



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale

in Lingue e Civiltà
dell'Asia e dell'Africa
Mediterranea

ordinamento
ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

Sukeban

la figura della 'scolaretta
delinquente' fra società,
cinema e convenzioni di
genere

Relatore

Ch. Prof. Toshio Miyake

Correlatore

Ch. Prof. Marco Zappa

Laureando

Diletta Mangili
Matricola 856684

Anno Accademico

2019/2020

RINGRAZIAMENTI

Risulta d'obbligo un particolare e doveroso ringraziamento a tutte le persone che mi sono state vicine nella stesura della presente tesi.

Ringrazio il prof. Miyake, che con infinita disponibilità si è prestato ad accompagnarmi in questo percorso di scrittura, dandomi preziosi consigli, portandomi a fare interessanti riflessioni e rivalutare le mie concezioni.

Ringrazio i miei genitori, che con ammirevole pazienza e supporto emotivo ed economico hanno saputo aspettare e hanno riposto immensa fiducia in me, fiducia che, spero, sia stata in qualche modo ripagata.

Ringrazio infine Simone, che mi ha offerto costantemente vicinanza emotiva qualora ne sentissi il bisogno, e ha rappresentato una fonte inesauribile di spunti, nonché prezioso alleato e consigliere.

要旨

日本は現在、世界で犯罪率が低い国の一つであることで知られている。しかし、これは常にそうではありませんでした。70年代以降、変化する社会に反応する少年非行の多数のサブカルチャーの誕生があった。70年代の少年犯罪の場合には、男性が多いので、この部門で女性の役割は何か、またどのような役割を果たしたかと思いました。

日本の犯罪への関心から、その後、1970年代の社会的な変化の主役である少年犯罪とサブカルチャーの分野における性別と年齢の区別に興味を持った。

これから、スケバンについて言及している研究や記事に出会った。スケバンは、象徴的な外観（特に、長いスカート、染められた髪）がアニメ、漫画、映画の分野に利用された。そして、それは今日まで続いている大衆文化に非常に強い想像力を生み出した。

実際、1970年代に人気の非行女子学生だったスケバンは、特にピンクバイオレンスの映画製作のおかげで、根本的な変化と新たな成功を遂げました。そのおかげで、わたしは多くを理解することができました。ピンクバイオレンス制作の誕生を可能にした社会的なダイナミクスと、スケバンの社会現象との関係に興味を持った。

アカデミックレベルでは、ピンクバイオレンス映画でのスケバンの表現について研究が多く書かれている。しかし、引き出す社会現象の場合にはほとんど注意が払われていない。

この研究の目的は、二つのピンクバイオレンス映画の分析を通して、ピンクバイオレンスのメッセージの意味を理解することです。分析された映画はは1972の「女番長ゲリラ」と1973の「恐怖女子高校暴行リンチ教室」だ。

また、映画界での表現を通して、スケバンのことがもっと理解する研究を提案することだ。

最初の章では、「サブカルチャー」と「逸脱/非行」の概念に関する基礎を築いた後、スケバンが生まれた文脈の60年代と70年代のサブカルチャーが分析すると思う。

第2章では、70年代の女性の非行の特性を分析し、美学、行動、ライフスタイルの間のスケバンの特徴的な要素を定義すると思う。スケバンは、1968年から1975年までの間の制作会社である東映によるピンキーバイオレンスの制作における再加工と商品化の対象だった。ピンキーバイオレンス映画の起源が分析され、一般に女性の体の性化、暴力、復讐、これのテーマに通して、スケバンの特注を分析を定義すると思う。

第3章では、映画の例について説明すると思う。例えば、1972年の「スケバンゲリラ」と1973年の「恐怖女子高校暴行リンチ教室」。この映画の選択は、テーマを分析を通して、スケバンの特性を確立して、識別するために重要からであると思う。

一番目はピンキーバイオレンスのスケバンの表現の主要なテーマの多くが含まれている場合、代わりに、二番目は実験レベルで1番目よりも大胆で、暴力も拷問シーンも女性の体も、視覚的なインパクトのある攻撃的な役割を演じる作品の一つを表している。

最後に、スケバンの表現がさらに活用された論文を確認する試みにすると思う。すなわち、90年代以降、最も重要な二つの例を紹介すると思う。例えば、90年代の「美少女戦士セーラームーン」と2014年の「キルラキル」。特に後者は、大衆文化におけるスケバンの姿の拡散に貢献した別の作品への敬意を表した作品である。これは1976年の「スケバン刑事」である。

結論として、この論文は、スケバンの姿に関する既存の研究を完了し、更新しようとすると思う。映画を見るを通して、映画と社会の対応に関する質問に答え、要因と特徴的なテーマを分析し、日本の映画分野、そして日本社会全体でのジェンダー慣習について議論を開く希望である。

