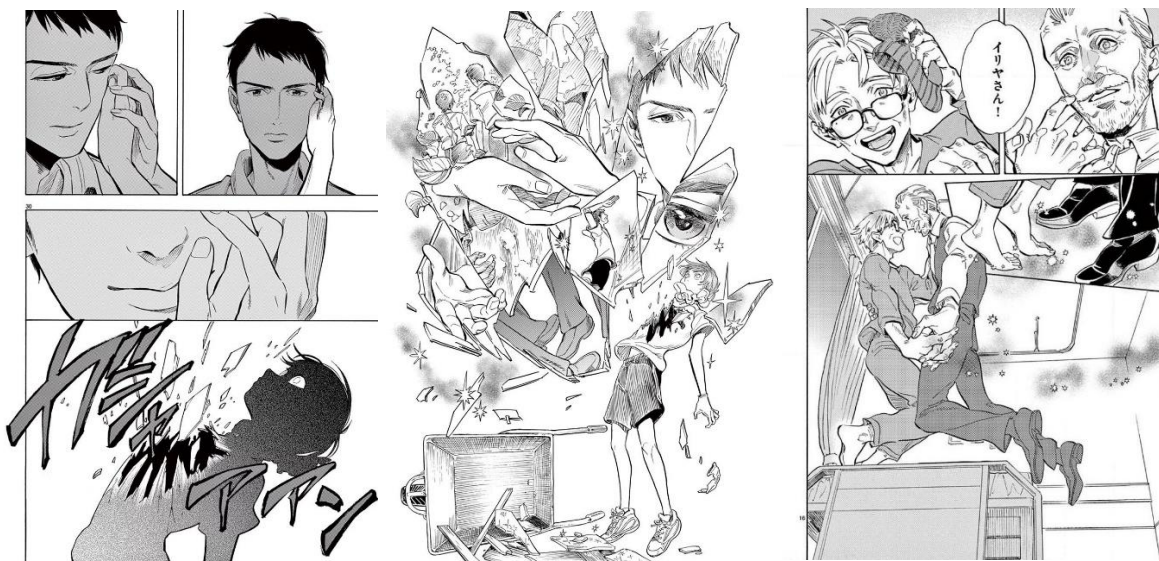
L'identità di genere di Dareka resta aperta, benché la maggior parte delle persone utilizzi il pronome personale femminile *kanojo* (彼女, lei): alla luce del non binarismo e dell'identità X di Kamatani, si può desumere una sua volontà di esplorare, attraverso questo personaggio, le proprie idee sull'espressione e sull'identità di genere, senza tuttavia proporre un riflesso diretto delle esperienze personali. Esteticamente, l'autore utilizza a suo vantaggio la struttura *mangaesque*, senza tuttavia volendo presentare *kyara*, ma dei *kyarakutā* a tutto tondo, elevando la rappresentazione da mero dialogo identitario a esperienza universale.



(fig. 60, 61 e 62) Vol. 4:53, 56-67. © Shōgakukan

Kamatani utilizza proprio le pagine del suo fumetto per illustrare la visceralità delle emozioni percepite dai personaggi in un modo quasi trascendentale, con rappresentazioni metaforiche e poetiche, come la rottura di uno specchio che riflette dei ricordi dolorosi o il fluttuare dei personaggi per esprimere la gioia di un ultimo incontro (Kamatani vol. 1:100-103; Kamatani, vol. 4: 226, fig. 63, 64 e 65). L'assegnazione nel 2019 del prestigioso premio Harvey consolida l'opera nel panorama internazionale, guadagnandole l'elogio in molte testate come titolo di riferimento per ogni persona *queer* che volesse approcciarsi al medium fumettistico giapponese. Kamatani, infatti, definisce i suoi

personaggi fuori dal contesto *kyara-moe*, sia stilisticamente che contestualmente alla narrazione: lo stile onirico si lega alla struttura delle pagine, che non possono negare la propria ispirazione dal manga *shōjo* e *josei*, ma questi riferimenti non rimangono puramente legati al *mangaesque*. Il cast presentato nel fumetto è variegato, tridimensionale e realistico, e fa da contraltare alle rappresentazioni visive non legate al mondo del reale; le caratteristiche facilmente riconoscibili del manga *mainstream* vengono meno, sottolineando come le esperienze rappresentate possano essere comprese e vissute da chiunque.



(fig. 63, 64 e 65) vol. 1:100-101, Tasuku mentre pensa al ragazzo di cui è innamorato, Tsubaki Tōma; vol. 4:226, il personaggio di Ilya fa un ultimo saluto al suo partner, Seichirō, malato terminale. © Shōgakukan

Un'altra particolarità di *Oltre le onde* è la sua posizione in quanto opera introduttiva alla *queerness* per un lettore presumibilmente parte della maggioranza, senza tuttavia utilizzare un tono dogmatico, così come l'evidente familiarità che Kamatani ha con l'utilizzo del linguaggio specifico della comunità LGBTQ+. Questo non si riferisce solamente alla presenza di etichette identitarie, ma anche all'uso di slang come *neko* (ねこ) e *tachi* (たち)¹³⁴, oppure alla volontà di anticipare e sfatare alcuni stereotipi di genere o sessuali molto presenti nel contesto normato *mainstream* (Kamatani, vol. 2:15). La

¹³⁴ *Neko* e *tachi* sono due termini che rimandano alla dicotomia femminile-maschile presente nelle definizioni anglofone di *fem* e *butch*. (McLelland et al., 2005)

componente d'immedesimazione passa attraverso il protagonista, Tasuku, il quale già dalle prime pagine soffre un *outing* a scuola, sviluppando dei pensieri suicidi, oltre al luogo in cui la narrazione si sviluppa, cioè una cittadina periferica nella prefettura di Hiroshima. La realtà che circonda Tasuku, quindi, è lontana dai grandi *hub* come Tokyo, dove la presenza massiccia di input esterni alla realtà giapponese è costante e molteplice. A differenza delle narrazioni di *bildungsroman queer* citati da Elrafei (2023), il giovane combatte con la propria omofobia interiorizzata, sottolineata svariate volte nel primo volume ed enfatizzata nella presenza di elementi *queerfobici* all'interno della società che lo circonda, come dimostrano l'utilizzo del termine *homo* per sfregio o l'onta legata alla mera insinuazione di essere in qualche modo non 'normale'.

In questo contesto, Kamatani mostra in modo dettagliato e intimo la creazione, lo sviluppo e la partecipazione alla vita comunitaria. Tasuku si ritrova a fare parte di una piccola associazione di volontariato che ripulisce e mette in sicurezza le case abbandonate (*akiya*, 空き家), il cui numero sul suolo giapponese è in aumento a seguito dell'accentramento di beni e servizi presso le città e i grandi centri urbani. Alcuni membri della stessa associazione, accumunati dal loro essere o percepirsi *queer*, si riuniscono in un luogo liminale, cioè una delle case 'abbandonate', rinnovata e adibita a spazio d'incontro collettivo (*danwashitsu*, 談話室, sala comune): fuori dalla società normata, in questo contesto i personaggi possono esplorare la propria identità e vivere come se stessi, senza paura di essere alienati od ostracizzati.

Il cast che accompagna Tasuku è variegato e con differenti esperienze di vita, il che introduce questa diversificazione non solo al giovane protagonista, ma anche al pubblico di lettori³. Ogni volume indugia nel raccontare e rappresentare queste realtà, dando spazio anche alle più piccole differenze. Inoltre, Kamatani decide di non sviluppare una narrazione patetica: nonostante la scintilla della storia parta proprio dal desiderio autolesionista di Tasuku, la gioia portata dall'essere in una comunità di persone affini, dove l'ascolto e la cura per l'altro fanno da padroni, fa da controparte alla sofferenza data dall'incongruenza della propria identità con le richieste della società.

5.2.3. *Devilman Crybaby*

Devilman Crybaby (*Debiruman kuraibeibī*, fig. 66) è una serie animata in 10 episodi rilasciata il 5 gennaio 2018 sulla piattaforma streaming Netflix. Il progetto, sceneggiato da Choi Eunyoung, attuale presidente dello studio Science SARU, e Ōkouchi Ichirō (1968-), prolifico scrittore, fra cui anche per la saga di *Mobile Suit Gundam*, è diretto da Yuasa Masa'aki, regista noto per il suo stile estetico fluido, deformato e deformante, dove gli stessi personaggi riescono a modificare lo spazio che li contiene. Molte delle sue opere, come *Tatami Galaxy* (*Yojōhan shinwa taikei*, 四畳半神話大系, 2010), *Pingpong The Animation* (ピンポン *The Animation*, 2014) o il più recente *Inuoh* (犬王, 2022), sono state riconosciute a livello internazionale, riscuotendo un enorme successo e permettendogli quindi di lavorare anche in un contesto multiculturale.

Non a caso, in molti dei suoi titoli, Yuasa trova spazio per rappresentazioni poco presenti nel panorama animato giapponese contemporaneo, come personaggi di diverse etnie o di etnie miste (*hāfu*, ハーフ) presenti massicciamente all'interno del suo adattamento animato del romanzo *Japan Sinks* (*Nippon chinbotsu*, 日本沈没) di Komatsu Sakyō (1931-2011) distribuito nel 2020, oppure rappresentazioni della disabilità (come nel caso di *Inuoh*), ma anche di svariate confessioni religiose. In un *Ask Me Anything* (AMA) tenutosi il 21 ottobre 2012, Yuasa scrive “I want to make something that's more universal”.¹³⁵ Difatti, lo studio da lui fondato (*Science SARU*) prende questa spinta inclusiva e diversificata al di fuori dello standard dell'industria e nel 2018 realizza, per conto di Netflix, un riadattamento del manga *shōnen Devilman* (1972-1973) di Nagai Gō in concomitanza con il 50° anniversario di attività dell'autore. L'opera di Yuasa, dunque, si incasella in un quadro di discussione globalizzato, dove lo standard lessicale e visivo è reinterpretato tramite paradigmi nordamericani. Pur riprendendo particolarità della cultura giapponese inesprese dai media pop *mainstream* (dettagliate successivamente), *Devilman Crybaby* si distanzia dal sentito autoctono in fatto di rappresentazioni

¹³⁵ kickheart. 2012. «I am Masaaki Yuasa, director of Production I.G's “Kick-Heart” AMA». Reddit Post. r/IAmA, 21 ottobre. https://www.reddit.com/r/IAmA/comments/11u1vs/i_am_masaaki_yuasa_director_of_production_igs/.

queer e di minoranze quanto la parola stessa LGBT è divenuta espressione di tendenza e inclusione di facciata, come notato da Kawasaki (2024). Non può essere ignorato come dagli anni Duemiladieci, l'animazione giapponese si affaccia sul mercato estero con una diversa consapevolezza rispetto alle decenni passate, uscendo da una forte crisi creativa investendo le proprie risorse in una diversificazione che cerca di captare gli sviluppi internazionali, facendoli propri all'interno delle sue produzioni (Hernández Hernández in Hernández-Pérez, 2019:42). Di fatto, *Devilman Crybaby* è un'opera che si pone come un'opera giapponese predisposta per un pubblico non giapponese; le modalità con cui l'opera viene proposta sul mercato interno al paese all'interno dei paletti dell'intrattenimento BL, di cui un esempio è presente più avanti nel capitolo.



(fig. 66 e 67) Poster promozionale per *Devilman Crybaby* © Netflix e Science SARU; cover del primo volume di *Devilman* (1972-1973) di Nagai Gō © Kōdansha.

L'opera originale vede come protagonista Fudō Akira, adolescente timido e compassionevole, ospitato dalla famiglia della sua amica d'infanzia, Makimura Miki, mentre i suoi genitori sono in spedizione sulle montagne dell'Himalaya come ricercatori. Un giorno, dal nulla ricompare un suo vecchio amico, Asuka Ryō, che gli rivela di un antico popolo demoniaco senza emozioni, ibernato nei

ghiacci, che sta per risvegliarsi per conquistare la Terra. Per combattere questa minaccia, Ryō crea la situazione perfetta affinché Akira possa fondersi con il potente demone Amon, trasformandosi in un *Devilman*, un essere dotato di superpoteri: metà umano e metà demone. Grazie alla sua purezza d'animo, Akira riesce a dominare i poteri di Amon e a usarli per difendere l'umanità. Scoppia così una guerra cruenta tra Akira e i suoi ex alleati demoniaci, mentre la stessa umanità, spaventata e paranoica, si rivolta contro di lui. Al climax della storia, si scoprirà che Ryō è in realtà Satana, il re dei demoni (fig.69).

L'opera originale di Nagai (fig. 67) è stata discussa estensivamente, non solo in Giappone, ma anche all'estero e nello specifico in Italia, dove Nagai ha trovato un vasto seguito grazie ai suoi lavori all'interno del genere *mecha* (メカ) durante gli anni Settanta e Ottanta. Fra le pagine di *Devilman*, tuttavia, si palesa l'interesse dell'autore per l'horror, come spiega il saggista e sociologo Marco Pellitteri:

Già in queste e altre sue serie a tema meccanico-fantascientifico l'elemento mostruoso e terrorizzante [...] è di un certo rilievo, specie nei manga realizzati da Nagai con i suoi collaboratori, più lugubri, tetri ed espliciti delle versioni animate; ma è appunto con *Devilman* che l'estro orrorifico dell'autore si palesa meglio. (2021:97)

La componente mostruosa rimanda al topos estetico-narrativo che lo lega all'alterità e, in questo caso alla *queerness*, spesso mostrata trasversalmente in molteplici società e in molteplici forme di cultura pop attraverso il corpo non normato. Nagai si muove nel contesto politicamente acceso degli anni Settanta (Montosi, 2012), dove già altre sue opere precedenti erano state tacciate di indecenza, come *La scuola senza pudore* (*Harenchi gakuen*, ハレンチ学園, 1968-1972) pubblicato sulla rivista settimanale *Weekly Shōnen Jump*, legato nella coscienza dei giovani lettori come uno dei primi autori a mostrare rappresentazioni sensuali, sessuali, estreme e grottesche. “With excuses that it was done in the name of ‘humor’ and ‘sex appeal,’” scrive Nagayama, “Nagai’s works are teeming with

sadomasochism, homosexuality, androgyny, amputees, cross-dressing, nudism, sexual torture and fetishism” (2004=2014:41).¹³⁶

L’opera originale si presta a una lettura *queer*, seppur piuttosto superficiale: le figure demoniache create da Nagai incarnano sì il diverso, ma inserito in un contesto di esplicita sessualizzazione femminile (fig. 68), eccentricità e ricerca dell’estremo tipiche degli anni Settanta. All’interno della narrazione, il termine demone (*démon*, デーモン) veicola, inoltre, violenza e crudeltà verso il prossimo; idee che si impossessano progressivamente degli umani man mano che i demoni si fondono con loro (Nagai, vol. 3:163). Nel 2012, l’esperto di fumetto giapponese anni Settanta Alessandro Montosi per *Lo spazio bianco* specifica come Devilman fosse un’opera che incapsula una serie di problematiche contemporanee a Nagai:

[...] mentre le lotte per i diritti sociali dei neri e delle minoranze etniche (a cui si fa riferimento in *Devilman*), le proteste contro la guerra in Vietnam, le contestazioni studentesche, la guerra fredda tra USA e URSS (destinata ad avere esiti catastrofici nel manga), il desiderio e il sostegno di una contro-cultura da parte dei giovani che infrangesse i tabù della società degli adulti, dilagavano in tutto il mondo, ispirando artisti di ogni nazionalità.

La dimensione *queer* emerge quindi come negazione di una presunta ‘normalità’ e come distorsione traumatica della propria umanità: tuttavia, Akira rimane sospeso tra i due mondi. L’esistenza dei *devilman* (sic.) si configura così come una condizione liminale, rifiutata tanto dagli esseri umani, che su di essi arrivano a condurre esperimenti scientifici alla ricerca del punto debole dei demoni, quanto dagli stessi demoni, i quali disprezzano la razionalità e l’emotività insite in questi ibridi. Il rifacimento di Yuasa, a quarantasei anni di distanza, inserisce elementi che risultavano latenti nel fumetto di Nagai, rendendoli più espliciti pur mantenendo gli stessi livelli di sessualizzazione del corpo femminile e di estrema violenza.

¹³⁶ Originale: 永井豪作品は「お笑い」や「お色気」というエクスキューズの下に、佐渡マゾヒズム、同性愛、両性具有性、アンピュティ（四肢欠損）、異性装、ヌーディズム、性的拷問、フェティシズムが盛り込まれていた。Traduzione inglese di Patrick W. Galbraith e Jessica Bauwens-Sugimoto (2020:58).



