Università
Ca'Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

Mascolinità egemoni e confini culturali

Rappresentazioni esotizzate della sessualità giapponese nell'Italia moderna e contemporanea

Relatore
Ch. Prof. Toshio Miyake

Correlatore
Ch. Prof. Marco Zappa

Laureanda
Francesca
Filiteri
Matricola
862313

Anno Accademico
2023 / 2024

要旨

本研究は、イタリアにおける日本のセクシュアリティ表象とイタリアの「覇権的男性性（hegemonic masculinity）」の関係性を批判的に分析するものである。近代から現代にかけて、イタリアの文化的・社会的な背景において日本のセクシュアリティがいかに表象され、再構築されてきたのかを明らかにし、それがイタリアの男性性の形成にどのように関与してきたかを検討する。特に、日本のセクシュアリティに対するエキゾチックな視線がどのようにイタリアの性規範やジェンダー構造と結びついてきたのかに注目し、性的民族境界（ethnosexual frontiers）の観点から分析を試みる。

本研究はまず、19世紀末から20世紀初頭にかけてのイタリアにおける支配的な性規範の成立過程を概観する。ブルジョワ道徳とカトリック的規範が支配的であったこの時期、性に対する規制は「健全な」国民形成の一環として機能していた。また、ファシズム期においては、強固な男性性のイメージが国家によって推進され、それがセクシュアリティの抑圧的な管理と結びついていたことも指摘される。こうした歴史的背景のもと、イタリアの男性性がいかに形成されてきたのかを分析する。

次に、19世紀末のジャポニスム（Japonisme）と浮世絵春画の受容が、イタリアにおける日本のエロティックなイメージの形成に与えた影響を検討する。この時期、日本文化への関心は知識人層の間で高まり、特に美術や文学の分野で「洗練されたエキゾチシズム」として享受された。しかし、こうした受容の過程で、日本のセクシュアリティは「神秘的で官能的な他者」として構築され、イタリアにおける「文明化された」性観念との対比のなかでエロティックな異質性が強調されるようになった。

さらに、第二次世界大戦後のイタリアにおける性表象の変化と、それに伴う日本のセクシュアリティのイメージの変遷を分析する。戦後、イタリアにおける性規範は徐々に自由化され、1960年代から70年代にかけての性的解放運動を経て、メディアにおけるエロティックな表象も増加した。この時期、日本のセクシュアリティ表象

もまた、ポストコロニアルな視点から「従順で従属的な女性像」や「倒錯的なエロティシズム」として再構築されるようになった。特に、映画や文学作品において、こうしたステレオタイプが強化され、それがイタリアの男性性と交差する形で消費されたことを明らかにする。

最後に、デジタル化とグローバル化の進展に伴う日本のエロティックなメディア（漫画、アニメ、AVなど）の流入が、イタリアの性文化に与えた影響を検討する。1980年代以降、日本の成人向け漫画やアニメがイタリア市場に流入し、それが新たなセクシュアリティの表象を生み出す契機となった。これにより、日本のセクシュアリティは、従来の「エキゾチックな他者」像に加え、「フェティッシュ的な対象」としての側面を強めるようになった。特にインターネットの普及により、イタリアの「オタク」文化の中で、日本のエロティックなコンテンツがいかに受容され、再構築されているのかを分析する。

本研究は、イタリアにおける日本のセクシュアリティ表象が、単なる文化的な幻想にとどまらず、イタリアの覇権的な男性性と相互に影響を与えながら構築されてきたことを示すものである。このプロセスを明らかにすることで、日本のセクシュアリティに対するイタリア的な視線が、いかにしてジェンダー的・民族的境界の維持に機能してきたのかを論じる。本研究は、ポストコロニアル理論、フェミニズム批評、批判的ディスコース分析を組み合わせることで、イタリアのジェンダー文化と日本のセクシュアリティ表象の交差点を包括的に解明する試みである。

Introduzione 4

1. Sessualità egemone in Italia fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo: dalla morale borghese alla repressione del governo fascista 8

1.1 Sessualità e mascolinità egemone: origini e trasformazioni discorsive 8

1.2 Sessualità egemone, rispettabilità e controllo sociale: trasformazioni culturali e politiche dall'Italia liberale al fascismo 11

2. L'immaginario sulla sessualità giapponese in Italia dalla ricezione degli *shunga* in Europa al mito della "razza guerriera" nell'Italia fascista 19

2.1 *Ukiyo-e*: specchio della vita urbana e della cultura mercantile nel Giappone Edo 19

2.2 *Shunga*: caratteristiche, contesto storico, destinatari e ricezione internazionale 20

2.3 Tra censura e diffusione: l'atteggiamento delle autorità giapponesi verso gli *shunpon* e quello dei governi dei principali paesi europei verso l'arte erotica 23

2.4 *Japonisme* ed "erotic japonisme" dalle origini alla specificità italiana 26

2.5 Alleanza italo-giapponese e mito della "razza guerriera": l'uomo giapponese come antitesi e modello per la legittimazione della supremazia fascista 33

3. Rappresentazioni sessualizzate del Giappone nell'Italia del secondo dopoguerra 38

3.1 Mascolinità egemone nell'Italia postbellica: dalla popolarizzazione del discorso sul sesso allo sdoganamento della pornografia 38

3.2 Rappresentazione sessualizzata del Giappone nell'Italia del dopoguerra 44

4. Immaginario erotico giapponese nell'Italia contemporanea: tra fascinazione e panico morale 55

4.1 Anime, manga e desiderio maschile: sessualizzazione e consumo nel mercato italiano 55

4.2 Nuove mascolinità marginalizzate: dalla crisi della società patriarcale agli effetti della digitalizzazione 59

4.3 Mascolinità *otaku* 63

4.4 Il "Giappone perverso" nella rappresentazione televisiva italiana contemporanea: *Caro Marziano* e *Le Iene* 68

Conclusioni 75

Bibliografia 79

Introduzione

La ricerca si concentra sull'immaginario della sessualità giapponese in Italia, analizzando come si sia formato e trasformato in epoca moderna attraverso media e prodotti culturali. Ci si sofferma in primis sull'interesse della classe intellettuale borghese per le stampe erotiche di periodo Edo nell'ambito del *japonisme* e sulle sue influenze sul panorama culturale italiano alla fine del XIX secolo. Il contesto si estende fino alla contemporaneità, con la diffusione di prodotti audiovisivi e fumetti erotici giapponesi in Italia e l'emergere di *community* transnazionali di appassionati online. In particolare, l'analisi si concentra sulla riproduzione del dualismo contrastivo tra identità italiana e alterità giapponese in tali contesti.

Si tratta di un elaborato di tipo argomentativo/dissertativo che ambisce a una prima perlustrazione di un tema che, pur godendo di una certa attenzione in ambito anglofono, risulta pressoché inesplorato nel contesto italiano. Non vi sono infatti studi comprensivi che mettano in relazione gli archetipi di mascolinità dominante italiani con le rappresentazioni sessualizzate in analisi. Inoltre, con l'avvento della digitalizzazione, i fenomeni in esame hanno subito decise trasformazioni, unite a una moltiplicazione delle modalità di fruizione dei prodotti mediatici. Questa analisi aspira dunque a incoraggiare successivi approfondimenti che possano estendere il discorso ad ulteriori declinazioni della sessualità in una prospettiva intersezionale.

Lo scopo principale della ricerca è dimostrare che l'idea di sessualità giapponese nel contesto italiano si basa su una rielaborazione essenzializzante e razzializzante di pratiche e prodotti divenuti popolari in Italia, che afferiscono alla sfera sessuale in varia misura. Tale fenomeno affonda le sue radici in una concezione eurocentrica che produce e rimarca il dualismo oppositivo "Oriente"-"Occidente" allo scopo di configurare il secondo come egemone rispetto al primo come subalterno.

In definitiva, l'elaborato si propone di offrire delle risposte al quesito: come si costruisce e si riproduce l'idea di sessualità giapponese in rapporto alla mascolinità egemone nel contesto italiano?

Sebbene non vi siano studi che trattano in maniera diretta il tema in esame, vi sono numerose fonti trasversalmente collegabili a ciò che si intende analizzare. In particolar modo, risulta di interesse il lavoro di *Marco Benoît Carbone Tentacle erotica. Orrore, seduzione, immaginari pornografici* (2013) il quale, nonostante non si soffermi sul fenomeno in Italia, fornisce prospettive preziose, a partire dall'utilizzo del concetto di "porno-orientalismo". Un altro studio di primario interesse è *Racist Love: Asian Abstraction and the Pleasures of Fantasy* (2022), in

cui Leslie Bow analizza il complesso rapporto tra desiderio e dominio che caratterizza le rappresentazioni stereotipate ed esotizzate delle persone asiatiche nelle culture euroamericane e decostruisce le astrazioni razziali in quanto emanazione di relazioni asimmetriche di potere. Nel saggio *Vecchi e nuovi luoghi comuni del e sul cinema giapponese contemporaneo, tra esotismo e autorappresentazioni* (2016), Giacomo Calorio analizza l'esotismo nippofilo che caratterizza la ricezione del cinema giapponese a livello globale e come quest'ultima influenzi a sua volta l'auto-rappresentazione mediante la quale i registi giapponesi giocano con gli stereotipi a loro attribuiti. Inoltre, sono stati preziosi vari articoli tratti da recenti periodici italiani che si occupano di temi legati ai *gender studies* e che, per la loro attualità, forniscono uno sguardo sul presente e sul futuro della post-pornografia (ne è un esempio Surace 2022). Importanti riferimenti sono stati anche lo studio *Il comune senso del pudore* (2018) di Marta Boneschi e il saggio "Le rivoluzioni sessuali degli anni Settanta in Italia: storia, narrazioni e metodologie" (2019) di Fiammetta Balestracci. Il primo è stato utile per la ricostruzione della morale borghese a cavallo tra il XIX e il XX secolo e il secondo per delineare il contesto di liberalizzazione dei costumi del secondo dopoguerra italiano. Si segnala anche che, nonostante l'assenza di riferimenti al rapporto tra mascolinità marginalizzate dell'era digitale e cultura *otaku*, numerosi sono gli studi sulla *manosphere* che trattano le specificità italiane.

Numerosi sono sia gli studi riguardanti il Giappone nell'ambito dei porn-studies, sia quelli che ripercorrono e storicizzano la sessualità nel contesto italiano. L'originalità della ricerca proposta consiste nell'integrare agli studi sull'esotismo nippofilo e il porno-orientalismo, la specificità dell'ambito italiano.

Si intende rispondere ai quesiti di ricerca adottando una metodologia qualitativa di tipo sia storiografico che critico-discorsivo, basata sull'analisi di fonti primarie e sullo studio e applicazione di fonti secondarie. Tra le fonti ed evidenze utilizzate figurano fonti primarie quali diari di viaggio, articoli di primo Novecento, opere teatrali e letterarie di intellettuali italiani ed europei in cui si riscontrano elementi di interesse e fascinazione per il Giappone, materiali cinematografici e la loro ricezione critica, fumetti distribuiti in Italia e le loro trasposizioni animate. Tra le fonti secondarie impiegate prevalgono saggi sul *japonisme* e sull'orientalismo, studi sulla reinterpretazione della sessualità giapponese all'estero e sulla sua essenzializzazione, studi sull'impatto della digitalizzazione e globalizzazione sui ruoli di genere e materiali che trattano la diffusione dei media giapponesi e la loro ricezione.

L'approccio teorico adottato per l'analisi delle fonti storiche contemporanee è quello dell'analisi critico-discorsiva, con l'intento di portare alla luce le asimmetrie di potere sottese

al fenomeno in esame e risalire alla genesi del sapere legato alla sessualità e all'influenza di esso sugli individui. Si adotta la prospettiva della critica foucaultiana alla teoria giuridico-discorsiva del potere, in favore di un'«un'analisi del potere nel gioco concreto e storico dei suoi modi di funzionamento»[1]. Il potere è dunque inteso non come una mera forma di dominio di un gruppo su un altro, ma come una rete di relazioni che produce un certo tipo di sapere sul sesso.

Tra i concetti chiave utilizzati per classificare, analizzare e interpretare il tema figura quello di *hegemonic masculinity*, formulato da Raewyn Connell (1995). La *hegemonic masculinity* è trattata nel primo capitolo di questo elaborato e si basa sul concetto di egemonia teorizzato in *Quaderni del carcere* (1975) di Antonio Gramsci, secondo cui essa va intesa non come una mera forma di dominio, quanto un processo culturale e ideologico atto al mantenimento del consenso culturale[2]. Figurano inoltre la nozione di *ethnosexual frontiers* formulata da Joane Nagel nel saggio *Ethnicity and Sexuality*, che rielabora il concetto di *ethnic boundaries* di Fredrik Barth (1969), quelle di campo e di discorso nella loro accezione sociologica, di potere come «molteplicità dei rapporti di forza immanenti al campo in cui si esercitano e costitutivi della loro organizzazione»[3] e, infine, il concetto di *porno-orientalismo* utilizzato da Marco Benoît Carbone e basato sulla nozione di Orientalismo di Edward Said (1978).

I confini etnici, sostiene Nagel (2000), sono anche confini sessuali, ossia intersezioni erotiche che vedono il superamento di barriere etniche, razziali o nazionali: le *ethnosexual frontiers* sono le linee di confine che giacciono in tali intersezioni[4]. Sono spazi reali e simbolici[5] di stereotipizzazioni e *race baiting*[6] atti a giustificare determinate istanze politiche[7], luoghi in cui l'etnia è sessualizzata e la sessualità è razzializzata, etnicizzata e nazionalizzata[8]. Benché costantemente sorvegliate, tali barriere sono anche continuamente penetrate da individui che stringono legami sessuali con l'"altro" etnico[9] stabilendosi, accontentandosi di contatti casuali

[1] Michel FOUCAULT, *La volontà di sapere*, 16. ed. (ed. or. 1978), Milano, Feltrinelli, 2011 (*La volonté de savoir*, 1976), p. 80.
[2] Antonio GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, 2. ed. (ed. or. 1975), Torino, Einaudi, 1977.
[3] FOUCAULT, *La volontà di sapere*, p. 82.
[4] Joane NAGEL, "Ethnicity and Sexuality", *Annual Review of Sociology*, 26, 2000, p. 113.
[5] Joane NAGEL, *Race, Ethnicity, and Sexuality: Intimate Intersections, Forbidden Frontiers*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 14.
[6] Questa espressione, traducibile come "esca per la razza", si riferisce all'atto di istigare discriminazioni o rabbia riguardo a questioni razziali, tramite attacchi verbali nei confronti di membri di un determinato gruppo etnico, allo scopo di ottenere un vantaggio, spesso di natura politica.
[7] Joane NAGEL, "Racial, Ethnic, and National Boundaries: Sexual Intersections and Symbolic Interactions", *Symbolic Interaction*, 24, 2, 2001, p. 128.
[8] NAGEL, *Race, Ethnicity, and Sexuality: Intimate Intersections, Forbidden Frontiers*, p. 14.
[9] NAGEL "Ethnicity and Sexuality", p. 113.

o, talvolta, per mezzo di aggressioni[10]. Le intersezioni hanno una natura duplice e ambigua: attrazione e repulsione, desiderio e disgusto[11]. Non sono solo spazi di contatto, ma anche luoghi di costruzione sociale dove i confini etnici si rafforzano e le identità si definiscono attraverso regole e norme che governano il comportamento sessuale[12] e, in modo particolare, quello eterosessuale:

> Across a wide variety of ethnic groups appropriate enactments of heterosexuality are perhaps the most regulated and enforced norms. In particular, correct heterosexual masculine and feminine behavior constitutes gender regimes that often lie at the core of ethnic cultures. Our women (often depicted as virgins, mothers, pure) v. their women (sluts, whores, soiled). Our men (virile, strong, brave) v. their men (degenerate, weak, cowardly). These heteronormative ethnosexual stereotypes are nearly universal depictions of self and other as one gazes inside and across virtually any ethnic boundary. Because of the common importance of proper gender role and sexual behavior to ethnic community honor and respectability, a great deal of attention is paid to sexual demeanor of group members (by outsiders and insiders) in inspection and enforcement of both formal and informal rules of sexual conduct. [13]

La sessualità risulta, in questo senso, un elemento essenziale per la costruzione, il mantenimento e la difesa dei confini etnici, in quanto non riguarda esclusivamente il comportamento personale, ma si estende a modalità di classificazione e stigmatizzazione di gruppi di persone[14], alle cui frontiere le identità si intersecano e rafforzano vicendevolmente.

[10] NAGEL, *Race, Ethnicity, and Sexuality: Intimate Intersections, Forbidden Frontiers*, p. 14.
[11] NAGEL, *Race, Ethnicity, and Sexuality: Intimate Intersections, Forbidden Frontiers*, p. 126.
[12] NAGEL, *Race, Ethnicity, and Sexuality: Intimate Intersections, Forbidden Frontiers*, pp. 10, 55.
[13] NAGEL "Ethnicity and Sexuality", p. 113.
[14] NAGEL, "Racial, Ethnic, and National Boundaries: Sexual Intersections and Symbolic Interactions", p. 136.

1. Sessualità egemone in Italia fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo: dalla morale borghese alla repressione del governo fascista

In questo capitolo si analizza la costruzione della mascolinità egemone in Italia tra la fine dell'Ottocento e il periodo fascista. Particolare attenzione verrà posta all'esplorazione del ruolo della sessualità come strumento di controllo sociale e di costituzione dell'identità nazionale, allo scopo di evidenziare le interazioni tra nazionalismo, militarismo e mascolinità egemone nel contesto italiano. Dopo un'introduzione alle teorie di Raewyn Connell (1987) sulla mascolinità egemone e le sue diverse forme, in relazione alle prospettive di David Halperin (1989) e Christopher Chitty (2020) sul legame tra sessualità e potere, si esaminano le politiche di controllo sociale e morale della nuova borghesia e del regime fascista, con particolare attenzione al ruolo della rispettabilità e alla repressione delle condotte sessuali ritenute devianti.

1.1 Sessualità e mascolinità egemone: origini e trasformazioni discorsive

Prima di entrare nel merito del ruolo della sessualità egemone nel processo di costruzione dell'identità sessuale nazionale è necessario, anche in virtù del frequente utilizzo di questa espressione, fornire una definizione di concetti quali sessualità e mascolinità egemone. Halperin (1989) definisce la sessualità come un effetto culturale avente una storia, se così si può chiamare, relativamente recente. Nel farlo si oppone alla concezione essenzialista che la vede coincidere col sesso biologico, ossia con un fatto naturale avulso da storia e cultura, basandosi invece sulle teorie di Foucault sulla sessualità come produzione tipicamente moderna e come una rete nella quale interagiscono varie manifestazioni delle strategie di conoscenza e di potere. La messa in discussione dell'universalità della natura umana in favore di un'analisi del carattere arbitrario dell'esperienza sessuale richiede che si concentri l'attenzione sulla dimensione ideologica di quest'ultima.[15] In tale senso, Halperin riprende l'argomento di Robert Padgug secondo cui la sessualità è intesa come un «modo di costruire, organizzare e interpretare»[16] fatti a noi familiari e la sua riduzione all'ambito della sfera privata è da collocarsi successivamente all'ascesa della borghesia. Pone come esempio l'Atene classica, illustrando come i rapporti sessuali fossero fortemente polarizzati in conformità alle divisioni del panorama sociale per dimostrare come, nel discorso sulla sessualità, essa sia inscindibile dalla struttura politica che rispecchia. «'Sexuality,' for cultures not shaped by some very recent European and American

[15] David HALPERIN, "Is There a History of Sexuality?", *History and Theory*, Wiley, 28, 3, 1989, pp. 257-258.
[16] HALPERIN, "Is There a History of Sexuality?", p. 259.

bourgeois developments, is not a cause but an effect. The social body precedes the sexual body[17]».

Similmente, Chitty (2023) fa risalire la necessità di un discorso sulla sessualità alla separazione dei produttori dai mezzi di produzione, poiché tale divisione ha dissociato la riproduzione biologica dalla trasmissione della proprietà dei mezzi stessi[18]. Un altro aspetto da tenere in considerazione è il presunto ruolo della sessualità nella generazione di identità sessuali individuali. Valutarla come una categoria a sé stante e insita in maniera innata nell'individuo rispecchia una concezione essenzialista della sessualità e sfocia in un determinismo biologico che consacra le categorie sessuali contemporanee quali universali. Halperin sostiene invece che si tratti di una produzione della borghesia "occidentale", tutt'altro che intrinseca e costitutiva della vita umana, «one of those cultural fictions which in every society give human beings access to themselves as meaningful actors in their world, and which are thereby objectivated[19]». Egli invita dunque a riflettere sul legame tra sessualità e potere, mettendo in risalto il ruolo performativo dell'identità sessuale e mostrando come le categorie sessuali siano strumenti per regolare il comportamento e consolidare l'ordine sociale.

Dopo una fase iniziale tra gli anni '60 e '70 che ha visto come esponente più citato Michel Foucault, gli studi critici sulla sessualità come ambito interdisciplinare hanno proliferato intersecandosi, oltre che con la nozione di intersezionalità, con gli *ethnic studies* e con gli studi postcoloniali. I contributi che hanno intrecciato i *sexuality studies* e i *queer studies* con razza, classe e colonialismo hanno trasformato il campo dimostrando come, per esplorare e comprendere la sessualità, sia necessario adottare un approccio critico che interagisca con le eredità delle potenze coloniali[20]. La prospettiva intersezionale impedisce il mero incasellamento in binarismi, imponendo di tenere in considerazione anche il contesto storico, culturale e di classe, come sintetizzato da Wiesner-Hanks (2007):

> Women's historians emphasized that every key aspect of gender relations – the relationship between the family and the state, the relationship between gender and sexuality, and so on – is historically, culturally, and class specific. Everything that looks like a dichotomy – public/private, male/female, gay/straight, black/white – really isn't, but should be "queered,"

[17] HALPERIN, "Is There a History of Sexuality?", p. 263.
[18] Christopher CHITTY, *Egemonia sessuale. Sodomia, capitalismo e l'arte del governare*, Milano, Meltemi editore, 2023 (*Sexual Hegemony. Statecraft, Sodomy, and Capital in the Rise of the World System*, 2020), p. 7.
[19] HALPERIN, "Is There a History of Sexuality?", p.271.
[20] Durba MITRA, "Sexuality" in Kyla Wazana Tompkins (a cura di), *Keywords for Gender and Sexuality Studies*, New York, NYU Press, 13, 2021, pp. 202-203.

> that is, complicated so as to problematize the artificial and constructed nature of the oppositional pair.[21]

La decostruzione di queste dicotomie ne rivela spesso la natura di strumenti di oppressione: verrà successivamente approfondito come il dualismo pubblico/privato abbia fornito alla borghesia intellettuale italiana le condizioni per esercitare un controllo delle condotte e dei costumi atto a legittimarne l'egemonia culturale.

Nell'opera pionieristica *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics* (1987) la sociologa australiana Raewyn Connell introduce il concetto di *hegemonic masculinity*, un insieme di pratiche che descrive un modello maschile ideale in un dato contesto storico e culturale e legittima le strutture di potere maschile all'interno della società, in maniera non assoluta ma dinamica e relativa: «Hegemonic masculinity is always constructed in relation to various subordinated masculinities as well as in relation to women».[22] Tale concetto verrà successivamente approfondito con il suo inserimento nel paradigma delle quattro mascolinità, illustrato dalla stessa Connell nel libro *Masculinities* del 1995. Sulla base del modo in cui si relazionano le une con le altre e all'interno della società, si possono distinguere diverse configurazioni della mascolinità: mascolinità egemonica, mascolinità complice, mascolinità subordinata e mascolinità marginalizzate.

La mascolinità egemonica, ossia la forma culturalmente dominante di mascolinità in un dato contesto storico e culturale, non è un modello monolitico, ma una configurazione di pratiche che legittima il dominio maschile e la subordinazione femminile[23]. Sebbene non tutti gli uomini incarnino pienamente questo modello, la maggior parte ne beneficia, godendo del "dividendo patriarcale"[24]. Esempi di mascolinità egemonica possono includere figure di successo nel mondo degli affari, atleti di alto livello o leader politici potenti. Le mascolinità complici non incarnano pienamente il modello egemonico, ma ne traggono vantaggio e lo sostengono. Questi uomini possono aderire a norme e aspettative sociali che rafforzano il dominio maschile, anche se non raggiungono i vertici del potere[25] e possono beneficiare dei privilegi associati alla mascolinità senza necessariamente essere i principali attori nella loro perpetuazione. Le mascolinità subordinate sono forme di mascolinità che vengono svalutate o marginalizzate

[21] Merry WIESNER-HANKS, "World History and the History of Women, Gender, and Sexuality", *Journal of World History*, University of Hawai'i Press, 18, 1, 2007, p. 55.
[22] Raewyn CONNELL, *Gender and Power: Society, the Person, and Sexual Politics*, Stanford, Stanford University Press, 1987, p.183.
[23] Raewyn CONNELL, *Masculinities*, 2. ed. (ed.or. 1995), Berkeley and Los Angeles, 2005, p. 77.
[24] CONNELL, *Masculinities*, p. 79.
[25] *ibid*.

rispetto al modello egemonico. Possono includere mascolinità associate a gruppi etnici minoritari, uomini omosessuali o persone che non si conformano alle norme di genere tradizionali. Queste mascolinità spesso affrontano discriminazione e stigma a causa della loro posizione subordinata all'interno dell'ordine di genere[26]. Le mascolinità marginalizzate si trovano, appunto, ai margini della società e sono spesso escluse dai benefici del dominio maschile. Possono essere associate a gruppi sociali economicamente svantaggiati, o a uomini che si discostano significativamente dalle norme di genere dominanti[27]. L'interazione tra queste diverse forme di mascolinità crea una complessa rete di relazioni di potere, complicità e subordinazione. La mascolinità egemonica stabilisce uno standard ideale che influenza le altre forme di mascolinità, mentre le mascolinità subordinate e marginalizzate possono resistere o sfidare l'ordine di genere dominante. In ogni caso non si tratta di archetipi immutabili, poiché si configurano all'interno di una struttura mutevole di relazioni[28].

1.2 Sessualità egemone, rispettabilità e controllo sociale: trasformazioni culturali e politiche dall'Italia liberale al fascismo

Nel seguente paragrafo si esamina come, tra la fine del XIX secolo e l'avvento del fascismo, la sessualità in Italia abbia costituito uno strumento di controllo sociale e costruzione identitaria. In particolare, ci si concentra sul ruolo della rispettabilità borghese e sul controllo del corpo in epoca fascista.

L'analisi del contesto storico italiano tra la fine del XIX secolo e l'avvento del regime fascista rivela un periodo di trasformazione che ha plasmato le basi dell'Italia moderna. Il Risorgimento e l'Unità d'Italia, culminati nel 1861, rappresentarono il primo passo verso la costruzione dello stato nazionale, segnando una fase di profonde tensioni tra forze moderate e repubblicane[29]. Dopo l'unificazione, la situazione di malcontento e tensioni in cui versava il Mezzogiorno spinse la classe dirigente ad attuare un'uniformazione amministrativa volta a porre sotto stretto controllo le province meridionali più ostili al nuovo ordine politico.[30] I governi della Destra, pur avendo represso rapidamente il brigantaggio, rafforzando i contingenti militari nel Mezzogiorno, trascurarono le cause sociali che ne avevano cagionato la diffusione. In generale, le politiche economiche adottate dai governi della Destra accentuarono il divario tra il Nord

[26] CONNELL, *Masculinities*, p. 78-79.
[27] CONNELL, *Masculinities*, p. 80.
[28] CONNELL, *Masculinities*, p. 81.
[29] Giovanni SABBATUCCI, Vittorio VIDOTTO. *Storia contemporanea: L'Ottocento*, Bari: Gius. Laterza & Figli, 2009, pp. 271-274.
[30] SABBATUCCI, *Storia contemporanea: L'Ottocento* p. 373.

industrializzato e il Sud agricolo.[31] Il governo Giolitti, pur progressista (si ebbe infatti un ampliamento dei diritti sociali e del suffragio maschile), non risolse le disuguaglianze tra Nord e Sud e fu oggetto di critiche per la corruzione e l'assenza di un progetto espansionista.[32] Tra i suoi detrattori si trovavano sia nazionalisti, come Gioacchino Volpe, sia giovani intellettuali che aspiravano a politiche espansionistiche[33].