INDICE

RINGRAZIAMENTI.....	3
要旨.....	4
INTRODUZIONE.....	7
I: I GIOVANI GIAPPONESI NEGLI ANNI SESSANTA E SETTANTA.....	11
1. SUBCULTURA.....	12
2. DEVIANZA E DELINQUENZA.....	16
3. CONTESTO STORICO.....	21
II: <i>SUKEBAN</i> : SOCIETÀ E CINEMA.....	31
1. PREMESSE: TERMINOLOGIA.....	31
2. DELINQUENZA FEMMINILE IN GIAPPONE NEGLI ANNI SESSANTA E SETTANTA.....	32
3. SUBCULTURA.....	36
3.1. IL TERMINE.....	38
3.2. ESTETICA.....	39
3.3. STILE DI VITA.....	41
4. RAPPRESENTAZIONE.....	42
4.1. MOVIMENTI FEMMINISTI E <i>ŪMAN RIBU</i>	42
4.2 LA NASCITA DEI FILM PINKY VIOLENCE.....	47
Origine.....	48
Temi.....	53
III: ANALISI DI CASO.....	61
INTRODUZIONE.....	61
1. <i>GIRL BOSS GUERILLA (1972)</i>	62
TRAMA.....	62
ANALISI E CONCLUSIONI.....	70
2. <i>TERRIFYING GIRLS' HIGH SCHOOL: LYNCH LAW CLASSROOM (1973)</i>	77
TRAMA.....	77
ANALISI E CONCLUSIONI.....	84
3. LA <i>SUKEBAN</i> NELLA CULTURA ANIME E MANGA: <i>SAILOR MOON (1991 - 1997)</i> E <i>KILL LA KILL (2013 - 2014)</i>	91
CONCLUSIONI.....	94
BIBLIOGRAFIA.....	97
RISORSE ONLINE.....	100
FILMOGRAFIA.....	101

INTRODUZIONE

Il Giappone, dall'inizio degli anni Duemila, è conosciuto universalmente per essere, sin dai tempi del dopoguerra, uno dei Paesi con il più basso tasso di criminalità al mondo (Johnson, 2007).

Tuttavia, non è sempre stato così. Esso risulta essere stato protagonista, soprattutto dagli anni Settanta, di forti cambiamenti sociali e luogo di movimenti che hanno permesso la nascita di numerose subculture giovanili delinquenti reagenti ad una società in cambiamento.

Dal momento che gli studi accademici si sono soffermati maggiormente sull'analisi della componente maschile nell'ambito criminale giapponese (Daliot-Bul, 2014), mi sono chiesta se e quale ruolo il genere femminile ricoprisse in tale settore. Dal mio iniziale interesse personale (ed in seguito, anche accademico) nei confronti della criminalità giapponese e delle dinamiche storiche e sociali che hanno permesso al Giappone di ricoprire il ruolo di uno dei Paesi con il più basso tasso di criminalità al mondo, il mio interesse è virato verso un'eventuale distinzione di genere (e, insieme, anche d'età) nell'ambito della criminalità giovanile e delle subculture protagoniste dei cambiamenti sociali degli anni Settanta.

Dalle ricerche effettuate mi sono imbattuta in studi e articoli menzionanti la figura delle *sukeban* (スケバン, crasi delle parole *suke* スケ, ovvero “ragazza”¹, e *ban* バン, “capo”, scrivibile anche 女番 スケ番), definite come scolarette delinquenti popolari negli anni Settanta il cui look iconico (divisa con gonna particolarmente lunga, parte superiore accorciata, capelli spesso tinti) è stato spesso strumentalizzato in ambito cinematografico, *anime* e *manga* ed ha creato un immaginario molto forte nella cultura popolare perdurato fino ai giorni nostri. La rappresentazione della *sukeban*, di fatto, da scolarotta delinquente popolare negli anni Settanta ha subito un cambiamento radicale, nonché un rinnovato successo, grazie soprattutto alle produzioni filmiche *Pinky Violence*, (ピンキーバイオレンス *pinkī baiorensu*), termine con il quale si fa riferimento a una serie di opere filmiche di stampo *sexploitation* (o “sfruttamento”) prodotte tra gli anni Sessanta e Settanta in Giappone, in particolar modo dalla casa di produzione Tōei² (Sharp, 2011).

1 Nello specifico, termine utilizzato dai ragazzi delinquenti per definire le loro ragazze (Kittredge, 2016).

2 In realtà, il termine “Pinky Violence” si diffuse negli anni Novanta (Mana, 2009), grazie alla pubblicazione di

Grazie alla visione di alcuni esempi di produzioni Pinky Violence sono stata in grado di comprendere di più, sia per quanto riguarda le dinamiche sociali che ne hanno permesso la nascita, sia per quanto riguarda nello specifico la sua relazione con la figura empirica originaria della *sukeban*. Mi sono chiesta, infatti, quale relazione ci fosse fra i due elementi e, alla luce del contesto sociale che ha permesso la nascita delle produzioni Pinky Violence, in che modo la figura della *sukeban* sia stata strumentalizzata, mercificata e spettacolarizzata in tali pellicole.