(fig. 68 e 69) Presentazione del personaggio di Silene, Vol. 2:61; Vol. 5:191, vera incarnazione di Ryō, Satana, mostrato come intersessuale. © Shueisha

Oltre a dirigere l'unica versione animata a coprire l'intera opera, Yuasa sposta l'ambientazione dagli anni Settanta all'epoca contemporanea, rinnovando il design dei personaggi che riflettono, quindi, nuovi stilemi estetici, con dettagli attuali, rielaborando caratterizzazioni e situazioni proprie degli anni Duemiladieci.¹³⁷ L'uso dei *social media* sostituisce l'informazione diffusa tramite TV e quotidiani, dipingendo realisticamente le reazioni caustiche da parte di una popolazione che considera i *devilman* più vicini ai demoni che non agli esseri umani. Tuttavia, analogamente ai dibattiti internazionali sull'inclusione, sul femminismo, sull'abilismo e sull'accettazione delle persone LGBTQ+, *Devilman Crybaby* evidenzia come una parte della società intraveda una possibilità di un contatto con il 'diverso', riconoscendone l'umanità anche in un corpo irrimediabilmente deturpato, tramite la frase "I am a Devilman, too" (tradotto in varie lingue, fig. 70). In questa chiave, il corpo demoniaco diventa una

¹³⁷ Nell'anime viene mostrato anche il presidente degli Stati Uniti, Donald J. Trump, durante il suo primo mandato (ep.6:21'02"), datando l'opera a un periodo specifico.

lettura *queer* a tutto tondo: Yuasa intreccia tematiche quali l'odio sistemico esasperato dai *social media*, il disagio adolescenziale, il dismorfismo corporeo, il dissenso politico, pur mantenendo la visione nichilista del futuro propria dell'opera originale di Nagai, dove la violenza porta ad altra violenza.

ペロペロしてトさーい
パコパコ 夢もほどほどに
脳みそお花畑野郎
I'm a Devilman, too
↑マジか ここにもいた 殺せ殺せ
デビルマン量産化ww世界中にわいてんのか



(fig. 70 e 71) Ep. 9:10'08"; ep.1:16'22" Ryō convince Akira a diventare un demone: "Sei l'unico di cui posso fidarmi. Aiutami!" (*ore ga shinyō dekiru no wa omae shika inain'da. Tetsudatte hoshii*, 俺が信用できるのはお前しかないんだ。手伝ってほしい!) © Science SARU e Netflix

Crybaby introduce inoltre il personaggio originale di Kōda Moyuru, che emerge sin dalle prime scene come un giovane prodigio dell'atletica. Kōda sviluppa il suo filone narrativo nello sfondo, inizialmente venendo introdotto in una intervista televisiva riguardo la morte di un suo compagno e collega; successivamente, viene accennato all'omosessualità del ragazzo, che viene vissuta a porte chiuse, sottolineando le possibili ripercussioni che atleti *queer* possano subire nel mondo dello sport. La sua trasformazione in un *devilman* è legata al lutto: durante la trasformazione di Kōda, preso dalla sua nuova forma fisica mostruosa, uccide Jun'ichi, il sopracitato compagno di atletica, nonché fidanzato del giovane e suo amico d'infanzia. La morte di Jun'ichi si trasla dunque in un'angoscia costante che affligge Kōda durante tutta la serie, rendendo la sua psiche sempre più fragile. La rappresentazione della *queerness* viene posta su due poli, dove la trasformazione mostruosa evidenzia sia agenti esterni (pressione sulla propria performance, sindrome dell'impostore) che spingono a reazioni distruttive verso i propri affetti, universalizzando la tragedia vissuta da Kōda; sia il legame con l'identità non normata del ragazzo, dove la sua parte mostruosa si presta a una lettura psicosomatica della sua frustrazione a dover vivere nell'ombra. Yuasa dedica spazio alla lettura

empatica del personaggio di Kōda da parte degli spettatori, rendendo la sua rappresentazione tridimensionale e complessa, sfuggendo al *trope* narrativo del *bury your gays*,¹³⁸ considerando anche il tono e la violenza presente nell'opera originale.

L'adattamento animato di Yuasa mostra anche un'altra faccia dell'alterità tramite il personaggio di Makimura Miki, che subisce una profonda evoluzione rispetto all'opera originale: da figura stereotipata e oggetto di sguardo sessualizzato,¹³⁹ diventa una protagonista che si pone come parte attiva all'interno dell'intreccio. Inoltre, la giovane viene rappresentata come minoranza etnica (padre statunitense e madre giapponese) e religiosa (cristiana protestante). Nel corso dell'anime, Miki prende decisioni autonome, è proattiva nella difesa degli altri (i suoi compagni di classe, Akira, la sua famiglia) e cerca spesso di essere un supporto morale ed emotivo per il protagonista. Parallelamente, Yuasa decide di sviluppare un ulteriore personaggio in Kuroda Miki, omonima di Makimura e chiamata da tutti Miko, che da timida ammiratrice di Miki (fig. 72) e intimamente invidiosa del talento dell'altra per l'atletica, trasformandolo anche in senso d'inferiorità, si trasformerà in una *devilman* arrogante e caparbia. L'evoluzione di Miko fa fiorire anche la sua sessualità, che precedentemente viene vista come uno sfogo privato e quasi vergognoso,¹⁴⁰ a esaltazione del proprio corpo femminile e della propria eroticità. Inoltre, Miko diventa un interessante caso di lesbofobia interiorizzata, in quanto l'amore per Miki viene nascosto dietro un odio quasi ossessivo, che tuttavia sfocia in una conclusione positiva (fig. 73) prima del finale, in cui entrambe le ragazze moriranno.

¹³⁸ Il *bury your gays* (seppellisci i tuoi [personaggi] gay) fa riferimento a una tendenza persistente nella cultura pop *mainstream*, principalmente di origine nordamericana, per descrivere personaggi non normati (per preferenza sessuale o presentazione di genere) a cui viene negato un finale positivo, spesso terminando il loro arco con la morte, sia essa violenta o eroica.

¹³⁹ La sessualizzazione del corpo femminile all'interno delle opere di Nagai è preponderante, rimanendo dunque una componente salda nella trasposizione animata, dove Miki svolge un lavoro come modella *gravure*.

¹⁴⁰ Yuasa sovrappone il tagliare di un asino a una scena che presenta Miko durante un atto di autoerotismo.



(fig. 72 e 73) Ep. 2:19'42", Miko prima della trasformazione; ep. 9:19'42" "Però io ti amavo!" (*demo daisuki datta*, でも大好きだった), Miko si dichiara a Miki, la quale era consapevole del suo amore. © Science SARU e Netflix

Uno dei cambiamenti più lampanti portati dal nuovo adattamento è nel modo in cui viene rappresentata la relazione fra Akira e Ryō, che diventa la base su cui *Crybaby* costruisce le sue fondamenta (fig. 71). Se nel fumetto i due hanno una relazione meramente funzionale alla trama, perciò non particolarmente esplorata a livello platonico o romantico, nella controparte animata viene visivamente mostrata la vicinanza fra i due, con vari *flashback* sulla loro infanzia, e specialmente la familiarità percepita tramite il linguaggio del corpo: abbracci, prossimità fisica, sguardi e svariate scene di vita quasi 'domestica' fra i due.

Questo aspetto viene ripreso anche nel marketing dell'opera, che fonde una *queerness* più radicale con quella ammorbidita e commerciale che si è precedentemente vista all'interno del mondo del BL (fig. 74 e 75), mostrandola in chiave accettabile e convenzionale, dove l'elemento di divergenza rispetto ai titoli presenti sugli scaffali dei negozi viene appiattito. Tuttavia, questo tipo di rappresentazione dedicata a un pubblico *fujoshi* è rimasto completamente assente dalle piattaforme internazionali, che hanno invece cercato di spingere l'anime come dedica all'anniversario della carriera di Nagai, oltre a essere fautore di elementi trasgressivi e dirompenti come i prodotti principali in voga al tempo sulla piattaforma di *streaming*.



(fig. 74 e 75) Poster inserito all'interno del numero di aprile 2018 della rivista *Otomedia*, dedicata a un pubblico femminile; intervista con il produttore di *Crybaby*, Shintaku Yōhei (2018:44-45). La doppia *splash page* mostra varie frasi dedicate al pubblico *fujoshi*, come “un ritratto che ti suscita amore ♥ Un bellissimo sorriso tutto per te”¹⁴¹ in alto a sinistra oppure “questo ricordo con Akira rimarrà di certo nel telefono di Ryō, ma per sempre anche nei loro cuori”¹⁴² nell'incipit dell'intervista. © Gakken, fotografate da me

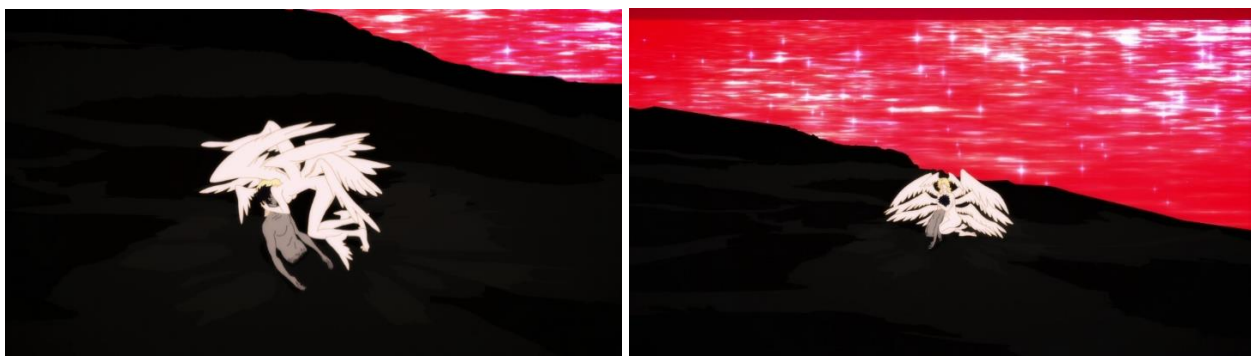
Ryō, rispetto alla sua controparte cartacea, mostra sin da bambino delle reazioni antisociali e violente, attenuate dalla presenza positiva di Akira, scelta che va a consolidare la complessità relazionale fra i due. Akira non è più solo un ‘piagnone’ (*nakimushi*, 泣き虫, il *crybaby* del titolo), elemento raramente mostrato nel manga e inquadrato da Nagai come stereotipicamente legato alla debolezza maschile. Tuttavia, le sue lacrime empatiche diventano l'elemento che, agli occhi di Ryō/Satana, lo rende l'unico baluardo di umanità; dall'altra parte, Ryō viene spesso mostrato all'interno del fumetto piangere lacrime stoiche, cosa che scompare nel nuovo adattamento, per lo meno sino al finale, dove abbraccia il cadavere di Akira, implorandolo di non lasciarlo solo (fig. 76 e 77). La queerness della relazione fra i due non passa solamente fra l'affetto del detto-non-detto, ma nella finalit  della loro relazione: l'unico essere vivente rimasto   proprio Ryō/Satana, dal corpo ibrido maschile-femminile, l'incarnazione del non normato e dell'alterit , che nella versione di Yuasa viene reso personaggio degno di empatia:

¹⁴¹ Originale: 「恋心揺らすポートレート♥ 極上スマイルひとりじめ」

¹⁴² Originale: 「この思い出は明と了のスマホにはもちろん、彼らの心のなかにもずっと残っていることでしょう」

Devilman Crybaby is a series that elevates personal conflict and allows it to share space with larger social conflict, particularly questions of identity. (Karamakkal, 2024:118)

Così *Crybaby* espande il materiale originale intrecciando violenza, desiderio e resilienza in una chiave ‘inclusiva’ che non rinuncia alla crudezza emotiva, rifiutando le dicotomie nette dettate dalla società normata. Tuttavia, questa stessa inclusione nasce e si ciba proprio da quell’immaginario transnazionale egemone che ha spinto la nascita dello LGBT boom che ha gettato le basi per *Crybaby* di poter esistere.



(fig. 76 e 77) “Dimmi qualcosa! No, Akira... Non lasciarmi solo!” (*Nanika ie! Iyada yo, Akira. Ore wo hitoribocchi ni suruna!*, 何か言え! いやだよ、アキラ。俺を一人ぼっちにするな!), ep. 10:22’00” - 22’08”. © Science SARU e

Netflix.

5.3.Conclusioni

Gli anni Duemiladieci si distinguono principalmente per la massiccia influenza euro-nordamericana all’interno delle discussioni giapponesi sulla *queerness*: questa viene codificata in un linguaggio identitario e riproposta all’interno dei media *mainstream*, sia con obiettivi educativo-divulgativi, sia come elemento di consumo, appiattendone la spinta politica.

La popolarizzazione del fumetto *Boy’s Love* e, in minor parte, dello *yuri* all’estero è riuscita a proiettare un’immagine distorta della rappresentazione *queer* autoctona. Questa viene riassorbita dagli stessi media giapponesi, che modificano lo standard del media d’intrattenimento aggiungendo etichette identitarie come nuovo elemento del mercato grazie all’espansione dello *LGBT boom*. D’altra parte, si

hanno opere che ricercano un equilibrio fra l'immagine identitaria di *queerness* e la sua fluidità, come si è estensivamente osservato nel riadattamento animato di *Devilman*, dove la spettacolarizzazione del corpo *queer* si allinea alle narrazioni internazionali.

Tuttavia, si riscontra anche un'evoluzione dello *essay* manga, che tramite le piattaforme online è riuscito a intercettare pubblico e autori che, volendo utilizzare il linguaggio identitario, decidono di mostrare se stessi attraverso fumetti autobiografici. Inoltre, fioriscono anche titoli che vogliono porre queste esperienze nel contesto fittizio del *mangaesque*, ma allo stesso tempo 'realistico', sia visivamente che narrativamente: *Oltre le Onde*, così come in *Run Away with Me, Girl*, offrono un'analisi della società contemporanea giapponese dove al lettore viene mostrata una *queerfobia* sistemica e duratura, ma che promuove una lettura positiva e speranzosa per il futuro. Nondimeno, queste opere non si pongono il fine ultimo quello di sovvertire lo status quo, ma quello di reintegrarsi nella società normata, componente che andrà consolidandosi nel decennio successivo.

CAPITOLO SEI

6.1. Gli anni Duemilaventi: mutamenti e continuità nel Giappone contemporaneo

Gli anni Duemilaventi costituiscono una fase di transizione e trasformazione per quanto riguarda la rappresentazione della *queerness* nel panorama mediatico giapponese, in particolare all'interno del *medium* del fumetto e dell'animazione. A differenza della decade precedente, che ha visto una relativa stabilizzazione e sistematizzazione di generi come il *Boy's Love* e lo *yuri*, oltre che dalla progressiva e crescente internazionalizzazione dei due sottogeneri, il quinquennio 2020-2025 appare segnato da dinamiche ancora in via di definizione, rese ulteriormente complesse dalle ripercussioni post-pandemiche del COVID-19 oltre alla sempre crescente spinta reazionaria e conservatrice che sta scuotendo molte democrazie, i cui effetti a lungo termine sulla produzione culturale e sulla fruizione mediatica non sono ancora completamente misurabili.

Tuttavia, è possibile individuare alcune tendenze emergenti che, pur non delineando un paradigma conclusivo, offrono spunti significativi per comprendere l'evoluzione di come la *queerness* sia percepita e rappresentata nel Giappone contemporaneo. Tra queste, si segnala in primo luogo come la 'spazialità' del reale venga elaborata all'interno della narrazione fumettistica, una dinamica riconducibile al concetto di *manga realism* (*anime/manga-teki-na rearizumu*, アニメ・マンガ的なリアリズム, Itō, 2014:119), inizialmente elaborato da Ōtsuka Eiji nel saggio *Monogatari shōhiron* (物語消費論, 1989, trad. "Saggio sul consumo delle narrazioni") e poi espanso da Itō. Il realismo già presentato nel capitolo precedente, si chiarisce all'interno del manga, secondo Ōtsuka e Itō, tramite il contrasto fra il corpo fittizio e la fisicità della morte: ogni personaggio può, nelle circostanze del manga, divenire reale e realistico proprio per la sua esistenza limitata anche nello spazio dell'irreale; dunque, come nell'esempio di Ōtsuka, i personaggi di Tezuka Osamu diventano realistici grazie alla loro dipartita, pur mostrandosi al lettore/spettatore con fattezze stilizzate o cartoonesche. Questo si affianca

a un progressivo assottigliamento della linea di demarcazione fra realtà e finzione, spesso mediato da stilemi visivo-narrativi propri del medium, con il risultato di veicolare quindi una ‘realtà fittizia’ (Nagaike, 2023:729), in un sistema che non vede più il pubblico come spettatore o consumatore, ma come testimone di realtà che non esistono.