Il dominio della classe borghese determina in Italia un nuovo assetto sociale, dove il controllo delle condotte e la regolamentazione dei costumi diventano aspetti centrali della vita pubblica e privata. È un'epoca di transizione, segnata da valori emergenti e da tensioni che anticipano le trasformazioni del periodo fascista, inclusa l'importanza attribuita alla nozione di rispettabilità. Nel discorso sul rapporto tra nazionalismo e rispettabilità, la sessualità risulta di interesse determinante in quanto, come affermato in Mosse (1996), essa «determina all'origine la nozione morale di rispettabilità»[34]. La volontà degli apparati statali di regolamentare la moralità pubblica è nota sin dai primi anni del neonato Regno d'Italia. Come ricorda Boneschi (2018), il partito della Destra storica (rappresentante prevalentemente le regioni settentrionali e facente l'interesse della borghesia e dell'aristocrazia[35]) nella figura del ministro dell'Interno Giovanni Lanza sollecita alla sorveglianza e alla proibizione capillari dei materiali osceni che si ritiene possano minare l'ordine sociale. La convinzione che la diffusione di idee e immagini ritenute licenziose rappresenti una minaccia per stabilità sociale e identità collettiva nazionale rivela il progetto politico di costruzione di un legame tra ordine morale e ordine pubblico, a tutela dell'identità culturale della classe dominante. La sessualità egemone è qui uno strumento atto al consolidamento del sistema di valori della borghesia in ascesa, tra i quali primeggia la rispettabilità. Nelle parole di Boneschi (2018):

> L'Ottocento, secolo sommamente inventivo, mostra una spiccata vocazione a controllare e regolare, segnando confini netti tra bene e male, tra lecito e illecito. Il nuovo ordine borghese trasforma la società, regola la sessualità, ridefinisce la famiglia e incorona il pudore, almeno nella facciata. L'onore per l'uomo, la purezza per la donna, l'innocenza per i bambini

[31] SABBATUCCI, *Storia contemporanea: L'Ottocento*, p.374.
[32] Simona URSO, "La Voce. Etica e politica per una nuova Italia", *Cercles. Revista d'Història Cultural*, 6, 2003, p. 74.
[33] URSO, "La Voce. Etica e politica per una nuova Italia", p. 75.
[34]George MOSSE, *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York: Howard Fertig, 1985. Trad. it: *Sessualità e nazionalismo*, trad. di Andrea Zorzi, Bari: Gius. Laterza & Figli, 1996, p. 2.
[35] SABBATUCCI, *Storia contemporanea: L'Ottocento*, p. 369.

costituiscono il patrimonio essenziale da esibire di fronte alla società sotto il nome di reputazione.[36]

La sessualità viene dunque incasellata in un codice di pudore che, soprattutto per le donne e i bambini, diventa esibizione di purezza e innocenza. Per la mascolinità eterosessuale dominante invece, il concetto di pudore si lega al suo ruolo di capofamiglia. Il desiderio di controllo, volto ad appianare le contraddizioni, spinge il ceto borghese ad autoimporsi una maschera di impeccabilità tanto idealizzata da finire talvolta per inasprirle.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, la Chiesa cattolica vede diminuire la sua influenza sulla regolamentazione della sessualità, ma continua a esercitare una pressione significativa, soprattutto rispetto a temi come il matrimonio e la prostituzione. L'inizio del declino del potere temporale della Chiesa corrisponde al rafforzamento degli Stati secolari e all'affermazione della cultura illuminista[37]. Questo processo di secolarizzazione porta a una graduale messa in discussione dell'autorità della Chiesa sulla vita pubblica e privata dei cittadini, compresa la sfera sessuale[38]. Resta infatti invariato l'impegno verso il mantenimento dell'indissolubile sacralità del matrimonio e della sua finalità strettamente procreativa[39]. La prostituzione, da sempre condannata come peccato, assume per certi versi un valore strategico, in quanto consente la collocazione decisiva del piacere al di fuori della sfera matrimoniale, avvalorando la concezione dell'amplesso coniugale come rigidamente procreativo[40]. Medicina e psichiatria iniziano a occuparsi dei crimini sessuali, inclusa la pedofilia, offrendo diagnosi e trattamenti per i colpevoli e dunque medicalizzando un fenomeno fino ad allora relegato alla discrezione delle autorità ecclesiastiche[41]. Ricapitolando, dalla seconda metà dell' Ottocento la Chiesa cattolica deve confrontarsi con l'affermazione di una nuova morale sessuale. Pur continuando a esercitare pressione sull'istituzione del matrimonio, sulla prostituzione e sul celibato ecclesiastico, subisce gli effetti dell'inevitabile e crescente divergenza tra la dottrina cattolica e i valori della società laica.

[36] Marta BONESCHI, *Il comune senso del pudore*, Bologna: Il Mulino, 2018, p.28.
[37] Vincenzo LAVENIA, "'Satiriasi in gonnella'. Abusi sui minori e clero nel lungo Ottocento", in Lorenzo Benadusi, Vincenzo Lagioia (a cura di), *In segreto: Crimini sessuali e clero tra età moderna e contemporanea*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2022, p. 82.
[38] Margherita PELAJA, Lucetta SCARAFFIA, *Due in una carne: Chiesa e sessualità nella storia*, Bari: Gius. Laterza & Figli, 2008, p. 201.
[39] PELAJA, *Due in una carne: Chiesa e sessualità nella storia*, p. 254.
[40] PELAJA, *Due in una carne: Chiesa e sessualità nella storia*, p. 225.
[41] LAVENIA, "'Satiriasi in gonnella'. Abusi sui minori e clero nel lungo Ottocento", p. 108.

Urso (2003) analizza il contesto culturale e politico dell'Italia giolittiana (1903-1914), caratterizzato da una crisi del positivismo[42] e da una profonda trasformazione politica e sociale[43]. In questo periodo nascono riviste culturali come *La Voce* (1908), che diviene un punto di riferimento per giovani intellettuali piccolo-borghesi, critici del trasformismo giolittiano e promotori di un rinnovamento morale e culturale dell'Italia, spesso ispirato a correnti idealiste e soggettiviste[44]. La nascita di *La Voce* segna il passaggio da un nazionalismo teorico a uno più pratico, in cui gli intellettuali cercano di moralizzare la società, promuovendo valori come educazione, modernizzazione e riforme sociali. Gli interessi del fondatore Giuseppe Prezzolini ricalcano quelli del movimento modernista, ossia una corrente di matrice cristiana di inizio Novecento che ambisce al rinnovamento e che punta ad allargare la discussione a temi sociali.[45] *La Voce* promuove varie iniziative pubbliche, tra cui il Convegno sull'Educazione sessuale del 1910 presso la Biblioteca filosofica di Firenze che vede illustri studiosi dell'epoca confrontarsi in merito a temi di attualità e, riporta Urso, apre «una modernissima diatriba fra i sostenitori del fondamento religioso della procreazione e i sostenitori della pianificazione»[46].

Boneschi (2018) ne ricorda i presupposti volti a far fronte ai pericoli del disordine e della corruzione dei costumi, intervenendo sulla sfera personale in un periodo in cui le masse popolari reclamano un coinvolgimento nella vita pubblica[47]. Sul finire della Belle Époque italiana, la modernizzazione sociale e culturale si scontra con le difficoltà del lavoro operaio e contadino, le disuguaglianze nell'istruzione e nella salute, e l'emergere di nuovi stili di vita urbani. La religione perde il suo ruolo centrale di conforto, mentre abitudini laiche e ludiche minano il comune senso del pudore e i valori morali tradizionali. L'avvicinarsi della guerra e le tensioni del dopoguerra soffocano ogni tentativo di costruire una morale progressista e condivisa. La civiltà industriale, pur promettendo benessere, lascia ampie contraddizioni sociali irrisolte.[48] Non esente da polemiche anche successive, il Convegno ospita posizioni contrastanti: socialisti come la veneziana Margherita Sarfatti auspicano un maggiore impegno dei progressisti nel diffondere l'educazione sessuale tra le classi popolari, mentre altri come Robert Michels ritengono che il pudore e la morale si distinguano proprio a seconda della classe sociale[49] e mettono in guardia dai rischi di un dialogo troppo aperto sul tema[50]. Infine, il rifiuto dei

[42] URSO, "La Voce. Etica e politica per una nuova Italia", p.76.
[43] URSO, "La Voce. Etica e politica per una nuova Italia", p.74.
[44] URSO, "La Voce. Etica e politica per una nuova Italia", p.77.
[45] URSO, "La Voce. Etica e politica per una nuova Italia", p.78.
[46] URSO, "La Voce. Etica e politica per una nuova Italia", p. 82.
[47] BONESCHI, *Il comune senso del pudore*, p.33.
[48] BONESCHI, *Il comune senso del pudore*, p.40.
[49] BONESCHI, *Il comune senso del pudore*, p.38.
[50] BONESCHI, *Il comune senso del pudore*, p.36.

moralisti cattolici di partecipare al dibattito è motivato dalla convinzione che la questione sessuale non si possa affrontare se non su premesse cattoliche[51]. Ne emerge un quadro che, per quanto variegato, testimonia una sentita volontà da più schieramenti di prendere parte a un dibattito che risulta ineludibile in un contesto storico che vede trasformazioni sociali di tale portata. A minare le certezze della classe intellettuale borghese sono inoltre le nascenti rivendicazioni femminili di indipendenza: riporta Boneschi (2018) come, in un ambiente la cui tendenza più diffusa è sostenere la natura predatrice dell'uomo e l'oggettificazione della donna, si faccia strada una minoranza di voci che si chiedono se non vi sia invece una responsabilità in egual misura di ottemperare ai precetti che impone il senso del pudore[52].

In *Sessualità e Nazionalismo* (1982) George Mosse esplora come, nelle società borghesi dell'Europa ottocentesca e del primo Novecento, la sessualità sia stata utilizzata come strumento di controllo sociale e costruzione identitaria. In particolare, in regimi autoritari come quello fascista e quello nazionalsocialista, la sessualità è normata allo scopo di servire ideologie totalizzanti e l'esaltazione del corpo e della fertilità ha obiettivi demografici[53]. Nel caso specifico del fascismo, per evitare di incorrere in eccessive generalizzazioni, si rende opportuna una distinzione tra il movimento fascista in lotta per il potere e il Partito Nazionale Fascista al governo.[54] Il primo è infatti caratterizzato da ambizioni rivoluzionarie rispetto alla decadenza borghese e «fu il proseguimento della rivolta giovanile della fine del XIX secolo», una rivolta «diretta non contro le condizioni sociali o economiche, ma contro lo stile di vita dei genitori»[55]. Giovani interventisti volontariamente arruolati nel 1914 contrapposero all'«artificiosità della vita borghese»[56] l'ideale eroico del corpo, incarnato dalla nascente figura dell'ardito. Nel rapporto tra nazionalismo e mascolinità, il militarismo contribuisce a consolidare il legame tra mascolinità egemone e dedizione al servizio della nazione, nobilitando la figura del soldato nel glorioso sacrificio per la comunità. Secondo Mosse il clima di solidarietà tra uomini nelle trincee e, successivamente, il ricordo nostalgico delle comunità maschili nell'esperienza di guerra, confluiscono nel fenomeno del cameratismo e nelle sue declinazioni: «Il *Männerbund*[57] fu essenziale nel determinare la concezione dello Stato e della società di molti reduci, e molti

[51] BONESCHI, *Il comune senso del pudore*, p.39.
[52] BONESCHI, *Il comune senso del pudore*, p.42.
[53] MOSSE, *Sessualità e nazionalismo*, p. 210.
[54] MOSSE, *Sessualità e nazionalismo*, p. 174.
[55] *ibid*.
[56] *ibid*.
[57] Nell'accezione di Mosse, che si riferisce agli anni tra la Prima guerra mondiale e l'ascesa di fascismo e nazionalsocialismo, si intende per *Männerbund* una comunità di uomini che condividono un legame nato dalla celebrazione del cameratismo e dall'idealizzazione dell'esperienza della trincea.

di essi furono portati a confondere la preoccupazione per la propria virilità con la forza dello Stato»[58].

Connell (1995) sottolinea il ruolo del fascismo come forma di mascolinità egemone esemplare nelle immagini della propaganda nazista, la quale presenta spesso orde di guerrieri che procedono con solennità e dignità verso un'unica meta, tra loro indistinguibili, ma ben riconoscibili dalle figure che la propaganda mira a emarginare. In *Masculinities* (1995) Connell sostiene che al fascismo come movimento sia anche da attribuire, in termini di genere, il tentativo di riaffermare la supremazia maschile per contrastare la minaccia di una società più equa per le donne tramite la promozione di immagini di una mascolinità egemone che glorifica l'irrazionalità intesa come un trionfo della violenza cieca, presupposto del soldato al fronte[59]. L'impulso all'azione militare è, in varia misura, un elemento distintivo del codice comportamentale della mascolinità[60]. La sovrapposizione tra virilità del soldato e forza dello Stato rende inevitabile la ricerca di una condizione bellica e, secondo Mosse, il fascismo che aspirava al potere «aveva bisogno di questi reduci del fronte per ingaggiare la guerra civile contro il governo parlamentare, e per questo si sforzò di rappresentarne gli ideali e le aspirazioni»[61]. In qualità di partito politico al governo, tuttavia, per necessità di attrarre il sostegno della borghesia dovette mostrarsi incline al perseguimento dell'ordine sociale. Mosse nota come vi sia una contraddizione tra «esigenza all'azione» e «mantenimento della disciplina», comune a tutti i fascismi e manifesta anche nei riguardi della sessualità e sostiene che, nel caso del fascismo italiano, fu risolta grazie all'avanguardia che «garantì molti più sbocchi alla creatività individuale» ai giovani reduci che invocavano libertà sessuale.[62]

Connell (1995) ricorda come, nella Germania nazista, la contraddizione tra le reali condotte ed emozioni dei soldati, ossia quelle che Mosse definisce «norme sessuali intrinseche nel *Männerbund*»[63], e la loro versione idealizzata di mascolinità, raggiunse livelli che resero insostenibile la rete di omertà attorno all'omoerotismo connaturato agli ambienti militari[64]. Fu per tale ragione che lo stesso Hitler, dopo avere in un primo momento difeso il capo delle truppe d'assalto Ernst Röhm, ne guidò l'assassinio nel 1934.[65] Nel paragonare le strategie di difesa della rispettabilità del governo fascista a quelle di Hitler, si tende pertanto ad attribuire al primo

[58] MOSSE, *Sessualità e nazionalismo*, p. 175.
[59] CONNELL, *Masculinities*, p. 193.
[60] Annette F. TIMM, Joshua A. SANBORN, *Gender, Sex and the Shaping of Modern Europe: A History from the French Revolution to the Present Day*, London: Bloomsbury Publishing, 2016, p.87.
[61] MOSSE, *Sessualità e nazionalismo*, p. 177.
[62] MOSSE, *Sessualità e nazionalismo*, p. 178.
[63] MOSSE, *Sessualità e nazionalismo*, p. 180.
[64] CONNELL, *Masculinities*, p. 196.
[65] MOSSE, *Sessualità e nazionalismo*, p. 181.

un atteggiamento meno repressivo. Al netto di una minore rigidità nella regolamentazione della sessualità maschile, manifestata anche dalla figura del Duce che mai fece segreto delle sue amanti[66], non ci si deve però spingere ad attribuire al fascismo un'eccessiva liberalità. Non vi è, secondo Mosse, alcun tipo di fascismo che non abbia «cercato di rafforzare la distinzione tra normale e anormale e di preservare la divisione del lavoro tra i sessi»[67]. Sin dai primi anni dieci, gli autori vicini al movimento futurista furono protagonisti di numerosi processi per oscenità dovuti alle pubblicazioni di romanzi e novelle raffiguranti le donne come «prede da conquistare e creature da disprezzare»[68]. Nel 1920 il romanzo *La signora che non fu signorina* dell'autore (e successivamente spia della polizia segreta di Mussolini) Virgilio Scattolini suscitò scalpore per aver espresso una posizione, peraltro piuttosto condivisa, che legittimava lo stupro come punizione per l'adulterio della moglie[69]. A tale proposito, Boneschi (2018) parla di «sussulto di misoginia che è la risposta futurista (e poi fascista e clericale) alle rivendicazioni femminili»[70]. La promozione della visione futurista della donna evidenzia la volontà di costruzione di una mascolinità egemone basata sull'assertività e sulla superiorità maschile e che esercita la sessualità come arma di controllo e punizione. Una tendenza, quest'ultima, che fu secondo Connell (1995) drasticamente attenuata dalla sconfitta subita dal fascismo nella Seconda Guerra Mondiale[71].

Dall'analisi condotta emerge la funzione della mascolinità egemone dell'Italia tra la fine del XIX secolo e il periodo fascista, nella costruzione e nel consolidamento di un ordine sociale fortemente gerarchico e normativo. Questo modello, radicato nella morale borghese e rafforzato dalle politiche culturali e legislative del regime fascista, incarna un ideale di virilità associato a forza, controllo emotivo, produttività economica e autorità morale. Nel contesto borghese, tale mascolinità è strettamente legata all'idea di rispettabilità e al controllo delle condotte sessuali, con un forte discredito delle espressioni non conformi. Questo ideale viene poi integrato e strumentalizzato dal fascismo, che ne amplifica i tratti militaristi e nazionalisti in un'ottica totalitarista. All'interno di questa cornice, il controllo delle donne e la repressione delle minoranze sessuali diventano strumenti di legittimazione del potere maschile, rafforzando una gerarchia di genere che trova espressione non solo nelle leggi e nelle istituzioni, ma anche nella

[66] MOSSE, *Sessualità e nazionalismo*, p. 178.
[67] MOSSE, *Sessualità e nazionalismo*, p. 174.
[68] BONESCHI, *Il comune senso del pudore*, p. 75.
[69] BONESCHI, *Il comune senso del pudore*, p. 74.
[70] BONESCHI, *Il comune senso del pudore*, p. 75.
[71] CONNELL, *Masculinities*, p.193.

cultura popolare. La mascolinità egemone, dunque, non è solo un prodotto della storia sociale e culturale dell'epoca, ma anche un dispositivo di potere, capace di definire i confini della norma e dell'alterità, dell'inclusione e dell'esclusione.

2. L'immaginario sulla sessualità giapponese in Italia dalla ricezione degli shunga *in Europa al mito della "razza guerriera" nell'Italia fascista*

Questo capitolo esamina l'evoluzione dell'immaginario sul Giappone in Europa e in particolar modo in Italia, tra il XIX secolo e la Seconda Guerra Mondiale. La prima parte esplora la ricezione degli *shunga*, le stampe erotiche giapponesi, e la loro reinterpretazione secondo una prospettiva orientalista. Tale prospettiva, se da un lato ha contribuito al loro sdoganamento tra la borghesia intellettuale in virtù della loro canonizzazione a raffinata arte esotica, dall'altro ha consolidato nell'immaginario comune costrutti razzializzanti che sottendono asimmetrie di potere tra un "Occidente" che è soggetto percipiente e un "Oriente" che è talvolta oggetto del desiderio, talvolta termine di paragone per riaffermare la superiorità del primo. Segue un'analisi della strumentalizzazione dell'immagine del Giappone da parte dell'Italia fascista allo scopo di promuovere l'alleanza tra i due paesi e l'ideologia del regime, esaltando caratteristiche ritenute innate quali disciplina, militarismo e lealtà, allo scopo ultimo di consolidare un'identità nazionale italiana forte e dominante.

2.1 Ukiyo-e*: specchio della vita urbana e della cultura mercantile nel Giappone Edo*

Secondo McManamon (2016) «*ukiyo-e* can be used to teach concepts about early modern Japan, such as urbanization, economic development, and modernization[72]». Ciò è vero non solo perché nelle stampe a blocchi di legno di periodo Edo sono immortalate le scene di vita quotidiana che testimoniano l'urbanizzazione e la conseguente complessità di una società in sempre più rapida evoluzione, ma anche per le considerazioni derivabili dalla loro fabbricazione, dai loro scopi e dai loro principali acquirenti. La stampa artistica conosciuta come *ukiyo-e* si sviluppa durante tutto il periodo Edo (XVII-XIX secolo) e vede proprio la città di Edo come principale centro di produzione delle celebri stampe a blocchi di legno, create in serie e vedute a prezzi relativamente bassi a scopi pubblicitari o per commissioni private[73]. Il termine *ukiyo-e* significa letteralmente "immagini del mondo fluttuante" e fa riferimento alla concezione edonistica e transitoria della vita che caratterizzava la classe mercantile, i cosiddetti *chōnin*, appartenenti al gradino più basso dell'ordinamento sociale di ispirazione confuciana. L'attaccamento ai piaceri fugaci della vita e la concezione mondana e leggera dell'esistenza

[72] Sean P. MCMANAMON, "Japanese Woodblock Prints as a Lens and a Mirror for Modernity", *The History Teacher*, 49, 3, 2016, p. 444.
[73] Manuela CAPRIATI, "L'ukiyo-e come arte «di uso e consumo»", *Il Giappone*, IsIAO, 41, 2001 p. 46.

riflettono lo spirito di un'epoca caratterizzata dall'urbanizzazione e trovano perciò espressione nelle rappresentazioni degli intrattenimenti di città[74]. Nonostante la diffusione della tecnica del *nishiki-e* dalla fine del XVIII secolo contribuisca a conferire prestigio agli artisti di stampa policroma, lo status degli illustratori di *ukiyo-e* fu sempre considerato inferiore a quello di pittore a causa dell'unicità dei dipinti rispetto alle stampe prodotte in serie e della qualità inferiore dei materiali di quest'ultime[75]. Capriati (2001) riporta che per ogni creazione gli autori «impiegavano pochi giorni» e «si accingevano ad essa come un'opera d'artigianato più che di arte» e sottolinea che la produzione era prevalentemente di destinazione popolare[76].

2.2 Shunga*: caratteristiche, contesto storico, destinatari e ricezione internazionale*

L'analisi dell'*ukiyo-e* apre la strada ad un sottogenere in particolare, oggi più noto come *shunga* (春画, letteralmente "disegni di primavera"). Queste stampe xilografiche e dipinti si distinguono per il loro contenuto erotico[77]. Durante il periodo Edo (1603-1868), gli *shunga* erano comunemente chiamati *waraie* (笑絵 "disegni da ridere"), un termine che ne sottolinea la natura comica oltre che erotica. Per riferirsi a queste opere si usava anche la parola in codice *wajirushi* (dove *wa* sta per *warai* "risata" e *jirushi* significa "simbolo"). Un'ulteriore denominazione, *ehon*, sfruttava l'ambiguità tra i caratteri per "sensualità" e "sorridere"[78]. La popolarità dello *shunga* nel periodo Edo travalica i confini sociali, coinvolgendo un pubblico di uomini e donne di ogni estrazione e fascia d'età[79]. Hayakawa (2013) riporta testimonianze secondo cui le stampe erano talvolta incluse nei corredi nuziali e persino nelle casse delle armature dei samurai, assumendo la valenza di talismani atti a rinvigorire i guerrieri in battaglia[80]. Vi sono numerose ipotesi in merito agli scopi e ai destinatari dello *shunga*.

Pur non essendo la teoria più diffusa, vi è un acceso dibattito intorno al suo utilizzo a scopo masturbatorio, il cui principale sostenitore è lo storico dell'arte giapponese Timon Screech. In *Sex and the Floating World* (2019), egli sostiene che la ragion d'essere degli *shunga* fosse proprio la masturbazione maschile. Secondo Screech, l'urbanizzazione e la migrazione di

[74] Julie Nelson DAVIS, *Picturing the Floating World: Ukiyo-e in Context*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2021, pp. 8-11.
[75] DAVIS, *Picturing the Floating World*, pp. 15-16.
[76] CAPRIATI, "L'ukiyo-e come arte «di uso e consumo»" p. 45.
[77] Eleonora ALA, "Ukiyoe shunga: Stampe erotiche giapponesi di epoca Edo", *Kervan. International Journal of Afro-Asiatic Studies*, 23, 1, 2019, p. 215.
[78] ALA, "Ukiyoe shunga: Stampe erotiche giapponesi di epoca Edo", p. 222.
[79] ALA, "Ukiyoe shunga: Stampe erotiche giapponesi di epoca Edo", pp. 217, 226.
[80] Monta HAYAKAWA, "Who Were the Audiences for "Shunga?"", *Japan Review*, International Research Centre for Japanese Studies, 26, 2013, p. 29.

massa verso le grandi città, prima fra tutte Edo, crearono un contesto che costringeva gli uomini della classe lavoratrice a vivere in contesti omosociali e limitava la loro possibilità di avere rapporti sessuali regolari con le donne[81]. Tale condizione fu aggravata dall'istituzione del *sankin kōtai*, ovvero l'obbligo per tutti i signori feudali di recarsi periodicamente presso lo *shogun* accompagnati dalla propria corte, poiché gli entourage composti prevalentemente da uomini affollavano la capitale a centinaia, tanto da conferire a Edo l'appellativo canzonatorio di "città degli scapoli": è a tale contesto sociale che Screech fa risalire la nascita e lo sviluppo del noto quartiere dei piaceri di Yoshiwara, proprio nel XVII secolo[82]. Ala (2019) sostiene che uno dei propositi dello *shunga* fosse quello di dare voce a questi luoghi e alla "cultura del retro", ossia di realtà che si tende a nascondere, in opposizione a una tradizione pittorica raffinata che si limitava a mostrare la "cultura della facciata"[83]. Ciononostante, come riepilogato in Berry (2004), l'interpretazione di Screech delle stampe *shunga* come pornografia ha suscitato varie critiche nelle quali si sottolinea la necessità di un approccio più ampio, che tenga in considerazione il contesto culturale in cui sono state prodotte e le tracce dei cambiamenti storici di cui le stampe si fanno testimoni. Sono inoltre proposte panoramiche più complesse e diversificate sulla rappresentazione delle donne negli *shunga*, in contrapposizione alla visione delle stampe erotiche come pornografia e delle donne ritratte in esse come quasi sempre prostitute[84]. Hayakawa (2013) problematizza così l'utilizzo del termine "pornografia" nella sua accezione europea moderna:

> "Pornography," as such, is a modern construct of nineteenth-century Europe although common usage of the word now in Japan or other countries broadly refers to explicit sexual works that are aimed to stimulate arousal. The common contemporary "polite" view of pornography in Japan is that it is obscene and tends to be aimed at lecherous men, but there are a considerable number of sources from the Edo period that suggest that women too were fans of *shunga*.[85]

In contrapposizione alla teoria di Screech, che legge gli *shunga* come una forma di pornografia destinata principalmente al consumo maschile e alla masturbazione solitaria, Hayakawa sostiene che la percezione degli *shunga* come materiale osceno destinato

[81] Timon SCREECH, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820*, 2. ed. (ed. or. 1999), London, Reaktion Books Ltd, 2009, p. 15.
[82] SCREECH, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820*, p. 45.
[83] ALA, "Ukiyoe shunga: Stampe erotiche giapponesi di epoca Edo", 225.
[84] Paul BERRY, "Rethinking 'Shunga': The Interpretation of Sexual Imagery of the Edo Period", *Archives of Asian Art*, 54, 2004, p. 17.
[85] HAYAKAWA, "Who Were the Audiences for "Shunga?"", p. 20.

esclusivamente agli uomini sia un'interpretazione frutto di una morale eurocentrica acriticamente applicata al Giappone di periodo Edo.

Questo dibattito accademico si intreccia con l'evoluzione storica della ricezione degli *shunga* fuori dal Giappone, dove tali opere, decontestualizzate, vennero spesso reinterpretate secondo sensibilità e pregiudizi esotizzanti. Non molti anni dopo che Li Xu, autore di dinastia Ming, riferendosi alle importazioni di *shunga* dal Giappone, aveva condannato in un suo scritto l'«extremely detestable custom of spring paintings[86]», dall'altro lato del globo, le prime stampe erotiche giapponesi di cui si attesta l'importazione in Europa furono ridotte in cenere davanti alla sede della Compagnia Britannica delle Indie Orientali e bruciò con esse la carriera mercantile di John Saris, che le aveva portate a Londra[87]. Durante il suo viaggio in Giappone tra il 1613 e il 1614, Saris colleziona infatti una notevole quantità di *shunga* e *shunpon*. Ospite nella casa del primo governatore della Compagnia delle Indie Orientali Thomas Smythe, Saris tenta invano di celare il suo bottino e viene presto scoperto nello scandalo generale[88]. Dopo un vano tentativo di convincere gli altri mercanti della sua estraneità ad essi, libri e stampe vengono bruciati il 10 gennaio 1615 per mano di Smythe in persona, in una cerimonia pubblica alla presenza dello stesso Saris[89]. Tuttavia, lo sviluppo dell'interesse europeo per gli *shunga* è parte di una curiosità più ampia verso l'arte e la cultura giapponese che si manifestò con forza solo dalla seconda metà del XIX secolo, alimentando il fenomeno noto come *japonisme*. In *Erotic Japonisme - The Influence of Japanese Sexual Imagery on Western Art* (2014), Richard Bru compie un'analisi dettagliata di quest'ultimo in relazione al caso specifico dell'arte erotica. Egli attribuisce a Edmond de Goncourt (1822-1896) il ruolo di promotore dello *shunga* in Europa e ne riporta l'originale tentativo di tracciare dei parallelismi tra la pittura europea del XVIII secolo e l'arte giapponese dello stesso periodo: secondo de Goncourt, la notevole produzione di arte e letteratura erotiche del Settecento europeo sarebbe contemporanea alla larga distribuzione di stampe erotiche che avveniva nei principali centri urbani giapponesi[90]. Bru sottolinea tuttavia la necessità di distinguere tra le classi sociali fruitrici delle opere in questione, poiché nel primo caso si tratta delle élite europee e solo in un secondo momento vi sarà un allargamento alle classi medio-basse, mentre nel secondo di una forma d'arte prodotta in serie

[86] Craig CLUNAS, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, London, Reaktion Books, 1997, pp. 151-152.
[87] Hiromi T. ROGERS, *Anjin - The Life and Times of Samurai William Adams, 1564-1620 as seen through Japanese eyes*, Folkestone, Renaissance Books, 2016, p. 265.
[88] ROGERS, *Anjin - The Life and Times of Samurai William Adams, 1564-1620 as seen through Japanese eyes*, p. 233.
[89] ROGERS, *Anjin - The Life and Times of Samurai William Adams, 1564-1620 as seen through Japanese eyes*, p. 234.
[90] Ricard BRU, *Erotic Japonisme: The Influence of Japanese Sexual Imagery on Western Art*, trad. ing. di Amalia Ran, Leiden: Hotei Publishing, 2014, p. 5.

e rivolta alle classi popolari[91]. Il confine tra "arte" e "pornografia" risulta ad ogni modo piuttosto labile per via della crescente domanda di stampe sessualmente esplicite da parte del ceto medio-basso, soprattutto in Francia e Inghilterra[92]. La comparazione di Edmond de Goncourt presenta l'evidente limite di ridurre al binarismo Europa-Giappone un confronto che richiederebbe l'analisi di numerose specificità storiche, politiche e sociali. Tuttavia, essa offre l'opportunità di contestualizzare la ricezione nei principali paesi europei delle stampe erotiche giapponesi, fornendo una chiave interpretativa per le reazioni e la fascinazione che queste opere hanno suscitato nella borghesia europea.