Il cinema rappresenta (e ha rappresentato) un mezzo di comunicazione molto potente grazie al quale registi di film Pinky Violence hanno potuto ridare alla *sukeban* un nuovo significato che in parte si discosta da ciò che ha rappresentato in quanto fenomeno empirico, ma grazie al quale, dall'altro lato, essa riscopre un rinnovato successo perdurato nella cultura popolare fino ai giorni nostri. A livello accademico (soprattutto nei *Japanese studies* e nei *media studies* degli ultimi tempi), molto è stato scritto riguardo la rappresentazione della *sukeban* nel cinema Pinky Violence, interpretata in quanto modello femminile di anticonvenzionalità, ma relativamente poca attenzione è stata posta riguardo il fenomeno sociale dal quale trae ispirazione. E' grazie agli studi di Kozma (2011) e Treglia (2018), in particolar modo, che ho avuto occasione di accedere ad interpretazioni del fenomeno cinematografico Pinky Violence e, possibilmente, tentare di comprendere maggiormente riguardo il messaggio che i registi volevano far trasparire attraverso le loro opere. Tuttavia, il fenomeno sociale della *sukeban* risulta trattato, a mio avviso, in maniera poco esaustiva nell'ambito degli studi sociali: ho potuto accedere, infatti, ad informazioni a riguardo, attraverso la lettura di documenti ed opere trattanti l'ambito delle subculture giovanili giapponesi degli anni Settanta, in cui la *sukeban* era trattata in quanto parte di tali subculture, seppur in maniera poco dettagliata e approfondita. Tramite la presente tesi si tenterà di offrire una soluzione a questo *gap*, proponendo un percorso di conoscenza della figura della *sukeban* attraverso l'interpretazione e la rappresentazione che ne è stata offerta in ambito filmico, con particolare attenzione alle dinamiche

(continua) un'opera intitolata *Pinky Violence: Toei's Bad Girl Films* di Taro Sugisaku e Takeshi Uechi del 1999, che conteneva, tra le altre cose, interviste ai registi e attori Pinky Violence. Da allora il termine cominciò ad essere utilizzato sia in ambito accademico che non. Dal momento che il minimo comune denominatore fra tutte le produzioni Tōei di questo periodo, oltre al tema della violenza e della sessualità, era proprio la figura della *sukeban*, i film erano chiamati più generalmente “*sukeban eiga*” (スベ映画 lett. “film di *sukeban*”) (Kozma, 2011).

sociali e alle tematiche che hanno permesso alla *sukeban* di ricoprire un ruolo anticonformista.

Nel primo capitolo, dopo aver posto le premesse riguardo i concetti di “subcultura” e “devianza/delinquenza” verranno illustrate le basi del contesto storico in cui le *sukeban* come fenomeno sociale sono nate, facendo accenno ai principali movimenti subculturali degli anni Sessanta e Settanta che ne hanno fatto da cornice.

Nel secondo capitolo verranno tracciate le particolarità proprie della delinquenza femminile degli anni Settanta, ed in seguito definiti gli elementi distintivi delle *sukeban* fra look, comportamento e stile di vita. La figura empirica della *sukeban* è stata in seguito oggetto di strumentalizzazione, rielaborazione, spettacolarizzazione, sensazionalizzazione e mercificazione nella produzione Pinky Violence ad opera della grande casa di produzione Tōei tra il 1968 e il 1975. Dopo aver riassunto il contesto femminista in relazione alla condizione della donna negli anni Settanta, verranno analizzate le origini del cinema Pinky Violence e, in generale, la sua rappresentazione della *sukeban* con un'analisi della sua interpretazione secondo i temi che l'hanno definita, tra cui sessualizzazione del corpo femminile, violenza, e vendetta, *leitmotiv* di ogni produzione Pinky Violence.

Nel terzo capitolo verranno trattati nello specifico esempi di pellicole Pinky Violence: *Girl Boss Guerilla* (スケバンゲリラ, *Sukeban Gerira*, 1972, regia di Norifumi Suzuki) e *Terrifying Girls' High School: Lynch Law Classroom* (恐怖女子高校暴行リンチ教室, *Kyōfu joshikōkō: bōkō rinchi kyōshitsu*, 1973, regia di Norifumi Suzuki), entrambi scelti a causa della loro peculiarità per quanto riguarda le tematiche trattate, determinanti per stabilire e identificare la caratterizzazione della *sukeban*. Se nel primo, infatti, sono racchiusi molti dei temi cardine della rappresentazione della *sukeban* nella produzione Pinky Violence, il secondo, invece, risulta maggiormente audace del primo a livello sperimentativo, e rappresenta una delle produzioni dove la violenza, le scene di tortura e l'esposizione del corpo femminile assumono un ruolo particolarmente aggressivo e di forte impatto visivo. Molte delle produzioni Pinky Violence risultano attualmente poco reperibili in commercio e alla visione, motivo per il quale, date le difficoltà, ho deciso di optare per la scelta dei

due film precedentemente citati.

Infine, si tenterà di avvalorare ulteriormente la tesi secondo la quale la rappresentazione della *sukeban* sia stata ulteriormente strumentalizzata (ma allo stesso tempo, abbia riscosso un successo non indifferente che ha risvegliato l'immaginario creato intorno alla sua rappresentazione) anche negli anime e manga dagli anni Novanta in poi, portando due degli esempi più significativi: *Sailor Moon* (美少女戦士セーラーMoon *Bishōjo senshi Sērā Mūn*, lett. "La bella ragazza guerriera Sailor Moon") dei primi anni Novanta, e *Kill la Kill* (キルラキル *Kiru ra Kiru*) del 2014, quest'ultimo significativo in quanto tributo ad un'altra opera che ha contribuito ulteriormente alla diffusione e all'alimentazione della figura della *sukeban* nella cultura popolare: *Sukeban Deka* (スケバン刑事 lett. "Investigatrice *sukeban*") originariamente manga di genere *shōjo* scritto ed illustrato da Shinji Wada la cui pubblicazione risale al 1976.