Seguendo la tendenza già osservata durante l’apice (2016-2019) dello *LGBT boom*, l’*essay manga* rimane una delle fonti principali di testimonianze *queer* autobiografiche, come per esempio *I want to say I love me. Sull’essere mangaka e transgender* (*Jibun no karada wo yurusu made*, 女の体を許すまで, trad. “Finché non perdono il mio corpo”, 2020-2021, fig. 78) di Pesuyama Poppy,¹⁴³ *X gender* (*Seibetsu X*, 性別 X, 2020-2021, fig. 79) di Miyazaki Asuka. Entrambi i titoli mantengono lo stile tipico del manga autobiografico *tōjisha*, riassunto da Okuyama con “characters, including the author herself, are drawn simply and comically” (2022:84). Difatti, si può notare lo scollamento fra la rappresentazione realistica che si allaccia all’estetica del corpo *chibi* (ちび, piccolo, anche conosciuto come *super deformed*) e il corpo creato per l’intrattenimento. Un esempio è la collaborazione fra l’attivista LGBTQ+ Nanasaki Ryōsuke (1987-), già autore di un libro autobiografico, e l’artista di *Boy’s Love*, Tsukizuki Yoshi: i due creano un volume singolo a fumetti, adattamento proprio del libro di Nanasaki, *Until I meet My Husband* (*Boku ga otto ni deau made*, 僕が夫に出会うまで, 2020, fig. 80)¹⁴⁴ mantenendo i canoni propri del fumetto di consumo, dove l’immagine di Nanasaki-persona viene affiancata ai paradigmi estetici del *kyara-moe*.

Allo stesso tempo, la contemporaneità trova interessanti evoluzioni linguistiche che si intrecciano a una crescente identificazione con etichette internazionali, come l’uso di termini di auto-identificazione neutri con la conseguente rimozione della componente di genere: per esempio *kanohito* o *kanoto* (彼人, quella persona) rispetto a *kare* (lui) e *kanojo* (lei), oppure il termine *onūsan* (おぬさん), alternativa a *onīsan* (お兄さん, fratello maggiore) e *onēsan* (お姉さん, sorella maggiore),

¹⁴³ Tradotto in italiano da Asuka Ozumi per Dynit Italia (2024).

¹⁴⁴ Sia il fumetto che il libro sono stati tradotti in italiano da Loris Usai per Star Comics (2022).

utilizzato da individui che non si riconoscono pienamente né nel genere maschile né in quello femminile.¹⁴⁵



(fig. 78, 79 e 80) Cover del primo volume di *I want to say I love me. Sull'essere mangaka e transgender*; cover del primo volume di *X gender*; cover di *Until I Meet My Husband*. © Shōgakukan, Kōdansha, Bungeishunjū

L'ammontare di opere e discussioni relative all'esperienza trans non è casuale: il discorso pubblico giapponese, analogamente a quello di altri paesi come Stati Uniti o Regno Unito, ha spostato il proprio focus dalla coppia gay o lesbica,¹⁴⁶ un tempo percepita come una possibile minaccia all'ordine sociale, verso l'esistenza delle persone trans binarie e di coloro che si identificano al di fuori del genere femminile o maschile, individuando loro come la principale causa di disordine pubblico e sociale.

In linea con l'ondata reazionaria internazionale, molteplici tentativi di progresso in tema di diritti delle minoranze sono stati ostacolati; termini depatologizzanti come *seijinjin* (性自認, identità di genere), già ampiamente utilizzati nella sfera giuridica giapponese, vengono reinquadrati dalle spinte conservatrici governative come elementi critici per la stabilità normativa (Würrer in Kawasaki &

¹⁴⁵ Esempio di maglietta che riporta la scritta "CALL ME おぬうさん" (chiamami *onūsan*) SUZURI. s.d. «ノンバイナリーいるよ 🌈🏳️‍🌈 Regular Fit T-Shirt by Ayano (O-Mochi9) ∞ SUZURI». Ultimo accesso 16 settembre 2025. <https://suzuri.jp/O-mochi9/17656190/t-shirt/m/ash>.

¹⁴⁶ Tuttavia, questo non rimuove la forte opposizione governativa al matrimonio egualitario esternata sia dall'ex primo ministro Kishida Fumio (Reynolds, 2023), che dall'attuale presidente del Partito Liberal Democratico (LDP) giapponese e prima ministra, Takaichi Sanae (Abe, 2023).

Würrer, 2024:136-137). In aggiunta, l'esistenza di donne trans all'interno di gruppi o associazioni femminili si sia trasformata in uno dei temi principali di alcune lotte femministe contemporanee:

[...] Mainstream feminists in the name of cis women's rights and safety, social conservatives in Japan – again with the support of the Shinto Association and the Unification Church, as well as, in this case, feminists – have increasingly targeted trans people, especially trans women, whom they frame as usurpers of women's spaces and a potential threat to women's safety. (Kawasaka e Würrer, 2024:10)

Parallelamente, si diffondono opere che tematizzano direttamente lo spettro dell'asessualità (Ristè, 2024), altra etichetta internazionale che ha trovato terreno fertile nelle condizioni economico-sociali giapponesi, e che, tramite la sua popolarizzazione (specialmente fra la popolazione femminile), si è imposta come controaltare alla lettura precedentemente menzionata del *born this way*, dove la linea fra scelta personale e natura essenzialista diventa sempre più labile. Nonostante questi segnali di apertura, permangono contraddizioni strutturali e ambiguità di fondo che sembrano spingere la rappresentazione *queer* sempre più verso un prodotto creato e venduto per il mercato, utilizzandone l'*appeal* internazionale per sottolineare l'avanzamento della società Giapponese verso la diversità e l'inclusione (Kawasaka, 2024:33).

Un esempio emblematico è rappresentato dalla continua espansione del genere BL, che pur mantenendo una forte componente *queer* in senso lato – come si è già ampiamente esaminato nel corso dell'elaborato, si canonizza in forme narrative rigide e ripetitive, dove l'aggiunta di elementi corrispondenti alle problematiche contemporanee delle minoranze in Giappone diventano solamente di contorno. I ruoli di *seme* e *uke*, per quanto occasionalmente sovvertiti ed esplorati in altri contesti,¹⁴⁷ restano ancora lo standard predominante in gran parte delle pubblicazioni. Fra i trend che riportano la rappresentazione *queer* maschile al database *kyara-moe* è anche l'introduzione massiccia di elementi

¹⁴⁷ Per esempio, la serie in due volumi di Wayama Yama, *Andiamo al karaoke!* (*Karaoke ni ikō*, 2020) e *Andiamo al family restaurant!* (*Famiresu ni ikō*, 2020), oppure *EAT* (2022-2023) di Nagabe.

fantastici e surreali rispetto alla decade precedente, come il recente avvicinamento del mercato giapponese all'universo *omegaverse*,¹⁴⁸ struttura narrativa dalle componenti erotiche originata fra le *fan fiction* in lingua inglese della serie televisiva *Supernatural* (2005-2020) verso la metà degli anni 2010 che sfrutta una gerarchia sociale simile a quella dei canidi. La realtà biologica di questa gerarchia è stata sfatata, come riportato da svariati articoli,¹⁴⁹ ma all'interno della sua controparte fittizia ritroviamo una dicotomia di genere fra 'alfa' (possenti, possessivi e dominanti) e 'omega' (sottomessi, la cui funzione sociale è legata al concepimento), sviluppata in molteplici e diverse versioni.¹⁵⁰ Questo nuovo universo narrativo ha conosciuto la popolarizzazione *mainstream* a partire dal 2020, arrivando nel 2025 al notevole risultato di oltre 1.800 titoli presenti sulla libreria online *Renta!* e 1.140 su *Cmoa*, altra piattaforma per l'acquisto digitale di fumetti. Tuttavia, l'*omegaverse* pur offrendo spunti per una rinegoziazione delle identità di genere e sessuali, è spesso utilizzato all'interno del BL per riprodurre dinamiche di potere tradizionali sotto nuove spoglie, sostanzialmente rinominando la ben collaudata dinamica *seme/uke*.

Come osservato dalla linguista Nozawa Emiko (in Salenius, 2023:193), il successo di molti film e serie televisive focalizzate sulla *queerness* maschile in Giappone è da attribuire non tanto a un'effettiva volontà di inclusione, come già evidenziato da Würrer, quanto a strategie di marketing che identificano nel pubblico femminile il principale target di riferimento. Questa teoria si consolida constatando come i titoli che sottintendano tematiche percepite come *queer* siano categorizzate come *josei*, o, nel caso di BL e *yuri*, come *shōjo*. In tale ottica, la *queerness* è reincorporata come uno strumento retorico

¹⁴⁸ Secondo Google Trends, la parola *omegabāsu* (オメガバース) ha avuto una iniziale introduzione nel 2014 per poi crescere costantemente fino ad arrivare a dei picchi fra il 2020 e il 2022 con l'espansione di questo 'universo' nel mercato editoriale, decrescendo successivamente.

¹⁴⁹ Pappas, Stephanie. 28 febbraio 2023. «Is the Alpha Wolf Idea a Myth?» Scientific American. Consultato 11 febbraio 2026. <https://www.scientificamerican.com/article/is-the-alpha-wolf-idea-a-myth/>.

¹⁵⁰ Difatti, l'*omegaverse* non è un genere, ma solo uno sfondo su cui basare la propria storia con dei canoni ripetuti. Nella sfera anglofona si possono ritrovare delle varianti che accorpano uno o più dei paradigmi strutturali. Per un'esplorazione più dettagliata del fenomeno, si rimanda all'articolo del ricercatore indipendente Milena Popova all'interno della rivista accademica *Porn Studies*. Popova, Milena. 2018. «'Dogfuck rapeworld': Omegaverse fanfiction as a critical tool in analyzing the impact of social power structures on intimate relationships and sexual consent». *Porn Studies* 5 (2): 175–91. <https://doi.org/10.1080/23268743.2017.1394215>.

romantico, piuttosto che come un ventaglio di realtà sociali complesse inserite in una rete di relazioni di potere.¹⁵¹ Una conseguenza paradossale di questa dinamica è il crescente numero di giovani *queer*, in particolare ragazzi gay o bisessuali, che fruiscono di opere che parlano di loro senza però essere a loro rivolte. Ciò riflette una contraddizione interna al mercato mediatico giapponese, nel quale la rappresentazione LGBTQ+ è spesso mediata e filtrata da logiche di consumo eteronormate, dove il desiderio femminile per una *queerness* maschile idealizzata diventa il fulcro della narrazione, escludendo la possibilità di un'autonarrazione da parte dei soggetti coinvolti.

In questo scenario, il manga *yuri* offre talvolta spazi di maggiore criticità e riflessione rispetto al BL, come si è già sottolineato nei capitoli precedenti; tuttavia, questa apertura è messa in ombra dalla sempre più frequente presenza di *fanservice* fra due personaggi femminili diretto a un pubblico maschile. Sebbene permanga anche una forte tendenza a situare le narrazioni saffiche in contesti scolastici idealizzati, come nel caso di *Whisper Me a Love Song* (*Sasayaku yō ni koi wo utau*, 囁く ように恋を唄う, 2019-) di Takeshima Eku, si riscontra anche una crescente attenzione verso figure di donne adulte, che tuttavia non riescono a sfondare quella percezione di invisibilità che costituisce le relazioni saffiche all'interno della società giapponese (Kamano & Khor in Fujimura-Fanselow, 2011:310).

Opere come *Black and White* (*Shiro to kuro, Black & White* ～白と黒～, 2020-2023) di Sal Jiang ed *Even Though We're Adults* (*Otona ni nattemo*, 大人になっても, 2019-2023) di Shimura Takako, oppure lo stile comico erotico di Namaniku,¹⁵² pur concentrandosi sull'intrattenimento del lettore, cercano di costruire rappresentazioni più sfaccettate dell'identità saffica, collocandola all'interno di dinamiche sociali riconoscibili e ponendo interrogativi sulle possibilità reali di vivere apertamente una relazione saffica nella società giapponese.

¹⁵¹ Questo non esclude tutta quella serie di rappresentazioni negative legate al database Azumiano, come la coercizione sessuale.

¹⁵² Pseudonimo. Autore di *Love Only the Body* (*Aishiteii no wa, karada dake*, 2022-).

Questa tendenza nell'utilizzare la queerness come elemento di contorno sembra essere trasversale, riprendendo anche serie *shōnen* di grande successo come *Chainsaw Man* (チェンソーマン, 2018-) di Fujimoto Tatsuki (1992-) o *Kagurabachi* (かぐらばち, 2003-) di Hokazono Takeru (2000-), che includono personaggi che possono essere interpretati all'interno del paradigma *queer*, benché si tratti spesso di una 'queerness di facciata', funzionale più alla caratterizzazione 'eccentrica' che a un'effettiva rappresentazione dell'identità, oppure parte del sottotesto che ha da sempre caratterizzato il manga per ragazzi nato da condizioni di omosocialità forzata (data la mancanza di personaggi femminili significativi). Guardando al futuro, è possibile ipotizzare due scenari divergenti: da un lato, si profilano spinte conservatrici che potrebbero riportare la trasposizione di elementi non normativi a una dimensione puramente consumistica, dunque rafforzando la trivializzazione delle problematiche sociali presenti nel paese, con una standardizzazione sempre più marcata dei generi e una marginalizzazione delle voci identitarie e della *queerness* che si distanzia dal canone accettato; dall'altro, si intravedono spiragli di cambiamento grazie alla presenza di autori *outsider* che continuano a sperimentare con linguaggi, temi e formati, sfidando le convenzioni del mercato.

In entrambi i casi, il pubblico femminile continuerà a occupare una posizione centrale nella fruizione di questo tipo di opere, con tutte le ambivalenze che ciò comporta.

6.2. Le opere in analisi

Questo ultimo capitolo prenderà in esame le opere che vanno dal 2020 al 2025 (anno corrente): *Dear, the World...* (*Haikei, seken sama.*, 2022-2023) di Kanzaki Shin, *She Loves to Cook and She Loves to Eat* (*Tsukuritai onna to tabetai onna*, 2021-) di Yuzaki Sakaomi e la serie di 24 episodi, *Mobile Suit Gundam: The Witch from Mercury* (*Kidō senshi Gandamu: suisei no majo*, 2022-2023) dello studio Sunrise.

6.2.1. *Dear, the World...*

Dear, the world... (*Haikei, seken sama.*, 2022-2023, fig. 81-83), inedita all'estero, è un manga *seinen* scritto e disegnato dell'autore trans Kanzaki Shin, pubblicato prima fra giugno 2022 e luglio 2023 sulla rivista online *Kurage Bunch*, dedicata ad artisti esordienti, per poi essere raccolto in tre volumi. L'opera si differenzia non solo per l'identità del suo autore, ma come anche uno dei pochi titoli che propongono una storia fittizia incentrata sulle vicende e le problematiche di un ragazzo trans FtM, la cui invisibilità all'interno dei media di massa risulta spesso sottovalutata.



(fig. 81, 82 e 83) Copertine dei tre volumi di *Dear, the World...* © Shinchōsha

Kanzaki offre una rappresentazione realistica dell'adolescenza *trans* da una prospettiva autobiografica, condividendo esperienze personali vissute come persona *queer* nel Giappone degli anni Novanta. In una *press release* rilasciata a giugno 2022,¹⁵³ l'autore racconta della sua decisione di inserire questi elementi autobiografici come “fonte di informazioni” (*chishiki no hitotsu*, 知識の一つ):

¹⁵³ PR TIMES. 2022. «LGBT 当事者による思春期の“アイ”の物語『拝啓、世間様。』、「くらげバンチ」にて 6 月 28 日より連載開始。». プレスリリース・ニュースリリース配信シェア No.1 | PR TIMES, giugno 28. <https://prtimes.jp/main/html/rd/p/000000599.000047877.html>.

[...] Ho pensato “sarebbe bello se si sapesse che ci sono altre persone come me” e mi sarebbe piaciuto illustrarlo. L'ho fatto sperando che potesse servire come una fonte di conoscenza, come condivisione di uno stile di vita, in modo che le persone che ancora non ne sono consapevoli, come il me del passato, non debbano lottare da sole.¹⁵⁴

La trama segue la vita di Tachibana Rino,¹⁵⁵ liceale transgender, che come già accennato, è liberamente ispirato alle esperienze di Kanzaki: l'opera riesce a cogliere tutta la crudezza degli anni adolescenziali, in particolare l'alienazione sia rispetto al proprio genere, sia rispetto alle principali forme di socializzazione giovanile, tratto che si è già visto emergere anche nei ricordi all'interno dell'opera di Signorelli. L'intreccio si posiziona in un modo differente rispetto alle narrazioni patetiche dell'esperienza trans: nonostante Rino percepisca il proprio corpo come distante e ‘sbagliato’, sottolineando spesso il suo essere una ragazza come una condizione angosciante,¹⁵⁶ Kanzaki non vuole minimizzare o ignorare le responsabilità che la società ha nell'emarginazione delle minoranze e come questa influisca sulla percezione del sé da parte di queste ultime.