2.3 Tra censura e diffusione: l'atteggiamento delle autorità giapponesi verso gli shunpon *e quello dei governi dei principali paesi europei verso l'arte erotica*

Hayakawa cita il diario di Francis Hall, uomo d'affari americano del XIX secolo, che descrive come alcune donne giapponesi mostrassero apertamente gli *shunga* in loro possesso. Nel novembre 1859 Hall racconta di trovarsi in un negozio di Yokohama il cui proprietario insiste affinché egli resti a osservare i loro libri contenenti «vile pictures executed in the best style of Japanese art», mentre la moglie del negoziante li illustra con fierezza al cliente[93]. Si tratta degli *shunpon*, ossia di libri erotici illustrati e intesi come prodotti rivolti a un mercato di massa[94], in merito ai quali Hall commenta: «These books abound and are shamelessly exhibited[95]». Il primo *shunpon* noto è lo *Yoshiwara makura-e* ("immagini erotiche di Yoshiwara") datato 1660 e di autore sconosciuto. Le didascalie riportano aspre critiche alla morale confuciana in favore di un'idea dell'amore che trascende i limiti imposti dall'ordinamento sociale. Secondo Tinios (2013), tali istanze posero le basi per l'atteggiamento nei confronti del sesso che tutta la produzione di stampe erotiche assumerà per i successivi due secoli e ne cagionarono l'abolizione ufficiale solo nel 1722. Gli *shunpon* vengono banditi in occasione delle riforme Kyōhō, ossia più di sessant'anni dopo la pubblicazione dello *Yoshiwara makura-e* e di tutte le opere a esso successive. Tinios sostiene che il fattore scatenante della loro messa al bando sia stata la rappresentazione di rapporti sessuali che violano le gerarchie sociali imposte dall'ordinamento confuciano che caratterizza il periodo Tokugawa[96]. Sia perché

[91] BRU, *Erotic Japonisme: The Influence of Japanese Sexual Imagery on Western Art*, p. 5.
[92] *ibid.*
[93] Fred G. NOTEHELFER, *Japan through American eyes: the journal of Francis Hall, 1859-1866*, Boulder, Westview Press, 2001, p. 45.
[94] Ellis TINIOS, "Japanese Illustrated Erotic Books in the Context of Commercial Publishing, 1660-1868", *Japan Review*, 26, 2013, p. 83.
[95] NOTEHELFER, *Japan through American eyes: the journal of Francis Hall, 1859-1866*, p. 45.
[96] TINIOS, "Japanese Illustrated Erotic Books in the Context of Commercial Publishing, 1660-1868", p. 85.

prodotti nello stesso formato e dagli stessi editori di libri illustrati non erotici[97], sia perché il profitto da essi derivato è sempre maggiore dei rischi che comporta infrangere la legge[98], gli *shunpon* non smettono mai di essere pubblicati in massa[99]. L'elevata qualità artistica a cui fa riferimento Hall è probabilmente dovuta alla competitività di un mercato mai realmente ostacolato dalla messa al bando delle opere e principalmente finanziato, secondo Tinios, da biblioteche e da facoltosi abbonati[100]. Nel trattare il tentativo di contenimento degli *shunpon*, Tinios paragona la situazione del Giappone Tokugawa con la repressione delle pubblicazioni sessualmente esplicite nell'Europa di fine XVIII secolo:

> Sex did not carry the burden of shame, guilt and uncleanliness with which it was so heavily encumbered in Christian Europe. Their core reservations related to what was, might be or might appear to be politically or socially subversive in any commercial print medium. [...] The diligence of officials - along with sporadic prosecutions - avoided the development of a situation in Japan comparable to that which prevailed in Europe, where, to the end of the 1790s, sexually explicit publications pursued a politically subversive agenda.[101]

L'autore traccia un parallelo tra la repressione degli *shunpon* nel Giappone Tokugawa e la repressione della pornografia in Europa, entrambe motivate dalla volontà di mantenere l'ordine sociale e politico: mentre in Europa la pornografia è spesso un mezzo per attaccare le istituzioni, in Giappone la sua proibizione è volta a preservare la rigida struttura sociale e, sebbene la proibizione del 1722 non si sia mai tradotta in una reale persecuzione, la diligenza dei funzionari e le sporadiche azioni giudiziarie sembrano aver scongiurato eventuali sviluppi sovversivi.

In *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800* (1993) Lynn Hunt analizza l'evoluzione della definizione di pornografia in Europa tra il XVI e il XIX secolo mostrando come, da strumento di critica politica e religiosa spesso associata ad altri generi letterari, sia stata resa una categoria a sé stante nel corso del XVIII secolo[102]. Hunt

evidenzia il fatto che l'aumento delle pubblicazioni pornografiche negli anni '40 del XVIII secolo coincida con l'apice dell'Illuminismo e con un periodo di crisi politica e sociale in Europa, in cui la pornografia viene spesso utilizzata per veicolare attacchi all'ancien régime e

[97] TINIOS, "Japanese Illustrated Erotic Books in the Context of Commercial Publishing, 1660-1868", p. 86.
[98] Nel diario sopracitato a cura di Notehelfer, alla stessa pagina, Francis Hall riporta di aver sentito dire che le stesse autorità non proverebbero vergogna nel mostrare le stampe erotiche in loro possesso.
[99] TINIOS, "Japanese Illustrated Erotic Books in the Context of Commercial Publishing, 1660-1868", p. 95.
[100] *ibid*.
[101] TINIOS, "Japanese Illustrated Erotic Books in the Context of Commercial Publishing, 1660-1868", p. 85.
[102] Lynn HUNT (a cura di), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993 pp. 9-10.

critiche verso la rigidità clericale, la censura e i pregiudizi della morale convenzionale[103]. Hunt riporta che la prima comparsa del termine *pornographe* risale al 1769 e che si hanno testimonianze dell'uso degli aggettivi *pornographique*, *pornographe* e *pornographie* per descrivere scritti o immagini oscene negli anni '30 e '40 dell'Ottocento e ne deduce che il termine ha acquisito consistenza proprio nelle decadi immediatamente precedenti e immediatamente successive alla rivoluzione francese[104]. Il suo utilizzo con un significato più prossimo a quello contemporaneo compare nella catalogazione dei libri censurati stilata da Etienne-Gabriel Peignot nel 1806. Egli non si limita a citare le opere, ma include anche le cause della loro censura, suddivise per categorie: tra le ragioni di natura morale, Hunt individua la necessità di proibire ciò che diffonde opinioni considerate pericolose per l'ordine sociale e conclude: «pornography is here clearly associated with immorality and with the need to protect society[105]».

In effetti, nella seconda metà del XVIII secolo, la pornografia in Francia aveva subito una progressiva politicizzazione dovuta all'intensificarsi dell'ostilità nei confronti della monarchia[106]. Parallelamente, la tradizione pornografica della prima età moderna trovò il suo culmine negli scritti del Marchese de Sade. Sade affrontò praticamente tutti i temi della pornografia moderna, distinguendosi per la sistematica catalogazione degli effetti pornografici. Egli spinse la pornografia alla sua logica estrema: il corpo come mera fonte di piacere e il suo annientamento in nome del desiderio, ossia una «reductio ad absurdum» che, secondo Hunt, non sarebbe stata possibile senza una consolidata tradizione pornografica[107]. Tra i contemporanei di de Sade, Bru (2014) individua numerosi pittori esponenti del Rococò che realizzano, su commissione privata, opere di contenuto erotico[108]. Con la diffusione del movimento del Romanticismo, lo stile di disegni, stampe e tele erotiche si evolve secondo i nuovi canoni estetici ma la loro produzione è tutt'altro che ostacolata[109].

[103] HUNT (a cura di), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, p. 33.
[104] HUNT (a cura di), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, p. 13.
[105] HUNT (a cura di), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, p. 14.
[106] HUNT (a cura di), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, p. 35.
[107] *ibid*.
[108] BRU, *Erotic Japonisme: The Influence of Japanese Sexual Imagery on Western Art*, p. 5.
[109] BRU, *Erotic Japonisme: The Influence of Japanese Sexual Imagery on Western Art*, p. 5. Bru cita vari esempi di opere di carattere erotico commissionate ai maggiori pittori del XIX secolo, tra i quali William Turner (1775-1851), Théodore Géricault (1791-1824) ed Eugène Delacroix (1798-1863).

2.4 Japonisme *ed "erotic japonisme" dalle origini alla specificità italiana*

Uno dei primi pittori europei ad aver stabilito un legame tra eroticismo e Orientalismo fu, secondo Richard Bru, il francese Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) con le sue immagini di odalische e harem. Lo stile manieristico e le proporzioni anatomiche volutamente distorte sono volte a intensificare una sensualità esotizzante[110]. Ad egli si attribuisce il merito di aver introdotto nell'arte europea un nuovo immaginario di sensualità femminile associato all'idea di "orientale", termine che durante il Romanticismo diviene quasi un sinonimo della presenza coloniale britannica e francese in India, Asia occidentale e Africa settentrionale[111]. Il fenomeno denominato Orientalismo e teorizzato da Edward W. Said può essere definito come un insieme di idee e credenze ben lontano dall'essere una mera fantasia europea sull'Oriente e piuttosto accostabile a un sistema di conoscenze, un corpus teorico e pratico[112]. Per "Oriente" si intende non un fatto naturale e inerte né un luogo geografico definito, ma un'idea che ha una storia e un immaginario che la rendono reale agli occhi dell'"Occidente"[113]: le due entità contrapposte giustificano la reciproca esistenza e l'una produce e riproduce l'altra allo scopo di definirsi per contrasto con essa. Così Said descrive il processo tramite il quale un corpus di idee sull'"Oriente" diviene una conoscenza indiscussa e apparentemente oggettiva:

> Now one of the important developments in nineteenth-century Orientalism was the distillation of essential ideas about the Orient – its sensuality, its tendency to despotism, its aberrant mentality, its habits of inaccuracy, its backwardness – into a separate and unchallenged coherence; thus for a writer to use the word Oriental was a reference for the reader sufficient to identify a specific body of information about the Orient. This information seemed to be morally neutral and objectively valid; it seemed to have an epistemological status equal to that of historical chronology or geographical location.[114]

Nel XIX secolo si sarebbe dunque verificato il consolidamento di idee essenzializzate riguardo alle culture "altre", riducendole a un insieme di caratteristiche prevalentemente negative, o comunque apparentemente positive, come ad esempio una maggiore prossimità allo stato di natura che maschera una presunzione di arretratezza, allo scopo ultimo di giustificare

[110] BRU, *Erotic Japonisme: The Influence of Japanese Sexual Imagery on Western Art*, p. 9.
[111] BRU, *Erotic Japonisme: The Influence of Japanese Sexual Imagery on Western Art*, p. 6.
[112] Edward W. SAID, *Orientalism*, New York, Random House, 1979, pp. 6, 205.
[113] SAID, *Orientalism*, pp. 4-5.
[114] SAID, *Orientalism*, p. 205.

l'egemonia delle potenze colonizzatrici utilizzando la conoscenza come strumento di dominio. Sebbene il discorso sull'Orientalismo veda, per un'interazione di fattori storici, geografici e soprattutto coloniali, la centralità del Medio Oriente e del subcontinente indiano, anche il *japonisme* si sviluppa all'interno di un quadro orientalista.

Il termine *japonisme* viene coniato nel 1872 dal critico d'arte francese Philippe Burty (1830-1890) per riferirsi in maniera più sistematica allo studio dell'influenza giapponese sull'arte e la vita europee di fine XIX secolo[115]. Le prime esposizioni in cui sono presenti oggetti e opere d'arte giapponesi risalgono all'Inghilterra degli anni '50 dell'Ottocento[116], ma è Parigi a essere considerata il centro di maggiore sviluppo del movimento, in primo luogo per via del diffondersi delle stampe *ukiyo-e* che ha seguito la *Exposition Universelle* di Parigi del 1867, prima occasione in cui è lo stesso governo giapponese a esporre opere d'arte[117]. Inoltre, già dal 1826 in Rue Vivienne a Parigi esisteva un negozio specializzato in articoli importati dall'Asia orientale chiamato *La Porte Chinoise* che nel 1861 viene acquistato dagli scrittori Edmond e Jules (1830-1870) de Goncourt, noti collezionisti di arte giapponese[118].

Secondo Bru (2014), vi è un legame tra l'Orientalismo di allora e lo sviluppo dell'industria sessuale e del mercato delle immagini sessuali, riscontrabile nel gusto esotico dei bordelli di Parigi e Londra, di richiamo agli harem del Medio Oriente, e nelle stampe erotiche offerte ai clienti al loro ingresso, importate anche dal Giappone[119]. La presenza dei primi shunga a Parigi si attesta intorno agli inizi degli anni '60 dell'Ottocento, ossia contemporaneamente allo sviluppo del Realismo e, sebbene presupporre un comune interesse per la nudità femminile e i contenuti sessualmente espliciti possa sembrare azzardato e non vi siano prove sufficienti delle influenze reciproche, esistono alcune analisi comparative che mettono in relazione Courbet, Martí Alsina, Hokusai e Utamaro[120]. Uno dei più noti artisti europei e collezionisti di *shunga* è il catalano Marià Fortuny i Marsal (1838-1874), il quale trascorre l'ultima parte della sua vita a Roma producendo lavori inequivocabilmente ispirati alle stampe erotiche giapponesi[121]. La collezione di Fortuny è andata perduta, ma da un'intervista del 1906 al pittore Kawamura Kiyoo

[115] Yoko CHIBA, "Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century", *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 31, 2, 1998, pp. 1-2.
[116] CHIBA, "Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century", p. 4.
[117] CHIBA, "Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century", p. 6.
[118] Geneviève LACAMBRE, "Les collectionneurs japonisants au temps des Goncourt", *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 4, 1995, p. 164.
[119] BRU, *Erotic Japonisme: The Influence of Japanese Sexual Imagery on Western Art*, p. 10.
[120] *ibid*.
[121] BRU, *Erotic Japonisme: The Influence of Japanese Sexual Imagery on Western Art*, pp. 15-16.

(1852-1934), amante della vedova di Fortuny, si evince che i libri illustrati erotici sono tra gli oggetti da lui più ammirati[122].

Il *japonisme* si diffuse in Italia principalmente tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, influenzando il gusto e l'arredamento dei salotti della borghesia con paraventi e ventagli. Tra i collezionisti più noti si ricordano l'incisore genovese Edoardo Chiossone (1833-1898) e il banchiere Enrico Cernuschi (1821-1896), le cui collezioni contribuirono alla fondazione di musei a loro intitolati, rispettivamente a Genova e a Parigi. Chiossone fu attivo a Tokyo dal 1875[123] e le sue opere, combinando tecniche europee e soggetti giapponesi, contribuirono alla diffusione in patria di un immaginario estetizzante del Giappone. L'artista fiorentino Galileo Chini (1873-1956), figura di spicco dello stile Liberty in Italia, entrò in contatto con l'arte giapponese partecipando all'Esposizione Internazionale di Torino del 1902 e grazie all'amicizia con De Goncourt ne assimilò stili e soggetti, declinandoli nella propria arte (fig. 1)[124]. Sebbene Gabriele d'Annunzio (1863-1938) non abbia mai visitato il Giappone, l'influenza del *japonisme* è ampiamente testimoniata da numerose opere. Nella novella *Mandarina* (1884) la marchesa Aurora Cardinale, soprannominata "Mandarina", è descritta come una donna sensuale con un gusto per l'estetica giapponese che tiene simposi a tema Giappone e riprende fedelmente i modi fanciulleschi delle donne giapponesi descritte da Edmond de Goncourt[125].

Figura 1: Paravento realizzato da Galileo Chini nel 1926 per la scenografia della *Turandot* di Giacomo Puccini.

Secondo Leo (2020) lo sguardo orientalista dannunziano «esalta l'esotico in Mandarina fintanto che è belletto superficiale, vezzo che tinge di vaghezza la bellezza europea della marchesa», dunque «il godimento dell'alterità deve necessariamente passare attraverso le modalità interpretative classiche del bello

[122] *ibid*.
[123] Roberta BOGLIONE, "Il Japonisme in Italia: Parte Prima, 1860-1900", *Il Giappone*, 38, 1998, p. 86.
[124] https://www.orientart.it/i-due-orientalismi-di-galileo-chini/. Fu Chini a realizzare il paravento giapponese della scenografia per la prima esecuzione della Turandot alla scala di Milano nel 1926, seguendo uno stile basato sull'interpretazione idealizzata e stilizzata di motivi di richiamo "orientale".
[125] Carlo LEO, "Gabriele d'Annunzio orientalista. Intertestualità nella novella 'Mandarina'", *Interface - Journal of European Languages and Literatures*, 12, 2020, pp. 62, 63, 86.

occidentale»[126]. Al contrario, tende a deformare l'alterità qualora essa rappresenti un'antitesi, un termine di paragone negativo volto a far risaltare, per contrasto, la superiorità dell'"io". Fisher (1998) sostiene che la descrizione del personaggio di Sakumi come piccolo, goffo e giallo rifletta le convinzioni dell'autore in merito alla superiorità razziale del popolo italiano[127] e Hiraishi (1996) evidenzia come la scrittura del caricaturale personaggio giapponese presente sia in *Mandarina* sia ne *Il Piacere* rispecchi l'immagine grottesca e stereotipata restituita da Pierre Loti (1850-1932) nel romanzo *Madame Chrysanthème* e in *Japoneries d'Automne*[128]. Le prime case di d'Annunzio sono arredate secondo l'allora dominante moda *bric-à-brac*, che consiste in una eterogenea sovrabbondanza di mobili e oggetti di gusto estetizzante e decadente e sono perciò ricche di «stoffe e tappeti orientali, di oggetti esotici e (pseudo)antichi»[129]. Secondo Hendrix (2008), la lettura di una riflessione esistenziale sulla funzione degli oggetti di arredo presente in *La maison d'un artiste* (1881) di Edmond de Goncourt, potrebbe aver reso quella tendenza stilistica una vera e propria ideologia estetica. Il protagonista di *Il Piacere* e *alter ego* di d'Annunzio Andrea Sperelli vede le proprie emozioni rispecchiarsi negli oggetti che possiede, permeati di un'essenza che egli definisce erotica e «portatori di un significato quasi metafisico», «mediatori fra le persone che vivono in questi ambienti e una realtà soprannaturale basata sulla memoria, la sensibilità e la sensualità»[130]. Il *japonisme* arricchisce le opere di d'Annunzio creando un'aura di esotismo che cela, da un lato, la «vaga percezione di un Paese che assume tutte le caratteristiche femminili della disponibilità erotica e della sottomissione»[131] e dall'altro la volontà di far risaltare la sessualità dominante del protagonista per contrasto a quella deforme di Sakumi. Ne emerge una mascolinità sicura di sé, di forte sensibilità estetica e abile nella seduzione.

Questa stessa fascinazione per l'esotismo e la sensualità trova eco anche nella produzione teatrale dell'epoca. L'estetizzazione degli ambienti e dei personaggi, già evidente nella narrativa letteraria, viene qui reinterpretata attraverso archetipi femminili e scenari costruiti per nutrire un immaginario nippofilo e decadente. Tra le opere teatrali nate per rispondere al

[126] LEO, "Gabriele d'Annunzio orientalista. Intertestualità nella novella 'Mandarina'", p. 71.
[127] Deborah Colleen FISHER, *"Decadence-as-a-philosophy" as it is represented through the polarities of art and nature in Justine, Child of Pleasure and Death in Venice*, Johannesburg, University of the Witwatersrand, 1998, p. 58.
[128] Noriko HIRAISHI, "La vision de l'Autre: les Japonais chez Pierre Loti et L'Enfant de Volupté", *Hikakubungaku bunkaronshū*, 13, 1996, pp. 36-38.
[129] Harald HENDRIX, "Le case di d'Annunzio: fissare e/o sciogliere la memoria di un personaggio poliedrico", *Gabriele d'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008)*, ed. Luciano Curreri, Bruxelles, Peter Lang, 2008, p. 290.
[130] HENDRIX, "Le case di d'Annunzio: fissare e/o sciogliere la memoria di un personaggio poliedrico", pp. 290-291.
[131] LEO, "Gabriele d'Annunzio orientalista. Intertestualità nella novella 'Mandarina'", p. 69.

nascente gusto dell'esotismo nippofilo, la più nota è indubbiamente *Madama Butterfly* (1904) di Giacomo Puccini, il cui librettista, Luigi Illica, aveva già proposto anche in *Iris* (1898) di Pietro Mascagni una protagonista assimilabile all'archetipo della donna asiatica remissiva e incondizionatamente devota (fig. 2). Rapita dall'aristocratico libertino Osaka e forzata alla prostituzione dal lenone Kyoto nel distretto a luci rosse di Yoshiwara, la bella e innocente Iris si toglie la vita perché incapace di sopportare il fatto che il padre sia venuto a conoscenza delle sue sventure[132]. Sarebbe superfluo soffermarsi sull'"autenticità" di una storia i cui personaggi principali hanno i nomi di metropoli giapponesi, ma il realismo non è certo tra gli scopi degli autori. A partire dallo scenario, vari elementi denotano infatti un tentativo pionieristico di Mascagni e Illica di inserire elementi di simbolismo e misticismo decadente[133].

Figura 2: Locandina dell'opera *Iris* di Pietro Mascagni ad opera di Adolfo Hohenstein (1854 - 1917).

L'ambientazione è un Giappone metaforico e senza tempo, nelle parole di Mallach (2002) «a mysterious land of kimono-clad maidens and sword-bearing samurai», ossia un luogo lontano e pressoché sconosciuto allo spettatore di fine Ottocento, se non per qualche elemento stereotipato o vagamente evocativo. Illica costruisce così un ambiente simbolico e avulso dalla realtà[134]. Del resto, per sua stessa ammissione in una lettera a Mascagni, «è stato fatto di tema, diciamo, e colorito giapponese per i fiori e pel sole forse le sole e vere cose giapponesi dell'opera»[135]. In uno dei passaggi più drammatici dell'opera si manifesta nuovamente un esplicito intento simbolista: alla fine del secondo atto, Iris ricorda un episodio che segnò la sua infanzia e in cui, in un certo senso, fu predetta la sua tragica sorte. Ella racconta del monaco di un tempio buddhista che la sorprese mentre osservava un paravento raffigurante una donna avvolta dai tentacoli di una piovra. Vedendola perplessa dinanzi al volto

[132] Alan MALLACH, *Pietro Mascagni and His Operas*, Boston, Northeastern University Press, 2002, pp. 113-114.
[133] *ibid*.
[134] MALLACH, *Pietro Mascagni and His Operas*, p. 125.
[135] https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET010855

voluttuoso e al contempo moribondo della donna, il bonzo la ammonisce: «Quella piovra è il piacere, quella piovra è la morte!»[136].

Le parole del monaco testimoniano la diffusione in Italia di uno degli *shunga* più noti, ossia *Il sogno della moglie del pescatore* (1814) di Hokusai. Tuttavia, vista l'improbabilità che un oggetto del genere fosse esposto in un tempio buddhista, lo scambio tra i due può essere altresì interpretato come il pretesto per una presa di distanza da un genere rappresentativo che suscitò, in Europa, non solo entusiasmo estetico ma anche turbamento[137]. Il fatto che gli eventi narrati si svolgano in un tempo e in un luogo indefiniti, evocativi di un mondo lontano ma in qualche modo avulso dalla realtà, concede un distacco rassicurante per il pubblico di allora, la cui conoscenza del Giappone andava raramente oltre la mera fascinazione per l'arte decorativa e figurativa d'importazione. Tale distacco consente di porre il sé, ossia i costumi e la cultura dello spettatore, come esempio di morigeratezza e razionalità, in contrapposizione alla perversione e alla follia dell'"altro".

Nel romanzo *Madame Chrysanthème* (1887) di Pierre Loti, il protagonista di un fittizio diario autobiografico si riferisce alle donne giapponesi con il termine *poupées* (bambole) decine di volte[138]. La moglie del protagonista ha il nome di un fiore, ossia di un vegetale sì delicato ma pur sempre inerme e privo di libero arbitrio e forse non è una coincidenza il fatto che anche il nome della protagonista della commedia musicale britannica *The Geisha* (1896), O Mimosa San, condivida la stessa caratteristica. Quest'ultima, la cui composizione fu fortemente influenzata dalla prima edizione inglese di *Madame Chrysanthème*[139], si inserisce in una corrente di componimenti che miravano a rispondere al gusto per l'esotico del pubblico inglese. L'elemento imprescindibile che accomuna questi e altri prodotti, quali ad esempio l'opera satirica *The Mikado* (1885), *The Mousmé* (1911) o quelle già citate di Italia e Francia, è la presenza di ragazze molto giovani, docili e inclini alla devozione ai personaggi maschili, «a commodity indistinguishable from the trinkets and fripperies of Japan's exotic merchandise[140]». Il narratore di *Madame Chrysanthème* si riferisce a loro come *mousmé*[141]. Mediante il suo romanzo, Pierre Loti popolarizza in Europa il termine *mousmé* probabilmente prima ancora che

[136] MALLACH, *Pietro Mascagni and His Operas*, p. 127.
[137] Marco Benoît CARBONE, *Tentacle erotica. Orrore, seduzione, immaginari pornografici*, Milano, Mimesis, 2013, p.61.
[138] Pierre LOTI, *Madame Chrysanthème*, 1887.
[139] Yorimitsu HASHIMOTO, "Japanese Tea Party: Representations of Victorian Paradise and Playground in The Geisha (1896)", in John K. Walton (a cura di), *Histories of Tourism: Representation, Identity and Conflict*, Clevedon, Channel View Publications, 2005, p. 107.
[140] Sandra LYNE, "Consuming Madame Chrysanthème: Loti's 'dolls' to Shanghai Baby", *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*, 8, 2002, p. 8.
[141] LOTI, *Madame Chrysanthème*.

si diffonda la parola *geisha*. Si tratta di una traslitterazione francese del giapponese *musume*, letteralmente "figlia" o "ragazza"[142].

Hashimoto (2005) sostiene che l'attrattiva per le ragazze che incarnano il costrutto della donna asiatica esotica, da lui definite "Japanese tea-girls" è un sottoprodotto del *japonisme* derivato dalle esposizioni internazionali di tarda età vittoriana, in cui si poteva fare esperienza di alcuni aspetti della "cultura giapponese". Al loro interno si potevano trovare cerimonie in cui il tè era servito da ragazze che indossavano il kimono e ripetevano meccanicamente le stesse frasi[143]. Secondo Lyne (2002), questo costrutto pone le sue radici nelle teorie pseudoscientifiche legate al darwinismo sociale della seconda metà del XIX secolo, secondo le quali vi sarebbero gerarchie razziali che conferiscono all'uomo caucasico una superiorità biologicamente determinata. In questa rappresentazione le persone asiatiche erano poste tra quelle caucasiche e quelle nere, sulla base di caratteristiche come capacità cranica e colore della pelle. L'analogia tra la donna asiatica e la bambola sarebbe dunque la conseguenza logica del presupposto secondo cui i cervelli di persone nere, donne e bambini sono da considerarsi simili per dimensioni e qualità[144]. Nella narrazione fondata su questa classificazione gerarchica razziale, si cerca di mettere in evidenza il carattere premoderno, infantile e ingenuo dei popoli non bianchi, inclusi gli abitanti dell'allora Impero giapponese.

Ad esempio, nel gennaio 1904, nella rivista mensile del *Corriere della Sera* "La Lettura", rivolta a intellettuali e media borghesia, compare la traduzione di un articolo proveniente dalla rivista tedesca *Weite Welt*, nel quale si vuole dare un generico sguardo sui "costumi giapponesi" e dal quale traspare l'idea di un luogo affascinante, primitivo, vicino allo stato di natura:

> In estate il costume da lavoro preferito dai giapponesi è il costume adamitico. Sulla maggiore o minore convenienza e decenza d'andar nudi, nel paese del Sole levante si hanno idee affatto elleniche, come si dimostra nei bagni, ove ogni cosa si può veder benissimo dalla strada. Ogni sentimento di pudore o di pruderie è sconosciuto: prova che la nazione è ancora giovane e sana.[145]

L'attribuzione di virtù come la giovinezza e la sanità per una presunta assenza di pudore, ossia l'idealizzazione della "naturalità" in contrasto all"artificiosità dell'Europa, suggerisce un

[142] HASHIMOTO, "Japanese Tea Party: Representations of Victorian Paradise and Playground in The Geisha (1896)", pp. 106-107.
[143] HASHIMOTO, "Japanese Tea Party: Representations of Victorian Paradise and Playground in The Geisha (1896)", p. 104.
[144] LYNE, "Consuming Madame Chrysanthème: Loti's 'dolls' to Shanghai Baby", p.7.
[145] "Costumi Giapponesi", *La Lettura*, gennaio 1904, p. 85.

atteggiamento paternalistico e volto in ultimo a elevare per contrasto la maturità delle nazioni europee. Il paragone avviene secondo parametri eurocentrici, poiché richiama a modelli biblici ("costume adamitico") e dell'antichità greca ("idee elleniche"), implicando una connessione con un ideale estetico del passato europeo e collocando il Giappone in uno stadio di "immaturità" culturale rispetto all'Europa contemporanea. In questo contesto, le donne asiatiche sono fatte portatrici di una sensualità primitiva e ingenua, incontaminata dalle inibizioni "occidentali"[146]. *Madame Chrysanthème* è anche l'antenato letterario di *Madama Butterfly*, opera che Lyne definisce «permeated with the history, myths and mind-sets formed through initial Western contact with Asians in the nineteenth century[147]». Cio-Cio-San incarna la fantasia erotica della donna giapponese fragile e tragica, icona di una devozione sacrificale e di una puerile credulità tali da non intuire (o non accettare) né di essere stata abbandonata, né di essere considerata dal tenente poco più di un oggetto. Boglione (1999) sostiene che il personaggio di Cio-Cio-San abbia canonizzato, nell'immaginario italiano, l'identificazione della sessualità giapponese nella figura della *geisha* premurosa e rassegnata[148].