In conclusione, la presente tesi cercherà di completare ed aggiornare gli studi già esistenti sulla figura delle *sukeban* sia come fenomeno sociale sia in quanto protagonista delle produzioni Pinky Violence anche attraverso l'analisi di alcuni esempi di produzioni scelte, tentando di dare una risposta a questioni riguardanti eventuali corrispondenze fra i due elementi, analizzandone fattori e temi caratterizzanti e aprendo una riflessione sulle convenzioni di genere nell'ambito cinematografico giapponese e, per esteso, nella società giapponese nel suo insieme.

I: I GIOVANI GIAPPONESI NEGLI ANNI SESSANTA E SETTANTA

I termini “subcultura”, “devianza”, “delinquenza” e “subcultura delinquente” hanno subito nel corso del tempo variazioni in ambito accademico, e per questo le loro definizioni risultano spesso essere oggetto di varie interpretazioni, nonché largamente basate sulla propria cultura (Crystal, 1994), anch'essa a sua volta caratterizzata da differenti (a volte contraddittorie) definizioni in base al periodo storico e soggetta a notevoli cambiamenti (Hebdige, 2012). Inoltre, soprattutto per quanto riguarda il concetto di “delinquenza giovanile”, mentre la maggior parte dei sociologi ne tratta la definizione in senso stretto, tralasciando tutto ciò che comprende l'ambito delle subculture di ribellione anticonformista e antisociale giovanile e focalizzandosi invece sui casi di delinquenza più grave come quella delle *street gangs* (Kim, 2016), nell'ambito dei *media studies* ne vengono esaltati gli aspetti ribellistici e anticonformisti in ottica spesso romantica.

Infatti, come puntualizzato anche da Kersten (1993), mentre nell'ambito degli studi sociali sono state fatte molte ricerche soprattutto sulla criminalità organizzata più importante giapponese, la *yakuza*, relativamente poco è stato scritto a proposito dell'ambiente della subcultura delle gang giovanili ribelli. In particolar modo, con l'emergere di nuove subculture come le *ganguro* o le *kogals*, dagli anni Duemila si assiste ad un rinnovato interesse negli studi concernenti le subculture giovanili ribelli giapponesi in quanto identità fondate su scelte di stile specifiche e spesso associate alla loro controparte cinematografica in quanto portatrici simboliche di ideali di anticonformismo e anticonvenzionalità. Il tema della ribellione e dell'anticonformismo propri delle subculture giovanili sono stati spesso oggetto di ispirazione in ambito cinematografico, *anime*, e *manga* (sia in Giappone che nei Paesi euroamericani), di fatto creando attorno alla figura del giovane ribelle un immaginario il cui potenziale è stato accolto dai media dagli anni Settanta in poi.

1. SUBCULTURA

Il concetto di “subcultura” viene definito dal vocabolario Treccani come un “modello o sistema integrato di elementi esistenziali e valutativi (valori, conoscenze, linguaggio, religione, norme e forme di comportamento), che distingue un particolare gruppo di una collettività, e al quale vengono ricondotti atteggiamenti e comportamenti diversi da quelli di altri gruppi e/o della società globale”³ e dal *Nihon Kokugo Daijiten* (日本国語大辞典) come quell’ “insieme di valori, comportamenti e stili propri di una parte della società che si distingue dalla società e cultura tradizionale dominanti”.⁴ Partendo da tali definizioni, si denotano gli aspetti più importanti di una subcultura: l'anticonformismo e l'anticonvenzionalismo da quella che è la cultura, o quella che Gramsci definisce l’ “ideologia dominante” propria di una società, nonché il “complesso delle istituzioni sociali, politiche ed economiche, delle attività artistiche, delle manifestazioni spirituali e religiose, che caratterizzano la vita di una determinata società in un dato momento storico”.⁵

L'etimologia del termine denota una caratterizzazione della subcultura di livello inferiore rispetto alla cultura, poiché costituita da insiemi di caratteristiche (stile o modi di comportarsi) che, in quanto contrastanti i valori comuni, vengono considerati “inferiori”: uno stile (estetico e comportamentale) ben preciso e riconoscibile infatti è qualcosa che definisce una subcultura, ed inoltre “transformations (of style) go ‘against nature’, interrupting the process of ‘normalization’. As such, they are gestures, movements towards a speech which offends the ‘silent majority’, which challenges the principle of unity and cohesion, which contradicts the myth of consensus” (Hebdige, 2012, 29).

Il termine “subcultura”, come sottolineato dal manuale di Gelder e Thornton (2012), è qualcosa di già diffuso nei primi anni Quaranta in quanto ha assunto un proprio significato sociale e sociologico trasmettendo un'idea di classificazione della società in gruppi ben definiti. Tuttavia, le subculture come fenomeni sociali sono in circolazione da ben prima, tanto quanto l'analisi che ne è

3 Treccani – Vocabolario Online, voce “subcultura”. <http://treccani.it/vocabolario/subcultura/> (02/07/2019).

4 “社会の支離的 伝統的文化に対し、その社会の中のある特定の集団は、かもつ文化的価値行動様式 大衆文化、若者文化など、下位文化 副文化” *Nihon Kokugo Daijiten*, traduzione mia. <https://kotobank.jp/word/サブカルチャー> (02/07/2019).