Un ruolo fondamentale lo gioca la necessità da parte di Rino di dover nascondere questa parte di sé in un ambiente che non ammette deviazioni dalla norma: il *coming out* alla madre è l'espressione dello stile narrativo di Kanzaki, che similmente a quello di Kamatani, sfrutta il linguaggio *mangaesque* per rendere al meglio l'interiorità del protagonista (fig. 84 e 85). Sebbene all'interno dell'opera non venga mai utilizzata esplicitamente l'etichetta identitaria ‘transgender’, Rino si riconosce come FtM, concetto scoperto grazie alla dottoressa della scuola (Kanzaki, vol.2 2022:127–129), il primo adulto con cui condivide le proprie ansie riguardo al corpo e al desiderio di “voler diventare un uomo” (*otoko ni naritai*, 男になりたい). L'incontro rappresenta un momento di svolta nella narrazione, poiché dà voce a un'esperienza interiore fino ad allora repressa e fornisce a Rino un linguaggio tramite il quale iniziare

¹⁵⁴ Originale: 「自分の様な人間もいる事を知ってもらえたらなと思ひ、いつか描けたらなと思うようになりました。まだ知らない昔の自分の様な人が一人で悩まないように、知識の一つとして、生き方の一つとして共有できたらいいなと思ひ描かせて頂きました。」

¹⁵⁵ Il personaggio in età adulta sceglierà poi un altro nome, Tachibana Kanato.

¹⁵⁶ “è perché sei una ragazza” (*onna no ko nan'dakara*, 女の子なんだから, Kanzaki, vol. 1 2022:57).

a comprendere sé stesso, in un setting temporale e spaziale ostile, come quello scolastico degli anni Novanta che, come si è analizzato nel capitolo tre, aveva iniziato a sfruttare l'immagine della 'diversità' come tendenza, senza realmente affrontare le problematiche legate a una estesa *queerfobia* sociale.



(fig. 84 e 85) La madre di Rino crede che lui possa essere “curato” (*naoru*, 治る), vol. 2:170; “Sei una ragazza. Io ho partorito una ragazza!” (*anata wa onna no ko nano!! Watashi ga unda! Onna no ko nano!!!!*, あなたは女の子なの!!)

私が産んだ! 女の子なの!!), vol 2:180. © Shinchōsha

Attraverso una narrazione sobria ma profondamente emotiva, Kanzaki riesce a trasmettere la tensione tra identità personale e pressione sociale, ponendo interrogativi cruciali su cosa significhi ‘essere se stessi’ in un contesto che non contempla l’esistenza di corpi e vite non conformi. Il titolo, che si potrebbe tradurre con “Cara società, ti scrivo” oppure “Lettera aperta al mondo”, suggerisce dunque una confessione pubblica da parte non solo del personaggio di Rino, ma anche dell’autore stesso, nonché un tentativo di dialogo con una società che spesso ignora o reprime le identità non conformi. Kanzaki intende mostrare la complessità dell’esperienza trans volendone enfatizzare alcune componenti legate alla società giapponese, che tuttavia rimangono spesso in disparte in altri fumetti che pure condividono le stesse tematiche, come il già citato *Boys Run the Riot* (2020) di Gaku Keito.

Di particolare interesse è proprio la decisione di Kanzaki di porre la sua storia nella temporalità degli anni Novanta, rappresentati non solo dalla moda e dagli accessori dei personaggi, ma anche attraverso le reazioni al non normato: il disgusto apparente nei volti e nelle parole dei personaggi dimostra con cruda immediatezza la persistente discriminazione del tempo, restituendone la dimensione sistemica e interiorizzata. Termini come *homo*, *rezu* e *otokonna* (男女, lett. “donna uomo”, espressione dispregiativa utilizzata per indicare una ragazza percepita come mascolina) sono impiegati con apparente disinvoltura dai compagni di classe di Rino, nel tentativo di marginalizzare coloro che deviano dalle norme eterosessuali e di genere dominanti. In risposta a tali pressioni, Rino si sforza di aderire al modello di “ragazza normale” (*futsū no onna no ko*, 普通の女の子), adottando un abbigliamento femminile più ‘consono’, intraprendendo una relazione eterosessuale con un coetaneo – Mizuho – e cercando di conformarsi quanto più possibile ai codici comportamentali prescritti alle adolescenti all’interno della società giapponese di fine secolo.



(fig. 86 e 87) Rino e Hanako in una foto con uno sticker che legge “amiche per sempre” (*korekara mo zuttomo*, これからずっと友), vol. 1:38; Hanako confessa di avere una cotta per qualcuno a Rino, vol. 1:81. © Shinchōsha

Il protagonista è oggetto di violenza sia psicologica che fisica, perpetrata tanto dalla madre quanto dalle compagne (vol. 3:36–41), evidenziando come l'adesione forzata alla femminilità normativa implichi una componente coercitiva e punitiva, funzionale al mantenimento dell'ordine cis-eteropatriarcale. In tale contesto si inserisce la relazione tra Rino e la sua migliore amica Hanako (fig. 86 e 87), elemento a forte connotazione autobiografica all'interno dell'opera di Kanzaki (2022), come esplicitato nella sua intervista. L'autore non esita a rappresentare anche la dimensione erotica del legame: l'attrazione fisica di Rino verso Hanako è veicolata non solo attraverso la narrazione verbale, ma anche mediante il linguaggio corporeo e visivo, sottolineando la complessità del desiderio in età adolescenziale. Tuttavia, questa corporeità è segnata dall'impossibilità di esprimersi liberamente: Rino teme l'ostracizzazione e la stigmatizzazione sociale qualora i suoi sentimenti venissero resi visibili, esplorando una doppia discriminazione – l'essere percepito come 'una lesbica' per via del suo apparente orientamento sessuale o l'essere scoperto come 'un deviato' per via della sua incongruenza di genere. Tale tensione contribuisce a costruire un quadro narrativo complesso, che si configura come una riflessione sugli anni Novanta, operata da Kanzaki a partire da una prospettiva contemporanea capace di rielaborare criticamente le dinamiche di esclusione e normalizzazione dell'epoca.

Kanzaki opta per una rappresentazione che usa gli stilemi ormai collaudati del fumetto giapponese, senza tuttavia ricadere nella ripetizione di *topoi* caratteriali, nel *kyara-moe*: Rino, come pure gli altri personaggi, rientrano in un'ottica verosimile e assorbiti come tali dal pubblico. In questo caso, la *queerness* diventa esteticamente normalizzata, dove i corpi, come anche i canoni estetici, si fanno molteplici e diversificati. Ciò che data l'opera agli anni Duemilaventi sono proprio le parti divulgative dedicate al corpo e all'esperienza trans, che tuttavia non rimangono didascaliche e non vogliono attivamente coinvolgere un lettore cisgenere, ma anzi sembrano rivolgersi proprio al pubblico a cui Kanzaki voleva arrivare: uomini e ragazzi come lui (fig. 88 e 89).



(fig. 88 e 89) Rino, da adulto, si ripresenta a Hanako con il suo nuovo nome: Kanato. (vol. 3:130); Hanako chiede a Kanato se ha intenzione di sottoporsi all'operazione di riassegnazione di genere, così da poter cambiare genere sui propri documenti (*koseki*). (vol. 3:144) © Shinchōsha

6.2.2. *She Loves to Cook and She Loves to Eat*

She Loves to Cook and She Loves to Eat (*Tsukuritai onna to tabetai onna*, 2021-) di Yuzaki Sakaomi è un manga *josei* in corso di pubblicazione da gennaio 2021 in formato digitale su *Comic It*. Al momento, è stato raccolto in 5 volumi fisici distribuiti dalla casa editrice Kadokawa Shoten (fig. 90). Fra il 2022 e 2024, l'opera è stata anche adattata in una serie televisiva (fig. 91) attualmente suddivisa in due stagioni da trenta episodi totali¹⁵⁷ per *NHK General TV*, oltre a essere tradotta in svariate lingue, fra cui inglese, italiano, cinese taiwanese e francese. In patria è arrivato al secondo posto nella lista dei venti migliori manga dell'anno per un pubblico femminile della rivista *Kono manga ga sugoi!* (trad. "Questo manga è fantastico!") per l'anno 2022.

La narrazione segue la quotidianità di due donne: Nomoto Yuki, un'impiegata con la passione per la cucina, che condivide i suoi piatti attraverso i profili social, e la sua nuova vicina di casa, Kasuga

¹⁵⁷ 10 per la prima stagione, 20 per la seconda.

Totoko, trasferitasi nella capitale in cerca di lavoro per potersi allontanare dalla propria famiglia. Riservata e taciturna, Kasuga inizia gradualmente ad aprirsi con Nomoto, grazie ai continui inviti di quest'ultima a provare le pietanze che cucina. Le due, dunque, iniziano a condividere la propria intimità tramite il medium del cibo e della cucina, che subentra come collante fra lo sviluppo di una relazione romantica e gli elementi di critica sociale presenti nell'opera.



(fig. 90 e 91) copertina del primo volume; poster della serie televisiva. © Kadokawa e NHK

La componente gastronomica non è nuova nel panorama fumettistico giapponese, dove già dagli anni Ottanta si trovano opere come *Oishinbō* (美味しんぼ, 1983-) ¹⁵⁸ dedicate al mondo culinario inteso come esperienza sensoriale e culturale complessa. Tali opere hanno contribuito a sviluppare, sia nel fumetto sia nell'animazione, una vera e propria estetica della rappresentazione culinaria, caratterizzata da dettagli minuziosi, giochi di luce e una disposizione scenica delle pietanze finalizzata a renderle visivamente appetibili anche per il lettore e/o spettatore (un esempio in fig. 94).

Una delle ragioni che hanno spinto Kasuga a prendere le distanze dai suoi familiari è proprio il suo amore per il cibo: un piacere che, per via dei codici culturali, risulta spesso in contrasto con le aspettative legate alla femminilità (fig. 92 e 93). Il consumo di cibo in quantità abbondanti viene ancora

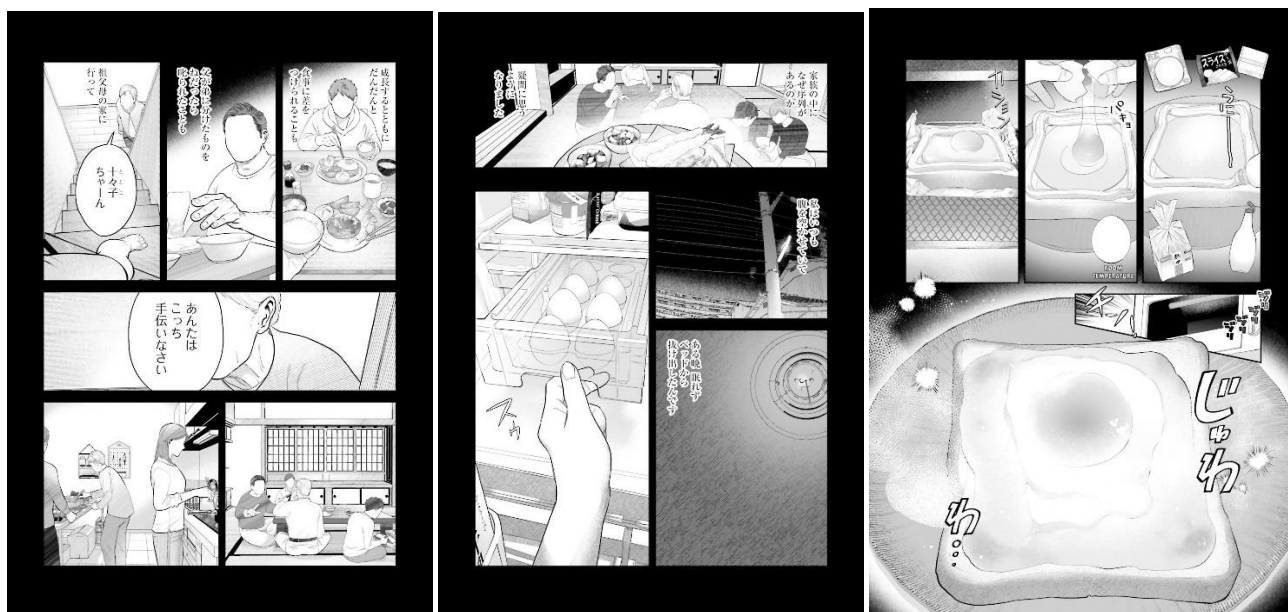
¹⁵⁸ Di Kariya Tetsu (1941-) e Hanasaki Akira. L'opera è ancora in corso.

tradizionalmente associato alla mascolinità e, nel Giappone contemporaneo, non è raro trovare menù con porzioni ridotte pensate appositamente per una clientela femminile. Tuttavia, l'inserimento della componente culinaria come espediente narrativo per esplorare tematiche più ampie è un fenomeno che ha riscontrato crescente successo soprattutto in quei titoli¹⁵⁹ che riformulano la *queerness* rendendola accessibile e, in parte, ri-assimilabile all'interno della normatività. Ciò avviene, in particolare, attraverso la condivisione del pasto e il processo di preparazione del cibo: attività quotidiane che, nella loro universalità, permettono di riconoscere l'umanità dell'altro. Tutti devono nutrirsi e, dunque, chiunque può ritrovare una forma di empatia attraverso questi gesti condivisi, nonostante questa universalizzazione si presti a un addomesticamento degli elementi difformi: tutti devono nutrirsi, a patto che si incasellino all'interno della norma.

Secondo la nipponista Anya Doi-Benson nel suo articolo *Consuming acceptance: Media consumption as LGBT activism in contemporary Japan* (2024), questi testi, fra i quali figura anche *She Loves to Cook and She Loves to Eat*, nonostante promuovano una specifica forma di sensibilizzazione alle tematiche LGBT, in cui la soggettività *queer* è rappresentata sì come minoranza marginalizzata, sono manchevoli di una vera e propria critica allo *status quo*, come precedentemente osservato nelle dinamiche di mercato presenti durante l'apice dello LGBT *boom* del periodo 2016-2020. La *queerness* viene assimilata ai canoni narrativi nordamericani grazie a una spinta transnazionale post-pandemica che permea anche l'attivismo *grassroot* giapponese (Yamamura, 2023:121-122), normalizzandola tramite l'approccio omonormativo di Duggan. A questo, viene affiancato l'estetica delle cosiddette politiche della rispettabilità (*respectability politics*), per la quale tutto ciò che potrebbe minare la

¹⁵⁹ Il più importante è stato sicuramente l'adattamento televisivo andato in onda fra il 2019 e il 2023 del manga *seinen* *What Did You Eat Yesterday?* (*Kinō nani tabeta?*, 昨日何食べた?, 2007-) di Yoshinaga Fumi (1971-), i cui due protagonisti sono una coppia gay residente a Tokyo. La componente gourmand riscontrata in questo periodo si ritrova anche in altri settori, come nel BL con esempi come *Our Not so Lonely Planet Travel Guide* (*Bokura no chikyū no arukikata*, 僕らの地球の歩き方, 2019-2025) di Sorai Mone e *Il mio vicino metallaro* (*Tonari no metarā-chan*, 隣のメタラーちゃん, 2019) di Mamita, oppure nello *yuri* con *My Girlfriend Is Devilishly Sweet* (*Akumade amai watashi no kanojo*, あくまで甘い私の彼女, 2024-) di Yatosaki Haru.

percezione benevola della maggioranza viene meno, sostituito da dinamiche di mercato che diventano il metro sulla base del quale valutare la diffusione dell'opera, come successo per Oseman.