2.5 Alleanza italo-giapponese e mito della "razza guerriera": l'uomo giapponese come antitesi e modello per la legittimazione della supremazia fascista

Shimizu Moriaki (1897-1979), ufficiale dell'esercito giapponese e addetto militare all'ambasciata giapponese in Italia durante la seconda guerra mondiale, è una figura chiave nella promozione dell'immagine del Giappone in Italia. Come riporta Raimondo (2017), egli incoraggia nei suoi scritti una visione della donna comune all'ideologia fascista e all'ultranazionalismo giapponese: «obviously, the role of women, not just as mothers, was crucial in the perspective of forging, starting from childhood, a soldier who was certainly faithful to his homeland and to his divine commander»[149]. La narrazione che vede nel ruolo femminile l'ambivalenza di fragile devozione (immagine spesso resa dalla metafora del fiore) e seducente maestosità è spesso riscontrabile negli articoli pubblicati su *La Lettura* negli anni del Patto Tripartito o di poco antecedenti a esso. Scriveva nel 1938 Bruno Fallaci, in merito allo stile degli artisti di *ukiyo-e*: «Tutto ciò si vede negli interni del "quartiere dell'amore" dove le donnine, maschere della tradizionale bellezza eguale per tutte, sono pupe nella vetrina d'un

[146] LYNE, "Consuming Madame Chrysanthème: Loti's 'dolls' to Shanghai Baby", p. 9.
[147] LYNE, "Consuming Madame Chrysanthème: Loti's 'dolls' to Shanghai Baby", p. 8.
[148] Roberta BOGLIONE, "Il Japonisme in Italia: Parte Seconda, 1900-1930", *Il Giappone*, 39, 1999, p. 46.
[149] Sergio RAIMONDO, "Bushido as allied: The Japanese warrior in the cultural production of Fascist Italy (1940-1943)", *Revista de Artes Marciales Asiáticas*, 12, 2, 2017, p.89.

fioraio»[150]. Un articolo del 1944 sulle pettinature femminili giapponesi descrive una donna che è proiezione delle fantasie sull'"Oriente" e della fascinazione romantica per un passato idealizzato:

> Piccola e morbida, dolce e riservata, la donna giapponese è una delle più seducenti espressioni dell'Estremo Oriente pieno per noi di fascino e di sorprese, di forze segrete e di elementi inafferrabili. [...] Sono i capelli sciolti sulle spalle, soffice manto che striscia sui candidi pavimenti marmorei, quelli che fanno la seduzione della grande dama dell'antichità; è la pettinatura a grandi "chignons" sollevati ed enormemente protesi indietro, pesante di tanti motivi ornamentali, che dà tanta imponenza alla donna della seconda metà del periodo Edo; ed è ancora la pettinatura, foggiata nelle tipiche e millenarie linee, che contribuisce oggi al potente fascino degli abbigliamenti tradizionali nelle cerimonie solenni della vita.[151]

Che si tratti della sua riduzione a oggetto del desiderio o della sua elevazione a rassicurante colonna portante del focolare domestico, la rappresentazione delle donne giapponesi è in ogni caso funzionale alla legittimazione del predominio maschile. Raimondo (2017) esplora come *Madama Butterfly* abbia contribuito a plasmare la percezione italiana del Giappone. Risulta centrale il tema della "lealtà", la cui esaltazione nella tragedia di Puccini, secondo Raimondo, prepara il pubblico italiano alla storia dei quarantasette *rōnin*, ossia alla narrazione che per eccellenza esalta la lealtà come tratto distintivo dello spirito giapponese[152]. Seppur in contesti differenti, infatti, sia Cio-Cio-San sia il celebre gruppo di samurai rimasti senza padrone sono considerati il simbolo di una lealtà incrollabile, caratteristica che gioca un ruolo significativo nella costruzione del Giappone come una nazione di individui devoti e pronti al sacrificio, funzionale alla propaganda fascista dell'alleanza tra Italia e Giappone.

Nel 1928 Benito Mussolini donò all'Impero Giapponese un'antica colonna in porfirio come cenotafio per commemorare il suicidio rituale dei giovani samurai del "Corpo della Tigre Bianca", celebrando la lealtà come valore simbolo del popolo giapponese[153]. La fascinazione dell'Italia fascista per l'Impero del Giappone si radica in una visione condivisa che esalta la mascolinità, il militarismo e il nazionalismo. In particolare, la narrazione relativa al codice del *bushidō* offre al fascismo un modello assimilabile all'ideale dell'"uomo nuovo".

---

[150] Bruno FALLACI, "Giappone a colori", *La Lettura*, maggio 1938, p. 432.
[151] Giuseppina MORINI, "Pettinature Giapponesi", *La Lettura*, aprile 1944, p. 215.
[152] RAIMONDO, "Bushido as allied: The Japanese warrior in the cultural production of Fascist Italy (1940-1943)", p. 85.
[153] RAIMONDO, "Bushido as allied: The Japanese warrior in the cultural production of Fascist Italy (1940-1943)", p. 86.

Shimoi Harukichi (1883-1954), poeta giapponese per lungo tempo residente in Italia, fu un promotore delle relazioni tra l'Impero del Giappone e l'Italia fascista (fig. 3). Egli identifica le camicie nere, incarnazione dei tratti essenziali dell'estetica militarista fascista dell'eroismo e del sacrificio, con lo "spirito ancestrale" del *bushidō*[154](fig. 4). I cinegiornali di regime e le pubblicazioni ufficiali dell'epoca promuovono una narrazione del Giappone come nazione di uomini disciplinati, instancabili guerrieri, devoti alla patria e disposti al sacrificio supremo. Questa immagine è spesso veicolata attraverso la rappresentazione delle truppe nella loro uniformità e disciplina, in linea con l'ideale del collettivismo fascista che subordina l'individualità al bene della nazione[155]. Si evita invece ogni menzione di individualità che possa mettere in discussione il predominio della patria sul singolo, ad esclusione dello stesso eroico desiderio di annullamento individuale come sacrificio per la causa comune[156].

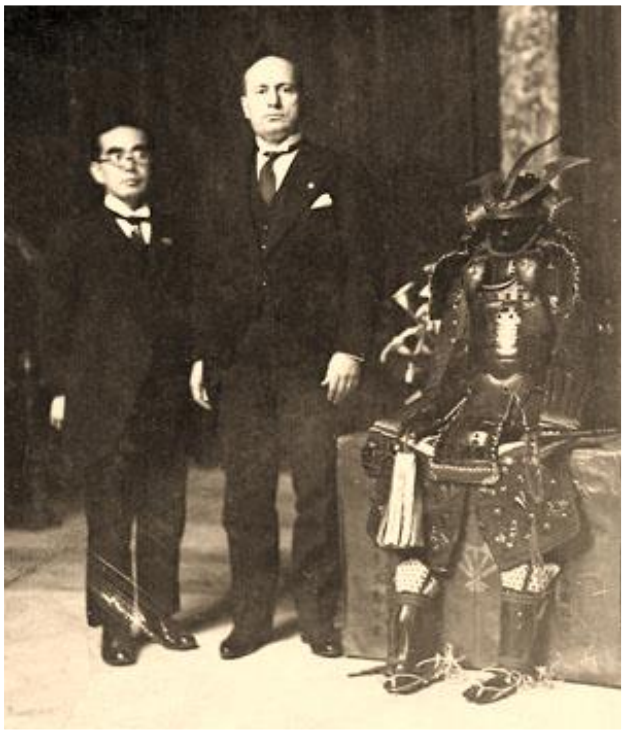

Figura 5: Benito Mussolini immortalato tra Shimoi Harukichi e un'armatura da samurai.
Figura 6: Shimoi Harukichi posa indossando l'uniforme da ardito.

Un altro importante contributo alla formazione dell'immaginario sul Giappone nell'opinione pubblica europea è dato, come evidenzia Bassoni (2021), dal racconto giornalistico della Guerra

[154] Reto HOFMANN, *The Fascist Effect: Japan and Italy, 1915-1952*, Ithaca, Cornell University Press, 2015, p. 8.
[155] RAIMONDO, "Bushido as allied: The Japanese warrior in the cultural production of Fascist Italy (1940-1943)", p. 89.
[156] Carlo LEO, "Harukichi Shimoi a Vittorio Veneto. Un giapponese amante dell'Italia", *Punti di incrocio, di attenzione, di briga e d'affetto. Lettere ai tempi di conflitti e di guerre nel Novecento*, 33, 2020, p. 43.

russo-giapponese (1904-05). Nel tentativo di spiegare la vittoria di una nazione dell'Asia orientale contro l'esercito russo, ovvero una potenza "occidentale" e "bianca", un successo allora privo di precedenti, stampa, osservatori militari e analisti dalle principali potenze europee condividono una narrazione basata su presunte virtù morali intrinseche al popolo giapponese: caratteristiche quali la devozione alla patria, la disciplina, l'eroismo. L'idea di un perfetto «connubio tra tecnologia occidentale e "spirito asiatico"»[157] funge ora da giustificazione per la vittoria dell'Impero del Giappone e, successivamente, da motivazione ideologica per il Patto Tripartito. Tali qualità si allineano infatti col modello dell'uomo fascista forte, disciplinato e disposto al sacrificio per la patria. Anche l'esaltazione delle arti marziali giapponesi come espressione del *bushidō* è funzionale a presentare il popolo giapponese come affine a quello italiano in termini di spirito guerriero, disciplina, lealtà e sacrificio, ideali attivamente promossi dal regime fascista. Cortometraggi e documentari dell'Istituto Luce insistono sull'ancestrale passione del popolo giapponese per lo sport, anch'essa emanazione della sua attitudine alla lotta[158].

Il linguista e studioso di letteratura italiana Nogami Soichi (1910-2001) pubblicò un articolo sul mensile propagandistico *Yamato* nel 1941, mentre studiava all'Università La Sapienza di Roma. Egli affronta il tema dello sport affermando che non siano solo quelli "autoctoni", ossia le arti marziali giapponesi, a testimoniare l'essenza militarista del suo popolo, ma anche la "partecipazione spirituale" che contraddistinguerebbe i giapponesi nella pratica di tutti gli sport comuni al resto del mondo[159]. In Raimondo (2017) è presente una considerazione significativa sulle didascalie di alcune immagini allegate allo stesso articolo, dalle quali emerge l'implicazione che l'attività sportiva abbia per le giovani donne giapponesi uno scopo preparatorio al loro futuro ruolo di mogli e di madri, in quanto conferirebbe loro la disciplina necessaria a svolgere il loro compito[160].

Concludendo, nella rappresentazione del Giappone, le istituzioni dell'Italia fascista selezionano in maniera strumentale gli elementi dell'immaginario giapponese più funzionali agli scopi propagandistici del regime e li utilizzano per giustificare le ambizioni imperialiste e riaffermare l'ideologia totalitaria che pone l'Italia a guida e modello. L'ammirazione per

[157] Nicola BASSONI, "L'immagine europea del Giappone durante la guerra contro la Russia zarista. Un confronto tra i casi francese, italiano e tedesco", *Sguardi sul Giappone da Oriente e Occidente*, Venezia, Cafoscarina, 2021, p. 143-144.
[158] RAIMONDO, "Bushido as allied: The Japanese warrior in the cultural production of Fascist Italy (1940-1943)", p. 87.
[159] RAIMONDO, "Bushido as allied: The Japanese warrior in the cultural production of Fascist Italy (1940-1943)", p. 93.
[160] RAIMONDO, "Bushido as allied: The Japanese warrior in the cultural production of Fascist Italy (1940-1943)", p. 94.

caratteristiche considerate connaturate al popolo giapponese, quali forza militare e disciplina, non si traduce mai nella volontà ultima di porre le due potenze sullo stesso livello. Prevale piuttosto un intento strumentale per esaltare un'identità nazionale italiana forte e dominante, fondata su una mascolinità egemone italiana militarista e autoritaria rispetto alla quale l'Impero del Giappone non risulta che un forte alleato militare.

3. Rappresentazioni sessualizzate del Giappone nell'Italia del secondo dopoguerra

Questo capitolo esplora i modelli di sessualità egemone che emergono nell'Italia postbellica, analizzando il passaggio dal modello fascista dell'"uomo forte" a nuove mascolinità nel contesto della modernizzazione e della rivoluzione sessuale. Nella seconda parte si pone l'attenzione su alcuni esempi di rappresentazioni esotizzate della sessualità giapponese nel periodo in esame, evidenziando le dinamiche di potere ivi sottese.

3.1 Mascolinità egemone nell'Italia postbellica: dalla popolarizzazione del discorso sul sesso allo sdoganamento della pornografia

La caduta del mito del superuomo, ideale di mascolinità che enfatizzava la forza fisica, l'atletismo e la sottomissione delle donne, determina una crisi della mascolinità egemone italiana: il modello di "uomo forte" promosso dal fascismo si rivela fallimentare[161]. Il cinema neorealista dell'immediato dopoguerra dipinge una mascolinità segnata dalla fatica e alle prese con le difficoltà della vita quotidiana, ben lontana dai modelli idealizzati precedenti. Allo stesso tempo è attraverso le figure degli "eroi" che, evidenzia Giuliani (2019), in un processo di deresponsabilizzazione coloniale l'identità razziale degli italiani viene riarticolata in una sua versione repubblicana in cui è mantenuta la mediterraneità, seppur «come la zona d'ombra in cui proteggere il senso di continuità col passato e di proiezione nel futuro» di una comunità immaginata «fondata sulla riconciliazione interna e sul mito della fratellanza cristiana»[162]. La Costituzione Repubblicana del 1948 introduce il principio fondamentale della pari dignità sociale di tutti i cittadini davanti alla legge senza distinzione di sesso, quando la società italiana è ancora molto lontana dalla parità o quantomeno da un aperto dibattito su di essa. Tuttavia, numerosi autori di allora considerano tali principi come dei precetti "programmatici", privi di qualsivoglia effetto sul diritto privato[163]. Sebbene si assista, pur con resistenze e reazioni, ad accenni di una progressiva erosione del monopolio maschile in alcuni ambiti della società, si dovranno attendere almeno tre decenni affinché tali principi costituzionali abbiano un impatto significativo sulla vita familiare e sociale[164].

[161] Barbara POZZO, "Masculinity Italian Style", *Nevada Law Journal*, 13, 2, 2013, p. 606.
[162] Gaia GIULIANI, "Gli eroi son tutti giovani e belli. Il cinema degli eroi tra memoria coloniale, condanna del fascismo e nuovi e vecchi modelli di genere (1949-1954)", in Stefania Parigi et al. (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma, RomaTrE-Press, 2019, p. 650.
[163] POZZO, "Masculinity Italian Style", p. 605.
[164] *ibid*.

Sino alla vigilia delle importanti riforme legislative che caratterizzeranno gli anni '70, la società italiana è segnata da forti tensioni tra il modello patriarcale tradizionale[165], in progressiva crisi ma ancora ben radicato, e i movimenti di rivendicazione femminista, che propongono la "donna" come nuovo soggetto politico[166]. Il 22 maggio 1978 entra in vigore la legge 194 che norma le modalità di accesso all'interruzione volontaria di gravidanza. Nello stesso anno, per la serie documentario della Rai *L'amore in Italia*, una donna siciliana racconta al regista Luigi Comencini di aver portato a termine undici gravidanze e aver abortito clandestinamente quattordici volte. Il marito, da tempo al corrente di quello che per anni è stato tenuto segreto, si mostra anzi indifferente alle dichiarazioni della moglie e si premura di precisare che la volontà di avere tanti figli, per assicurarsi un erede maschio, è caratteristica degli uomini siciliani. Mentre il marito racconta la gioventù della coppia parlando al plurale e afferma che entrambi abbiano sempre voluto procreare, lei asserisce con fermezza che, se avesse potuto, avrebbe assunto «dieci pillole al giorno» pur di non dover sostenere tutte quelle gravidanze e allevare i figli. Nella scena successiva, la figlia maggiore della coppia è intervistata insieme a suo marito, dello stesso avviso del suocero. Alle domande: «Ha sentito parlare delle femministe? Secondo lei [...] perché lo fanno? Hanno ragione, hanno torto?» la donna risponde che «hanno ragione», ma anche che «siccome da noi altri queste cose non si usano, [...] cosa dice mio marito io devo fare. Da me comanda soltanto mio marito». La dinamica tra le mogli e i mariti intervistati è emanazione del rapporto egemonico sotteso al binomio di genere maschile (dominante) e femminile (subordinato), in quanto vi è un consenso attivo della parte oppressa. Sebbene la giovane donna non esiti un momento a dirsi d'accordo con le istanze di liberazione femminile, percepisce come naturale e inevitabile l'autorità del proprio marito. La subordinazione è accettata e giustificata mediante richiami alla tradizione culturale locale: nulla lascia a intendere che l'adesione al modello patriarcale sia frutto di una coercizione, quanto piuttosto di una incapacità di immaginare alternative, anche laddove visibili. La lenta ma progressiva messa in discussione di tale asimmetria di potere genera ostilità da più parti politiche: se l'establishment conservatore mostra comprensibili resistenze alle istanze sovversive, Bracke (2014) evidenzia le difficoltà di conciliare le istanze femministe anche con sindacati e organizzazioni di sinistra, i quali danno priorità alla lotta di classe anche al prezzo di trascurare le dinamiche patriarcali[167]. Sebbene il termine "rivoluzione sessuale" sia il più

[165] POZZO, "Masculinity Italian Style", p. 610.
[166] Maud Anne BRACKE, *Women and the Reinvention of the Political: Feminism in Italy, 1968-1983*, New York, Routledge, 2014, p. 1.
[167] BRACKE, *Women and the Reinvention of the Political: Feminism in Italy, 1968-1983*, pp. 64-65.

comunemente utilizzato per descrivere un insieme massiccio di mutamenti radicali nell'ambito della sfera sessuale, le definizioni del periodo interessato e delle condizioni precedenti e antecedenti la "trasformazione" in esame non possono essere date per scontate.

Balestracci (2019) individua due periodizzazioni prevalenti: una distingue un processo di rivoluzione sessuale a lungo termine che si estende tra il XVIII secolo e il XX secolo da brevi episodi che ne hanno determinato l'accelerazione, mentre il secondo distingue una prima rivoluzione sessuale riguardante i gruppi sociali urbani (fine XVIII - metà XIX secolo) da una seconda che vede interessati i movimenti femministi e di liberazione omosessuale (anni '60 e '70 del XX secolo)[168]. Lo stretto legame tra avvento di nuovi media e beni di consumo nei contesti urbani e mutamento del panorama delle relazioni sessuali, induce alcuni storici a «parlare di liberalizzazione piuttosto che di rivoluzione[169]». I cambiamenti sociali, economici e culturali che ha vissuto l'Italia del secondo dopoguerra hanno avuto un impatto significativo sulla mascolinità egemone tradizionale: la crescita economica, l'emergere della società dei consumi e la diffusione di nuovi modelli culturali attraverso i media hanno contribuito a mettere in discussione i valori patriarcali e ad aprire la strada a nuove forme di mascolinità. Il boom economico degli anni '60 ha portato ad un aumento del benessere e dell'accesso ai beni di consumo che, osserva Asquer (2011), certifica una "modernità" che diviene «terreno di confronto sociale» e «"lingua" attraverso cui vennero comunicate e negoziate le identità (sociali, di genere, di generazione)»[170]. Questa risemantizzazione della domesticità si sviluppa in un contesto urbano trasformato dall'espansione delle periferie, dove si concentrano le fasce popolari, attratte da abitazioni più economiche ma decorose. Delle politiche governative, inefficaci contro la speculazione edilizia e favorevoli alla proprietà privata, beneficiano principalmente i ceti medi, mentre l'edilizia popolare rimane inaccessibile per le fasce più povere[171]. La nascita di nuovi spazi di socializzazione e di incontro tra classi e l'emergere di soggettività emarginate come giovani, donne e movimenti sociali contribuiscono alla diffusione di nuovi modelli culturali e alla messa in discussione della morale tradizionale. Di conseguenza, come afferma Balestracci (2019), «Consumi e media negli anni Sessanta avrebbero popolarizzato il discorso sul sesso come sino ad allora non era stato possibile»[172].

---

[168] Fiammetta BALESTRACCI, "Le rivoluzioni sessuali degli anni Settanta in Italia: storia, narrazioni e metodologie", in Fiammetta Balestracci e Catia Papa (a cura di), *L'Italia degli anni Settanta. Narrazioni e interpretazioni a confronto*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019, pp. 166-167.

[169] BALESTRACCI, "Le rivoluzioni sessuali degli anni Settanta in Italia: storia, narrazioni e metodologie", pp. 167-168.

[170] Enrica ASQUER, *Storia intima dei ceti medi*, Bari: Gius. Laterza & Figli, 2011, p. 9.

[171] *ibid.*

[172] BALESTRACCI, "Le rivoluzioni sessuali degli anni Settanta in Italia: storia, narrazioni e metodologie", pp. 169-170.

La popolarizzazione del discorso sul sesso e sul corpo femminile è riscontrabile in diversi prodotti culturali dell'epoca: dal cinema alla pubblicità, dalla musica alle riviste. Il cinema popolare contribuisce in modo particolare al mutamento dei ruoli di genere e all'emergere di nuovi modelli di mascolinità e nella commedia all'italiana degli anni '60 e '70 i temi legati alla sessualità e alle relazioni di coppia assumono un ruolo centrale e più esplicito rispetto al passato[173]. L'incursione del bikini nel cinema italiano, oggetto dell'attenzione di critici e censori sin dal dopoguerra, si attesta definitivamente proprio nei primi anni '60 e lo sdoganamento di questo capo di abbigliamento è consacrato dalla sua presenza sulle copertine delle riviste[174]. La pubblicità inizia a utilizzare immagini e linguaggi allusivi (figure 5 e 6) per promuovere prodotti di consumo e la musica pop e rock anglo-americana introduce in Italia nuovi modelli di espressione individuale e libertà sessuale[175].

Figura 5: Spot pubblicitario dei collant in nylon marca Rede, in onda su Rai 3 negli anni '60: Una donna indossa le calze e si accarezza le gambe. Nella scena successiva, la voce fuori campo e due uomini in coro esclamano «Eleganti, eleganti, eleganti! Guardatela: si vede che porta calze Rede!».
Figura 6: Spot pubblicitario della crema per il viso Diadermina, in onda su Rai 3 negli anni '60: un uomo accarezza e bacia il viso della modella mentre la voce fuori campo promette che la crema «dona una seducente freschezza».

Questi mutamenti culturali e sociali non solo ridefiniscono l'immaginario collettivo intorno alla sessualità, ma aprono la strada a una maggiore esplicitazione e commercializzazione del discorso sul sesso. Tale processo culmina nella crescente produzione e diffusione di materiale

[173] DI CHIARA Francesco, RIGOLA Gabriele (a cura di), *Voglie matte, merli maschi, peccati veniali. La questione sessuale nel cinema popolare italiano dal miracolo italiano all'avvento del porno*, *Schermi*, 5, 9, 2021, pp. 7-8.
[174] Paola VALENTINI, "Corpi e pelle in copertina: bikini, tute spaziali e nuovi modelli di femminile tra cinema e illustrazione", in Francesco Di Chiara, Gabriele Rigola (a cura di), *Voglie matte, merli maschi, peccati veniali. La questione sessuale nel cinema popolare italiano dal miracolo italiano all'avvento del porno*, *Schermi*, 5, 9, 2021, pp. 100-101.
[175] BALESTRACCI, "Le rivoluzioni sessuali degli anni Settanta in Italia: storia, narrazioni e metodologie", p. 181.

erotico e pornografico, dapprima in forma clandestina e poi, con la progressiva liberalizzazione dei costumi e delle leggi, che negli anni '60 e '70 trasforma radicalmente il panorama culturale italiano, in modo più aperto. Poco dopo aver fondato il primo settimanale «per uomini» *Men* nel 1966, gli editori e consorti Adelina Tattilo e Saro Balsamo si separano e Tattilo fonda *Playmen*, versione italiana di *Playboy* (il titolo diverso ha lo scopo di aggirare il bando della rivista americana allora vigente in Italia). Nel 1970 Balsamo rileva il settimanale culturale *Le Ore*, trasformandolo prima in una pubblicazione softcore e, gradualmente, in una rivista pornografica[176]. La diffusione di riviste erotiche e di materiale proveniente dal Nord Europa e dagli Stati Uniti d'America contribuisce a rendere la pornografia accessibile a un pubblico sempre più ampio e la legge 355 del 1975 stabilisce la non punibilità per la vendita e distribuzione di materiale pornografico[177].

Pezzotta (2021) evidenzia che la sessualizzazione del cinema italiano era già in atto da prima della nascita delle sale a luci rosse, consacrate dalla pellicola *Blue Movie* (1978) di Alberto Cavallone, considerato il primo film hardcore italiano distribuito nelle sale[178]. La popolarizzazione della pornografia alimenta un acceso dibattito pubblico che vede scontrarsi moralisti conservatori e liberali[179] e, documenta Lepratto (2017), la Chiesa Cattolica vi prende parte condannando l'oscenità, ma lo fa tardivamente e la riluttanza nell'affrontare il tema risulta in un panico morale che paradossalmente ne favorisce l'affermazione[180]. Nell'ambito del fumetto vengono prodotte parodie pornografiche di film famosi che sfruttano la popolarità di personaggi e storie note per attirare un pubblico più ampio: in un articolo del 2016 sul fumetto per adulti italiano, Mauro Giori evidenzia come la relazione tra fumetto, cinema e pornografia si intensifichi quando negli anni '70 l'Editrice 66 di Renzo Barbieri segna la nascita di una nuova generazione di fumetti "per adulti" che aggirano la censura con il softcore e ricorrono a narrazioni più elaborate[181]. Un Goldrake apertamente razzista con il volto di Jean Paul Belmondo e ispirato a James Bond ha come amante un'agente del KGB in *Goldrake* (1966-

[176] Marco CICALA, "Storia e misteri del porno di carta in Italia", *la Repubblica*, 30 dicembre 2016, https://www.repubblica.it/venerdi/libri/2016/12/30/news/tette_politica_e_misteri_italiani-155145749/, 11-01-2025.
[177] BALESTRACCI, "Le rivoluzioni sessuali degli anni Settanta in Italia: storia, narrazioni e metodologie", p. 186.
[178] Alberto PEZZOTTA, "Alberto Cavallone tra divulgazione, mercificazione e provocazione", in Francesco Di Chiara, Gabriele Rigola (a cura di), *Voglie matte, merli maschi, peccati veniali. La questione sessuale nel cinema popolare italiano dal miracolo italiano all'avvento del porno*, *Schermi*, 5, 9, 2021, pp. 156-157.
[179] BALESTRACCI, "Le rivoluzioni sessuali degli anni Settanta in Italia: storia, narrazioni e metodologie", p. 187.
[180] Livio LEPRATTO, "L'"osceno" cinematografico dopo il '68 sui periodici cattolici: Francia e Italia a confronto", in Mauro Giori e Tomaso Subini (a cura di), *I cattolici, il cinema e il sesso in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, *Schermi*, 1, 1, 2017, pp. 182-184.
[181] Mauro GIORI, "Il fumetto italiano per adulti e il cinema: forme e funzioni della parodia pornografica", in Elisabetta Abignente et al. (a cura di), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, *Between*, 6, 12, 2016, p. 5.

1980): l'idea è di «sovrapporre a un personaggio un attore sulla base di una qualche affinità istituibile con la sua immagine, cioè con il prodotto dei ruoli interpretati e di tutta una serie di formazioni discorsive parallele sulla sua vita e sulla sua professionalità»[182].

Concludendo, con la liberalizzazione dei costumi si può parlare, più che di una crisi delle mascolinità egemoni, della loro parziale riarticolazione e della nascita di nuovi modelli. La dimensione libertaria dei movimenti di fine anni '60 e l'opposizione all'autoritarismo è risultata in una parziale liberalizzazione dei comportamenti sessuali e non in una problematizzazione dei ruoli di genere[183]. Se all'interno dei sindacati la problematizzazione della dimensione di genere nelle rivendicazioni si fa strada solo nella seconda metà degli anni '70, prima sono poche le realtà che considerano le specificità del lavoro femminile[184]. Nel contesto delle lotte operaie, a risaltare è la figura del lavoratore maschio, spesso immigrato dal sud Italia verso industrie settentrionali come FIAT, la cui "spontanea" radicalità viene idealizzata in contrapposizione alla cieca obbedienza dei lavoratori del nord a sindacati e partiti di sinistra[185]. L'operaia in lotta non gode della stessa visibilità per via della sottovalutazione del suo lavoro rispetto a quello maschile, della limitata inclusione nei sindacati[186] e dell'invisibilità statistica delle varie declinazioni del lavoro femminile[187].