5 Treccani – Vocabolario Online, voce “cultura”. <http://www.treccani.it/vocabolario/cultura/> (02/07/2019).

associata. Gli studi sulle subculture, sin dalla loro preistoria, hanno sempre associato la formazione delle subculture alla società nel quale esse sono inserite, creando un paradigma subcultura-società inscindibile. E' solo dal ventesimo secolo che negli studi sulle subculture si è verificato un notevole progresso ed ampliamento della gamma di concetti e ambiti ai quali le subculture sono legati, rendendo di fatto la discussione sulle subculture varia e differenziata. Nonostante, come puntualizzato da Gelder e Thornton (2012), esista una retorica del “post-subculturalismo” (definito, secondo le parole di Muggleton e Weinzierl, 2003, 3 come un corpus di teorie sviluppatosi dagli anni Novanta concernenti “youth (sub)cultural phenomena on the shifting social terrain of the new millennium, where global mainstreams and local substreams rearticulate and restructure in complex and uneven ways to produce new, hybrid cultural constellations”) che di fatto negherebbe gli studi effettuati concernenti le subculture adottando una concezione del “nuovo”, in realtà proprio dai primi studi effettuati sull'argomento si evincerebbe una ben diversa idea, un'idea di subcultura che è destinata a rimanere nel tempo.

In ambito giapponese, il discorso sulla subcultura viene spesso associato ad un contesto di opposizione fra quella che è la “cultura alta” e la “subcultura”, implicando così un livello di inferiorità ricoperto dalla stessa subcultura nei confronti della cultura ufficiale, per la quale viene richiesto un livello più alto di educazione e/o conoscenze. Prendendo in considerazione l'etimologia stessa della parola, si evincerebbe che anche in Giappone le sottoculture, che possono riguardare hobby particolari e molto eterogenei, idoli, musica, stili (che negli studi di matrice euroamericana sono menzionati nella branca di studi sulla “cultura dei *media*”) soprattutto prima degli anni Ottanta erano considerate di basso livello, in quanto “di supplemento”, “secondarie”. Tuttavia, dagli anni Ottanta, l'espansione delle subculture ha permesso a queste di guadagnare maggiore rispettabilità nella società e in ambito accademico, grazie alla loro enorme influenza.

Il significato di subcultura differisce molto dal Giappone a Paesi come gli Stati Uniti o il Regno Unito. Di fatto, in Giappone non si assiste a veri e propri studi culturali concernenti le subculture se non dagli anni Ottanta, quando il concetto di “subcultura” venne importato in Giappone e si diffuse.

Prima, infatti, non vi era necessità di costruire un discorso o teorie a riguardo, poiché le minoranze si costituivano parte poco rilevante per essere studiate come parti di branche come la sociologia o l'etnologia. Dagli anni Ottanta, il concetto di subcultura venne utilizzato in Giappone come sinonimo di contraddizione al sistema, ai valori e alle tradizioni esistenti, che in quanto sinonimo di anticonvenzionalità hanno attratto giovani e intellettuali dando inizio ad un vero e proprio “boom di subculture” dagli anni Ottanta.

Dagli anni Ottanta, quelle che negli anni Sessanta erano trattate come subculture connesse a moventi politici o antimilitaristi, data l'esclusione di questioni etniche dal concetto stesso di “subcultura”, acquisiscono significato in quanto comprendente la sfumatura di “diversità dagli altri” e diventano sinonimo di anticonvenzionalità e ribellione da parte della fascia giovanile della popolazione.

Al giorno d'oggi le subculture includono un'eterogeneità ancora maggiore di ambiti, come manga, anime, videogames, fantascienza, occulto, musica e *street fashion*. Tuttavia, paragoni e/o connessioni interdisciplinari e orizzontali fra i vari ambiti che interessano le subculture non sono ancora state trattate e generalmente si tende a considerare ogni subcultura come un gruppo a sé stante. In particolar modo, dagli anni Novanta si assiste ad un'integrazione dell'elemento dei *media* (cartoni animati, anime/film d'animazione) all'ambito delle subculture dando così origine ad una sottocultura tra le più importanti (anche a livello numerico), la cultura *otaku*.

Generalmente, la concezione di “subcultura” in Giappone viene trattata in modi distinti.

Il corpus di teorie e studi riguardanti le subculture in Giappone dagli anni Ottanta ha come problema di fondo la negazione dell'elemento politico ed etnico (per esempio, la musica *reggae*, considerata nei Paesi euroamericani come un fenomeno di reazione alla “cultura bianca”, o *controcultura*, in Giappone viene considerata come un mero nuovo genere musicale) ed in ciò contrasta con gli studi culturali d'origine. In primo luogo, dagli anni Ottanta, quando difatti il concetto di subcultura viene introdotto in Giappone, le sfumature politiche ed etniche vengono deliberatamente ignorate, arrivando ad una considerazione delle subculture meramente legate ad

hobby che costituivano una minoranza, se confrontata con la società nella sua totalità, definendo in tal modo un concetto di subcultura differente e pressochè semplificato rispetto alla concezione accademica d'origine di subcultura. In secondo luogo, in Giappone gli studi culturali riguardanti le subculture hanno sperimentato un notevole progresso con il riconoscimento del “boom di subculture” degli anni Ottanta in quanto soggetti di un processo di evoluzione unico, personale ed indipendente (Ueno & Yoshitaka, 2002). Tuttavia, entrambe le teorie sulle subculture precedentemente citate non considerano la cultura *otaku* come subcultura: il primo tende a separare l'ambito degli anime e manga dalla concezione di subcultura, il secondo la considera una mera “parte di una subcultura”. La terza concezione di subcultura è discretamente più semplicistica rispetto alla precedente, e prevede un'inclusione, nel concetto di subcultura, di tutto ciò che è *otaku* o *geek*. Inoltre, non viene menzionato nessun rapporto con la cultura dominante, né alcuna importanza di studi culturali, né l'esistenza di un “boom di subculture” degli anni Ottanta, escludendo in questo modo subculture degli anni Ottanta legate alla *club music* o le *street cultures*.