(fig. 92, 93 e 94) Kasuga ricorda di momenti in famiglia e rivede la netta divisione del lavoro femminile in cucina, mentre gli uomini semplicemente attendono di essere serviti. Inoltre, nota la disparità nelle porzioni di cibo servite al fratello, rispetto alle proprie. “Avevo costantemente fame...” (*watashi wa itsumo ara wo sukaseteite*, 私はいつも腹を空かせていて), vol. 2:34-36. © Kadokawa

Tuttavia, Yuzaki rimane chiaramente consapevole ¹⁶⁰ del linguaggio e del peso che le rappresentazioni hanno nel Giappone contemporaneo, scegliendo anche di mostrare realtà sempre più presenti nei media pop, come il crescente interesse per l'asessualità e lo spettro a essa collegato (Ristè in Ascari e Bonasera, 2024:157-161), utilizzando i suoi personaggi come veicolo per esplorare queste nuove identità e portare alcune terminologie specifiche all'interno del linguaggio *mainstream*.¹⁶¹ La

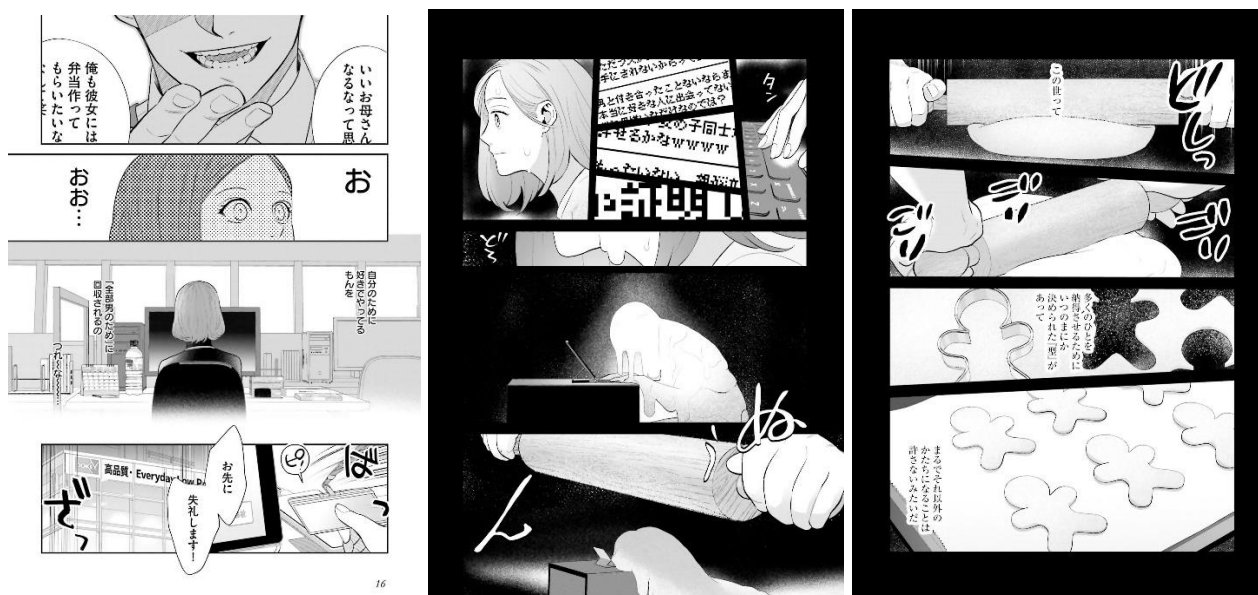
¹⁶⁰ L'account Twitter/X ufficiale di *She Loves to Cook and She Loves to Eat* mostra vari personaggi affiancati a bandiere del pride nell'illustrazione di copertina (asessuale, lesbica e arcobaleno). https://x.com/tsuku_tabe Ultimo accesso, 15 ottobre 2025.

¹⁶¹ Yuzaki, sul suo *account* social di Bluesky, ha dichiarato che il personaggio di Kasuga si identifichi come demisessuale e Nomoto come demiromantica: <https://bsky.app/profile/thakaomeuzaki.bsky.social/post/3klxwiw5ob32b> (Ultimo accesso, 15 ottobre 2025). I due termini sono riferiti allo spettro asessuale, dove il primo termine indica una persona che sviluppa un interesse sessuale solo dopo aver instaurato una forte relazione romantico-emotiva con l'altra persona; l'altro, indica invece una persona che riesce a sviluppare un'attrazione romantica solamente dopo aver già costruito un buon legame con l'altra persona.

tematica della presa di coscienza di sé si intreccia con le aspettative sociali, che Yuzaki critica con decisione sin dalle prime pagine del primo volume, in cui un collega di Nomoto lega il suo amore per la cucina a una visione essenzialista del ruolo femminile, secondo cui le donne sarebbero intrinsecamente inclini alla cura domestica e alla preparazione dei pasti, in quanto ‘naturalmente’ portate ad accudire e a provvedere per la famiglia. Il commento del collega, infatti, associa tale attitudine al desiderio di diventare una “buona madre” (*ii okāsan*, いいお母さん, vol. 1:16, fig. 95) ed egli stesso esterna il suo desiderio di avere un giorno una “fidanzata che mi prepari il pranzo così” (*ore mo kanojo ni wa bentō tsukuttemoraitai na*, 俺も彼女には弁当作ってもらいたいな). La scelta di Yuzaki di mostrare un’inquadratura in primissimo piano della sola bocca del collega, di cui non sappiamo né nome, né volto, trasforma la sua figura in un simbolo di oppressione patriarcale, rendendola uno strumento anonimo, ma pervasivo.

Azioni quotidiane come mangiare e cucinare, espressioni della femminilità normativa, vengono qui espressi come luoghi di libertà emotiva e di costruzione identitaria, esemplificati anche dallo stile estetico di Yuzaki, leggero e lineare, con tavole concise di facile lettura. Per favorire questa compattezza estetica, raramente viene ripresa l’espressività del *manga realism* già visto in Kamatani e Kanzaki per scene di alta importanza narrativa. Uno degli esempi più evidenti si riscontra in un momento in cui Nomoto comprende di provare attrazione per le donne: digitando online la parola *rezubian*, si scontra con una serie di siti a tematica erotica e commenti sdegnosi. Lentamente, il personaggio si scioglie per formare la frolla di un biscotto, messo in uno stampino, mentre sopra si imprimono le parole di Nomoto: “esiste uno schema già prestabilito, inventato chissà quando e fatto per essere accettato dalla maggior parte delle persone. E ogni altra forma pare non essere ammessa.”¹⁶² (fig. 96 e 97).

¹⁶² Traduzione mia. Originale: 「この世って多くのひとを納得させるためにいつのまにか決められた『型』があってまるでそれ以外のかたちになることは許さないみたいだ」



(fig. 95, 96 e 97) Vol. 1:16; vol. 2:112-113. © Kadokawa

She Loves to Cook and She Loves to Eat si configura, da un lato, come parte integrante di una più ampia cornice discorsiva relativa all'omonormatività,¹⁶³ svolgendo al contempo una funzione divulgativa e didattica rivolta a un pubblico appartenente alla maggioranza eteronormata; dall'altro, si propone come una rappresentazione realistica e non stereotipata di una relazione saffica all'interno del contesto socioculturale del Giappone contemporaneo.

6.2.3. Mobile Suit Gundam: The Witch from Mercury

Mobile Suit Gundam: The Witch from Mercury (*Kidō senshi Gandamu: suisei no majo*, fig. 98) è un anime di ventiquattro episodi, diviso in due stagioni da dodici trasmesse fra ottobre 2022 e luglio 2023 sulle emittenti televisive della *Japanese News Network* (JNN). La serie è stata poi resa disponibile in *simulcast* con sottotitoli in inglese sulla piattaforma *Crunchyroll* e sulla piattaforma *Bilibili* con

¹⁶³ Nomoto e Kasuga esplorano lentamente la loro relazione, tant'è che il loro primo bacio avviene nel quinto volume, 2024:53-55. Tuttavia, le due hanno già in mente di convivere e, narrativamente, non sono coinvolte nella realtà politica del proprio paese, seppure Nomoto menzioni un articolo di giornale in cui leggeva come “molte persone credono che le coppie omosessuali si mollino facilmente” (*Kiji de yomimashita. Dōsei kappuru wa sugu wakareterutte omowareteru koto ga ooitte...*, 記事で読みました。同性カップルはすぐ別れてるって思われてることが多いって..., vol. 4:25); nonostante questa piccola parentesi, la tematica viene subito abbandonata.

sottotitoli in cinese. *The Witch from Mercury*, parte del famoso franchise multimediale *Mobile Suit Gundam* nato nel 1979 dalla mente di Tomino Yoshiyuki e animato dallo studio Sunrise (menzionato spesso sotto lo pseudonimo collettivo di ‘Yatate Hajime’), è stata sviluppata dopo una lunga pausa di circa cinque anni dal loro ultimo titolo, *Iron Blooded Orphans* (*Tekketsu no orufānzu*, 鉄血のオルフェンズ, 2015-2017).

La storia è ambientata nell’anno A.S.122, in un’epoca in cui l’umanità ha colonizzato lo spazio e le grandi corporazioni dominano l’economia spaziale. La protagonista, Suletta Mercury, cresciuta su Mercurio, si trasferisce all’Istituto Tecnico Superiore Asticassia, gestito dal colosso dell’industria dei *Mobile Suit*, il Gruppo Beneritt. In questa scuola, gli studenti si sfidano in duelli utilizzando proprio le *Mobile Suit*, mettendo in gioco raccomandazioni aziendali e persino lo status di fidanzato.¹⁶⁴ Suletta, alla guida del misterioso e avanzato Gundam Aerial, viene coinvolta in un duello fin dal primo giorno, attirando l’attenzione all’interno dell’accademia. In seguito, incontra Miorine Rembran, figlia della presidente del Gruppo Beneritt e direttrice dell’accademia, e grazie all’esito del duello viene riconosciuta come sua ‘fidanzata’. La loro relazione, basata su amicizia e fiducia, si sviluppa mentre le due vengono trascinate in intrighi aziendali e conflitti bellici.

L’originale *Mobile Suit Gundam* (fig. 99) viene preso ad esempio proprio da Azuma (2001:10), insieme alla serie de *La corazzata Yamato* (*Uchū senkan Yamato*, 宇宙戦艦ヤマト, 1974-1975) di Matsumoto Leiji (1938-2023), in opposizione al panorama contemporaneo e postmoderno dell’animazione giapponese. Azuma evidenzia una perdita della componente metanarrativa, in cui le opere vengono create all’interno di un’ottica di pura produzione per sopperire a un bisogno costante di ‘consumo narrativo’ (*monogatari shōhi*): “quello che i consumatori al giorno d’oggi davvero apprezzano e acquistano sono le ambientazioni e il modo di strutturare il mondo.”¹⁶⁵ (Azuma, 2001:41)

¹⁶⁴ In questo caso, con lo scopo ultimo del matrimonio.

¹⁶⁵ Con mondo, in questo contesto Azuma si riferisce a mondi fittizi. Originale: 「消費者が真に評価し、買うのはいまや設定や世界観なのだ。」 Traduzione mia. Il termine è stato originariamente coniato da Ōtsuka Eiji nel suo libro *Monogatari shōhi-ron* del 1989.



(fig. 98 e 99) Poster di *Mobile Suit Gundam* (1979) e di *Mobile Suit Gundam: The Witch from Mercury* (2022-2023).

© Tomino Yoshiyuki e Studio Sunrise

Non sorprende, dunque, che la serie del 1979 sia stata culla di elementi di critica sociale o politica, inquadrati proprio in una decostruzione del genere *robot anime* (ロボットアニメ, conosciuto anche come *mecha*): il primo *Mobile Suit Gundam* aveva l'esplicito obiettivo di dimostrare come il forzare giovani e giovanissimi in posizioni di *leadership*, specialmente in un contesto bellico, si legasse con il trauma che la guerra porta con sé. Almeno fino alla metà degli anni Duemila, i titoli *Gundam* collimavano con le *grand narratives* accennate da Azuma, seppur con le dovute differenze date dal contesto storico-stilistico. Anti-bellicismo, violenza sui minori, corruzione politica, controllo della popolazione, queste alcune delle tematiche affrontate, che tuttavia man mano vengono assottigliate e svuotate di significato, diventando parte integrante del discorso su *Gundam* stesso. Si tratta dello stesso parallelismo già visto nel caso del *kyarakutā* – *moe-kyara*, ma tradotto in strutture narrative: il

franchise diventa monolitico, con componenti specifiche, ripetute e attese (se non pretese) dallo spettatore.¹⁶⁶ Una di queste componenti è la *queerness* come *fan service*.

Infatti, *The Witch from Mercury* non è il primo titolo che presenta personaggi o narrazioni *queer* all'interno del *franchise*: già nella serie del 1979 si riscontrano sottotesti voluti dall'autore all'interno della relazione problematica e tumultuosa fra il protagonista, Amuro Ray, e la sua nemesi, Char Aznable (fig. 100). Tomino stesso descrive quest'ultima come "sensuale" (*nikukan-teki*), proponendo una lettura *queer* dei due protagonisti in una intervista del 1993 (=2023: 94), all'interno della rivista *M.S. Gundam Char's Counterattack Fan Club* (*Kidō senshi Gandamu: Hangyaku no Shā - Tomo no kai*, 機動戦士ガンダム 反逆のシャー友の会), relativa al film dallo stesso titolo (1988).¹⁶⁷



■イラスト：北爪宏幸／
初出：アニメメディア 1989 年オリジナルサンライズカレンダー

(fig. 100) Illustrazione di Kitazume Hiroyuki, Amuro Ray (sinistra) e Char Aznable (destra) dal film *Mobile Suit Gundam: Char's Counterattack* (*Hangyaku no Shā*, 1988) per il calendario Sunrise originale 1989 per Animedia.

Nondimeno, l'opera in analisi inquadra la relazione fra Suletta e Miorine come *queer*, per lo meno superficialmente: sovvertendo lo status quo eterosessuale e prescritto interno al *franchise* dagli inizi

¹⁶⁶ Spettatore presunto maschio, cisgenere ed eterosessuale.

¹⁶⁷ Nell'intervista, Tomino utilizza la parola *homo*, termine dispregiativo, ma comunemente in uso al tempo per riferirsi a uomini *queer* (gay, bisessuali, etc).

del nuovo millennio – per cui elementi non normati vengono sì contemplati, ma sotto lo stretto diktat del *moe-kyara*, dove immediatamente si possono riconoscere tipologie prescritte. Ciò non avviene con il *design* visivo di Suletta e Miorine, ma con i loro archetipi *yuri* inquadrabili nello schema già analizzato nei capitoli precedenti: timida, inesperta, positiva e determinata la prima, cinica, sicura di sé e scontrosa la seconda.¹⁶⁸ In questo caso, il ‘fidanzamento’ diventa pretesto non per discutere di *queerness*, integrandola nella narrazione o utilizzandola per veicolare un messaggio (accettazione, differenza, ma anche normalizzazione), ma come elemento destinato al consumo. Tale teorizzazione trova la sua dimostrazione nel *marketing* dell’opera, che presenta svariate illustrazioni (un esempio in fig. 101) promozionali con le due protagoniste mostrate in atteggiamenti intimi, leggibili come romantici, ma mai eccedenti nell’esplicita conferma del loro rapporto.

Per quanto all’interno della narrazione stessa di *The Witch from Mercury* ci sia la componente del fidanzamento al fine del matrimonio, questo viene solamente suggerito tramite sottotesti verbali¹⁶⁹ o illustrazioni paratestuali. A riprova della vaghezza proposta dall’anime, sulla rivista specializzata *Monthly Gundam Ace* no. 253 pubblicata il 26 luglio 2023, la doppiatrice di Suletta, Ichinose Kana, durante un’intervista ha commentato:

[...] Dopo tre anni, si percepisce che il legame tra le due è diventato più intimo, e vedere **le due sposate** in una nuova luce mi ha profondamente toccato.¹⁷⁰ (2023:123)

Il 28 luglio, la versione digitale della stessa subisce una modifica, e il termine ‘sposate’ (*kekkon shita*, 結婚した) sparisce, lasciando quindi solo ‘le due’. La casa editrice Kadokawa Shoten, il 30 luglio, rilascia una dichiarazione in cui spiega che la conferma delle nozze fosse una “speculazione da parte della redazione” (*henshūsha no okusoku*, 編集者の憶測), adottando quindi una posizione

¹⁶⁸ Miorine ricade anche nell’archetipo del personaggio *tsundere* (つんでれ), ossia burbero e difficile a primo acchito (*tsun tsun*), ma con il tempo si apre al suo partner romantico, mostrando una versione di sé più dolce e avvicinabile (*dere dere*).