Emerge un modello complesso denominato "mascolinità eroica", che critica le élite di partiti e sindacati e rifiuta l'"immobilismo strategico della sinistra" a cui contrappone l'impegno attivo nella militanza politica, la ribellione all'autorità e il sacrificio volto all'obiettivo comune[188]. La repressione seguita all'escalation della violenza politica degli anni '70 porta alla criminalizzazione di gruppi e idee post-1968, ostacolando l'agenda sociale femminista. Nonostante l'influenza femminista penetri nelle istituzioni e nella cultura professionale tramite piccoli gruppi e fondazioni autogestite, il suo impatto è limitato a causa di una reazione negativa e di un più ampio processo di trasformazione patriarcale. Tale reazione è nota come *backlash*: si tratta di una risposta conservatrice ai cambiamenti che mettono in discussione i ruoli di genere tradizionali; è il motivo per cui negli anni '80 in Italia, mentre il pensiero femminista si sviluppa, il femminismo come movimento sociale si indebolisce. Bracke suggerisce che il

[182] GIORI, "Il fumetto italiano per adulti e il cinema: forme e funzioni della parodia pornografica", p. 7.
[183] BRACKE, *Women and the Reinvention of the Political: Feminism in Italy, 1968-1983*, pp. 49-50.
[184] BRACKE, *Women and the Reinvention of the Political: Feminism in Italy, 1968-1983*, p. 129.
[185] BRACKE, *Women and the Reinvention of the Political: Feminism in Italy, 1968-1983*, p. 126.
[186] Simonetta ORTAGGI CAMMAROSANO, "Labouring women in northern and central Italy in the nineteenth century", in John A. Davis e Paul Ginsborg (a cura di), Society and Politics in the Age of the Risorgimento, Cambridge, Cambridge University Press, 1991,, p. 182.
[187] ORTAGGI CAMMAROSANO, "Labouring women in northern and central Italy in the nineteenth century", pp. 155-158.
[188] BRACKE, *Women and the Reinvention of the Political: Feminism in Italy, 1968-1983*, p. 51.

backlash contro il femminismo sia un elemento chiave nei processi socioculturali degli anni '80, incluso il berlusconismo[189].

Il modello di mascolinità promosso dal berlusconismo e veicolato grazie alla larga diffusione delle reti televisive private di Silvio Berlusconi, riporta in auge figure anacronistiche come il "boss virile", carismatico leader che adotta un registro linguistico paternalistico, oggettificante e infantilizzante nei confronti delle donne, con l'intenzione di screditarne le facoltà intellettive. Se ne esalta invece il ruolo di mogli, madri e figlie, la dedizione al sacrificio contrapposta alla razionalità, considerata una prerogativa maschile[190]. In questo contesto di trasformazione delle mascolinità egemoni, vale la pena di analizzare la costruzione dell'alterità sessuale e il suo ruolo nella definizione dell'identità. Tra le molteplici rappresentazioni che popolano l'immaginario erotico italiano del dopoguerra, emergono anche immagini esotizzanti del Giappone, che si intrecciano con le dinamiche di genere e con le nuove forme di consumo dell'oggetto del desiderio sessuale.

3.2 Rappresentazione sessualizzata del Giappone nell'Italia del dopoguerra

Su una spiaggia di Kiriwina, nell'arcipelago delle Trobriand in Nuova Guinea, un gruppo di donne «all'aria aperta e a torso nudo» giudicate «molto disinvolte in amore» insegue quello che la voce narrante definisce «Rossano Brazzi con la tintarella» allo scopo, continua, di soddisfare gli «appetiti amorosi della comunità». Paragonandole alle donne americane della scena immediatamente precedente, il narratore continua sottolineando che qui, tuttavia, «non usa strappargli prima la camicia», alludendo alla loro nudità. La voce è una delle più celebri allora, quella di Stefano Sibaldi, e il film è *Mondo cane* (1962), diretto da Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi e Paolo Cavara. Nella prima parte della pellicola, il montaggio consiste nell'alternarsi di transizioni sui seni di donne di gruppi indigeni "primitivi" e gli abiti eleganti delle donne "civilizzate". Che sia mediante il paragone con i costumi brutali della tribù di un'isola del Pacifico, o con l'eccesso di sentimentalismo e pietà della cerimonia di sepoltura di un cane nel cimitero per animali di Pasadena, lo spettatore, ossia il pubblico italiano a cui il narratore si rivolge, è la misura della moderazione, in equilibrio tra i due estremi irrazionali e mostruosi. «A Taipei», continua il narratore, i cani sono «oggetto di un altro genere di attenzione» e aggiunge, mentre si alternano immagini di cani macellati e cucinati, «straordinariamente diffusi in tutta la Cina». La colonna sonora si fa più sognante, quasi "disneyana", quando viene

[189] BRACKE, *Women and the Reinvention of the Political: Feminism in Italy, 1968-1983*, p. 185.
[190] POZZO, "Masculinity Italian Style", p. 615.

mostrato il processo di tintura artificiale dei pulcini per la Pasqua a Roma e la morte della maggior parte degli animali è presentata come una contingenza inevitabile.

Il *mondo movie* è un sottogenere del documentario e rappresenta una peculiare espressione della produzione cinematografica italiana, diffusasi a partire dal 1959 con l'uscita di *Europa di notte* di Alessandro Blasetti, fino al declino alla fine degli anni '80. Si tratta di pseudo-documentari che offrono una chiave di lettura per analizzare l'evoluzione di rilevanti narrazioni culturali nel contesto italiano[191]. I contenuti possono essere di vario genere e sono tendenzialmente accomunati dall'essere volutamente scioccanti, esotizzanti e sensazionalistici, volti a provocare e intrattenere il pubblico. Il successo di questo filone è riconducibile in particolare a *Mondo Cane*, considerato il vero capostipite del genere. Questo film ha dato origine, già nello stesso anno, a una serie di produzioni analoghe di minore rilevanza[192]. I *mondo movie* sono caratterizzati da accostamenti di sequenze violente ed erotiche e un montaggio che crea un disegno *a tesi*, ossia una struttura le cui sequenze sono «legate le une alle altre senza soluzione di continuità», «sono raccolte intorno a nuclei tematici forti e si richiamano ossessivamente fra di loro»[193]. Il linguaggio visivo e la voce fuoricampo riprendono lo stile dei documentari, ma le riprese spezzate e veloci suggeriscono la partecipazione diretta del regista. Il narratore in voiceover non perde occasione per informare lo spettatore delle difficoltà che gli autori hanno affrontato per ottenere quelle immagini, elemento che Previtali (2017) interpreta come un espediente per convincere lo spettatore della loro autenticità[194].

Dalla Gassa (2014) analizza la rappresentazione del Giappone in questi film, prendendo come esempio il gioco del *pachinko* e mettendo a confronto tre diverse interpretazioni: quella di Wim Wenders nel film *Tokyo-Ga* (1985), quella di Roland Barthes nel saggio *L'impero dei segni* (1984) e quella che emerge dal *mondo movie* di Luigi Vanzi, *Mondo di notte* (1960). Dalla Gassa osserva che tutte e tre le interpretazioni, pur con differenti approcci, mirano a rendere comprensibile al pubblico "occidentale" il «senso sfuggente di una pratica esotica»[195]. L'autore evidenzia come i *mondo movie* presentino il mondo come un insieme di "cartoline" esotiche, accomunate da emozioni e comportamenti universali, concetto racchiuso nel proverbio «tutto

[191] Giuseppe PREVITALI, "Uno spettacolo osceno. La critica cattolica di fronte al fenomeno mondo movies", *Schermi*, I, 1, 2017, p. 103.
[192] PREVITALI, "Uno spettacolo osceno. La critica cattolica di fronte al fenomeno mondo movies", p. 105.
[193] Giuseppe PREVITALI, "Al di là del vero e del falso. Sul rapporto realtà/immagine nel genere mondo movies", *Elephant Castle*, 17, 2017, p. 14.
[194] PREVITALI "Al di là del vero e del falso. Sul rapporto realtà/immagine nel genere mondo movies" p. 17.
[195] Marco DALLA GASSA, "'Tutto il mondo è paese'. I mondo movies tra esotismi e socializzazione del piacere", *Cinergie*, 5, 2014, p. 84.

il mondo è paese». Tale visione omologante riduce la complessità delle culture a un insieme di comportamenti riconoscibili:

> […] non ci troviamo innanzi a "personaggi" che vengono trattati come "stereotipi" (tipi che non appartengono alla nostra società), semmai a "comunità" che si comportano come "personaggi" (ovvero si muovono all'unisono, coerentemente con i propri tratti "caratteriali") e che tra loro non istituiscono rapporti di conflittualità (dunque una narrazione), bensì di insperata e sorprendente contiguità (dunque una composizione), tanto da poter considerare ogni gruppo portato in scena come membro di un'unica ideale famiglia umana che si riunisce al motto di "Tutto il mondo è paese".[196]

Dalla Gassa conclude che la rappresentazione del Giappone nei *mondo movie* è funzionale alla creazione di un'esperienza di visione "rassicurante" per il pubblico italiano, il quale può confrontarsi con la diversità senza dover mettere in discussione la propria identità. A proteggere lo spettatore dal potenziale senso di smarrimento e disorientamento sono i «dispositivi di stabilizzazione emotiva del racconto», ossia artifici di configurazione delle sequenze, come l'alternanza di luoghi geografici estremamente lontani resa fluida dalla continuità della colonna sonora e del *voiceover*: in tal modo «l'ignoto acquista configurazioni accettabili, le diversità si trasformano in rimari famigliari»[197].

I *mondo movie* si concentrano spesso su usanze e rituali di culture lontane, su stili di vita considerati bizzarri o inusuali, enfatizzando gli aspetti più sensazionalistici come la nudità e la violenza[198]. Giuliani (2018) evidenzia come lo sviluppo del genere *cannibal movie* sia concomitante al periodo di crisi dei *mondo movie*, dimostrando che l'uno sia propaggine dell'altro[199]. *Cannibal Holocaust* (1979) di Ruggero Deodato è considerato il film che ha spinto all'estremo la violenza e la crudeltà del genere *mondo*, risultando prima nel sequestro della pellicola e infine nel nulla osta per una versione vietata ai minori e con varie scene tagliate[200]. Dall'analisi di Giuliani emerge l'ambiguità dello sguardo di Deodato, il quale se da un lato sembra voler criticare e prendere le distanze dalla violenza coloniale di cui sono emanazione i *mondo movie*, dall'altro beneficia dell'effetto scioccante che essa produce mettendo in scena

[196] DALLA GASSA, "'Tutto il mondo è paese'. I mondo movies tra esotismi e socializzazione del piacere", p. 90.
[197] DALLA GASSA, "'Tutto il mondo è paese'. I mondo movies tra esotismi e socializzazione del piacere", pp. 88-89.
[198] Mark GOODALL, "Film Fusions. The cult film in World Cinema", in Rob Stone et al. (a cura di), *The Routledge Companion to World Cinema*, Routledge, 2017, pp. 371-372.
[199] Gaia GIULIANI, "Razza cagna: mondo movies, the white heterosexual male gaze, and the 1960s-1970s imaginary of the nation", Modern Italy, 23, 4, 2018, p. 437.
[200] Tassinari 2022 p. 119.

una sorta di "meta-cannibalismo" in cui il pubblico "occidentale" viene assolto dalla complicità nel cannibalismo[201].

Uno dei sottogeneri più prolifici è il filone dei sexy-mondo, sviluppatosi negli anni '60 e '70 e incentrato sulla rappresentazione della sessualità in diverse parti del mondo[202]. Soprattutto a partire dagli anni '60, la nudità e la sessualità esplicita diventano elementi centrali di molti *mondo movie*, nei quali è sempre adottato il punto di vista dello spettatore uomo bianco eterosessuale. Nello stesso articolo, Giuliani esplora il ruolo dello sguardo maschile bianco eterosessuale nei *mondo movies*, nella costruzione dell'immaginario nazionale. In altre parole, analizza come questi film, attraverso rappresentazioni di genere e razza, riflettono le trasformazioni sociali e politiche del periodo post-fascista e postcoloniale evidenziando sia la crisi della mascolinità tradizionale che il tentativo di ridefinirla[203]. Ne emerge che le pellicole di Gualtiero Jacopetti si basano sulla spettacolarizzazione, nonché mercificazione, dell'Altro esotico allo scopo di riaffermare lo sguardo erotico maschile sui corpi ipersessualizzati delle donne e in ultimo la superiorità del sé europeo[204]. Una scena di *Mondo cane* mostra l'interno di un bagno pubblico di Tokyo in cui uomini adulti e giovani adulti giapponesi ricevono massaggi, trattamenti estetici e di pulizia da giovani ragazze (fig. 7), accompagnati dalla voce narrante trascritta di seguito:

> I giapponesi di Tokyo, invece, come escono da una notte troppo movimentata, entrano di filato qui dentro per rimettersi a nuovo. Questo è il Tokyo Onsen, vera e propria stazione di servizio per lavaggi a ingrassaggio dei giapponesi che ieri sera hanno alzato troppo il gomito. Il perfetto funzionamento dell'officina è affidato a un centinaio di ragazze in reggiseno e short, al fine di concedere al cliente, fra tante torture, almeno il conforto del panorama. Una gentile usanza giapponese vuole invece che il cliente sia nudo. Lo abbiamo coperto noi, in omaggio a una gentile usanza nostrana. Il Giappone è forse il paese più pulito del mondo. Il bagno e il massaggio sono riti antichi quanto la sua civiltà. A Tokyo, città che ha dieci milioni di abitanti, sei milioni di donne curano ogni giorno quattro milioni di giapponesi festeggiandoli, ammirandoli, servendoli, massaggiandoli, tutte impegnate a rendere la loro vita piacevole come vuole un'antica e lodevolissima tradizione. Così il giapponese, con ogni anfratto del suo corpo

[201] GIULIANI, "Razza cagna: mondo movies, the white heterosexual male gaze, and the 1960s-1970s imaginary of the nation", pp. 438-439.
[202] GIULIANI, "Razza cagna: mondo movies, the white heterosexual male gaze, and the 1960s-1970s imaginary of the nation", p. 436.
[203] GIULIANI, "Razza cagna: mondo movies, the white heterosexual male gaze, and the 1960s-1970s imaginary of the nation", p. 429.
[204] GIULIANI, "Razza cagna: mondo movies, the white heterosexual male gaze, and the 1960s-1970s imaginary of the nation", p. 439.

> esplorato, pulito, tonificato, massaggiato, senza la minima collaborazione da parte sua, può assaggiare quando vuole quel sublime relax che il suo Dio gli promette solo dopo la morte.[205]

Appare subito evidente come la narrazione miri a portare l'attenzione su tre aspetti principali: la nudità, la sessualizzazione dei corpi femminili e la sottomissione femminile al piacere maschile. La voce, con tono ironico e paternalistico, descrive le ragazze come impegnate a rendere piacevole la vita degli uomini ed estende questo rapporto a tutta la popolazione femminile di Tokyo («sei milioni di donne») nei confronti di quella maschile («quattro milioni di giapponesi»). L'atmosfera di ambiguità morale generata dall'uso di termini contrapposti come "tortura" e "sublime relax" riflette la narrativa essenzializzante che vede il Giappone come un luogo simultaneamente affascinante e ripugnante. Se da un lato il punto di vista maschile eterosessuale incoraggia lo spettatore a immedesimarsi nei destinatari delle attenzioni femminili (fig. 8), dall'altro l'immaginario voyeuristico conferisce al pubblico italiano una posizione privilegiata, ossia quella di osservatore esterno ed estraneo, che con il proprio sguardo conosce, possiede e controlla. La scena descritta è un esempio di come il genere *mondo movie*, mediante l'esotismo e la spettacolarizzazione dell'Altro, in questo caso dell'Altro giapponese, riaffermi il senso di superiorità dello spettatore italiano. Quest'ultimo è destinatario dell'oggetto di consumo a cui viene ridotto l'Altro razzializzato, che nel caso in esame è in primo luogo "il giapponese" e più specificatamente "la donna giapponese".

Figura 7: Alcune donne effettuano trattamenti estetici e massaggi sul viso di due uomini (*Mondo cane*, 1962).

Figura 8: Una giovane donna è ripresa dal basso, in corrispondenza del punto di vista del cliente, mentre massaggia la sua schiena indossando la sola biancheria intima (*Mondo cane*, 1962).

[205] *Mondo cane*, Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara, Franco Prosperi, 1962.

Nei *mondo movie*, la rappresentazione del Giappone si inserisce in una costruzione esotizzante che oppone la *whiteness* civilizzata e razionale alla *yellowness* intesa come eccentrica, misteriosa e ipersessualizzata. Il corpo femminile giapponese è raffigurato come docile, servizievole e disponibile, rientrando così nelle dinamiche di oggettificazione dell'*ethnosexual boundary* tra il soggetto bianco, che osserva e possiede con lo sguardo, e l'Altro asiatico, oggetto del desiderio e consumo. Questa stessa dialettica è altresì riscontrabile in contesti di maggiore autorevolezza, come esaminato nel paragrafo che segue.

Nel luglio del 1954, l'etnologo Fosco Maraini (1912-2004) si reca con una troupe cinematografica presso l'isola di Hegura ("Hèkura" negli scritti di Maraini), nel Mar del Giappone, all'estremo nord della prefettura di Ishikawa, per realizzare un documentario sulle *ama*. Le *ama* sono pescatrici subacquee che si immergono per raccogliere frutti di mare (principalmente l'abalone, nel caso delle *ama* incontrate da Maraini[206]) destinati al consumo e alla vendita per il sostentamento della comunità. È convinzione diffusa che le *ama* si immergano per raccogliere le perle e che tale mestiere riguardi esclusivamente le donne. Tuttavia, la raccolta delle perle riguarda solo le *ama* di Shima, nella prefettura di Mie e, come rimarca più volte lo stesso Maraini nelle sue testimonianze, anche gli uomini si immergono[207]. L'uso del termine *ama* per riferirsi esclusivamente alle donne subacquee è piuttosto comune nella letteratura anglofona, ma Martinez (2004) dimostra che, a seconda dei caratteri cinesi con cui lo si scrive, può significare "pescatore subacqueo", "pescatrice subacquea" o entrambi[208]. Il lavoro di Maraini consiste in un'etnografia che combina testo e immagini allo scopo di documentare la vita, la cultura e le tradizioni di una comunità geograficamente isolata, prima che la modernizzazione ne cagioni la lenta scomparsa. Il metodo di documentazione consiste nell'immergersi nella vita quotidiana della popolazione e utilizzare la scrittura e la fotografia per creare un ritratto completo e sfaccettato delle *ama*, il quale culmina nella pubblicazione del libro *L'isola delle pescatrici* nel 1960.

Il taglio documentaristico del resoconto, unito al prestigio e all'autorevolezza dei quali gode il suo autore, lo rendono un punto di riferimento per gli studi sul tema, nonché un mezzo presentato al pubblico generalista come efficace per raggiungere una profonda comprensione della "naturalità ancestrale" giapponese[209]. Nella prefazione all'ultima edizione, Gian Carlo

[206] Fosco MARAINI, *L'isola delle pescatrici*, ed. or. 1960, La nave di Teseo, 2024, p. 27.
[207] Dolores P. MARTINEZ, *Identity and Ritual in a Japanese Diving Village: The Making and Becoming of Person and Place*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004, p. 31.
[208] MARTINEZ, *Identity and Ritual in a Japanese Diving Village: The Making and Becoming of Person and Place*, p. 32.
[209] Gian Carlo CALZA, prefazione in *L'isola delle pescatrici*, La nave di Teseo, 2024, pp. 12-13.

Calza lo definisce un "prezioso gioiello" e loda di Maraini il connubio tra l'approccio dello studioso, del narratore e del documentatore visuale[210]. Egli non fu il solo a immortalare le *ama* negli anni '50: Dezem (2021) paragona il lavoro di Maraini a quello del fotografo giapponese Yoshiyuki Iwase (1904-2001) e dell'ungherese Francis Haar (1908-1997). L'approccio di Iwase, cresciuto egli stesso tra pescatori, è intimo e naturalistico. Le sue immagini bilanciano scene di vita quotidiana in paesaggi rustici con ritratti individuali delle giovani subacquee, spesso presentate in chiave eroticizzata, per creare un contrasto tra la durezza del lavoro e la grazia delle donne che lo compiono[211]. Lo sguardo di Haar risulta invece rivolto a un pubblico europeo, come deducibile dal titolo del suo libro *Mermaid of Japan* (1954), il quale sfrutta l'immaginario della mitologia classica per creare l'accattivante paragone con la figura della sirena, simbolo di peccato e lussuria. Haar enfatizza la seminudità femminile per costruire una narrazione esotica, nella quale la *ama* rappresenta un elemento della cultura giapponese complesso e affascinante[212].

Il lavoro di Maraini si distinguerebbe dunque da quello di Haar e Iwase per l'ambizione di catturare un'essenza culturale, avvalorata da una profonda conoscenza del Giappone e da una forte sensibilità antropologica. Dezem esamina la singolarità dello sguardo di Maraini in relazione all'"Altro" asiatico[213], partendo dall'analisi di come l'arte *ukiyo-e* e la sua rappresentazione della femminilità hanno influito sul lavoro dello studioso[214] e conclude che, a dispetto della tendenza generale all'esoticizzazione e all'erotizzazione, la sua opera si distingue proprio per il rifiuto della narrativa estetizzante dell'orientalismo[215]. Quest'ultima considerazione fa capo a un concetto introdotto da Michele Monserrati per descrivere un approccio specifico all'"Oriente", ossia l'"orientalismo relazionale" che si distingue dall'orientalismo teorizzato da Edward Said per la ricerca nell'"Altro" di caratteristiche comuni al sé, piuttosto che di elementi che ne legittimano la dominazione. Entrambi gli approcci si confrontano con il concetto di "Oriente", la cui riproduzione è condizione di esistenza per un "Occidente" che cerca di comprenderne l'essenza, ma quello dell'orientalismo relazionale esamina come le visioni reciproche tra le due culture influenzino la costruzione di sé di ciascuna di esse[216]. Monserrati (2012) esprime perplessità in merito al fatto di avvalersi di un quadro teorico fondato sul rapporto egemonico tra le superpotenze europee in Asia, ossia Francia e

[210] Gian Carlo CALZA, prefazione in *L'isola delle pescatrici*, p. 11.
[211] Rogério Akiti DEZEM, "Fosco Maraini (1912-2004) and Japan", *Gengo Bunka Kenkyū*, 47, 2021, p. 184.
[212] DEZEM, "Fosco Maraini (1912-2004) and Japan", p. 185.
[213] DEZEM, "Fosco Maraini (1912-2004) and Japan", p. 175.
[214] DEZEM, "Fosco Maraini (1912-2004) and Japan", p. 178.
[215] DEZEM, "Fosco Maraini (1912-2004) and Japan", p. 192.
[216] Michele MONSERRATI, *Looking for Japan in contemporary Italy*, New Brunswick, 2012, p. 9.

Inghilterra, e i luoghi del loro interesse coloniale, per analizzare un fenomeno che riguarda l'Italia (priva di colonie in Asia) e il Giappone (mai colonizzato da potenze europee)[217]. Riprendendo l'osservazione di Said sul ruolo altrettanto influente che le nazioni con minori possedimenti coloniali avevano nel plasmare l'idea di "Oriente", egli specifica che essendo l'Italia parte di un orizzonte eurocentrico, non si può negare la possibilità di un discorso orientalista relativo a un corpus letterario italiano. Tuttavia, Monserrati suggerisce un approccio in cui l'enfasi è posta sulla reciprocità del rapporto oppositivo e mette in discussione l'idea di uno sguardo "occidentale" monolitico sull'"Oriente", riconoscendo che le prospettive nazionali e le esperienze individuali contribuiscono alla formazione delle immagini dell'"Altro"[218]. Nel contesto dell'analisi della percezione italiana del Giappone, quest'ultimo supera la condizione di mero oggetto passivo di osservazione e diviene un'entità attiva che contribuisce a plasmare l'identità italiana[219]. Nel caso dei primi scritti di Maraini sul Giappone, come di quelli dei suoi contemporanei, tale processo di definizione dell'identità risulta una necessità dovuta alle trasformazioni politiche e sociali dell'Italia postbellica:

> For each author, the encounter with Japan results in an experience of infatuation somewhat greater than the typical reaction of a knowledgeable European writer in an exotic land. Behind their wondering gaze a shadow is cast, the shadow of the Italian republic and its uncertain path toward the acquisition of a clear, new identity.[220]

Monserrati richiama il modello di *ie-type society* introdotto dall'antropologa Nakane Chie nel 1970 per confrontarlo con le osservazioni di Maraini rispetto al ruolo della donna nel nucleo familiare. Dagli scritti analizzati emerge come, secondo Maraini, il ruolo della donna nella società giapponese sia in linea con le tendenze del mondo contemporaneo, che vede la rivendicazione di una maggiore indipendenza. Egli cita come esempio il fatto che in Giappone le donne spesso gestiscono le finanze familiari, ricevendo l'intero stipendio del marito. Monserrati contrappone a tale visione quella di Nakane, secondo cui il modello tradizionale è in quegli anni abbastanza radicato da escludere le donne da molte attività sociali e lavorative perché si concentrino sulla cura dei figli[221]. Il fatto che Maraini presenti la società Giapponese

[217] MONSERRATI, *Looking for Japan in contemporary Italy*, p. 7.
[218] MONSERRATI, *Looking for Japan in contemporary Italy*, pp. 20-21.
[219] MONSERRATI, *Looking for Japan in contemporary Italy*, p. 10.
[220] Michele MONSERRATI, "Little Italy, big japan: patterns of continuity and displacement among Italian writers in Japan", *Italian Studies in Southern Africa*, 25, 1, 2012, p. 21.
[221] MONSERRATI, "Little Italy, big japan: patterns of continuity and displacement among Italian writers in Japan", pp. 25-27.

come modello ideale in opposizione a un generico mondo "occidentale" incapace di liberarsi dei valori del passato è indice, conclude Monserrati, del clima di disillusione tra gli intellettuali italiani di allora[222].

Martinez (2004) è invece dell'avviso che il lavoro di Maraini abbia contribuito a diffondere un'immagine erotizzata delle *ama*, avendole immortalate con l'intenzione di metterne in risalto la fisicità e la nudità. Ne *L'isola delle pescatrici*, il tema della nudità è ricorrente ed enfatizzato e compare anche durante la trattazione di argomenti totalmente diversi, come l'attitudine verso l'acqua e il nuoto: «soltanto una percentuale bassissima d'italiani sa nuotare. L'attitudine verso il nudo nella vita è del tutto negativa[223]», alludendo al contrasto con l'attitudine positiva riscontrata nel villaggio. Abbondano considerazioni come: «Quando lavorano in mare non usano le bianche palandrane inflitte alle loro colleghe dai direttori della Mikimoto a Toba, ma restano ancora, come le vide il pittore Utamaro quasi due secoli or sono, splendidamente nude[224]», o «splendide giovani donne quasi nude tornavano dalla pesca coi cesti colmi di *awabi*.»[225] ed è così descritta una donna ritratta a seno nudo in molte fotografie: «Taeko aveva diciotto anni e lavorava nel mare da quando ne aveva sedici. Gaia, innocente, scherzosa, era davvero incantevole». Martinez sottolinea l'impatto che il lavoro di Maraini ha avuto sull'immagine delle *ama* al di fuori del Giappone, testimoniato da rappresentazioni sessualizzate come il personaggio di Kissy Suzuki (figure 9 e 10) nel romanzo della saga di James Bond *You Only Live Twice* (1964), o dalle esibizioni di "*ama diving*" interpretate da donne bianche nelle spiagge degli Stati Uniti[226].

[222] MONSERRATI, "Little Italy, big japan: patterns of continuity and displacement among Italian writers in Japan", p. 29.
[223] MARAINI, *L'isola delle pescatrici*, p. 21.
[224] MARAINI, *L'isola delle pescatrici*, p. 31.
[225] MARAINI, *L'isola delle pescatrici*, p. 57.
[226] MARAINI, *Identity and Ritual in a Japanese Diving Village: The Making and Becoming of Person and Place*, p. 37.

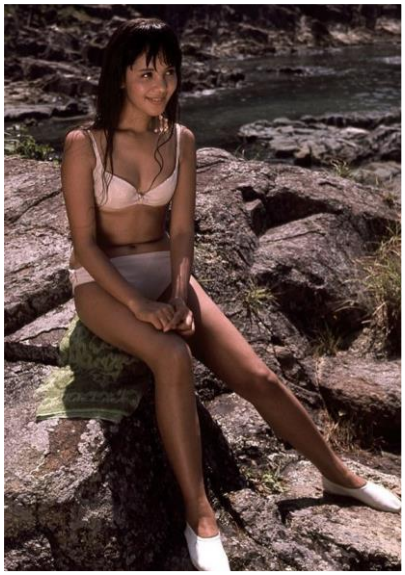

Figura 9: Nel film *Agente 007 - Si vive solo due volte* (*You Only Live Twice*), trasposizione del 1967 del romanzo omonimo di Ian Fleming, Mie Hama interpreta Kissy Suzuki, ex attrice cinematografica tornata nella sua comunità natale per lavorare come pescatrice di perle, la quale svilupperà una relazione intima con il protagonista sperando di iniziare una nuova vita con lui. Questo aspetto del personaggio è in linea con la rappresentazione stereotipata aderente all'archetipo della *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti.
Figura 10: Una *ama* è immortalata da Fosco Maraini in una fotografia dal titolo *Pausa su uno scoglio*.

Le ricerche di Martinez rivelano come le donne *ama* siano considerate "altre" all'interno della società giapponese, a causa dell'adozione di comportamenti e relazioni di genere che si discostano dalle norme convenzionali[227]. Vengono descritte come donne forti, indipendenti, rumorose e talvolta sporche, con un ruolo dominante nelle dinamiche familiari. Tale inversione rispetto agli ideali di classe e di genere renderebbe le *ama* una sorta di "specchio distorto" che mette in evidenza il comportamento considerato "corretto" per le donne giapponesi[228]. Martinez sottolinea come questa condizione di unicità e devianza percepita rendano le *ama* oggetto di fascinazione tanto in Giappone quanto all'estero e talvolta anche di disprezzo da parte delle sue interlocutrici, le quali si sono spinte a esortarla a studiare altre comunità. La loro rappresentazione all'interno della società giapponese interagisce con quella dell'immaginario "occidentale": la percepita "indipendenza" di cui godono le *ama* lascerebbe presupporre un'emancipazione anche sessuale, ma dal momento che esse ricadono nel costrutto orientalista della donna giapponese femminilizzata e vittima della società patriarcale, tale combinazione

[227] MARTINEZ, *Identity and Ritual in a Japanese Diving Village: The Making and Becoming of Person and Place*, p. 29.
[228] *ibid*.

risulta nella loro iper-sessualizzazione[229]. È lo stesso Maraini a enfatizzare questo aspetto ne *L'Isola delle pescatrici*: «Molto interessanti sono certe particolarità dell'ordinamento sociale. Tra l'altro la donna detiene una posizione che sembra notevolmente più importante di quella abituale nella famiglia e nelle comunità giapponesi[230]». In quanto etnografo, fotografo e narratore, Maraini si muove in uno spazio complesso, dove l'interesse antropologico si intreccia con una fascinazione personale per il soggetto. L'*Isola delle pescatrici* si presenta come un'opera che mira a documentare una realtà culturale specifica, ma che oscilla tra il desiderio di accuratezza e la volontà di evocare un immaginario suggestivo che rientra nelle convenzioni letterarie legate all'esotismo[231]. Le immagini delle *ama* a seno nudo fanno parte di un più ampio repertorio visivo che si è avvalso della legittimazione della ricerca antropologica per giustificare una rappresentazione voyeuristica di corpi femminili non "occidentali". Il corpo delle *ama* come incarnazione di naturalezza, libertà e sensualità "non corrotta" dai costumi borghesi ricorda la narrativa costruita su figure femminili esotizzate come le *odalisque* o le donne polinesiane dei resoconti coloniali.