In conclusione, il concetto di “subcultura” in Giappone risulta oggetto di varie modalità di utilizzo, ma la controversia di fondo è il suo utilizzo attivo in branche, ambiti e argomenti fra i più svariati, rendendo così l'utilizzo del concetto pressochè analogo in diversi campi, anche in casi in cui si discute di cose completamente diverse. Studiosi come Minato Kawamura (2001), nella sua opera “*Nihon no itan bungaku*” (日本の異端文学, lett. “Letteratura eretica giapponese”) fa uso del termine “subcultura” in maniera analoga a come utilizzato nell'ambito degli studi culturali. Al contrario, quando Eiji Ōtsuka (2003) parla di subcultura in “*Sabukaruchā hansen-ron*” (サブカルチャー反戦論, lett. “Teoria delle subculture contro la guerra”) estende il suo significato alla cultura *otaku*.

Generalmente, infine, la diversificazione e frammentazione di hobby e gusti personali (che siano musicali, di stile o altro) ha contribuito all'approfondimento ulteriore di ciò che convenzionalmente si può definire una subcultura.

Una subcultura scaturisce in particolari periodi di cambiamenti a livello sociale a seguito dei quali si verifica una perdita di fiducia nei valori della società attuale e un generale tentativo di

sostituirli con dei nuovi valori con i quali riempire il vuoto ideologico e la crisi di identità prodotti dalle generazioni precedenti. Protagonisti e “vittime” di tale cambiamento sono generalmente i giovani, che tentano di rispondere ai cambiamenti di una società che non li rappresenta più con la palese necessità di “differenziarsi” attuando comportamenti e stili inusuali e reazionari, rendendoli appunto “form(e) simbolic(he) di resistenza” (Hebdige, 2012, 98).

2. DEVIANZA E DELINQUENZA

Lo studio effettuato da Cloward & Ohlin (2013) dimostra come ci sia una sostanziale differenza fra "deviant behavior" e "delinquent behavior", quest'ultimo definito da atti (che costituiscono il fulcro dell' esistenza di gang e giovani ribelli) che sono definiti "criminali" dalle autorità di giustizia. Cloward & Ohlin (2013, 2) definiscono gli atti di delinquenza come "una categoria speciale di atti di devianza". Ogni atto di devianza comprende una serie di azioni comportamentali che violano le norme sociali che regolano e stabiliscono le aspettative dei partecipanti nel sistema sociale (Cloward & Ohlin, 2013). L'atto deviante diventa "delinquente" nel momento in cui "their specifically delinquent character (is) treated as violation of official norms by representatives of the official system" (Cloward & Ohlin, 2013, 2).

Cloward e Ohlin (2013, 3) continuano affermando:

No great harm is done to the basic interests of these groups by manifestations of "bad manners", such as profanity in public, refusing to welcome a guest [...] or carrying on a noisy conversation during a musical performance. For the social control of such deviant conduct, various types of informal sanction, such as ridicule, criticism, or scorn, are customarily invoked. It is a different matter, however, if an act interferes with the achievement of the general welfare as defined by the controlling interest groups in a society. [...] A violation of these rules not only threatens a particular individual or group but is seen as a challenge to the legitimacy of the basic institutions of the society.

Di conseguenza, secondo le parole di Cloward e Ohlin (2013, 3):

The delinquent act is defined by two essential elements: it is behaviour that violates basic norms of the society, and, when officially known, it evokes a judgement by agents of criminal justice that such norms have been violated.

Nell'ambito della sociologia, lo studio della devianza è legato ad eventi sociali considerati "anormali" o "patologici". Tuttavia, l'approccio utilizzato in sociologia è di tipo scientifico, a differenza di quello che potrebbe essere ritenuto il "buonsenso" o il "pregiudizio". In altre parole, ciò che è considerato "deviante" in una società potrebbe non esserlo in un'altra. In tal senso, scopo della teoria della devianza è comprendere gli aspetti che definiscono una società "normale", e di conseguenza individuare gli atteggiamenti considerati "devianti" e il motivo per il quale sono considerati tali. Generalmente, quindi, se si tratta di "atto deviante" ciò di cui parliamo quando intendiamo un atto che viola una norma, è pertanto necessario esplicitare a quale norma si sta facendo riferimento, che sia di natura *giuridica* o *sociale*.

Nel caso in cui la norma violata sia *giuridica*, al momento dell'atto di devianza ci si rifà ad un corpus di leggi che, qualora non venisse rispettato, si incorrerebbe a sanzioni o repressioni. In questo caso, quindi, si parla di *crimine*.

Nel caso in cui la norma si riveli *sociale*, non esiste un insieme di regole scritte al quale ci si può riferire e non vi sono sanzioni che puniscono i trasgressori. Piuttosto, esiste un codice non scritto che regola i comportamenti di ogni individuo e ne stabilisce quelli socialmente accettabili e conformi con la società. In altre parole, si parla di *moralità*. A differenza dei primi, gli atti di devianza derivati dalla violazione di norme sociali risultano essere maggiormente tollerabili dalla società, in quanto indice di cambiamento di stili o costumi o del rinnovamento della morale.