¹⁶⁹ Nell’episodio 25 (19’29”) la sorellastra di Suletta utilizza per se stessa il termine *kojūto* (cognatō) in una conversazione con Miorine. Originale: 「小舅のアドバイスは尊重してほしいなあ。」

¹⁷⁰ Grassetto aggiunto per enfasi. Traduzione mia. Originale: 「3年経って二人の距離がより親密になっているのが感じ取れて、結婚した2人の相違姿を目にできて、改めて心にグッとくるものがありました。」

secondo cui “l’interpretazione” debba essere “lasciata ai lettori” (*mina sama hitori hitori no toraekata, kaishaku ni omakase*, 皆様一人一人の捉え方、解釈にお任せ).¹⁷¹

Questa scelta è stata oggetto di svariate discussioni all’interno di social network giapponesi e internazionali, che hanno trovato riscontro anche nella stampa, mettendo in luce una voluta elusività che avrebbe potuto ledere l’immagine del *franchise* con l’associazione alla *queerness*, anche se normata, monogama e ‘rispettabile’. “Removing commentary about Suletta and Miorine being married to each other and instead saying that it’s up to people who’ve watched the show to make their minds up is absurd” scrive James Whitbrook per *Gizmodo*, “especially since the text of the show itself goes about as far out of its way as it can to show viewers that the duo have gotten married by the time of the series’ concluding flash-forward.”¹⁷²

Dunque, la *queerness* presentata nel testo della serie è utilizzata come ulteriore elemento di *marketing*, che trova il suo compimento nell’elemento del duello per mano di due ragazze, un chiaro omaggio all’opera cult *Revolutionary Girl Utena* (*Shōjo kakumei Utena*, 少女革命ウテナ, 1997, fig. 102) diretta da Ikuhara Kunihiko (1964-). Se nell’*anime* di Ikuhara l’elemento ‘rivoluzionario’ è proprio l’esistenza stessa dei personaggi in quanto cruda espressione adolescenziale dell’elemento non normativo (similmente alla presentazione fatta da Signorelli e da Kanzaki), in *The Witch from Mercury* questa parte viene meno, data la volontà di seguire più fedelmente le aspettative narrative tipiche presenti all’interno dell’animazione contemporanea giapponese e della struttura della serie *Gundam*. La relazione fra le due protagoniste, Tenjō Utena e Himemiya Anthy, evolve naturalmente da amicizia ad amore, strutturandosi in modo da dare a quest’ultimo ampio spazio narrativo: in particolare nel film del 1999 *Revolutionary Girl Utena: The Adolescence of Utena* (*Shōjo kakumei Utena: adoresensu*

¹⁷¹ Kadokawa Shoten. 2022. «月刊ガンダムエース 2023 年 9 月号掲載のインタビュー記事についてのお詫び | 機動戦士ガンダム 水星の魔女 公式サイト». 月刊ガンダムエース 2023 年 9 月号掲載のインタビュー記事についてのお詫び | 機動戦士ガンダム 水星の魔女 公式サイト, luglio 30. <https://www.g-witch.net/news/detail.php?id=20824>.

¹⁷² Whitbrook, James. 2023. «Bandai Wants Gundam’s Lesbian Couple to Be Open to Interpretation, Somehow». Sez. Io9. *Gizmodo*, luglio 31. <https://gizmodo.com/bandai-gundam-witch-from-mercury-marriage-censorship-1850692752>.

mokushiroku, 少女革命ウテナ アドレセンス黙示録), dove viene mostrata la loro fuga dal mondo adulto, ovvero da una società normata eterosessista.

Al contrario, Suletta e Miorine hanno meno libertà di scelta come personaggi: guidate dalle esigenze narrative e dai temi politici della serie, la loro relazione post-fidanzamento non ha un vero peso all'interno dell'intreccio. Sono rare le scene in cui le due si trovano da sole, oltre alla chiara mancanza di momenti e scene che presentino in modo evidente il progredire della loro relazione. Una possibile spiegazione si può individuare nel contesto produttivo dell'animazione contemporanea: la serie *Gundam* è un'opera *legacy* con un vasto seguito; quindi, le reazioni del pubblico e dei fan diventano un focus imprescindibile nella creazione di nuove opere d'intrattenimento. Di conseguenza, anche quando vengono inseriti elementi leggibili come *queer* (in questo caso *yuri*), questi sono spesso trattati come *fan service*.



(fig. 101 e 102) copertina di *Animage* di agosto 2023 con Miorine (sx) e Suletta (dx); poster della serie animata *Revolutionary Girl Utena* (1997). © Sunrise, Tomino Yoshiyuki, BePapas, TV Tokyo e Ikuhara Kunihiro.

In conclusione, *Mobile Suit Gundam: The Witch from Mercury*, pur integrando rappresentazioni *yuri* in linea con il contesto storico del *franchise*, propone una sfida limitata sul piano dell'espressione

queer. Le sue rappresentazioni risultano fortemente influenzate da logiche commerciali e politiche, rendendo evidente la tensione tra innovazione narrativa e aspettative del mercato.

6.3. Conclusioni

Pur non essendo possibile formulare pronostici certi sulle tendenze relative alle rappresentazioni *queer* nell'attuale decade in corso, il quinquennio appena concluso mostra un panorama culturale pop ampliato, abbracciando un numero crescente di opere che attingono direttamente all'esperienza autobiografica degli autori, dando forma a un realismo 'fittizio' mediato dai codici stilistico-narrativi propri del manga.

Dear, the World... incarna emblematicamente questa tendenza, utilizzando la dimensione autobiografica come base per raccontare la crudezza dell'adolescenza trans e cercando al contempo di evitare intenti didascalici o eccessivamente pedagogici, tentando un approccio di critica sociale diretta. Tali componenti riaffiorano in opere come *She Loves to Cook and She Loves to Eat*, dove però si assiste a una rappresentazione *queer* filtrata attraverso le *respectability politics* e l'omonormatività: le minoranze sessuali e di genere non sono più rappresentate come minacce per la maggioranza, ma come soggetti potenzialmente integrabili nel funzionamento della società normata, senza che ne venga messa in discussione la struttura portante. Struttura che si intreccia sempre più intimamente con le logiche di mercato, come evidenziato dal caso di *Mobile Suit Gundam: The Witch from Mercury*. Inserita in un *franchise* multimediale di vasta portata, l'opera ha tentato di reintrodurre la *queerness* come elemento centrale della narrazione, omaggiando apertamente un titolo dichiaratamente sovversivo come *Revolutionary Girl Utena*. Malgrado questo, il tentativo si arresta di fronte a una mancata presa di posizione: la serie sembra incapace di accettare pienamente la presenza di due protagoniste *queer*, e rimane imprigionata nella logica del *fan service* che da essa deriva.

Questi casi dimostrano come la rappresentazione *queer* nella cultura pop giapponese contemporanea sia il risultato di un equilibrio instabile tra istanze di visibilità, esigenze di mercato e retoriche normalizzanti, il che pone interrogativi cruciali sul futuro politico e culturale di tali narrazioni.

CONCLUSIONI

Il percorso progettuale presentato in questa ricerca ha inteso dimostrare la forza espressiva delle produzioni pop giapponesi nel rappresentare ciò che si colloca al di fuori delle norme sociali e culturali, ovvero la queerness. L'analisi qualitativa ha attraversato quattro decenni (1990-2025) fondamentali per l'evoluzione e la progressiva popolarizzazione di questi media, evidenziando come tali rappresentazioni si siano sviluppate in stretta relazione con le dinamiche del mercato e del consumo di massa. La ricerca si propone dunque di colmare una lacuna nella bibliografia accademica in lingua italiana, offrendo una lettura critica dei processi che hanno portato alla costruzione e alla diffusione della queerness attraverso forme narrative e visive specifiche del fumetto e dell'animazione giapponese. Come anticipato nell'introduzione, pur con alcune limitazioni dovute principalmente al numero ristretto di opere analizzabili in profondità, lo studio ha cercato di mettere in luce come la rappresentazione della queerness sia stata veicolata attraverso canoni estetici e narrativi ricorrenti, diventati elementi strutturali di queste produzioni culturali, prendendo in considerazione un campione eterogeneo per portare alla luce dei pattern ricorrenti che intrecciano le produzioni pop giapponesi indipendentemente dal loro pubblico target, dal genere e dal medium.

Nella prima parte della tesi (capitoli uno e due) si è voluto fornire un solido impianto metodologico, approfondendo le definizioni di *queer* e *queerness* sia nel contesto euro-nordamericano che in quello giapponese. L'analisi si è basata non solo su una selezione di testi accademici fondamentali, ma anche sull'esame comparativo di due opere che si collocano in contrasto rispetto alla produzione giapponese: *P. La mia adolescenza trans* di Jole "Fumettibrutti" Signorelli e *Heartstopper* di Alice Oseman. Questa sezione ha evidenziato come nelle produzioni cosiddette 'occidentali' emerga con forza una componente identitaria, spesso esplicitamente dichiarata, e come il concetto di 'buona rappresentazione' *queer* venga strettamente legato a dinamiche di *purity* e *respectability politics*, che tendono a privilegiare figure conformi a ideali socialmente accettabili di inclusività e rispetto.

La seconda parte della tesi (capitoli tre-sei) si è concentrata sul legame tra mercato e rappresentazioni *queer*. In particolare, si è analizzato il cosiddetto fenomeno del *gay boom* degli anni Novanta, un periodo in cui la soggettività *queer* maschile è stata collocata al centro di numerose produzioni culturali giapponesi per il consumo di massa: elemento fondamentale che andrà a delineare un elemento ricorrente nelle decadi successive. In questa fase, la *queerness*, inizialmente caratterizzata da una valenza sovversiva e da un'identità mutevole all'interno degli ambienti indipendenti, viene elaborata in contesti trasformativi (come per i *dōjinshi* e l'emergere dei *fandom*) per decostruire e rinarrare i modelli dominanti di mascolinità normata. Tuttavia, con il passare del tempo, questi elementi visivi e narrativi subiscono un processo di codificazione, diventando stilemi ripetuti e facilmente riconoscibili, infine reintegrati nella produzione *mainstream*.

Negli anni Duemila, si assiste a un consolidamento di questi codici estetici e narrativi, ormai funzionali a capitalizzare una fetta di pubblico sempre più ampia e fidelizzata, che si aspetta una determinata rappresentazione della *queerness*, anche tramite l'attiva partecipazione alla produzione di opere *mainstream* da parte di chi, nel decennio precedente, era stato già parte della produzione *fan made*. Questo processo ha avuto un impatto significativo sulla percezione delle minoranze di genere e sessuali, contribuendo alla costruzione di modelli rappresentativi che, pur aumentandone la visibilità, hanno appiattito la complessità delle esperienze *queer*.

L'internazionalizzazione crescente dei prodotti culturali pop giapponesi, particolarmente evidente a partire dagli anni Duemiladieci, ha portato a una maggiore consapevolezza identitaria anche da parte delle persone *tōjisha*, termine che in questo periodo entra a far parte del lessico comune anche nei media generalisti per definire le minoranze di genere e sessuali. Dal 2016 al 2020, specialmente, si distingue l'emergere di quello che sarà poi definito *LGBT boom*, che vede l'opinione pubblica giapponese confrontarsi in maniera più esplicita con tematiche quali inclusione e diversità, spesso tramite un linguaggio importato dal contesto euro-nordamericano e che necessita, pertanto, di essere rinegoziato e rielaborato culturalmente anche attraverso i prodotti di intrattenimento, come manga e

anime. Questo nuovo *boom* ha aperto uno spazio per opere scritte e disegnate da autor3 *queer* (in modo implicito o esplicito) come nel caso degli *essay manga*, che affrontano la realtà delle soggettività LGBTQ+ attraverso narrazioni autobiografiche. Tuttavia, anche queste opere si inseriscono in uno spazio commerciale che, come già accaduto negli anni Novanta, rischia di strumentalizzare la rappresentazione *queer* a fini di profitto, riducendola a espediente di mercato.

Nel quinquennio analizzato per l'epoca contemporanea, emergono in numero crescente esempi di una *queerness* 'accettabile' e facilmente digeribile, ovvero depotenziata della sua carica sovversiva, presentata in forme che si conformano a un immaginario condiviso e rassicurante. Questa tipologia si articola in due modalità principali: da un lato, le rappresentazioni basate su soggettività reali, raccontate in prima persona con l'intento di sensibilizzare la lettori attraverso narrazioni omonormative che ricalcano, come nel caso di *Heartstopper*, le già citate *respectability politics* e la tendenza all'assimilazione sociale; dall'altro, le rappresentazioni fittizie, che ripropongono una serie di stilemi ormai consolidati, arricchiti però da riferimenti a dinamiche sociali contemporanee. In entrambi i casi, la *queerness* viene così filtrata attraverso codici narrativi e visivi che ne riducono l'ambiguità originaria, rendendola più facilmente consumabile dal pubblico generalista.

In conclusione, il contributo di questa tesi al più ampio panorama accademico degli studi culturali, mediali e pop sul Giappone risiede nell'aver evidenziato l'imprescindibile legame tra rappresentazioni *queer* e dinamiche di mercato. Dai risultati emersi, è possibile affermare che ciò che viene percepito come fuori dal normato può essere accettato e riproposto solo nella misura in cui risulti funzionale al consumo. Questa dinamica non va intesa come una svalutazione del contenuto o della qualità delle opere analizzate, ma come un elemento paratestuale fondamentale, complementare a qualunque analisi critica sulla *queerness* nel contesto culturale giapponese contemporaneo.

Il linguaggio espresso nel fumetto e nell'animazione giapponese contribuisce a consolidare una forma espressiva di *queerness* che si struttura proprio nella ripetizione e nella riproduzione di se stessa. Tale ripetitività non è semplice reiterazione, al contrario: diventa un mezzo per dare riconoscibilità e

continuità a certe estetiche e narrative, rendendole al contempo più accessibili e codificate all'interno dell'immaginario collettivo.

Bibliografia

Testi citati

Anno, Hideaki, a c. di. 2023. 機動戦士ガンダム 逆襲のシャア 友の会 [復刻版] . Seconda ed. Animestyle Henshūbu.

Appadurai, Arjun. 2007. *Modernità in polvere*. Meltemi.

Azuma, Hiroki. 2009. *Otaku: Japan's Database Animals*. Ed. inglese. Tradotto da Jonathan E. Abel e Shio Kōno. University of Minnesota Press.

Azuma, Hiroki. 2012. 動物化するポストモダン オタクから見た日本社会. Ed. digitale. Kōdansha.

Barbieri, Daniele. 2014. *Breve storia della letteratura a fumetti*. Seconda edizione. Carocci.

Baudinette, Thomas. 2021. *Regimes of Desire: Young Gay Men, Media, and Masculinity in Tokyo*. The University of Michigan Press.

Berndt, Jaqueline, Kazumi Nagaike, e Fusami Ogi, a c. di. 2019. *Shōjo Across Media: Exploring "Girl" Practices in Contemporary Japan*. East Asian Popular Culture. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-01485-8>.

Berndt, Jaqueline. 2015. *Manga as Literature: Comicalizations of Crime and Punishment (1953-2012)*, in *Manga: Medium, Kunst und Material = Manga: medium, art and material*. Leipziger Ostasien-Studien 18. Leipziger Universitätsverlag.

Berndt, Jaqueline. 2020. *Mangaesque – Japanese Media and Popular Culture*. maggio 2. <https://jmpc-utokyo.com/keyword/mangaesque/>.

- Bernstein, Mary. 2005. «Identity Politics». *Annual Review of Sociology* 31: 47–74.
- Boer, Inge E. 2003. *After Orientalism: Critical Entanglements, Productive Looks*. BRILL.
<https://doi.org/10.1163/9789004333468>.
- Bolton, Christopher, Istvan Csicsery-Ronay, e Takayuki Tatsumi, a c. di. 2007. *Robot Ghosts and Wired Dreams: Japanese Science Fiction from Origins to Anime*. University of Minnesota Press.
- Bourdieu, Pierre. 2014. *Il dominio maschile*. Tradotto da A. Serra. Feltrinelli.
- Butler, Judith. 1988. «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». *Theatre Journal* 40 (4): 519–31. <https://doi.org/10.2307/3207893>.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. Routledge.
- Castro, Aurelio, a c. di. 2023. *Politiche delle bisessualità. Oltre la visibilità delle persone bisessuali, pansessuali e queer*. Prima ed. Vol. 1. àltera. Politiche e teorie della sessualità 12. Edizioni ETS. <https://www.edizioniets.com/scheda.asp?n=9788846764683>.
- Chalmers, Sharon. 2003. *Emerging Lesbian Voices from Japan*. 0 ed. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203220634>.
- Childs, Margaret H. 1980. «Chigo Monogatari. Love Stories or Buddhist Sermons?» *Monumenta Nipponica* 35 (2): 127. <https://doi.org/10.2307/2384336>.
- Dale, Sonja Pei-Fen. 2012. «An Introduction to X-Jendā: Examining a New Gender Identity in Japan». *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific* 31 (dicembre): 1–17.
- De Lauretis, Teresa. 1991. «Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities *An Introduction*». *Differences* 3 (2): iii–xviii. <https://doi.org/10.1215/10407391-3-2-iii>.

Doi-Benson, Anya. 2024. «Consuming Acceptance: Media Consumption as LGBT Activism in Contemporary Japan». *East Asian Journal of Popular Culture* 10 (Queering the Korean Wave): 281–97. https://doi.org/10.1386/eapc_00133_1.

Duggan, Lisa. 2014. *The Twilight of Equality?: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Beacon Press.
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=715778>.

Elrafei, Hayden. 2023. « “Running With a Crown on Your Head”: Heterotopic Queer Performances Against the Gay-Bildungsroman». *Embodied: The Stanford Undergraduate Journal of Feminist, Gender, and Sexuality Studies* 2 (1): 1.
<https://ojs.stanford.edu/ojs/index.php/sjfgss/article/view/2469>.