[229] *ibid*.
[230] MARAINI, *L'isola delle pescatrici*, p. 25.
[231] Sandra LYNE, "Consuming Madame Chrysanthème: Loti's 'dolls' to Shanghai Baby", *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*, 8, 2002, pp. 6-7

4. Immaginario erotico giapponese nell'Italia contemporanea: tra fascinazione e panico morale

4.1 Anime, manga[232] e desiderio maschile: sessualizzazione e consumo nel mercato italiano

Nel contesto di questa ricerca è opportuno chiarire l'uso del termine hentai. In giapponese significa letteralmente "anormale" e non pertiene esclusivamente all'ambito sessuale. Nel mercato editoriale giapponese, infatti, i fumetti e le loro trasposizioni televisive a contenuto esplicitamente sessuale sono solitamente indicati con termini più specifici come *eromanga* (crasi di "erotic" e "manga") o *seijin manga* (manga per adulti). Tuttavia, nel contesto euroamericano "hentai" viene ridefinito e impiegato per indicare in modo generico i prodotti giapponesi di carattere pornografico, in concomitanza con la crescente circolazione internazionale di tali opere. Si è dunque scelto, per questo elaborato, di adottare il termine hentai in ragione della sua ampia diffusione nel discorso mediatico ed editoriale italiano, nonché della sua consolidata presenza nella letteratura critica. Le prime apparizioni di opere etichettate come hentai in Italia risalgono alla seconda metà degli anni '80, quando alcune riviste per adulti pubblicano storie brevi e immagini tratte da fumetti giapponesi senza una vera e propria distribuzione sistematica. Nel 1993 Play Press pubblica la serie *La clinica dell'amore*, adattamento di *Ogenki kurinikku* di Inui Haruka, seguito da *Urotsukidoji* di Maeda Toshio nell'anno successivo con il titolo di *Beast: bestie demoni fancivlle*. Dagli anni 2000 la pubblicazione di manga erotici si stabilizza con editori come Dynit e Magic Press. Tuttavia, si può rilevare un interesse del pubblico italiano, soprattutto da parte di uomini eterosessuali, verso immagini eroticizzate di personaggi femminili dei fumetti e dei cartoni animati ben prima della pubblicazione di manga e anime propriamente pornografici. Gli anime trasmessi in Italia negli anni '70 e '80 e rivolti a un pubblico generico contenevano già rappresentazioni femminili iper-sessualizzate (figure 11 e 12).

[232] Pur nella consapevolezza della sua ambiguità, in questo elaborato si utilizza il termine "manga" in ragione della sua ampia diffusione nel linguaggio corrente e con il significato di "fumetto di produzione giapponese". Si intende invece per "anime" la sua trasposizione in cartone animato.

Figura 11: Fujiko Mine, rapita dall'organizzazione criminale Scorpion, mostra un seno fortemente accentuato nel primo episodio di *Le avventure di Lupin III*, "Trappola su quattro ruote / Lupin contro tutti", per la prima volta trasmessa in Italia nel 1979.
Figura 12: Nell'episodio "Tutti in pericolo (seconda parte)" di *Occhi di gatto*, trasmesso da Italia 1 nel 1986, l'ispettore Matthew si risveglia in un letto di ospedale in preda a sogni irrequieti e sprofonda il volto nel seno della collega Alice.

L'idealizzazione del corpo femminile, comune in questi prodotti di natura non erotica ma che presentano elementi fortemente sessualizzanti, suscita sin da subito una fascinazione da parte del pubblico maschile eterosessuale. Phipps (2020) dimostra come tale tendenza affondi le proprie radici nella cultura visiva giapponese in quanto trova paralleli nelle costruzioni di corporeità femminili eroticizzate dell'*ukiyo-e* di epoca Edo[233] e nelle successive evoluzioni, sino al consumo *otaku*[234]. Nel mercato italiano, tali rappresentazioni secondo canoni estetici iperbolici e le loro messe in scena volte al compiacimento dello sguardo maschile si inseriscono in un più ampio discorso sul rapporto tra desiderio maschile e costruzione dell'identità di genere nei prodotti culturali. Come evidenziato da Phipps, in Giappone la fascinazione maschile per queste immagini non si limita alla fruizione passiva, ma diventa un elemento costitutivo di una modalità di relazione con il corpo femminile che privilegia la dimensione estetizzata e fittizia rispetto a quella reale[235]. Nel contesto italiano ciò si riflette sia nella popolarità di tali personaggi femminili, sia nell'andamento del mercato editoriale, che accoglierà presto e con successo i

[233] Megan PHIPPS, "The Otaku Condition: Representations of Reality, Female Corporeality and Sexuality in Japanese Art", University of Amsterdam, 2020, p. 4.
[234] PHIPPS, "The Otaku Condition: Representations of Reality, Female Corporeality and Sexuality in Japanese Art", pp. 5-6.
[235] *ibid*.

generi *ecchi*[236] e *harem*[237]. Questi ultimi sono noti per offrire allo spettatore una dinamica di interazione idealizzata con il genere femminile poiché, a differenza delle relazioni reali, non vi è alcun margine di imprevedibilità e il punto di vista maschile è privilegiato per definizione. L'esperienza garantisce dunque allo spettatore un coinvolgimento emotivo e sessuale privo di rischi, rifiuti e reale competizione.

Questa dinamica si innesta dunque su un terreno fertile nella ricezione italiana, dove il consumo di immagini femminili idealizzate ha una lunga tradizione, sia nei media popolari sia nell'arte visiva. Verrebbe da chiedersi, a tale proposito, cosa distingua questi prodotti e li renda appetibili per un pubblico che è in crescita da ormai vari decenni. Per un'analisi del successo di anime e manga in Italia, che considera fattori intrinseci alle opere stesse e contesto culturale e mediatico italiano di accoglienza, *Mazinga nostalgia* (1999) di Marco Pellitteri risulta ancora oggi uno studio estremamente dettagliato, che offre una prospettiva sull'impatto dei cartoni animati giapponesi nell'immaginario giovanile italiano. Sebbene non vi siano ad oggi testimonianze significative che affrontano il tema della fascinazione del pubblico italiano maschile eterosessuale verso i corpi femminili in anime e manga, il testo di Pellitteri fornisce alcuni spunti di riflessione a riguardo. Egli fa notare come alcune serie anime, come la già citata *Occhi di Gatto*, presentino personaggi femminili con fisici da "pin-up", ossia in cui se ne mettono in risalto le forme tramite tute aderenti allo scopo di catturare l'attenzione del pubblico maschile adolescente e adulto, alimentando quella che definisce una «latente fiamma fetish»[238]. Inoltre, Pellitteri riconosce che anche all'interno di anime e manga di genere *shōjo*, indirizzati principalmente a un pubblico femminile in età scolare, vi sono elementi volti a sollecitare lo sguardo maschile[239]: il voyeurismo gioca in tal senso un ruolo fondamentale nella stimolazione delle fantasie eroticizzanti, assieme alle frequenti allusioni[240].

A tali considerazioni si intende integrare alcune riflessioni in merito al rapporto tra i soggetti fruitori e una sessualità mediata da personaggi fittizi. Un elemento chiave per comprendere la fascinazione esercitata da queste rappresentazioni sul pubblico è la costruzione di un'esperienza

[236] Nell'ambito di anime, manga e videogiochi si intende per *ecchi* un genere che presenta contenuti erotici non espliciti, spesso tramite fanservice (inquadrature suggestive, nudirà parziale, situazioni ambigue). Si colloca tra l'erotismo e la commedia e si rivolge principalmente a un pubblico maschile.
[237] L'*harem* è un sottogenere la cui struttura narrativa prevede un protagonista, solitamente maschile, circondato da più personaggi di sesso opposto che manifestano attrazione nei suoi confronti. Diffuso in contesti scolastici e fantasy, enfatizza dinamiche di desiderio e competizione affettiva e privilegia il punto di vista maschile.
[238] Marco PELLITTERI, *Mazinga nostalgia. Storia, valori e linguaggi della Goldrake-generation, Roma, Castelvecchi*, 1999, p. 181.
[239] PELLITTERI, *Mazinga nostalgia. Storia, valori e linguaggi della Goldrake-generation, Roma, Castelvecchi*, pp. 152-153.
[240] PELLITTERI, *Mazinga nostalgia. Storia, valori e linguaggi della Goldrake-generation, Roma, Castelvecchi*, p. 159.

estetica iperbolica e idealizzata in cui i corpi femminili sono incarnazione di un'idea stilizzata di femminilità (che presenta, ad esempio, caratteri sessuali ipertrofici e atteggiamenti infantili o estremamente seducenti), creando un'esperienza visiva e narrativa che risponde al bisogno di evasione dalla realtà. Un altro fattore che determina l'attrattiva di questi prodotti è quello che Scott McCloud chiama *masking effect*. Secondo McCloud (1993), nei fumetti e nell'animazione il grado di stilizzazione grafica di un personaggio influisce sulla possibilità di immedesimazione da parte del lettore. I protagonisti, spesso rappresentati con volti semplici e tratti meno dettagliati, favoriscono l'identificazione dello spettatore, mentre i personaggi secondari e, in particolare, le figure femminili sessualizzate vengono disegnate con maggiore attenzione ai particolari fisici:

> [...] Japanese comic artists took the idea a step further. Soon, some of them realized that the objectifying power of realistic arts could be put to other uses. For example, while most characters were designed simply, to assist in reader-identification, other characters were drawn more realistically in order to objectify them, emphasizing their "otherness" from the reader.[241]

I corpi così dettagliati sono percepiti come oggetti del desiderio piuttosto che soggetti in cui immedesimarsi, nei manga come nelle loro trasposizioni animate.

Un fenomeno che ha caratterizzato la distribuzione degli anime in Italia è stato il passaggio di contenuti estremamente violenti o sessualmente espliciti sulle reti locali negli anni '80 e '90, spesso in orari diurni e in fasce protette. Questo fenomeno in Italia è particolarmente accentuato a causa del boom delle reti televisive private: in assenza di regolamentazioni precise, i canali locali trasmettono anime senza filtri, ponendo le basi per un mercato di nicchia che troverà sbocchi nell'ambito dell'home video. In Italia, dove l'animazione è tuttora percepita come un medium rivolto ai bambini, la scoperta di *hentai* e manifestazioni di violenza da parte del pubblico generalista scatena un panico morale ancora oggi alla base di allarmismi sui potenziali danni alle nuove generazioni[242].

Se in passato queste rappresentazioni erano circoscritte all'ambito dell'animazione e del fumetto e, in seguito, ai videogiochi, oggi il tema della sessualità mediata da personaggi fittizi (spesso denominata *2D complex* o *nijikon*) si manifesta anche in mercati come quello delle *virtual girlfriends*, *VTuber* e intelligenze artificiali conversazionali con elementi romantici ed erotici. L'emergere di tali declinazioni determina un passaggio da una fruizione passiva a

[241] Scott MCCLOUD, *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York, HarperCollins, 1993, p.44.
[242] CARBONE, *Tentacle erotica. Orrore, seduzione, immaginari pornografici*, p. 15.

un'esperienza sempre più interattiva e immersiva, testimone di un più ampio processo di ristrutturazione del desiderio maschile in relazione alle tecnologie digitali. Nell'approcciarsi a questo fenomeno, occorre considerare il contesto di trasformazione delle identità maschili nell'era digitale. I progressivi mutamenti legati alla frammentazione della vita sociale, come l'indebolimento del modello di famiglia "tradizionale" estesa in favore di una sua nuclearizzazione e la messa in discussione del ruolo del "capofamiglia", sono causa di una progressiva marginalizzazione di alcune forme di mascolinità che, riconoscendosi in un senso di crisi e smarrimento, si aggregano negli spazi digitali formando comunità dalle derive spesso estremiste, come verrà analizzato di seguito.

4.2 Nuove mascolinità marginalizzate: dalla crisi della società patriarcale agli effetti della digitalizzazione

La proliferazione di contenuti antifemministi online, in particolare nella cosiddetta *manosphere*, evidenzia un cambiamento significativo nella politica della mascolinità, poiché ha costituito un terreno fertile per la costruzione di nuovi modelli di mascolinità. Ging (2019) riporta che il neologismo *manosphere* compare per la prima volta in un blog sulla piattaforma Blogspot (oggi Blogger) nel 2009 per indicare una rete virtuale tra uomini che condividono interessi comuni[243], ma include già da subito subculture unite dall'ideologia anti-femminista. Coloro che aderiscono a tale visione del mondo sono definiti "Men's Rights Activists", ossia attivisti per i diritti degli uomini, espressione spesso abbreviata in MRA. Essi sostengono che i movimenti legati al femminismo abbiano portato a una situazione di svantaggio per il genere maschile eterosessuale. Sebbene i diversi gruppi all'interno della *manosphere* possano avere sfumature ideologiche e obiettivi specifici, condividono un'avversione comune per il femminismo, percepito come una forza che minaccia il loro status e i loro privilegi, e la esercitano producendo un corpus di conoscenza "alternativa". Rothermel (2023) individua come elemento fondamentale dell'identità collettiva di tali *community* la narrativa della "Red Pill" ("pillola rossa"), ispirata al film di fantascienza *Matrix* (1999). La metafora consiste nel fatto che, analogamente al protagonista del film, i seguaci delle idee promulgate all'interno della *manosphere* avrebbero scelto la "pillola rossa", la quale permette di raggiungere un grado di consapevolezza superiore a quello di chi vive accontentandosi delle correnti di pensiero più

[243] Debbie GING, "Alphas, Betas, and Incels: Theorizing the Masculinities of the Manosphere", *Men and Masculinities*, 22, 4, 2019, p. 639.

condivise[244]. Ciò consente di accedere a nozioni aderenti al pensiero misogino come "controinformazione", che costituisce un'alternativa vera e credibile al discorso femminista. In questo contesto assume un'importanza strategica la capacità argomentativa espressa nelle teorie MRA, poiché è la facciata di oggettività e credibilità a convincere i seguaci della legittimità del discorso. Rothermel (2023) avanza la nozione di *evidence-based misogyny*: una strategia discorsiva utilizzata dai membri della *manosphere* per costruire una visione del mondo basata sulla supremazia maschile, spesso citando (e distorcendo) dati, studi, notizie e altri elementi che sembrano oggettivi allo scopo di avvalorare una tesi[245]. Nello stesso studio Rothermel applica la nozione di *traditional knowledge* (in opposizione a *true knowledge*), intesa come opinione diffusa e accettata da una maggioranza, dunque più facilmente integrabile, in un sistema di pensiero già esistente, a tali messaggi misogini. Egli conclude che la connessione con i pregiudizi del senso comune patriarcale li fa sembrare più plausibili se avvalorati da "prove", siano esse reali o fabbricate[246].

All'interno della *manosphere* sono presenti diverse declinazioni della mascolinità che si differenziano a seconda della loro performance di essa, in particolare si distinguono tre gruppi principali: alpha, beta e incel. Nel rifiuto di una presunta egemonia femminile e aspirando a recuperare una forma di dominio maschile che sarebbe stata "perduta", tali categorie sono organizzate secondo una gerarchia interna. Gli uomini alpha incarnano l'ideale di mascolinità dominante e corrispondono agli uomini che godono di buone risorse economiche, successo lavorativo e un aspetto fisico che garantisce loro una vita sessualmente attiva[247]. Nonostante ciò, anche nel caso degli uomini alpha esiste una forma di risentimento verso il genere femminile, definibile *femmephobia*[248], la quale si manifesta attraverso l'idealizzazione di una femminilità sottomessa e la denigrazione e controllo del corpo femminile. La categoria beta comprende uomini che si considerano inferiori agli alpha e la cui inferiorità si traduce in

[244] Ann-Kathrin ROTHERMEL, "The role of evidence-based misogyny in antifeminist online communities of the 'manosphere'", *Big Data & Society*, 10, 1, 2023, p. 2.
[245] ROTHERMEL, "The role of evidence-based misogyny in antifeminist online communities of the 'manosphere'", p. 2.
[246] ROTHERMEL, "The role of evidence-based misogyny in antifeminist online communities of the 'manosphere'", p. 4.
[247] Maddalena CANNITO, "Fare maschilità online: definire e indagare la manosphere", *About Gender*, 10, 19, 2021, p. XI.
[248] Rhea Ashley HOSKIN, "Femmephobia: The Role of Anti-Femininity and Gender Policing in LGBTQ+ People's Experiences of Discrimination", *Sex Roles*, 81, 2019, p. 687. Hoskin descrive la femmephobia come la svalutazione sistematica della femminilità e la regolamentazione della femminilità patriarcale, che opera controllando le trasgressioni femminili in relazione a razza, classe, sessualità, abilità e così via. In altre parole, essa è composta da strategie di contenimento che ambiscono a mantenere i confini appropriati della femminilità patriarcale e in ultimo l'egemonia di genere.

frustrazione, poiché si percepiscono come svantaggiati nel "mercato sessuale", mancando dei tratti fisici che le donne considererebbero "attraenti".

Nel sottoinsieme delle categorie subalterne all'alpha, godono di particolare attenzione mediatica gli uomini che si definiscono "incel", una crasi delle parole inglesi "involuntary celibate" ("celibe contro la propria volontà"). La visione incel è la più radicata nella convinzione che l'emancipazione femminile sia la causa dell'incapacità di determinati uomini di trovare una partner[249]. Uno studio di Menzie (2020) analizza la retorica incel, concentrandosi sulla costruzione di personaggi femminili stereotipati[250] e sull'ossessione per l'ottenimento di una partner come forma di capitale sociale definita *socio-sexual capital*[251]. Tale nozione si rifà a quella di capitale erotico formulata da Catherine Hakim, una risorsa personale complessa e multidimensionale che si aggiunge alle altre (capitale economico, sociale e culturale) e che assume oggi un'importanza in costante aumento[252]. Comprende elementi quali bellezza, attrattiva sessuale e abilità sociali, vivacità e competenza sessuale[253]e, mentre secondo Hakim costituisce un vantaggio potenziale per le donne in varie sfere della vita sociale ed economica[254], Menzie sottolinea come nella *manosphere* sia invece considerato come un fattore passivo, che determina la desiderabilità delle donne ma che non appartiene loro[255]. L'autrice conclude che gli incel ambiscono al raggiungimento di uno status che credono di poter ottenere conquistando una partner "oggettivamente attraente", allo scopo di ostentare il proprio fascino e la propria virilità. Per tale motivo, nella loro visione del mondo la manifestazione di femminilità ha il solo scopo di compiacere lo sguardo maschile in quella che, suggerisce Menzie, non sarebbe che una strategia per imputare all'emancipazione femminile la propria mancanza di capitale sociale[256]. I rapporti tra questi nuovi modelli di mascolinità presentano un'evidente contraddizione interna, così esposta da Dordoni (2021):

[249] CANNITO, "Fare maschilità online: definire e indagare la manosphere", p. II.
[250] Lauren MENZIE, "Stacys, Beckys, and Chads: the construction of femininity and hegemonic masculinity within incel rhetoric", *Psychology & Sexuality*, 13, 1, 2020, pp. 72-73. La ricerca si concentra sull'analisi di tre personaggi stereotipati ricorrenti: "Stacy" (iperfemminile, superficiale e manipolatrice), "Becky" (meno attraente di Stacy, ma che si considera superiore all'uomo incel), e "Chad" (archetipo del maschio alpha), i quali, secondo la retorica incel, determinano la loro esclusione dal "mercato sessuale".
[251] MENZIE, "Stacys, Beckys, and Chads: the construction of femininity and hegemonic masculinity within incel rhetoric", p. 80.
[252] Catherine HAKIM, "Erotic Capital", *European Sociological Review*, 26, 5, 2010, p. 512.
[253] HAKIM, "Erotic Capital", p. 500.
[254] HAKIM, "Erotic Capital", p. 512.
[255] MENZIE, "Stacys, Beckys, and Chads: the construction of femininity and hegemonic masculinity within incel rhetoric", p. 80.
[256] MENZIE, "Stacys, Beckys, and Chads: the construction of femininity and hegemonic masculinity within incel rhetoric", p. 82.

> I modelli di mascolinità che si producono e riproducono in questi gruppi, pur presentandosi nel caso degli Incel come fragili, e in generale come destabilizzati e vittime, sono aggressivi e violenti. Non rassomigliano ai modelli progressisti o democratici delle *caring masculinities* ma neanche al modello *macho*, il loro ideale maschile. Si presentano non come potenti e forti, ma come frustrati e destabilizzati, e allo stesso tempo non rifiutano né criticano il modello egemonico e dominante. La novità e peculiarità di tali modelli di mascolinità risiede infatti nel corto circuito tra, da un lato, vittimizzazione di sé e affermazione di perdita di potere e di egemonia, e, dall'altro, desiderio di sottomissione e violenza, contro le donne. Propongono una narrazione vittimistica di sé, colpevolizzando le donne dei recenti cambiamenti economici e sociali, e questo diviene sia fondamento che giustificazione della discriminazione, dell'odio e della violenza.[257]

Come messo in luce da Ging (2019), la teorizzazione delle varie mascolinità della *manosphere* è resa ulteriormente complessa dalla natura transnazionale[258] degli spazi *online* e dalla possibilità dell'anonimato, che spesso impedisce di risalire all'utente o quantomeno alla sua provenienza. In merito all'«ubiquità dell'arena virtuale», Vingelli (2019) sottolinea come essa giochi un «ruolo essenziale nella crescente visibilità dei gruppi MRA» poiché «i costanti aggiornamenti su specifiche istanze, [...] la costruzione di un linguaggio comune e altre forme di azione collettiva, segnalano la transizione dei MRAs da piccoli gruppi di individui e organizzazioni frammentate a movimento sociale transnazionale»[259].

La presenza di gruppi facenti capo al movimento MRA è molto forte in Italia. Farci (2019) esplora i gruppi MRA presenti sul Facebook italiano e le critiche ai movimenti femministi che emergono dalle discussioni al loro interno[260], individuando due tendenze principali: da un lato, pagine i cui temi ruotano attorno alla violenza domestica a danno degli uomini e ai diritti dei padri e dall'altro, pagine "antisessiste". Le prime rappresentano gli interessi di gruppi specifici che reagiscono a una percepita minaccia ai loro diritti, mobilitandosi contro il movimento femminista per la difesa dell'ordine di genere tradizionale. La loro retorica antifemminista è intrisa di eteropatriarcalismo e implica forti prese di posizione sui diritti civili[261]. Le pagine "antisessiste" sembrano invece promuovere una visione egualitaria delle relazioni di genere.

---

[257] Annalisa DORDONI, "Modelli di mascolinità nei gruppi online Incel e Red Pill: narrazione vittimistica di sé, deumanizzazione e violenza contro le donne", *AG About Gender - International Journal of Gender Studies*, 10, 19, 2021, p. 53.
[258] GING, "Alphas, Betas, and Incels: Theorizing the Masculinities of the Manosphere", p. 642.
[259] Giovanna VINGELLI, "Antifemminismo online. I Men's Rights Activists in Italia", *Im@go. A Journal of the Social Imaginary*, 14, 2019, p. 223.
[260] Manolo FARCI, "Italian men's rights activism and online backlash against feminism", *Rassegna Italiana di Sociologia*, 4, 2019, p. 768.
[261] FARCI, "Italian men's rights activism and online backlash against feminism", p. 774.

Tuttavia, perpetuano una visione stereotipata dei ruoli di genere e condividono con le prime l'idea che gli uomini siano vittima del potere femminile[262]. I temi che caratterizzano il panorama italiano sono la critica alle leggi sulla violenza di genere, considerate inique e discriminatorie nei confronti degli uomini, e la difesa dei ruoli di genere "tradizionali", con una particolare attenzione alla promozione dei "diritti dei padri"[263]. La connessione del movimento MRA con la causa dei "padri separati" sembra essere un elemento distintivo del panorama italiano[264]. Infine, Vingelli (2019) ricostruisce le strategie discorsive del movimento MRA evidenziando l'appropriazione e l'uso del linguaggio dell'universalismo e della neutralità di genere al fine di attaccare le politiche di pari opportunità e denunciare la presunta discriminazione subita dagli uomini[265].

4.3 Mascolinità otaku

In molti forum e blog online, è frequente imbattersi in discussioni che si interrogano sul possibile legame tra la figura dell'*otaku* – termine che nel contesto euroamericano assume più comunemente il significato di generico "appassionato di Giappone", ma del quale verranno in seguito trattate le origini – e dell'incel. Questa associazione emerge in diversi spazi digitali, in chiave talvolta critica se non polemica, e genera accesi dibattiti e riflessioni[266]. Tali interrogativi scaturiscono dalla percezione diffusa che vi sia un legame tra l'interesse per il Giappone e i suoi prodotti culturali e determinate forme di marginalizzazione sociale. L'*otaku*, che nell'immaginario collettivo è spesso incarnato dal giovane uomo introverso, con difficoltà relazionali e con un rapporto idealizzato o feticizzato con figure femminili immaginarie, viene talvolta accostato al *neckbeard*[267], stereotipo dell'uomo goffo e misogino il cui risentimento nasce dalla frustrazione sessuale e dalla percezione di un'esclusione dai modelli dominanti di desiderabilità e successo.

---

[262] FARCI, "Italian men's rights activism and online backlash against feminism", p. 775.
[263] VINGELLI, "Antifemminismo online. I Men's Rights Activists in Italia", p. 226.
[264] FARCI, "Italian men's rights activism and online backlash against feminism", pp. 770-771.
[265] VINGELLI, "Antifemminismo online. I Men's Rights Activists in Italia", p. 231.
[266] Per un esempio in lingua italiana, si rimanda a un post del 2021 comparso sul blog *Bokura no kakumei*, sul quale compaiono ancora oggi nuovi commenti: https://lanostrarivoluzione.blogspot.com/2021/08/perche-chi-guarda-anime-ha-quasi-sempre.html, consultato l'ultima volta nel giorno 11/02/2025.
Il blog in lingua inglese *Japan Powered* contiene un articolo che riassume le principali posizioni rispetto al dibattito sul rapporto tra *otaku* e *incel*: https://www.japanpowered.com/otaku-culture/attracted-to-japan, consultato l'ultima volta nel giorno 11/02/2025.
[267] Il significato letterale rimanda alla peluria corporea degli uomini che non si dedicano alla cura dell'aspetto fisico e assume pertanto, nello slang di Internet, il senso dispregiativo di "uomo socialmente inetto e fisicamente non attraente".

Anastasi (2024) descrive un dataset multimodale di immagini e meme di contenuto misogino ed estremista, provenienti da *community* incel italiane e anglosassoni. Pur limitandosi a esortare a un approfondimento del tema nelle ricerche future, lo studio suggerisce che ci possa essere un collegamento tra le subculture della *manosphere* e le subculture *otaku*. Tale supposizione deriva dall'abbondanza di riferimenti specifici a serie animate e fumetti giapponesi riscontrata nei contenuti catalogati, che indicherebbe uno spiccato interesse di parte della comunità incel verso tali prodotti culturali. In particolare, emerge una coincidenza ricorrente tra contenuti legati ad anime e manga e contenuti che utilizzano un linguaggio reificante. Un'analisi delle immagini rivela inoltre la frequente rappresentazione sessualizzata e altamente stereotipata del corpo femminile in tali contenuti[268]. Un concetto che racchiude in sé il connubio tra *incel* e *otaku* è il cosiddetto *waifuismo*, neologismo coniato per indicare la tendenza di chi predilige donne "bidimensionali", ossia personaggi di finzione, rispetto a rapportarsi con donne nella vita reale. In uno studio sugli incel di Giuseppina Scotto di Carlo (2023), uno degli intervistati si presenta descrivendosi così: «Amateur, closeted weeaboo. Still secretly have a waifu, Massive misogynist. Believe women have a role as homemaker and not breadwinner»[269]. Tuttavia, tale fenomeno non mostra legami evidenti con derive misogine e pare, al contrario, attirare prevalentemente uomini il cui desiderio romantico presenta elementi "svilenti" agli occhi della società, come manifestazioni di tenerezza e affetto.