In Giappone, come in altri Paesi, il concetto di "devianza" risulta quindi strettamente collegato al concetto di "subcultura". Il deviante è "il diverso", dove per "diverso" si intende

l'insieme di caratteristiche di un individuo che si rivelano essere non conformi alle norme sociali appartenenti quindi alla maggioranza dei partecipanti in una società (Becker, 1973).

Gli atti devianti non possono essere riconducibili a particolari motivazioni biologiche, caratteriali, né possono essere naturalizzati, e risultano essere presenti in tutte le società. Tuttavia, nel caso del Giappone, si può affermare che lo sviluppo urbano postbellico abbia inevitabilmente portato con sé processi di particolare *disorganizzazione* che provoca nella società una perdita di significato dei valori sociali e nell'individuo conflitti intellettuali. Al processo di *disorganizzazione*, però, si viene ad affiancare un processo di *organizzazione* del nuovo spazio urbano, con l'annessa formazione di gruppi, spazi, regioni in cui domina uno stile di vita e una morale "deviante", che non sempre combacia con l'anormalità o la criminalità.

Secondo quanto affermato da Cohen (1955), la delinquenza e gli studi sulla delinquenza possono essere compresi ulteriormente nei termini in cui si approfondisce la discussione sulle subculture. Generalmente, una subcultura delinquente nasce nel momento in cui si verifica un certo tipo di azione-reazione all'insoddisfazione provocata dalla fascia giovanile di una società alle prese con l'adattarsi ad una cultura dominata dalle norme della classe media e alla scarsa mobilità sociale che non consente loro un miglioramento economico. Definendo la formazione di una subcultura delinquente come la soluzione ai problemi della fascia giovanile appartenente alla classe media, Cohen (1955, pp. 36-44) definisce la loro azione-reazione in quanto "without moral inhibitions on the free expression of aggression against the sources of (their) frustration".

Sia Cohen (1955) che Cloward e Ohlin (2013) si sono occupati, nei loro studi, di approfondire la questione delle pratiche sociali diffuse fra bande di natura criminale, caratterizzate da un sentimento generale di astensione e rifiuto delle norme sociali convenzionalmente accettate, oltre che del sistema capitalistico e da una sostanziale marginalità sociale. Secondo le parole di Cloward e Ohlin (2013), quindi, una subcultura criminale è caratterizzata dalla pratica di attività illegali come l'estorsione di denaro, a differenza di una subcultura conflittuale (dove l'azione di ribellione è fondata sulla manifestazione del proprio dissenso al fine di ottenere uno *status*) o una subcultura

astensionista (caratterizzata dal frequente consumo di droghe).

In conclusione, la devianza può essere considerata una costruzione sociale. Nei primi studi e teorie concernenti la devianza, si era soliti individuare le cause del fenomeno in una patologia sociale, nonché a cause intrinseche nel funzionamento ed organizzazione della società. Il punto di vista è drasticamente cambiato nel momento in cui la devianza iniziò ad essere considerata una *reazione sociale*, le cui cause sono da ricercare nella natura delle regole sociali e nella reazione che la società stessa manifesta nei confronti del deviante.

Partendo dai concetti di "subcultura", "delinquenza" e "devianza" sopracitati, quindi, una "subcultura delinquente" è "one in which certain forms of delinquent activity are essential requirements for the performance of the dominant roles supported by the subculture" (Cloward & Ohlin, 2013, 7), enfatizzando l'importanza dell'azione criminale che distingue ogni subcultura delinquente. Yamamiya (2003, 27) la definisce come "one of the most pervasive problems in modern and urbanized Japanese society".

In una subcultura delinquente, quindi, è importante per un membro mantenere le aspettative di condotta: il prerequisito per l'accettazione in tali gruppi è dato dal proprio abituale comportamento criminale. Per esempio, la reputazione e il ruolo di un membro di una *street gang* saranno decisi dalle sue performance e dai suoi "colpi grossi" (Cloward & Ohlin, 2013). Cloward & Ohlin (2013) affermano inoltre che "gli atti criminali di un adolescente che non fa parte di una subcultura delinquente sembrano essere maggiormente riconducibili a un fenomeno temporaneo, oltre che soggetti al controllo sociale". Inoltre affermano che, generalmente, vi è una probabilità inferiore, per chi compie atti criminali in solitudine, di proseguire una carriera all'insegna del crimine. A queste persone in genere viene offerto un aiuto, anziché una punizione, al fine di affrontare e risolvere il problema (Cloward & Ohlin, 2013).

Approfondendo maggiormente la questione a livello giuridico, Toshikuni (1988) ha affrontato il concetto di "delinquenza giovanile" in termini legislativi, affermando che:

According to the Juvenile Law of Japan, persons under twenty years of age are classified as juveniles and subject to special procedure.[...] Under the old Juvenile Law of Japan, which was replaced in 1949, the upper age limit of juveniles was 18. The change was made on the basis of the spirit of the Constitution, which extends child protection. (Toshikuni, 1988, 1).

Come affermato dallo stesso Toshikuni, la legge riguardante lo status degli adolescenti in Giappone ha subito svariati cambiamenti nel corso del tempo, e in particolar modo nel 1966 il Ministero della Giustizia pianificò una nuova legge sui giovani revisionata con l'intenzione di affermare una nuova classe d'età, quella dell' "adolescente" (*少年shōnen*), di età compresa fra i 18 e i 20-23 anni, che, in quanto maggiorenne, necessitasse dell'applicazione della legge relativa ai casi di criminalità allo stesso modo della loro controparte adulta (Toshikuni, 1988).