Fanasca, Marta. 2020. «Tales of Lilies and Girls’ Love. The Depiction of Female/Female Relationships in Yuri Manga». In *Tracing Pathways* 雲路, 1^a ed., a cura di Diego Cucinelli e Andrea Scibetta, vol. 220. Firenze University Press. <https://doi.org/10.36253/978-88-5518-260-7.03>.

Fotache, Ioana. 2019. «Japanese “LGBT Boom” Discourse and Its Discontents». *E-International Relations*, agosto 20. <https://www.e-ir.info/2019/08/20/japanese-lgbt-boom-discourse-and-its-discontents/>.

Foucault, Michel. 2013. *La volontà di sapere: 1: Vol. 1*. Diciassettesima edizione. Tradotto da P. Pasquino e G. Procacci. Feltrinelli.

Foucault, Michel. 2015. *L’uso dei piaceri: 2: Vol. 2*. Dodicesima edizione. Tradotto da L. Guarino. Feltrinelli.

Friedman, Erica. 2022. *By Your Side: The First 100 Years of Yuri Anime and Manga*. Journey Press.

Frühstück, Sabine. 2022. *Gender and Sexuality in Modern Japan*. 1^a ed. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108354967>.

Fujimoto, Yukari. 2014. «Where Is My Place in the World? Early Shōjo Manga Portrayals of Lesbianism». Tradotto da Lucy Fraser. *Mechademia* 9: 25. <https://doi.org/10.5749/mech.9.2014.0025>.

Fujimura-Fanselow, Kumiko. 2011. *Transforming Japan how feminism and diversity are making a difference*. Feminist Press.

Fushimi, Noriaki. 1991. プライベート・ゲイ・ライフ: ポスト恋愛論. Gakuyō shobō.

Galbraith, Patrick W. 2019. *Otaku and the Struggle for Imagination in Japan*. Duke University Press.

Galbraith, Patrick W., a c. di. 2015. *Debating Otaku in Contemporary Japan: Historical Perspectives and New Horizons*. SOAS Studies in Modern and Contemporary Japan. Bloomsbury Academic.

Galbraith, Patrick, Jessica Bauwens-Sugimoto, Kaoru Nagayama, e Chikuma Shobo. 2020. *Erotic Comics in Japan: An Introduction to Eromanga*. Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.5117/9789463727129>.

Galinsky, Adam D., Cynthia S. Wang, Jennifer A. Whitson, Eric M. Anicich, Kurt Hugenberg, e Galen V. Bodenhausen. 2013. «The Reappropriation of Stigmatizing Labels: The Reciprocal Relationship Between Power and Self-Labeling». *Psychological Science* 24 (10): 2020–29. <https://doi.org/10.1177/0956797613482943>.

Halberstam, Jack. 1998. *Female Masculinity*. Duke University Press.

Halberstam, Jack. 2005. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Sexual Cultures. New York University Press.

- Hall, Donald E. 2003. *Queer Theories*. 1. publ. Transitions. Palgrave Macmillan.
<https://doi.org/10.1007/978-1-4039-1356-2>.
- Hall, Stuart. 1990. «Cultural Identity and Diaspora». *Identity: Community, Culture Difference*, 222–37.
- Halperin, David M. Trad. di Flavia Monceri. 2013. *San Foucault: verso un'agiografia gay*. ETS.
- Haraway, Donna J. 2018. *Manifesto cyborg*. Tradotto da Liana Borghi. Con un contributo di Rosi Braidotti. Feltrinelli.
- Hernández-Pérez, Manuel. 2019. *Japanese Media Cultures in Japan and Abroad: Transnational Consumption of Manga, Anime, and Media-Mixes*. MDPI. <https://doi.org/10.3390/books978-3-03921-009-1>.
- Hori, Akiko, e Naoko Mori, a c. di. 2020. *BL の教科書. BL studies: an introduction*. Shohan. Yūhikaku.
- Horie, Yuri. 2015a. *Lesbian Identities*. Prima ed. Rakuhoku Shuppan.
- Horkheimer, Max, e Theodor W Adorno. 2010. *Dialettica dell'illuminismo*. Quinta ed. A cura di Carlo Galli. Tradotto da Renato Solmi. Giulio Einaudi editore.
- Ishii, Anne. 2014. *Massive: Gay Japanese Manga and the Men Who Make It*. Fantagraphics.
- Itō, Gō, e Miri Nakamura. 2011. Tezuka Is Dead: Manga in Transformation and Its Dysfunctional Discourse». *Mechademia* 6 (1): 69–82. <https://doi.org/10.1353/mec.2011.0019>.
- Itō, Gō. 2014. テヅカ・イズ・デッド ひらかれたマンガ表現論へ. Seconda ed. Kōdansha.
- Itō, Mizuko, Daisuke Okabe, e Izumi Tsuji, a c. di. 2012. *Fandom Unbound: Otaku Culture in a Connected World*. Yale University Press.

- Itō, Ujitaka. 2020. 同性愛文学の系譜 日本近現代文学における LGBT 以前/以後. Prima ed. Bensei Shuppan.
- Iwabuchi, Koichi. «Undoing Inter-national Fandom in the Age of Brand Nationalism.» *Mechademia* 5 (2010): 87-96. <https://muse.jhu.edu/article/400551>.
- Jenkins, Henry, e Mark Deuze. 2008. «Editorial: Convergence Culture». *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 14 (1): 5–12. <https://doi.org/10.1177/1354856507084415>.
- Jenkins, Henry, Itō Mizuko, e Danah Boyd. 2016. *Participatory Culture in a Networked Era: A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics*. Polity Press.
- Jenkins, Henry. 1992. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. 1^a ed. Routledge.
- Jenkins, Henry. 2006. *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. NYU Press.
- Kakefuda, Hiroko. 1992. レズビアンである、ということ. Kawade Shobō Shinsha.
- Karamakkal, Aparna Rajeev. 2024. «Neither Human Nor Demon: A Comparative Analysis of the Devilman Body in Go Nagai's Devilman and Masaaki Yuasa's Devilman Crybaby». *Transcommunication* 11 (2): 99–120.
- Karhulahti, Veli-Matti, e Tanja Välisalo. 2021. «Fictosexuality, Fictoromance, and Fictophilia: A Qualitative Study of Love and Desire for Fictional Characters». *Frontiers in Psychology* 11 (gennaio): 575427. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.575427>.
- Kawasaka, Kazuyoshi, e Stefan Würrer, a c. di. 2024. *Beyond Diversity: Queer Politics, Activism, and Representation in Contemporary Japan*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110767995>.
- Kazama, Takashi, e Kazuya Kawaguchi. 2010. 同性愛と異性愛. Iwanami Shinsho.

- Kinsella, Sharon. 2000. *Adult Manga: Culture and Power in Contemporary Japanese Society*. ConsumAsiaN Book Series. University of Hawai'i Press.
- Kinsella, Sharon. 2020. «Cuteness, Josō, and the Need to Appeal: Otoko No Ko in Male Subculture in 2010s Japan». *Japan Forum* 32 (3): 432–58. <https://doi.org/10.1080/09555803.2019.1676289>.
- Leupp, Gary. 1996. *Male Colors: The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan*. University of California Press.
- Lunsing, Wim. 2006. «Intersections: Yaoi Ronsō: Discussing Depictions of Male Homosexuality in Japanese Girls' Comics, Gay Comics and Gay Pornography». gennaio 12. <http://intersections.anu.edu.au/issue12/lunsing.html>.
- Mackintosh, Jonathan D. 2010. *Homosexuality and Manliness in Postwar Japan*. Routledge Contemporary Japan Series. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203871669>.
- Maser, Verena. 2015. «Beautiful and Innocent Female Same-Sex Intimacy in the Japanese Yuri Genre». Dottorato, Trier University. <https://doi.org/10.25353/ubtr-xxxx-db7c-6ffc>.
- Matsuura Yū. 2023. «フィクトセクシュアルから考えるジェンダー／セクシュアリティの政治». Atto di convegno presentato al *Ripensare la politica del sesso e del genere attraverso il concetto di fictosessualità* (從紙性戀思考性與性別的政治), Taipei. agosto 23.
- McCann, Hannah, e Whitney Monaghan. 2022. *Queer Theory Now: From Foundations to Futures*. Reprinted by Bloomsbury Academic, 2022. Bloomsbury Academic.
- McCloud, Scott. 2017. *Understanding Comics: The Invisible Art*. William Morrow Paperbacks.
- McLelland, Mark J. 2003. «Interpretation and Orientalism: Outing Japan's Sexual Minorities to the English-Speaking World». *After Orientalism: Critical Entanglements, Productive Looks*, 105–22.

McLelland, Mark J., Kazumi Nagaike, Katsuhiko Suganuma, e James Welker, a c. di. 2015. *Boys Love Manga and beyond: History, Culture, and Community in Japan*. University Press of Mississippi.

McLelland, Mark, a c. di. 2017. *The End of Cool Japan*. Prima ed. Routledge, Taylor & Francis Group.

McLelland, Mark, e Romit Dasgupta, a c. di. 2005. *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*. 1ª ed. Routledge, Taylor & Francis Group.

McLelland, Mark, e Romit Dasgupta, a c. di. 2005. *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*. Prima ed. Routledge, Taylor & Francis Group.

McLelland, Mark. 2005. *Queer Japan from the Pacific War to the Internet Age*. Rowman & Littlefield Publishers.

McLelland, Mark. 2009. «The Role of the ‘Tōjisha’ in Current Debates about Sexual Minority Rights in Japan». *Japanese Studies* 29 (2): 193–207. <https://doi.org/10.1080/10371390903026933>.

Mitchell, W. J. T. 1992. «THE PICTORIAL TURN». *Artforum*, marzo 3. <https://www.artforum.com/features/the-pictorial-turn-203612/>.

Mitchell, W. J. T. 2002. «Showing Seeing: A Critique of Visual Culture». *Journal of Visual Culture* 1 (2): 165–81. <https://doi.org/10.1177/147041290200100202>.

Mizoguchi, Akiko. 2015. BL 進化論 ボーイズラブが社会を動かす. Ōta books.

Mizoguchi, Akiko. 2017. BL 進化論 [対話篇] ボーイズラブが生まれる場所. Ōta books.

Morgenroth, Thekla, Teri A. Kirby, Isabel A. Gee, e Thomas A. Ovet. 2021. «Born This Way—or Not? The Relationship Between Essentialism and Sexual Minorities’ LGBTQ+ Identification and

Belonging». *Archives of Sexual Behavior* 50 (8): 3447–58. <https://doi.org/10.1007/s10508-021-02145-y>.

Mouer, Ross E., e Peter N. Dale. 1988. «The Myth of Japanese Uniqueness.» *Pacific Affairs* 61 (4): 691. <https://doi.org/10.2307/2760553>.

Nagaike, Kazumi. 2010. «The Sexual and Textual Politics of Japanese Lesbian Comics: Reading Romantic and Erotic Yuri Narratives». *Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies*, settembre 30. <https://doi.org/10/Nagaike.html>.

Nagaike, Kazumi. 2022. «Male Love for BL, Shota, and Otokonoko Characters: Japanese Alternative Masculinities Mediating Different Modes of Existence». *Mechademia* 15 (1): 147–66.

Nagaike, Kazumi. 2023. «Queer Seduction in Japanese Essay Manga: An Analysis of Manga Physicality and Gay, Lesbian and *Fujoshi* Eroticism». *Journal of Graphic Novels and Comics* 14 (5): 718–34. <https://doi.org/10.1080/21504857.2022.2082501>.

Nagayama, Kaoru. 2014. 増補 エロマンガ・スタディーズ: 「快樂装置」としての漫画入門. Chikuma Shobō.

Okuyama, Yoshiko. 2022. *Tōjisha Manga: Japan's Graphic Memoirs of Brain and Mental Health*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-00840-5>.

Pellitteri, Marco. 2021. *I manga. Introduzione al fumetto giapponese*. Carocci.

Pflugfelder, Gregory. 2000. *Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600-1950*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520209091.001.0001>.

Popova, Milena. 2018. «‘Dogfuck rapeworld’: Omegaverse fanfiction as a critical tool in analyzing the impact of social power structures on intimate relationships and sexual consent». *Porn Studies* 5 (2): 175–91. <https://doi.org/10.1080/23268743.2017.1394215>.

- Preciado, Paul B. 2023. *Dysphoria mundi*. Tradotto da Roberta Arrigoni. Fandango Libri.
- Przybylo, Ela. 2019. *Asexual Erotics: Intimate Readings of Compulsory Sexuality*. Abnormativities. The Ohio State university press.
- Rippon, Gina. 2019. *The Gendered Brain: The New Neuroscience That Shatters the Myth of the Female Brain*. The Bodley Head.
- Ristè, Camil Valerio. 2024. «With(out) Love from Japan: An Analysis of the Asexual Spectrum in Shirono Honami's *I Want to Be the Wall* and Isaki Uta's *Is Love the Answer?* ». *DIVE-IN – An International Journal on Diversity and Inclusion* 4 (1): 1. <https://doi.org/10.6092/issn.2785-3233/20099>.
- Ristè, Camil. 2022. *Le sue labbra erano rosse, rosse come le fiamme... La rappresentazione LGBTQ+ nel fumetto e nel cinema di animazione giapponese*. Prima ed. Oriente. Società Editrice La Torre.
- Robertson, Jennifer. 1992. «The Politics of Androgyny in Japan: Sexuality and Subversion in the Theater and Beyond». *American Ethnologist* 19 (3): 419–42. <https://doi.org/10.1525/ae.1992.19.3.02a00010>.
- Said, Edward W. 2003. *Orientalism*. Facsimile edition. Penguin Modern Classics. Penguin.
- Salenius, Sirpa, a c. di. 2023. *Gender in Japanese Popular Culture: Rethinking Masculinities and Femininities*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-12942-1>.
- Schodt, Frederik L. 1996. *Dreamland Japan: Writings on Modern Manga*. Stone Bridge Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1994. *Tendencies*. Taylor & Francis e-Library.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 2008. *Epistemology of the Closet*. Updated with a new preface. A Centennial Book. University of California Press.

- Shi'ina, Yukari. 2007. «アメリカでの BL マンガ人気». ユリイカ = *Eureka* 39 (16): 180–89.
- Shūji, Akira. 2021. トランス男性による トランスジェンダー男性学. 大月書店.
- Steger, Brigitte, e Angelika Koch, a c. di. 2013. *Manga Girl Seeks Herbivore Boy: Studying Japanese Gender at Cambridge*. Japanese Studies 3. Lit.
- Sugawa, Akiko. 2021. 2.5 次元文化論 舞台・キャラクター・ファンダム. Seikyūsha.
- Sullivan, Nikki. 2003. *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York University Press.
- Suter, Rebecca. 2024. «Rethinking Gender and Genre in Contemporary Women's Manga». In *Women's Voices in Manga: Japanese Cultural and Historical Perspectives*, a cura di Hiromi Tsuchiya Dollase e Masami Toku. Springer Nature Switzerland. https://doi.org/10.1007/978-3-031-73330-7_10.
- Suzuki, Shige, e Ronald Stewart. 2023. *Manga: A Critical Guide*. Bloomsbury Comics Studies. Bloomsbury Academic.
- Takeuchi, Kyōko. 2025. 非二元的な性を生きる——性的マイノリティのカテゴリー運用史. Akashi Shoten.
- Tanaka, Ray. 2006. トランスジェンダー・フェミニズム. Inpact Shuppankai.
- Tavassi, Guido. 2022. *Storia dell'animazione giapponese: autori, arte, industria dal 1917 a oggi*. 2ª ed. Lapilli Giganti 14. Tunué.
- Ueno Chizuko. 2021. 女ぎらい ニッポンのミソジニー. Quinta ed. Asahi Shimbun Shuppan.
- Ueno, Chizuko, e Sayoko Nobuta. 2011. 結婚帝国. Kawade Shobō Shinsha.

Wakamatsu, Takashi. 2018. «LGBT 今昔 ～1990 年代ゲイ・ブーム再考 Reconsideration of Gay Movement in 1990s». *Raccolte dell'Università di Aichi Shakutoku: sezione della Facoltà di Cultura e Comunicazione Internazionale* 8 (marzo): 115–27.

Welker, James, a c. di. 2022. *Queer Transfigurations: Boys Love Media in Asia*. Asia Pop! University of Hawai'i Press.

Yamamura, Sakura. 2023. «Impact of Covid-19 Pandemic on the Transnationalization of LGBT* Activism in Japan and Beyond». *Global Networks* 23 (1): 120–31.
<https://doi.org/10.1111/glob.12423>.