Occorre sottolineare che quanto discusso finora riguarda le community della *manosphere* anglosassoni e italiane, le cui dinamiche e produzioni discorsive sono oggi fortemente transnazionali. Tuttavia, per parlare di cultura *otaku*, è opportuno chiarire origini ed accezioni di un termine dal significato vasto sia in termini temporali, sia spaziali. Rambatan (2022) descrive così la cultura *otaku*:

> The *otaku* culture has existed since the 1970s and can be defined, broadly speaking, as people, mostly straight men, who are deeply attached and devote themselves to niche hobbies such as manga, anime, and games. Despite its offensive roots, the word has come to be embraced by fans of Japanese pop culture and is now generally regarded as no more offensive than 'nerd' or 'geek'.[270]

[268] Selenia ANASTASI (et al.), "VIDA: The Visual Incel Data Archive. A Theory-oriented Annotated Dataset To Enhance Hate Detection Through Visual Culture", *Proceedings of the 8th Workshop on Online Abuse and Harms (WOAH 2024)*, 2024, pp. 64-65.
[269] Giuseppina SCOTTO DI CARLO, "An analysis of self-other representations in the incelosphere: Between online misogyny and self-contempt", *Discourse & Society*, 34, 1, 2023, pp. 16-17.
[270] Bonni RAMBATAN, Jacob JOHANSSEN, *Event Horizon: Sexuality, Politics, Online Culture, and the Limits of Capitalism*, Winchester, Zer0 Books, 2021, pp. 61-62.

Basandosi sulla concettualizzazione di cultura *otaku* ad opera di Hiroki Azuma, che la definisce un prodotto del trauma della sconfitta della cultura giapponese "tradizionale" e della mascolinità risalente al secondo dopoguerra[271], Rambatan individua un'analogia con l'auto-proclamato trauma della mascolinità ferita alla base dell'ideologia incel[272]. La sessualità *otaku* è spesso associata a mondi di fantasia escapista in cui i corpi femminili sono oggettificati, erotizzati e idealizzati. Phipps (2020) esamina questa tendenza attraverso una lente storico-artistica, nel tentativo di risalire alle origini visuali e culturali (e individuare le implicazioni sociali) della rappresentazione mercificata delle donne giapponesi[273]: l'idealizzazione visiva della donna giapponese può essere fatta risalire alle rappresentazioni erotizzate delle stampe *ukiyo-e* di periodo Edo, che avrebbero stabilito un precedente per la rappresentazione del corpo femminile come oggetto del desiderio maschile e costituirebbero le basi visive della cultura *otaku*[274].

Pur nella consapevolezza dei limiti dell'imposizione di una narrazione omogeneizzante sulle esperienze individuali, è opportuno fornire una breve panoramica sulle culture *otaku* in Giappone in una prospettiva diacronica che ne evidenzi le evoluzioni in relazione ai cambiamenti sociali, tecnologici e mediatici. L'identificazione della prima generazione di *otaku* si attribuisce al giornalista Nakamori Akio che, nel 1983, conia il termine per identificare adolescenti esposti a manga e anime con una frequenza abbastanza alta da distinguerli dagli altri coetanei, ma i cui hobby restano conciliabili con la socialità[275]. L'opinione pubblica di allora non risulta particolarmente severa e, anzi, li descrive come "di buona educazione" e il loro grado di separazione da ciò che la società considera "normale" è così circoscritto da essere accettato da entrambe le parti[276]. La seconda generazione di otaku comprende le persone cresciute quando il termine è ormai già diffuso nel dibattito pubblico e che subiscono pertanto un certo grado di stigmatizzazione. Essa sviluppa, di conseguenza, una forte consapevolezza del proprio status e un desiderio di accettazione: la passione per manga e anime è allo stesso

[271] Hiroki AZUMA, *Otaku: Japan's Database Animals*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009 (*Dōbutsuka suru posutomodan: otaku kara mita nihon shakai* 2001), p. 15.
[272] Bonni RAMBATAN, Jacob JOHANSSEN, *Event Horizon: Sexuality, Politics, Online Culture, and the Limits of Capitalism*, p. 63.
[273] PHIPPS, "The Otaku Condition: Representations of Reality, Female Corporeality and Sexuality in Japanese Art", p. 1.
[274] PHIPPS, "The Otaku Condition: Representations of Reality, Female Corporeality and Sexuality in Japanese Art", p. 5.
[275] Toshio OKADA, "The Transition of Otaku and *Otaku*", in Patrick W. Galbraith et al. (a cura di), *Debating Otaku in Contemporary Japan: Historical Perspectives and New Horizons*, London, Bloomsbury, 2015, p. 171.
[276] OKADA, "The Transition of Otaku and *Otaku*", p. 172.

tempo ragione di vita e causa di emarginazione[277]. Mentre le prime due generazioni assistono a un'evoluzione dei contenuti, la terza è caratterizzata da una transizione a nuovi mezzi come Internet e i telefoni cellulari. I prodotti con cui gli *otaku* di terza generazione crescono godono di una migliore qualità e sono tendenzialmente realizzati perché loro ne siano i destinatari primari[278]. In virtù della loro esposizione a prodotti mediatici e *merchandise* sin dalla nascita, vi è la tendenza a definirli «natural born otaku people» e "consumatori accaniti" prima ancora che hobbisti o emarginati[279].

La generazione di *otaku* giapponesi del boom economico degli anni '80 sviluppa un attaccamento smodato nei confronti di personaggi *mangaesque*, il quale viene definito *moe* (in giapponese "bruciare"), a sottolineare l'ardore della propria passione. Questo sentimento, che Miyake (2012) definisce «un intreccio complesso fra senso di protezione, empatia e attrazione erotica», denota una sessualizzazione dei personaggi in questione nonché un'ambivalenza di innocenza infantile e desiderio adulto[280]. Azuma (2009) teorizza un nuovo paradigma del consumo relativo alla cultura *otaku*, dove gli *otaku* sono spinti dal desiderio di consumare, padroneggiare e ricreare elementi che scatenano in loro risposte affettive. A differenza del *narrative consumption*, caratterizzato dal desiderio di una grande narrazione coerente, il *database consumption* si concentra sul consumo di frammenti di informazioni e sull'appagamento emotivo derivante dalla combinazione di simulacri[281]. Tali frammenti sono gli elementi *moe*, elementi visivi o narrativi specifici, progettati per suscitare una forte risposta emotiva nei consumatori, stimolando così il loro interesse[282]. Restando nel contesto giapponese, Condry (2013) confronta la *salaryman masculinity*, che si misura sulla produttività e sul contributo di un uomo alla crescita economica, con la *otaku masculinity*, osservando che la cultura *otaku* offre una prospettiva alternativa in cui il consumo, in particolare quello del virtuale, diventa una fonte primaria di valore e significato. In questo senso, il concetto di *moe* risulta centrale per comprendere la mascolinità *otaku* in quanto rappresenta un'internalizzazione della risposta emotiva volta a dare sostanza "reale" al virtuale[283].

L'utilizzo di Internet come strumento principale di aggregazione rende la cultura *otaku* oggi fortemente transnazionale. Tuttavia, è opportuno notare alcuni nodi di divergenza, prima fra

---

[277] *ibid*.
[278] OKADA, "The Transition of Otaku and *Otaku*", p. 173.
[279] *ibid*.
[280] Toshio MIYAKE, "Desideri nucleari: convergenze mediatiche nelle culture popolari giapponesi", *Cinergie*, 2, 2012, pp. 168-169.
[281] AZUMA, *Otaku: Japan's Database Animals*, pp. 53-54.
[282] AZUMA, *Otaku: Japan's Database Animals*, p. 42.
[283] Ian CONDRY, *The Soul of Anime: Collaborative Creativity and Japan's Media Success Story*, Durham, Duke University Press, 2013, pp. 188-190.

tutti la connotazione del termine *otaku*, che in Giappone è stata per lungo tempo prevalentemente negativa. Questo è dovuto, soprattutto in passato, a una rappresentazione mediatica stereotipata che alimenta l'immagine dell'*otaku* come di un individuo incapace di integrarsi nella società (e potenzialmente pericoloso[284]) e all'associazione con il fenomeno del calo delle nascite[285]. Nell'ambito euroamericano il termine *otaku* designa più genericamente un fan appassionato di «tutto ciò che è giapponese»[286].

Fondamentale per comprendere l'evoluzione della sessualità *otaku* è il concetto di "dimensione 2.5", in giapponese *2.5 jigen*. Secondo Akiko Sugawa-Shimada (2020), il termine si riferisce all'area intermedia tra la realtà in cui esistiamo fisicamente, ossia la dimensione tridimensionale, e lo spazio fittizio dove opera l'immaginazione, ovvero il mondo bidimensionale[287]. Pone come esempi il cosplay, i musical basati su anime e manga, le idol virtuali e altre pratiche culturali che riproducono lo spazio fittizio di prodotti popolari contemporanei[288]. I fan sviluppano forti legami con gli attori che interpretano i personaggi 2.5-D, seguendoli sui social media e partecipando a eventi. Questa interazione crea una "realtà ibrida", il cui confine con la finzione risulta confuso[289]. I fan tendono a interpretare le relazioni tra i personaggi nella storia sovrapponendoli ai legami tra gli attori nella vita reale[290]. Essi creano comunità basate su preferenze simili, spesso incontrandosi tramite social media o eventi teatrali[291]. All'interno di esse, si scambiano merci, fanno amicizia e interagiscono con altri fan che condividono le loro stesse passioni, sviluppando un senso di confidenza con "estranei intimi"[292].

La tendenza all'infatuazione per un simulacro a metà tra realtà e finzione può essere interpretata come il risultato della convergenza di diversi fattori come il bisogno affettivo, l'idealizzazione estetica e le nuove tecnologie che vengono a essi incontro. Il concetto di *moe*, ad esempio, si basa sul coinvolgimento affettivo intenso verso personaggi immaginari, percepiti come oggetti di cura e protezione. In tal senso, si intreccia con il concetto di 2.5 *jigen*, in cui

---

[284] Andrea MOLLE, *Processi culturali globali e subculture: Il caso degli Otaku*, Università degli Studi di Genova, 2001. Molle presenta a pagina 130 il caso emblematico del 1989 di Miyazaki Tsutomu, serial killer la cui passione morbosa per manga e anime è stata enfatizzata dai media tanto da alimentare una sovrapposizione tra otaku e individuo pericoloso per la società.
[285] Kim MI JIN, *Sad and angry for* moe*: examining the gendered affective labour of the otaku industry*, National University of Singapore, 2021, p. 8.
[286] MOLLE, *Processi culturali globali e subculture: Il caso degli Otaku*, p. 175.
[287] Akiko SUGAWA-SHIMADA, "Emerging '2.5-dimensional' Culture: Character-oriented Cultural Practices and 'Community of Preferences' as a New Fandom in Japan and Beyond", *Asian Materialities*, 12, 2, 2020, p. 124.
[288] SUGAWA-SHIMADA, "Emerging '2.5-dimensional' Culture", p. 125.
[289] SUGAWA-SHIMADA, "Emerging '2.5-dimensional' Culture", p. 129-130.
[290] SUGAWA-SHIMADA, "Emerging '2.5-dimensional' Culture", pp. 136-137.
[291] SUGAWA-SHIMADA, "Emerging '2.5-dimensional' Culture", p. 134.
[292] SUGAWA-SHIMADA, "Emerging '2.5-dimensional' Culture", p. 135.

l'illusione della realtà viene rafforzata da tecnologie e narrazioni transmediali come le *VTuber* e le performance teatrali 2.5-D. L'attrazione per questi simulacri potrebbe derivare dalla loro capacità di offrire un'interazione emotiva controllata, priva della complessità delle relazioni umane reali. Se la digitalizzazione ha influito sulle modalità di interazione sociale facilitando nuove forme di isolamento, il 2.5 *jigen* risponde al bisogno di compagnia senza i rischi dei rapporti umani, offrendo interazioni prevedibili e gratificanti attraverso personaggi di finzione e intelligenze artificiali. Per quanto si tratti di un fenomeno legato al Giappone, il suo sviluppo in una dimensione transnazionale costringe a una riflessione sui processi a esso legati. Tra i cambiamenti sociali che hanno caratterizzato il Giappone postbellico risulta evidente, sin dai primi decenni del dopoguerra, il declino del sistema familiare tradizionale, incentrato sulla linea familiare ininterrotta, in favore della famiglia nucleare, la quale diviene unità sociale di base[293]. Sebbene tali trasformazioni riguardino tutto il mondo globalizzato, nelle metropoli con grandi concentrazioni di ricchezza e di popolazione i processi avvengono in maniera accelerata rispetto al resto del mondo. Pertanto, anche in Italia si osserva un incremento di fenomeni come quello degli *hikikomori*, così come dell'interesse verso una femminilità docile e dominabile, a conseguenza dell'indebolimento del modello dominante di mascolinità. Se nella prima parte di questa trattazione l'analisi dei discorsi sul Giappone si è limitata all'Orientalismo della classe borghese, i processi ora in esame coinvolgono, seppur in differente portata e velocità, tutto il mondo globalizzato.

Nel paragrafo seguente vengono presi in esame alcuni prodotti televisivi, allo scopo di individuare modelli di mascolinità strettamente legati al contesto italiano.

4.4 Il "Giappone perverso" nella rappresentazione televisiva italiana contemporanea: Caro Marziano *e* Le Iene

Nel programma di Rai 3 del 2017 *Caro Marziano*, ideato e condotto da Pierfrancesco Diliberto (in arte Pif), il presentatore immagina di dover spiegare a un extraterrestre usanze, storie personali e fenomeni culturali curiosi o significativi della realtà contemporanea in Italia e, a volte, all'estero. Alcuni episodi andati in onda nel maggio 2017 sono ambientati a Tokyo, dove Pif visiterà un *maid café*[294], alcuni appartamenti "minimalisti" e un negozio in cui una ragazza in kimono di nome Karin pratica la pulizia delle orecchie mediante un apposito

[293] Ezra F. VOGEL, *Japan's New Middle Class: The Salary Man and his Family in a Tokyo Suburb*, Berkeley, University of California Press, 1968, p. 180.
[294] I *maid café* sono caffetterie tematiche in cui le cameriere indossano abiti in stile vittoriano o ispirati a determinati personaggi e trattano i clienti con atteggiamento servile e affettuoso, come fossero i "padroni di casa".

strumento chiamato *mimikaki*. Proprio quest'ultimo episodio merita un approfondimento, in quanto gli atteggiamenti assunti dal conduttore sono di rimando a una forma di mascolinità che, soprattutto nell'ambito italiano, non ci si può esimere dal tenere in considerazione. Per buona parte della puntata, Pif giace sul fianco con il capo poggiato sulle gambe inginocchiate di Karin che gli massaggia e pulisce le orecchie (fig. 13). Prima ancora dell'inizio del trattamento, Pif rivolge alla traduttrice domande in italiano sulla possibilità di un esito "sessuale" della seduta, alle quali ella risponde senza tradurle a Karin. Nonostante entrambe neghino più volte che vi siano, per alcuni clienti, "servizi" ulteriori alla pulizia e ignorando le risate evidentemente imbarazzate di Karin, Pif le rivolge costanti *avances* e allusioni sessuali che, talvolta, la traduttrice rifiuta persino di riportare. Il culmine dello stato di disagio della ragazza viene però raggiunto quando, alla fine, il presentatore pretende di salutarla con un bacio sulla guancia (fig. 14).

Figura 13: Karin massaggia l'orecchio di Pif dopo averlo pulito.
Figura 14: Alla richiesta di Pif, forse per educazione, invece di rifiutare esplicitamente, si limita a fare presente che "in Giappone non si usa farlo". Karin viene dunque salutata con un bacio sulla guancia malgrado la sua manifestazione di disagio.

Il comportamento di Pif riflette un modello di mascolinità tipico di un fenomeno sociale italiano riguardante gli uomini di mezza età. Si tratta della forte e prolungata dipendenza dalle cure della figura materna oltre l'età adulta, in una dinamica di accudimento la cui parte accudita viene comunemente definita con il termine spregiativo di "mammone". Il fenomeno è stato interpretato nel contesto del "familismo" italiano, ossia la tendenza a mantenere forti legami familiari e la visione della famiglia come un'entità coesa e interdipendente, caratteristica dei paesi mediterranei[295]. La dipendenza prolungata dalla figura materna nell'uomo ha tuttavia varie implicazioni nella costruzione dell'identità maschile. Come evidenziato da Adinolfi

[295] María Azucena ÁLVAREZ GARCÍA, "I mammoni, estudio etimológico de una expresión italiana actual", *VIII Congreso virtual sobre historia de las mujeres*, 2016, p. 5.

(2013), la transizione all'età adulta è in tali casi ostacolata dal fatto che l'indipendenza è un valore trascurabile rispetto alla fedeltà al legame familiare. Ne consegue un consolidamento del ruolo femminile come di *care-giver* il cui impegno non si limita a occasionali premure, ma risponde a bisogni essenziali[296]. Il modello di mascolinità che emerge dal fenomeno dei "mammoni" si colloca in una dimensione di tensione tra dipendenza e dominio. Se da un lato presenta elementi di infantilismo e di inettitudine, dall'altro l'iperprotezione si traduce nella pretesa di cure e attenzioni costanti e a dispetto dello stato d'animo di chi le eroga. Nel corso dell'episodio di Caro Marziano, Pif incarna il modello di mascolinità appena descritto attraverso comportamenti che ignorano il confine tra accudimento e intimità. Questa incertezza si traduce in un'esplorazione quasi ingenua del contesto, come se il presentatore fosse incapace di interpretare autonomamente la natura del servizio. Più probabilmente, egli incontra l'aspettativa del telespettatore che cerca la conferma dello stereotipo che associa le donne asiatiche nei centri per la cura personale ai servizi di natura sessuale. L'insistenza nel ricondurre il trattamento a un possibile sottotesto erotico riflette la tendenza a concepire l'accudimento come un diritto acquisito, di qualsiasi genere di accudimento si tratti. Lungi dal trarre conclusioni sulla dimensione personale del conduttore, il modello di mascolinità in questione risulta in questo caso non una forma di dipendenza affettiva, ma una strategia di interazione che riproduce un rapporto asimmetrico nel quale Karin, la donna asiatica in kimono che dispensa premurose cure, ricopre la posizione di subalterno.

Il caso appena illustrato si inserisce in un panorama piuttosto ampio di rappresentazione del Giappone nel contesto mediatico italiano. Un altro esempio significativo, non tanto per il suo contenuto quanto per la risposta che ha generato, è un servizio de *Le Iene* andato in onda nel 2016.

Le Iene è una fortunata trasmissione televisiva italiana che va in onda sul canale Mediaset Italia 1 dal 1997 e che ha visto alternarsi numerosi conduttori. Il taglio satirico e i richiami all'immaginario del giornalismo investigativo, uniti allo scalpore talvolta suscitato dalle inchieste più provocatorie, lo ha reso un programma spesso al centro di controversie. Il 31 marzo 2016 viene trasmesso un servizio realizzato in Giappone da Nadia Toffa, intitolato "Solo fantasie sessuali o pedopornografia?", che scatena polemiche di una certa risonanza, benché relegate al mondo online. Nella prima parte del servizio, la conduttrice si trova nel quartiere di Akihabara ed esordisce con un sillogismo provocatorio: «manga vuole anche dire sesso, cioè cartoni porno, e porno in Giappone vuole anche dire bambine». Tutte le scene che seguono

[296] Paola, ADINOLFI, "'Bamboccioni' and 'Mammoni'? A Familistic Interpretation of Italian Men's Unhealthy Behaviours", *International Journal of Men's Health*, 12, 1, 2013, p. 75.

riguardano, alternativamente, pornografia, fumetti, pedopornografia, prostituzione, *idol* e Maid Cafè allo scopo di consolidare l'assioma di partenza che vede tutti questi elementi come collegati e sovrapposti. Testate online come Fanpage[297] e Vice[298] raccolgono le numerose critiche e smentiscono le conclusioni diffamanti della giornalista, pubblicando persino un'intervista a Mattia Dal Corno, editor di fumetti giapponesi per Panini Comics, volta a riabilitare l'immagine del fumetto giapponese e a prendere le distanze dall'accusa che manga equivalga a pedopornografia. Come ricorda anche il creatore di contenuti sul Giappone Davide Bitti, intervistato dal sito di recensioni di prodotti culturali Nerdgate, l'equazione tra manga e oscenità è un luogo comune ormai da anni radicato in Italia: «Il modo di accostare tutto il mondo del manga alla pornografia, mi ha ricordato (quasi con tenerezza), i primi anni '90 quando, durante il boom del fumetto giapponese in Italia, qualsiasi servizio televisivo o giornalistico cadeva nello stesso errore[299]».

In buona parte del servizio si fa riferimento, non senza traduzioni arbitrarie e informazioni confuse, al fenomeno dell'*enjo kōsai*. Tradotto in inglese come *compensated dating*, si riferisce a incontri a pagamento tra studentesse, spesso minorenni, e uomini adulti[300]. Questi incontri, che possono includere una semplice conversazione e sfociare talvolta in prestazioni sessuali, sono diventati un tema di discussione in Giappone tra gli anni '90 e l'inizio del XXI secolo[301]. L'*enjo kōsai* emerge come fenomeno sociale proprio nel periodo di recessione successivo allo scoppio della bolla speculativa[302]. Molte ragazze non possono più contare sul sostegno economico delle famiglie e le opportunità di lavoro part-time sono limitate sia dalle scarse opportunità, sia dal divieto dei genitori[303]. Sfruttando anche l'avvento dei telefoni cellulari, le studentesse cercano altri modi per guadagnare denaro e regali: gli incontri con uomini di mezza età[304]. Il termine stesso ha una definizione ambigua, poiché può riferirsi a semplici appuntamenti o a rapporti sessuali dietro pagamento, ma alcuni studiosi suggeriscono che il secondo caso sia deliberatamente dissimulato mediante la completa assenza di rifermenti alla

[297] A Le Iene sesso e pedofilia in Giappone, ma il web insorge: "Servizio vomitevole"
[298] Cosa c'è di davvero sbagliato nel servizio delle Iene su manga e pedopornografia in Giappone
[299] Davide di Vivi il Giappone ci parla del servizio delle Iene sui Manga
[300] Xiaoke YANG, "Commodified Shōjō: Teenage Sex Exploitation in Post-bubble Japan", *CROSSROADS: The University of Michigan Undergraduate Journal of Anthropology*, 3, 2, 2020, p. 88.
[301] Gerald MCLELLAN, "An Examination of the Causes and Consequences of Compensated Dating (*Enjo-Kosai*) in Contemporary Japanese Society", *Journal of Human Environmental Studies*, 6, 2013, p. 25.
[302] MCLELLAN, "An Examination of the Causes and Consequences of Compensated Dating (*Enjo-Kosai*) in Contemporary Japanese Society", p. 34.
[303] MCLELLAN, "An Examination of the Causes and Consequences of Compensated Dating (*Enjo-Kosai*) in Contemporary Japanese Society", pp. 28-29.
[304] YANG, "Commodified Shōjō: Teenage Sex Exploitation in Post-bubble Japan", p. 89.

prostituzione nell'espressione *enjo kōsai*[305]: curiosamente, il termine *enjo* (compensazione), è utilizzato anche in riferimento al piano di aiuti finanziari degli USA e delle Nazioni Unite per la ripresa economica del Giappone nel secondo dopoguerra[306]. I media giapponesi hanno un ruolo fondamentale nella diffusione e nella percezione dell'*enjo kōsai*: servizi televisivi, giornali e riviste contribuiscono a creare un'immagine sensazionalistica di ragazze che si prostituiscono per beni di lusso come borse griffate e telefoni cellulari[307], oltre al panico per la minaccia che la crescente indipendenza femminile potrebbe rappresentare, come sottolineato da Kinsella (2012):

> As with interest in failing young men from *otaku* to *hikikomori* to *NEET*s, media attention on schoolgirls and compensated dating in the 1990s became a 'multivocal symbol' to represent one of the most historically entrenched anxieties of modern Japanese society: the issue of young women, particularly 'ordinary girls' (*futsū no ko*) originating in good middle-class families, utilizing their sexuality (and perhaps the sex industry) to forge independent lifestyles and gender alliances that unify women across class boundaries.[308]

Tra i fattori scatenanti si individuano il crollo dell'economia, l'influenza dei media e la pressione del consumismo, oltre a una carente educazione sessuale[309]. Il fenomeno dell'*enjo kōsai* è legato all'estrema accentuazione e accelerazione dei consumi giovanili: l'oggetto di consumo diviene un bene fondamentale e, pur di permetterselo, si ricorre a tutti i mezzi possibili. Diverse inchieste hanno cercato di quantificare il problema, ma i risultati sono notevolmente variabili e le alte cifre riportate nell'indagine condotta dal governo metropolitano di Tokyo nel 1996 vengono interpretate come la prova della sua gravità, sebbene la Asian Women's Foundation riporti che le ragazze danno talvolta interpretazioni diverse al termine *enjo kōsai*[310]. Il fenomeno ha gradualmente perso l'attenzione dei media, ma a partire dagli anni 2010 sono emerse varie attività legate al "*JK business*". JK è l'abbreviazione di *joshi kōsei*, ossia ragazza delle scuole superiori, e comprende una serie di servizi rivolti a uomini adulti che

[305] MCLELLAN, "An Examination of the Causes and Consequences of Compensated Dating (*Enjo-Kosai*) in Contemporary Japanese Society", p. 29.
[306] Sharon KINSELLA, "Narratives and Statistics: How Compensated Dating (*enjo kōsai*) was Sold", in Roger Goodman et al. (a cura di), *A Sociology of Japanese Youth: From returnees to NEETs*, New York, Routledge, 2012, p. 59-60.
[307] MCLELLAN, "An Examination of the Causes and Consequences of Compensated Dating (*Enjo-Kosai*) in Contemporary Japanese Society", p. 35-36.
[308] KINSELLA, "Narratives and Statistics: How Compensated Dating (*enjo kōsai*) was Sold", p. 73.
[309] MCLELLAN, "An Examination of the Causes and Consequences of Compensated Dating (*Enjo-Kosai*) in Contemporary Japanese Society", p. 29.
[310] KINSELLA, "Narratives and Statistics: How Compensated Dating (*enjo kōsai*) was Sold", pp. 61-62.

prevedono di trascorrere il tempo con una studentessa adolescente. Nonostante siano state promulgate varie leggi dai governi locali per arginare il fenomeno, risulta estremamente complesso mantenere il controllo sui casi in cui le situazioni di "innocente compagnia" si evolvono in prestazioni sessuali[311].

Nell'ambito di questa ricerca, la rilevanza del servizio de *Le Iene* prescinde dal grado di veridicità o falsità delle informazioni al suo interno. Gli aspetti di maggiore interesse sono, piuttosto, l'immagine del Giappone e della cultura giapponese che si vuole fare emergere e le istanze di chi si è adoperato per smentire tale rappresentazione. Gli articoli di quotidiani online che hanno coperto la questione[312], infatti, sono solo una minima parte della risposta del pubblico: ben più significativa è la reazione su social network e forum, soprattutto nelle nicchie di appassionati di manga e anime. Sulla base delle conclusioni tratte all'interno del servizio, emerge un'immagine del Giappone come tollerante rispetto alla pedopornografia nonché alla pedofilia («L'immaginario della ragazzina delle elementari che fa sesso, o che comunque è oggetto dell'attenzione degli adulti, qui in Giappone è la normalità, cioè è un fattore culturale accettato.»). Su siti come Animeclick[313] e Manga DB Forum[314] sono tuttora visibili centinaia di commenti volti a difendere la rispettabilità del Giappone e dei suoi prodotti culturali attaccando le banalizzazioni dei media generalisti mostrando, da un lato, una forma di affezione che non si limita ad anime e manga, ma che sembra riguardare il Giappone nella sua interezza e, dall'altro, la volontà di smarcarsi dalle accuse rivolte agli oggetti del proprio interesse.

La parziale identificazione con la cultura giapponese da parte di appassionati di anime e manga è la conseguenza dello sviluppo di un forte legame emotivo, che sovrasta il semplice consumo di media, acuitosi con il potenziamento delle piattaforme di fruizione e scambio, ma iniziato molto prima. Il giapponismo italiano contemporaneo, basato sull'esperienza diretta e sulla fruizione di prodotti culturali popolari genera, dalla fine degli anni '70, un fenomeno di inculturazione che riguarda tutte le generazioni a partire dalla "Goldrake generation"[315]. Con l'avvento di Internet e la diffusione di strumenti di condivisione e informazione online, si sviluppa una forma nuova e più sfaccettata di fruizione. Forum, blog, social network e piattaforme di streaming permettono agli appassionati di approfondire la conoscenza dei

[311] Toru TAKEOKA, "Sex Work", in Jennifer Coates et al. (a cura di), *The Routledge Companion to Gender and Japanese Culture*, Oxon, Routledge, 2020, p. 184.
[312] Il Giappone e la cultura pedopornografica, il servizio de Le Iene fa discutere -Video
I manga giapponesi "per pedofili": è polemica per il servizio delle Iene
[313] Le Iene e le fantasie sessuali o pedopornografia In Giappone | AnimeClick
[314] Servizio "Le Iene" sul Giappone
[315] Toshio MIYAKE, "Il Giappone made in Italy: civiltà, nazione, razza nell'orientalismo italiano", *Orizzonti giapponesi: ricerche, idee, prospettive*, Roma, Aracne, 2018, pp.612-613.

prodotti, contribuendo alla costruzione di un immaginario più articolato all'interno dei *fandom*, più informati e attenti agli aspetti produttivi, stilistici e narrativi delle opere. Questo cambiamento rende il Giappone nel suo complesso non più soltanto una fonte di prodotti di intrattenimento, ma anche un oggetto di interesse culturale trasversale. In casi come quello analizzato, la parziale identificazione degli appassionati con la "cultura giapponese" è un fattore determinante nell'attivazione di dinamiche di "difesa della sua reputazione". La fruizione prolungata e immersiva di prodotti culturali e la partecipazione a pratiche discorsive condivise sembra consolidare un senso di appartenenza simbolica. Il coinvolgimento travalica la semplice dimensione estetica o ludica e la percezione di una rappresentazione distorta o stigmatizzante del Giappone da parte di media generalisti viene recepita come un attacco non solo ai prodotti culturali di riferimento, ma all'intero sistema di valori e significati che essi veicolano. In questa prospettiva, il dibattito sorto attorno al servizio de *Le Iene* si inserisce in un quadro più ampio di negoziazione identitaria e mediatica, in cui la difesa della reputazione del Giappone diventa una forma di riaffermazione del proprio legame con esso.