Sitografia e articoli di giornale

Abe Ryūtarō. 2023. «高市早苗経済安保相、LGBT 法案に慎重姿勢「文言に調整必要」».

Asahi Shimbun, febbraio 9.

https://www.asahi.com/articles/ASR295WYHR29UTFK00G.html?iref=ogimage_rek.

Aya33. 2022. Alice Oseman, author of Heartstopper, about the BL genre (posted on Tapas in 2017)».

Reddit Post. r/boyslove, maggio 1.

www.reddit.com/r/boyslove/comments/ug33nj/alice_oseman_author_of_heartstopper_about_the_bl/.

Benoza, Kathleen. 2023. «Japan Panel Approves Nation's First Abortion Pill». The Japan Times, aprile 21. <https://www.japantimes.co.jp/news/2023/04/21/national/abortion-pill-japan-approval/>.

Cha, Kai-Ming. 2007. «Sex & Silliness: Maki Murakami's Gravitation». PublishersWeekly.Com, settembre 4. <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/new-titles/adult-announcements/article/7610-sex-amp-silliness-maki-murakami-s-gravitation.html>.

Diaz, Ana. 2023. «Mobile Suit Gundam: The Witch from Mercury Owners Walk Back Queer Representation». *Polygon*, agosto 2. <https://www.polygon.com/23815927/mobile-suit-gundam-witch-from-mercury-queer-representation-bandai-namco>.

Dividual, Queercoded. 2023. «“Born This Way” and the Hauntology of Gender & Sexuality». *Medium*, agosto 28. <https://medium.com/@immanentmemer/born-this-way-and-the-hauntology-of-gender-sexuality-b738f20d7813>.

Eyre, Charlotte. 2018. «Oseman Smashes Comic Crowdfunding Target in Two Hours». The Bookseller, giugno 21. <https://www.thebookseller.com/news/oseman-crowdfunds-lgbt-comic-two-hours-816316>.

- Fallows, James. 1986. «The Japanese Are Different From You and Me». *The Atlantic*, settembre 1. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1986/09/the-japanese-are-different-from-you-and-me/667468/>.
- Famularo, Mara. 2022. «Quando l'Italia si innamorò dei manga: 30 anni di “Kappa Magazine”». *Fumettologica*, dicembre 6. <https://fumettologica.it/2022/12/kappa-magazine-manga/>.
- Friedman, Erica. 2009. «Interview with Gunjo's Nakamura Ching». *Okazu*, agosto 9. <https://okazu.yuricon.com/2009/08/09/interview-with-gunjos-nakamura-ching/>.
- Fukasawa, Maki. 2006. «“U35 男子マーケティング図鑑:第5回 草食男子”». *Nikkei Business Online*, ottobre 13.
- Gramuglia, Anthony. 2021a. «How Netflix's Anime Library Has Grown Since Its First Original 7 Years Ago». *CBR*, agosto 12. <https://www.cbr.com/netflix-anime-growth-since-knights-of-sidonia/>.
- Gramuglia, Anthony. 2021b. «Josei Is Anime & Manga's Most Underserved Demographic». *CBR*, gennaio 11. <https://www.cbr.com/josei-most-underrated-manga-anime-genre/>.
- Ishii, Kayoko. 2021. «レズビアンのママ漫画家・中村珍さんから見た「子どもを持つこと、結婚と家族づくり」 | VERY». *VERY [ヴェリィ]*, dicembre 26. <https://veryweb.jp/column/258922/>.
- Kamiyasaki, Masayasu. 2024. «Court Approves Trans Man to Change Gender without Surgery | The Asahi Shimbun: Breaking News, Japan News and Analysis». *The Asahi Shimbun*, febbraio 7. <https://www.asahi.com/ajw/articles/15155502>.
- Kanzaki, Shin. 2022. «LGBT 当事者による思春期の“アイ”の物語『拝啓、世間様。』、「くらげバンチ」にて 6 月 28 日より連載開始。». *PR TIMES*, giugno 28. <https://prtimes.jp/main/html/rd/p/000000599.000047877.html>.
- kickheart. 2012. «I am Masaaki Yuasa, director of Production I.G's “Kick-Heart” AMA». *Reddit*

https://www.reddit.com/r/IAmA/comments/1lulvs/i_am_masaaki_yuasa_director_of_production_igs/.

Kinkō, Hiroshi a c. di. 2018. 音楽 to 人 3 月号. Ongaku to hito, 5 febbraio.

Knight, Lucy. 2022. «Heartstopper Author Alice Oseman: ‘If You Don’t Have Sex and Romance, You Feel like You Haven’t Achieved’». Books. *The Guardian*, novembre 19. <https://www.theguardian.com/books/2022/nov/19/alice-oseman-author-heartstopper-sex-romance-asexuality>.

Mainichi Shinbun. 2022. «「LGBTQ 生産性ない」発言 杉田水脈氏が撤回、謝罪». 毎日新聞. Consultato 10 marzo 2025. <https://mainichi.jp/articles/20221202/k00/00m/010/241000c>.

Montosi, Alessandro. 2012. «Devilman e il lato oscuro dell’animo umano». Approfondimenti. *Lo Spazio Bianco*, luglio 30. <https://www.lospaziobianco.it/devilman-lato-oscuro-animo-umano/>.

NHK. 2021. «「なんで女子はスカートって決まっているの？」スラックスを標準制服にした学校が教えてくれたこと - #学校教育を考える - NHK みんなでプラス». *NHK*, novembre 16. <https://www.nhk.or.jp/minplus/0012/topic019.html>.

Ōtsuki, Akiko. 2024. «「男か女しかない世界で存在否定され続けた」ノンバイナリーの第一歩 : 朝日新聞». *Asahi Shinbun*, dicembre 12. https://www.asahi.com/articles/ASSDD16CDSDDUTFL00NM.html?iref=ogimage_rek.

Paku, Suni. 好書好日. 2021. «エトセトラブックス（東京）本でつながる女性たちが週に 3 日開く、みんなのフェミニズム専門書店 | 好書好日». *Kōsho kōbi – Good Life With Books*, aprile 11, Consultato 31 luglio 2025. <https://book.asahi.com/article/14327557>.

Pappas, Stephanie. 2023. «Is the Alpha Wolf Idea a Myth?» *Scientific American*, febbraio 28. <https://www.scientificamerican.com/article/is-the-alpha-wolf-idea-a-myth/>.

Redazione. 2022. «Ancora una volta un manga è il libro più venduto in Italia». Fumettologica, aprile 30. <https://fumettologica.it/2022/04/one-piece-100-libro-piu-venduto/>.

Reynolds, Isabel. 2023. «Japan's Kishida Rebuffs Calls for Marriage Equality Ahead of G-7». Bloomberg.Com, febbraio 2. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2023-02-02/japan-s-kishida-rebuffs-calls-for-marriage-equality-ahead-of-g-7>.

Takahara, Kanako, e Kaneko Karin. 2023. «Japan's Supreme Court Makes Landmark Decision on Transgender Rights». The Japan Times, luglio 11. <https://www.japantimes.co.jp/news/2023/07/11/national/crime-legal/trans-official-bathroom-use-supreme-court/>

Tapas. s.d. «Read Heartstopper :: Q&A! | Tapas Community». Read Heartstopper :: Q&A! Consultato 20 ottobre 2025. <https://tapas.io/episode/916722>.

TG24, Sky. 2021. «Fumettibrutti, la trilogia diventa una serie TV». settembre 21. <https://tg24.sky.it/spettacolo/serie-tv/2021/09/21/fumettibrutti-serie-tv>.

Tosetti, Veronica. 2024. «L'idea di donna è fiction: Fumettibrutti si racconta (attraverso il corpo)». ilLibraio.it, novembre 10. <https://www.illibraio.it/news/dautore/fumettibrutti-intervista-1463546/>.

Treccani. 2022. «Sensitivity reader - Significato ed etimologia - Vocabolario». Consultato 7 febbraio 2026. [https://www.treccani.it/vocabolario/sensitivity-reader_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/sensitivity-reader_(Neologismi)/).

Watanabe, Kyoka, e Toshinari Takahashi. 2025. «4th High Court Rules Same-Sex Marriage Ban Unconstitutional | The Asahi Shimbun: Breaking News, Japan News and Analysis». The Asahi Shimbun, marzo 7. <https://www.asahi.com/ajw/articles/15659265>.

Whitbrook, James. 2023. «Bandai Wants Gundam's Lesbian Couple to Be Open to Interpretation, Somehow». Sez. Io9. *Gizmodo*, luglio 31. <https://gizmodo.com/bandai-gundam-witch-from-mercury-marriage-censorship-1850692752>.

Manga, fumetti e narrativa

Corpus

Battan. 2021. *かけおちガール*. vol. 1-3. Kōdansha.

Battan. 2022. *Run Away with Me, girl*. vol.1-3. A cura di Federica Bellinato. Tradotto da Marta Fanasca. Star Comics.

CLAMP. 2005. *Wish*. Prima ed. Tradotto da Rieko Fukuda e Nino Giordano. Vol. 1-5. EXPRESS 88-91. Star Comics.

CLAMP. 2009. *Wish*. vol.1-5. 2^a ed. Kadokawa Shoten.

Fumettibrutti. 2019. *P. La mia adolescenza trans*. Feltrinelli.

Haruno, Nanae. 1998. *ダブルハウス*. Prima ed. Henshūsha.

Kamatani, Yūki. 2015-2017. *しまなみ誰そ彼*. vol. 1-4. Shōgakukan.

Kamatani, Yūki. 2018. *Oltre le onde. Shimanami tasogare*. vol. 1-4. Tradotto da Melissa Pennacchiotti. Edizioni BD.

Kanzaki, Shin. 2022. *拝啓、世間様。*. vol. 1-3. Shinchōsha.

Kobayashi, Hiroshi. 2022-2023. *機動戦士ガンダム 水星の魔女*. S. 1-2. Sunrise. Crunchyroll.

<https://www.crunchyroll.com/it/series/G79H2307W/mobile-suit-gundam-the-witch-from-mercury>

Murakami, Maki. 2006. *グラビテーション*. Prima ed. vol. 1-12. Kimi to boku collection. Sony Magazines.

Nagai, Gō. 1972-1973. *デビルマン*. Kōdansha.

Nakamura, Ching. 2010-2012. *羣青*. vol. 1-3. Shōgakukan.

Oseman, Alice. 2020. *Heartstopper*. vol. 1. Tradotto da Francesco Matteuzzi. Mondadori.

Rokuhana, Chiyo. 2003-2009. *I S*. vol. 1-18. Kōdansha.

Tsuda, Mikiyo. 2002-2006. プリンセス・プリンセス. Vol. 1-5. Shinshokan.

Tsuda, Mikiyo. 2007-2008. *Princess Princess*. vol. 1-5. Tradotto da Susanna Scrivo. Shot 96-104. Star Comics.

Yuasa, Masa'aki. 2018. DEVILMAN Crybaby. Netflix. <https://www.netflix.com/it/title/80174974>

Yuzaki, Sakaomi. 2021. 作りたい女と食べたい女. vol. 1-5. Kadokawa.

Fumetti citati

Arai, Shō. 2005. 性別が、ない！. vol. 1-15. Bunkasha.

Arai, Sumiko. 2024-2025. *La persona che mi piace non è un ragazzo*. vol. 1-4. Tradotto da Alice Settembrini. Star Comics.

Araki, Hirohiko. 1989-1992. ジョジョの奇妙な冒険 Part3 スターダストクルセイダース. vol. 1-16. Shūeisha.

Ekuni, Kaori. 1991. きらきらひかる. Shinchōsha.

Ekuni, Kaori. 2013. *Stella stellina*. Tradotto da Paola Scrolavezza. Atmosphere libri.

Eusebio, Gianni, ed. 1980. *La banda TV ragazzi*. settimanale. Edizioni Edierre.

Fujimoto, Tatsuki. 2018. チェンソーマン. Shūeisha.

Fumettibrutti. 2023. *Trilogia esplicita: Romanzo esplicito-P. La mia adolescenza trans-Anestesia*. Feltrinelli.

Gaku, Keito. 2020. ボーイズ・ラン・ザ・ライオット. vol. 1-4. Kōdansha.

Haruno, Nanae. 1998-1999. ピエタ. vol. 1-2. Shūeisha.

- Ikuhara, Kunihiko. 1998. 少女革命ウテナ. J. C. STAFF
- Kojima, Ajiko. 2018. とんりの 801 ちゃん. vol. 1-6. Bunkasha.
- Konjō, Natsumi. 2006-2010. 妄想少女オタク系. vol. 1-7. Futabasha.
- Konno, Oyuki, e Reine Hibiki. 1998-2012. マリア様がみてる. vol. 1-37. Shūeisha.
- Kurumada, Masami. 1985-1990. 聖闘士星矢. vol. 1-28. Shūeisha.
- Miyama, Kaoruko. 2022. 運命的ラブメーター. Kaiōsha.
- Miyazaki, Asuka. 2021. 性別X. vol. 1-2. Kōdansha.
- Nagabe. 2024. *EAT*. Libre.
- Nagai, Gō. 2012. UFO ロボグレンダイザー. Tokuma shoten.
- Nagai Gō. 1968-1972. ハレンチ学園. vol. 1-12. Kōdansha.
- Nagai, Gō. 1974-1975. マジンガーZ. vol. 1-2. Tokuma shoten.
- Nagata, Kabi. 2016. さびしすぎてレズ風俗に行きましたレポ. vol. 1. East Press.
- Nakamura, Shungiku. 2002-. 純情ロマンチカ. Vol. 1-. Kadokawa.
- Nakamura, Shungiku. 2008-. 世界一初恋 ~小野寺律の場合~. Vol. 1-. Kadokawa.
- Nakajo, Hisaya. 1996-2004. 花ざかりの君たちへ. Vol. 1-26. Hakusensha.
- Namaniku. 2022-. 愛していいのは、カラダだけ. Barubarēze.
- Nanasaki, Ryōsuke e Tsukizuki Yoshi. 2021. 僕が夫に出会うまで. Bungeishunjū.
- Nebiolo, Gino, ed. 1978-1984. *TV Junior*. settimanale. Roma. ERI Edizioni RAI.
- Nordlund, Petra Erika. 2023. *Tiger, Tiger*. Seven Seas.
- Oshimi, Shūzō. 2012-2016. ぼくは麻理のなか. vol. 1-9. Futabasha.
- Oshimi, Shūzō. 2020-2023. おかえりアリス. Vol. 1-7. Kōdansha.
- Pesuyama, Poppy. 2021. 女の体をゆるすまで. vol. 1-2. Shōgakukan.
- Seosamh, e Anka. 2016. *SUPERPOSE*. Autoprodotto. <https://superposecomic.com/>.

- Shimura, Takako. 2002-2013. 放浪息子. vol. 1-18. Kadokawa.
- Shimura, Takako. 2004-2013. 青い花. vol. 1-8. Ōta shuppan.
- Shimura, Takako. 2019-2023. おとなになっても. vol. 1-10. Kōdansha.
- Shinba, Rize, e Pentabu. 2007-2010. 腐女子彼女。 . vol. 1-5. Kadokawa.
- Shizuno, Kōbun. 2014. シドニアの騎士 . POLYGON PICTURES. Netflix.
<https://www.netflix.com/it/title/70301578>
- Tagame, Gengoroh. 1994-1998. 銀の華 コミック 1-3 巻セット. Potto shuppan.
- Tagame, Gengoroh. 2015-2017. 弟の夫 . vol. 1-4. Futabasha.
- Tagame, Gengoroh. 2017-2018. *Il marito di mio fratello 1-2*. Tradotto da Simona Stanzani. Panini Comics.
- Takahashi, Yōichi. 1981-1988. キャプテン翼. vol. 1-37. Shūeisha.
- Takeshima, Eku. 2019. ささやくように恋を唄う . vol. 1-. Ichijinsha.
- Tamekō. 2018. ジェンダーレス男子に愛されています。 . vol. 1-5. Shōdensha.
- Tsukumo, Mutsumi. 1991. *Moonlight Flowers*—月下美人—. Shūeisha.
- Sudō, Yumi. 2020. 夢の端々 . vol. 1-2. Shōdensha.
- Wayama, Yama. 2025. *Andiamo al Family Restaurant*. Tradotto da Asuka Ozumi. Dynit Manga.
- Wayama, Yama. 2023. *Andiamo al karaoke!*. Tradotto da Asuka Ozumi. Dynit Manga.
- Yamagishi, Ryōko. 1973. 白い部屋のふたり . Shūeisha.
- Yamaji, Ebine. 2002. インディゴ・ブルー . Shōdensha.
- Yamaji, Ebine. 2019. *Love my life*. Tradotto da Susanna Scrivo. Showcase. Dynit Manga.
- Yoshimoto, Banana. 1998. キッチン. General Bunko edition. Kadokawa.