Conclusioni

Questa ricerca si è posta come scopo l'indagine della costruzione e riproduzione dell'idea di sessualità giapponese in rapporto alla mascolinità egemone nel contesto italiano. La natura dinamica dei contesti sociali e culturali analizzati suggerisce che la costruzione dell'idea di sessualità giapponese in Italia non sia un fenomeno statico, ma piuttosto un processo in continua ridefinizione, sia per via di mutamenti storici nelle pratiche di consumo sia per l'emergere di nuove sensibilità negli ultimi decenni. L'analisi ha mostrato come tale costruzione sia il risultato di processi storici e culturali dettati da dinamiche di potere e pratiche di consumo mediale.

Dopo una breve introduzione ai concetti di sessualità e mascolinità egemone, nel primo capitolo si delinea il contesto storico italiano tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. L'analisi della sessualità come strumento di controllo sociale e costruzione identitaria tra l'ascesa della borghesia e l'avvento del fascismo mette in luce il ruolo della rispettabilità nella regolazione della morale pubblica. Se le rivendicazioni socialiste e femministe sfidano tale rigidità, il fascismo esalta la virilità militare e impone norme del comportamento sessuale funzionali alla disciplina sociale.

Nel secondo capitolo si entra nel merito delle opere d'arte e artigianato giapponesi diffuse in Europa nell'ambito del *japonisme* e della loro ricezione e influenza, con particolare attenzione a *shunga* e *shunpon*. Dal confronto tra il ruolo della pornografia nell'Europa del XVIII secolo e nel Giappone di epoca Edo, emerge come in quest'ultimo essa fosse controllata per ragioni di ordine sociale, ma mai sistematicamente perseguitata, mentre la sua repressione in paesi come la Francia non fu sufficiente a impedirne la funzione di veicolo di critiche politiche e sociali sovversive. Il legame tra Orientalismo ed erotismo nel XIX secolo si concretizza soprattutto nell'immaginario esotico della pittura e della letteratura delle potenze coloniali. Esso si riflette anche nella fascinazione e diffusione delle stampe *shunga*, canonizzate a raffinate opere d'arte tra gli intellettuali borghesi, nonostante la loro origine umile e popolare in patria.

Lo stereotipo che relega la donna asiatica a "bambola" ubbidiente e devota, popolarizzato in Europa a partire dal lavoro di Pierre Loti e fino alla *Madama Butterfly*, è riscontrabile a varie riprese nell'opera teatrale, nella letteratura e nei quotidiani. Durante il regime fascista se ne esalta in particolare la lealtà, virtù la cui promozione è funzionale alla propaganda. La costruzione della "femminilità esotica" risulta dunque una strategia di demarcazione

dell'identità nazionale attraverso la reificazione e feticizzazione dell'"altro" asiatico, una zona di confluenza di valori identitari e "altri". L'"io" della rispettabile borghesia italiana costruisce la cultura subordinata come sessualizzata e passiva e ne riconosce le virtù, pur mantenendo la propria posizione di superiorità.

Il terzo capitolo si apre con un resoconto delle trasformazioni sociali dell'Italia del secondo dopoguerra e l'emergere di nuovi modelli di sessualità in relazione a prodotti mediatici e movimenti politici. La liberalizzazione dei costumi non porta a una ferma e significativa messa in discussione dei ruoli di genere, quanto a una parziale riarticolazione della mascolinità e, nei decenni successivi, a un *backlash* di istanze conservatrici. Vengono analizzati, in tale contesto, due casi di rappresentazione eroticizzata: quella del Giappone nei *mondo movie* e quella della comunità di *ama* studiata da Fosco Maraini negli anni '50. Nei *mondo movie*, la rappresentazione del Giappone si inserisce in un processo di esotizzazione che contrappone la *whiteness* (civiltà e razionalità) dello spettatore, alla *yellowness* curiosa, eccentrica e ipersessualizzata. Il corpo femminile giapponese, oggetto di desiderio e consumo, è ritratto come sottomesso, servizievole e disponibile, a rimarcare il confine etno-sessuale che lo separa dal soggetto bianco che osserva e possiede. Nella ricerca di "autenticità", l'opera di Maraini riproduce un immaginario sensuale e primitivo, basato sul comportamento delle *ama* rappresentato come deviante dalle norme di genere tradizionali delle *ama*. La dimensione estetizzante di tale rappresentazione si inserisce nel paradigma dell'orientalismo relazionale che, nell'idealizzare l'alterità, rimarca il confine con il sé.

L'analisi della ricezione del fumetto e dell'animazione giapponese, nei suoi elementi erotizzati, nel panorama culturale italiano dei decenni successivi, rivela la relazione complessa tra il desiderio maschile e la risposta al bisogno di evasione e gratificazione sessuale offerta da tali prodotti. Il rapporto con il genere del cosiddetto *hentai* si evolve con l'emergere di nuove mascolinità marginalizzate, attraverso le quali si delinea, nel contesto euroamericano, una versione riarticolata di *otaku*. La feticizzazione di personaggi immaginari e il concetto di *moe* costituiscono tendenze originate in Giappone ma estese globalmente: la dimensione 2.5 fonde realtà e finzione, creando forme di interazione emotiva con simulacri femminili idealizzati che non prevedono di rapportarsi necessariamente con esseri umani in carne e ossa.

Nell'ultima parte dello studio si prendono in considerazione due casi di rappresentazione sessualizzata del Giappone nella televisione italiana contemporanea. Dall'analisi del comportamento di Pif nell'episodio di *Caro Marziano* (2017) ambientato in Giappone, in un centro di *mimikaki*, emerge una forma di mascolinità che confonde i confini tra accudimento e intimità e suggerisce una visione distorta dei servizi di cura della persona. Il concetto di cura si

lega a un sottotesto sessuale e, nel caso in esame, la donna asiatica è relegata al ruolo subordinato che le impone il soddisfacimento di tutte le esigenze dell'uomo bianco "occidentale". Infine, casi come quello del servizio de *Le Iene* (2016) e della relativa risposta online rivelano una tendenza, da parte degli appassionati italiani di "cultura giapponese", a un coinvolgimento tale da portare alla feticizzazione di essa nel suo complesso e alla volontà di "difenderla".

Uno dei primi fattori emersi è come l'immaginario italiano della sessualità giapponese si sia strutturato sin dalla fine del XIX secolo attraverso meccanismi di essenzializzazione, ovvero di riduzione della complessità culturale a un insieme di caratteristiche fisse. Ne è un primo esempio il periodo del *japonisme*, in cui la fascinazione della classe intellettuale borghese per le stampe erotiche di epoca Edo si deve all'attribuzione di un carattere esotico, distante e, al contempo, funzionale alla legittimazione di discorsi identitari dominanti e funzionali ad una mascolinità egemone.

L'analisi delle rappresentazioni mediatiche nel periodo postbellico ha evidenziato l'ambivalenza del Giappone come luogo di ipersessualizzazione e permissività da un lato e, dall'altro, come luogo di repressione e di rigidità. In questo senso, il concetto di *porno-orientalismo* introdotto da Marco Benoît Carbone fornisce una chiave di lettura per la comprensione di come il Giappone sia stato costruito, nell'immaginario erotico italiano, come uno spazio di bizzarria e trasgressione emblematiche «di una più ampia idea di alterità estrema di questo paese»[316].

Nel confronto con i modelli italiani di normatività sessuale emerge una dicotomia identità-alterità che segue il paradigma di opposizione delle *ethnosexual frontiers* teorizzate da Joane Nagel. Essa risulta particolarmente evidente nel caso di rappresentazioni estremizzate come l'immagine del "Giappone tollerante verso pedopornografia e prostituzione" veicolato dal programma televisivo *Le Iene*. Le *ethnosexual frontiers* operano qui in più direzioni: se da un lato, il discorso giornalistico mainstream costruisce un confine simbolico di moralità sessuale dove il Giappone è l'*altro*, dall'altro le *community* di appassionati contestano e ridefiniscono la narrazione.

Risulta evidente il carattere esplorativo di questa indagine che comporta un certo grado di frammentarietà nella trattazione, in termini sia di temi analizzati, sia di casi esempio che sono

[316] CARBONE, *Tentacle erotica. Orrore, seduzione, immaginari pornografici*, p. 19.

stati approfonditi. Oltre alla mancanza di una letteratura consolidata su questi temi, ciò si deve in parte alla vastità dell'argomento nel periodo storico in esame, in parte alla difficoltà di circoscrivere fenomeni complessi e in dialogo reciproco. La sola trattazione della ricezione dello *hentai* nell'Italia degli anni '70, ad esempio, meriterebbe indagini ben più documentate e corroborate da testimonianze dirette e interviste. Le rapide evoluzioni dei mezzi di fruizione dei prodotti mediatici e delle forme di aggregazione richiedono un costante aggiornamento sulle modalità con cui tali contenuti vengono scoperti, interpretati e rielaborati dai diversi (e nuovi) pubblici. Questa frammentarietà riflette la complessità dell'oggetto di studio. La natura interdisciplinare del tema richiede un dialogo plurale di approcci metodologici. In tal senso, l'analisi qui condotta può offrire uno spunto per ricerche future che approfondiscano singoli aspetti con strumenti più mirati, ad esempio attraverso l'uso di archivi editoriali, indagini sociologiche o studi di ricezione basati su dati empirici.

Inoltre, sebbene si sia scelto di circoscrivere questa ricerca a un modello egemone di sessualità, ossia quella maschile eterosessuale, e al suo rapporto con l'alterità asiatica, femminile, esotica, l'adozione di una prospettiva intersezionale apre le porte all'analisi critica di come anche le sessualità non ascrivibili al modello egemone si relazionano con le rappresentazioni eroticizzate del Giappone.

L'auspicio è che questo lavoro, pur nella sua trattazione solo parziale del tema, costituisca una risorsa di partenza e funga da incoraggiamento a ricerche più sfaccettate e approfondite.

Bibliografia

ADINOLFI, Paola, "'Bamboccioni' and 'Mammoni'? A Familistic Interpretation of Italian Men's Unhealthy Behaviours", *International Journal of Men's Health*, 12, 1, 2013.

ALA, Eleonora, "Ukiyoe shunga: Stampe erotiche giapponesi di epoca Edo", *Kervan. International Journal of Afro-Asiatic Studies*, 23, 1, 2019.

ÁLVAREZ GARCÍA, María Azucena, "I mammoni, estudio etimológico de una expresión italiana actual", *VIII Congreso virtual sobre historia de las mujeres*, 2016.

ANASTASI, Selenia (et al.), "VIDA: The Visual Incel Data Archive. A Theory-oriented Annotated Dataset To Enhance Hate Detection Through Visual Culture", *Proceedings of the 8th Workshop on Online Abuse and Harms (WOAH 2024)*, 2024, pp. 59-67.

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londra: Verso, 1983.

ASQUER, Enrica, *Storia intima dei ceti medi*, Bari: Gius. Laterza & Figli, 2011.

AZUMA, Hiroki, *Otaku: Japan's Database Animals*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009 (*Dōbutsuka suru posutomodan: otaku kara mita nihon shakai* 2001).

BALESTRACCI, Fiammetta, "Le rivoluzioni sessuali degli anni Settanta in Italia: storia, narrazioni e metodologie", in Fiammetta Balestracci e Catia Papa (a cura di), *L'Italia degli anni Settanta. Narrazioni e interpretazioni a confronto*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019, pp. 165-187.

BASSONI, Nicola, "L'immagine europea del Giappone durante la guerra contro la Russia zarista. Un confronto tra i casi francese, italiano e tedesco", *Sguardi sul Giappone da Oriente e Occidente*, Venezia, Cafoscarina, 2021, pp. 135-148.

CARBONE, Marco Benoît, *Tentacle erotica. Orrore, seduzione, immaginari pornografici*, Milano: Mimesis, 2013.

BERRY, Paul, "Rethinking 'Shunga': The Interpretation of Sexual Imagery of the Edo Period", *Archives of Asian Art*, 54, 2004, pp. 7-22.

BOGLIONE, Roberta, "Il Japonisme in Italia: Parte Prima, 1860-1900", *Il Giappone*, 38, 1998, pp. 85-113.

BOGLIONE, Roberta, "Il Japonisme in Italia: Parte Seconda, 1900-1930", *Il Giappone*, 39, 1999, pp. 15-47.

BONESCHI, Marta, *Il comune senso del pudore*, Bologna: Il Mulino, 2018.

BOW, Leslie, *Racist Love: Asian Abstraction and the Pleasures of Fantasy*, Durham: Duke University Press, 2021.

BRACKE, Maud Anne, *Women and the Reinvention of the Political: Feminism in Italy, 1968-1983*, New York, Routledge, 2014.

BRU, Ricard, *Erotic Japonisme: The Influence of Japanese Sexual Imagery on Western Art*, trad. ing. di Amalia Ran, Leiden: Hotei Publishing, 2014.

CALORIO, Giacomo, "Vecchi e nuovi luoghi comuni del e sul cinema giapponese contemporaneo, tra esotismo e autorappresentazioni", *Lingue Culture Mediazioni*, 3, 2, Milano: LED Edizioni Universitarie, 2016.

CANNITO, Maddalena, "Fare maschilità online: definire e indagare la manosphere", *About Gender*, 10, 19, 2021, pp. I-XLI.

CAPRIATI, Manuela, "L'ukiyo-e come arte «di uso e consumo»", *Il Giappone*, 41, 2001, pp. 43-86.

CHIBA, Yoko, "Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century", *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 31, 2, 1998, pp. 1-20.

CHITTY, Christopher, *Egemonia sessuale. Sodomia, capitalismo e l'arte del governare*, Milano, Meltemi editore, 2023 (*Sexual Hegemony. Statecraft, Sodomy, and Capital in the Rise of the World System*, 2020).

CICALA, Marco, "Storia e misteri del porno di carta in Italia", *la Repubblica*, 30 dicembre 2016, https://www.repubblica.it/venerdi/libri/2016/12/30/news/tette_politica_e_misteri_italiani-155145749/, 11-01-2025.

CLUNAS, Craig, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, London, Reaktion Books, 1997.

CONDRY, Ian, *The Soul of Anime: Collaborative Creativity and Japan's Media Success Story*, Durham, Duke University Press, 2013.

CONNELL, Raewyn, *Gender and Power: Society, the Person, and Sexual Politics*, Stanford, Stanford University Press, 1987.

CONNELL, Raewyn, *Masculinities*, 2. ed. (ed. or. 1995), Berkeley and Los Angeles, 2005.

DALLA GASSA, Marco, "'Tutto il mondo è paese'. I *mondo movies* tra esotismi e socializzazione del piacere", *Cinergie*, 5, 2014, pp. 83-95.

DEZEM, Rogério Akiti, "Fosco Maraini (1912-2004) and Japan", *Gengo Bunka Kenkyū*, 47, 2021, pp. 169-195.

DI CHIARA, Francesco, RIGOLA, Gabriele (a cura di), *Voglie matte, merli maschi, peccati veniali. La questione sessuale nel cinema popolare italiano dal miracolo italiano all'avvento del porno*, *Schermi*, 5, 9, 2021.

DORDONI, Annalisa, MAGARAGGIA Sveva, "Modelli di mascolinità nei gruppi online Incel e Red Pill: narrazione vittimistica di sé, deumanizzazione e violenza contro le donne", *AG About Gender - International Journal of Gender Studies*, 10, 19, 2021, pp. 35-67.

FALLACI, Bruno, "Giappone a colori", *La Lettura*, maggio 1938, pp. 430-432.

FARCI, Manolo, "Italian men's rights activism and online backlash against feminism", *Rassegna Italiana di Sociologia*, 4, 2019, pp. 765-781.

FISHER, Deborah Colleen, *"Decadence-as-a-philosophy" as it is represented through the polarities of art and nature in Justine, Child of Pleasure and Death in Venice*, Johannesburg, University of the Witwatersrand, 1998.

FOUCAULT, Michel, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971 (*L'Archéologie du savoir*, 1969).

FOUCAULT, Michel, *La volontà di sapere*, 16. ed. (ed. or. 1978), Milano, Feltrinelli, 2011 (*La volonté de savoir*, 1976).

GING, Debbie, "Alphas, Betas, and Incels: Theorizing the Masculinities of the Manosphere", *Men and Masculinities*, 22, 4, 2019, pp. 638-657.

GIORI, Mauro, "Il fumetto italiano per adulti e il cinema: forme e funzioni della parodia pornografica", in Elisabetta Abignente et al. (a cura di), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, *Between*, 6, 12, 2016.

GIORI, Mauro, SUBINI, Tomaso (a cura di), *I cattolici, il cinema e il sesso in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, *Schermi*, 1, 1, 2017.

GIULIANI, Gaia, "Gli eroi son tutti giovani e belli. Il cinema degli eroi tra memoria coloniale, condanna del fascismo e nuovi e vecchi modelli di genere (1949-1954)", in Stefania Parigi et al. (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma, RomaTrE-Press, 2019, pp. 639-650.

GIULIANI, Gaia, "Razza cagna: *mondo movies*, the white heterosexual male gaze, and the 1960s-1970s imaginary of the nation", *Modern Italy*, 23, 4, 2018, pp. 429-444.

GOODALL, Mark, "Film Fusions. The cult film in World Cinema", in Rob Stone et al. (a cura di), *The Routledge Companion to World Cinema*, Routledge, 2017, pp. 369-381.

GRAMSCI, Antonio, *Quaderni del carcere*, 2. ed. (ed. or. 1975), Torino, Einaudi, 1977.

HAKIM, Catherine, "Erotic Capital", *European Sociological Review*, 26, 5, 2010, pp. 499-518.

HALPERIN, David, "Is There a History of Sexuality?", *History and Theory*, Wiley, 28, 3, 1989.

HASHIMOTO, Yorimitsu, "Japanese Tea Party: Representations of Victorian Paradise and Playground in The Geisha (1896)", in John K. Walton (a cura di), *Histories of Tourism:*

Representation, Identity and Conflict, Clevedon, Channel View Publications, 2005, pp. 104-124.

HAYAKAWA, Monta, "Who Were the Audiences for "Shunga?"", *Japan Review*, International Research Centre for Japanese Studies, 26, 2013.

HENDRIX, Harald, "Le case di d'Annunzio: fissare e/o sciogliere la memoria di un personaggio poliedrico", *Gabriele d'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008)*, ed. Luciano Curreri, Bruxelles, Peter Lang, 2008, pp. 291-300.

HIRAISHI, Noriko, "La vision de l'Autre: les Japonais chez Pierre Loti et L'Enfant de Volupté", *Hikakubungaku bunkaronshū*, 13, 1996, pp. 35-41.

HOFMANN, Reto, *The Fascist Effect: Japan and Italy, 1915-1952*, Ithaca, Cornell University Press, 2015.

HOSKIN, Rhea Ashley, "Femmephobia: The Role of Anti-Femininity and Gender Policing in LGBTQ+ People's Experiences of Discrimination", *Sex Roles*, 81, 2019, pp. 686-703.

HUNT, Lynn (a cura di), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993.

MI JIN, Kim, *Sad and angry for* moe*: examining the gendered affective labour of the otaku industry*, National University of Singapore, 2021.

KINSELLA, Sharon, "Narratives and Statistics: How Compensated Dating (*enjo kōsai*) was Sold", in Roger Goodman et al. (a cura di), *A Sociology of Japanese Youth: From returnees to NEETs*, New York, Routledge, 2012, pp. 54-80.

LACAMBRE, Geneviève, "Les collectionneurs japonisants au temps des Goncourt", *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 4, 1995, pp. 164-170.

LAVENIA, Vincenzo, "'Satiriasi in gonnella'. Abusi sui minori e clero nel lungo Ottocento", in Lorenzo Benadusi, Vincenzo Lagioia (a cura di), *In segreto: Crimini sessuali e clero tra età moderna e contemporanea*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2022.

LEO, Carlo, "Gabriele d'Annunzio orientalista. Intertestualità nella novella 'Mandarina'", *Interface - Journal of European Languages and Literatures*, 12, 2020, pp. 55-82.

LEO, Carlo, "Harukichi Shimoi a Vittorio Veneto. Un giapponese amante dell'Italia", *Punti di incrocio, di attenzione, di briga e d'affetto. Lettere ai tempi di conflitti e di guerre nel Novecento*, 33, 2020, pp. 37-46.

LORENZI, Beatrice, *Il cammino dei ciliegi. Le donne nel manga*, Milano: Il Saggiatore, 2023.

LOTI, Pierre, Madame Chrysanthème, 1887.

LOURES, José Antônio, “A pornografia hiper-real dos videogames: a simulação do êxtase”, *DATJournal*, 6, 1, 2021.

LYNE, Sandra, “Consuming Madame Chrysanthème: Loti’s ‘dolls’ to Shanghai Baby”, *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*, 8, 2002.

MALLACH, Alan, *Pietro Mascagni and His Operas*, Boston, Northeastern University Press, 2002.

MARAINI, Fosco, *L’isola delle pescatrici*, ed. or. 1960, La nave di Teseo, 2024.

MARTINEZ, Dolores P., *Identity and Ritual in a Japanese Diving Village: The Making and Becoming of Person and Place*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2004.

MCCLOUD, Scott, *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York, HarperCollins, 1993.

MCLELLAN, Gerald, “An Examination of the Causes and Consequences of Compensated Dating (Enjo-Kosai) in Contemporary Japanese Society”, *Journal of Human Environmental Studies*, 6, 2013, pp. 25-37.

MCLELLAND, Marc, “"Kissing is a symbol of democracy!" Dating, Democracy, and Romance in Occupied Japan, 1945–1952”, *Journal of the History of Sexuality*, 19, 3, 2010.

MCMANAMON, Sean P., “Japanese Woodblock Prints as a Lens and a Mirror for Modernity”, *The History Teacher*, 49, 3, 2016.

MENZIE, Lauren, “Stacys, Beckys, and Chads: the construction of femininity and hegemonic masculinity within incel rhetoric”, *Psychology & Sexuality*, 13, 1, 2020, pp. 69-85.

MIYAKE, Esperanza, “I am a virtual girl from Tokyo: Virtual influencers, digital-orientalism and the (Im)materiality of race and gender”, *Journal of Consumer Culture*, 0, 0, 2022.

MIYAKE, Toshio, “Desideri nucleari: convergenze mediatiche nelle culture popolari giapponesi”, *Cinergie*, 2, 2012, pp. 162-174.

MIYAKE, Toshio, “Il Giappone made in Italy: civiltà, nazione, razza nell’orientalismo italiano”, *Orizzonti giapponesi: ricerche, idee, prospettive*, Roma, Aracne, 2018, pp. 607-628.

MIYAKE, Toshio, *Mostri del Giappone: Narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2014.

MOLLE, Andrea, *Processi culturali globali e subculture: Il caso degli Otaku*, Università degli Studi di Genova, 2001.

MONSERRATI, Michele, “Little Italy, big japan: patterns of continuity and displacement among Italian writers in Japan”, *Italian Studies in Southern Africa*, 25, 1, 2012, pp. 19-39.

MONSERRATI, Michele, *Looking for Japan in contemporary Italy*, New Brunswick, 2012.

MORINI, Giuseppina, "Pettinature Giapponesi", *La Lettura*, aprile 1944, pp. 215-218.

MOSSE, George, *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York: Howard Fertig, 1985. Trad. it: *Sessualità e nazionalismo*, trad. di Andrea Zorzi, Bari: Gius. Laterza & Figli, 1996.

NAGEL, Joane, "Ethnicity and Sexuality", *Annual Review of Sociology*, 26, 2000, pp. 107-133.

NAGEL, Joane, "Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations", *Ethnic and Racial Studies*, 21, 2, 1998.

NAGEL, Joane, "Racial, Ethnic and National Boundaries: Sexual Intersections and Symbolic Interactions", *Symbolic Interaction*, 24, 2, 2001, pp.123-139.

NAGEL, Joane, *Race, Ethnicity, and Sexuality: Intimate Intersections, Forbidden Frontiers*, New York, Oxford University Press, 2003.

NEPOTI, Elena, "Immagini e immaginario del Giappone in Francia e in Italia dall'*ukiyo-e* al cinematografo degli inizi del Novecento", *Cinergie*, 2, 3, 2013, pp. 8-19.

NOTEHELFER, Fred G., *Japan through American eyes: the journal of Francis Hall, 1859-1866*, Boulder, Westview Press, 2001.

ORTAGGI CAMMAROSANO, Simonetta, "Labouring women in northern and central Italy in the nineteenth century", in John A. Davis e Paul Ginsborg (a cura di), *Society and Politics in the Age of the Risorgimento*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 152-183.

OKADA, Toshio, "The Transition of Otaku and *Otaku*", in Patrick W. Galbraith et al. (a cura di), *Debating Otaku in Contemporary Japan: Historical Perspectives and New Horizons*, London, Bloomsbury, 2015, pp. 163-177.

PASSAVINI, Gianni, Porno di carta. L'avventurosa storia delle riviste 'Men' e 'Le Ore' e del loro spregiudicato editore. Vita, morte e miracoli di Saro Balsamo, l'uomo che diede l'hardcore all'Italia, Roma, Iacobelli Editore, 2016.

PELAJA, Margherita, SCARAFFIA Lucetta, *Due in una carne: Chiesa e sessualità nella storia*, Bari: Gius. Laterza & Figli, 2008.

PELLITTERI, Marco, *Mazinga nostalgia. Storia, valori e linguaggi della Goldrake-generation*, Roma, Castelvecchi, 1999.

PHIPPS, Megan, "The Otaku Condition: Representations of Reality, Female Corporeality and Sexuality in Japanese Art", University of Amsterdam, 2020.

POZZO, Barbara, "Masculinity Italian Style", *Nevada Law Journal*, 13, 2, 2013, pp. 585-618.

PREVITALI, Giuseppe, “Al di là del vero e del falso. Sul rapporto realtà/immagine nel genere *mondo movies*”, *Elephant Castle*, 17, 2017, pp. 5-24.

PREVITALI, Giuseppe, “Uno spettacolo osceno. La critica cattolica di fronte al fenomeno *mondo movies*”, *Schermi*, I, 1, 2017, pp. 103-116.

RAIMONDO, Sergio, “Bushido as allied: The Japanese warrior in the cultural production of Fascist Italy (1940-1943)”, *Revista de Artes Marciales Asiáticas*, 12, 2, 2017, pp. 82-100.

RAMBATAN Bonni, JOHANSSEN Jacob, *Event Horizon: Sexuality, Politics, Online Culture, and the Limits of Capitalism*, Winchester, Zer0 Books, 2021.

ROGERS, Hiromi T., *Anjin - The Life and Times of Samurai William Adams, 1564-1620 as seen through Japanese eyes*, Folkestone, Renaissance Books, 2016.

ROTHERMEL, Ann-Kathrin, “The role of evidence-based misogyny in antifeminist online communities of the ‘manosphere’”, Big Data & Society, 10, 1, 2023, pp. 1-6.

SABBATUCCI, Giovanni, VIDOTTO, Vittorio, *Storia contemporanea: L'Ottocento*, Bari: Gius. Laterza & Figli, 2009.

SAID, Edward W., *Orientalism*, New York, Random House, 1979.

SAID, Edward W., *Orientalismo: L’immagine europea dell’Oriente*, trad. di Stefano Galli, Milano: Feltrinelli, 2002.

SCOTTO DI CARLO, Giuseppina, “An analysis of self-other representations in the incelosphere: Between online misogyny and self-contempt”, *Discourse & Society*, 34, 1, 2023, pp. 16-17.

SCREECH, Timon, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820*, 2. ed. (ed. or. 1999), London, Reaktion Books Ltd, 2009.

SUGAWA-SHIMADA, Akiko, “Emerging ‘2.5-dimensional’ Culture: Character-oriented Cultural Practices and ‘Community of Preferences’ as a New Fandom in Japan and Beyond”, *Asian Materialities*, 12, 2, 2020, pp. 124-139.

SURACE, Bruno, “Cosa resterà di questi anni porno? Fenomenologia della post-pornografia fra TV e Twitch”, *gender/sexuality/italy*, 9, 2022.

TAKEOKA, Toru, “Sex Work”, in Jennifer Coates et al. (a cura di), *The Routledge Companion to Gender and Japanese Culture*, Oxon, Routledge, 2020, pp. 179-188.

TASSINARI, Cosimo, “La censura cinematografica nel cinema documentario. I *mondo movie* e il filone africano, alcuni casi di studio”, *Schermi*, VI, 11, 2022, pp. 117-133.

TIMM, Annette F., SANBORN, Joshua A. *Gender, Sex and the Shaping of Modern Europe: A History from the French Revolution to the Present Day*, London: Bloomsbury Publishing, 2016.

TINIOS, Ellis, “Japanese Illustrated Erotic Books in the Context of Commercial Publishing, 1660-1868”, *Japan Review*, 26, 2013.

TOMPKINS, Kyla Wazana (a cura di), *Keywords for Gender and Sexuality Studies*, New York: NYU Press, 13, 2021.

URSO, Simona, “La Voce. Etica e politica per una nuova Italia”, *Cercles. Revista d'Història Cultural*, 6, 2003.

VINGELLI, Giovanna, “Antifemminismo online. I Men’s Rights Activists in Italia”, *Im@go. A Journal of the Social Imaginary*, 14, 2019, pp. 219-247.

VOGEL, Ezra F., *Japan’s New Middle Class: The Salary Man and his Family in a Tokyo Suburb*, Berkeley, University of California Press, 1968.

WIESNER-HANKS, Merry, “World History and the History of Women, Gender, and Sexuality”, *Journal of World History*, University of Hawai’i Press, 18, 1, 2007.

YANG, Xiaoke, “Commodified *Shōjō*: Teenage Sex Exploitation in Post-bubble Japan”, *CROSSROADS: The University of Michigan Undergraduate Journal of Anthropology*, 3, 2, 2020, pp. 88-105.