Nel tentativo di circoscrivere il concetto di "delinquenza giovanile", inoltre, la legge sul Diritto dei Minori giapponese (*少年法shōnenhō*), promulgata nel 1946 e revisionata nel 1966, riporta che si tratta di delinquenza giovanile quando si includono, più nello specifico:

- (1) Any juvenile who is alleged to have committed an offense;
- (2) Any juvenile under 14 years of age who is alleged to have violated any criminal law or ordinance;
- (3) Any juvenile who is prone to commit an offense or violate a criminal law or ordinance in view of his character or environments, because of the existence of the following reasons:
 - (a) That he habitually does not subject himself to the reasonable control of his guardian;
 - (b) That he stays away from his home without good reason;
 - (c) That he associates with a person of criminal propensity or of immoral character or frequents places of evil reputation;
 - (d) That he has the propensity to commit acts harmful to his own moral character or that of others. (*少年法, shōnenhō*; Toshikuni, 1988, 2)

Il Diritto sui Minori inoltre compie una classificazione dei giovani delinquenti in:

- (1) Law-Breaking children, children under 14 years of age (not criminally responsible) who have committed an act in violation of a criminal statute (*shokuhō shōnen*)
- (2) Juvenile offenders, aged 14 through 19 who had committed an offense provided for in the Penal Code or special laws (*hanzai shōnen*)
- (3) Pre-delinquent Juveniles, persons under 20 years of age who are likely to commit an offense in the future in view of their characters or surroundings because of the presence of specific factors (*guhan shōnen*) (少年去shōnenhō; Toshikuni, 1988, 2).

Il concetto di delinquenza giovanile, come detto in precedenza, subì svariate modifiche nel corso del tempo: negli anni Cinquanta erano considerati segni di potenziale delinquenza giovanile anche ciò che apparentemente non lo era, come ascoltare musica rock o indossare jeans (Kim, 2016). Ma non solo, oltre alla definizione in senso stretto è cambiata anche la legge che regola i casi di delinquenza giovanile. Dopo la Seconda guerra mondiale, infatti, i casi di delinquenza giovanile che prima erano gestiti dal Tribunale per Minori (少年審判所 *shōnen shinpan sho*), furono poi gestiti dal sistema dei Tribunali delle Famiglie, costituiti su modello del sistema di gestione della delinquenza giovanile americano (Toshikuni, 1988).

3. CONTESTO STORICO

Secondo quanto sostenuto da Yamamiya (2003, 28), al fine di comprendere il fenomeno della delinquenza giovanile in Giappone è necessario "to look at the nation's physical and historical characteristics as well as social and cultural values over time, because juvenile delinquency is a social phenomenon that gradually emerges from a changing society".

Alla fine della Seconda guerra mondiale, il Giappone si è trovato ad affrontare una situazione di crisi economica non indifferente. Molte città erano distrutte, e l'economia in stallo.

Negli anni Cinquanta e Sessanta, in particolar modo, il Giappone si trovò protagonista di uno dei

periodi di maggiore conflittualità sociale: frequenti, infatti, furono gli episodi di protesta e scioperi, culminati alla fine degli anni Sessanta con eventi di malcontento e proteste fra la fascia giovanile della popolazione, nonché movimenti di stampo radicale, e negli anni Settanta con eventi di terrorismo.⁶

Dagli anni Settanta, considerati da Daliot-Bul (2014) anni di particolare discontinuità sociale nel discorso sull'interpretazione della cultura giapponese del dopoguerra, il Giappone finì per diventare una delle più grandi potenze economiche del mondo, attraverso un notevole incremento di popolazione, urbanizzazione, democratizzazione, e consumo di massa (Kawasaki, 1994; Yamamiya, 2003), suscitando in questo modo l'interesse e l'ammirazione dei Paesi euroamericani che videro nel Giappone un Paese da cui trarre ispirazione.

La risposta della popolazione al rapido progresso economico fu di piena soddisfazione da una parte, e di ansia, dubbio e incertezza dall'altra (Yamamiya, 2003).

Insieme al “miracolo” del miglioramento della situazione economica, i Paesi euroamericani si trovarono a constatare un “miracolo” di altra natura: l'abbassamento del tasso di criminalità (Komiya, 1999). Protagonisti della modernizzazione e rapida urbanizzazione che caratterizzò gli anni Settanta furono i giovani, che contribuirono alla creazione di una società consumistica fondata sull'individualismo e l'egocentrismo (Daliot-Bul, 2014), oltre che ad alti livelli di anonimato ed impersonalità (Ames, 1981). In particolar modo, si verificò un aumento della popolazione giovane nelle grandi città (i cosiddetti *baby boomers*, appartenenti a una generazione di giovani nata tra il 1947 e il 1949): nel 1970 la percentuale di giovani che vivevano nelle sei maggiori metropoli giapponesi, che nel 1960 ammontava al 19%, aumentò fino al 40%. La vita cittadina, molto differente da quella rurale, comportava livelli di stress opprimenti e cambiamenti repentini nella vita quotidiana (Yamamiya, 2003).

⁶ Mi riferisco, in particolar modo, all'Armata Rossa Giapponese (ARG, 日本赤軍, *Nihon Sekigun*, anche Brigata Internazionale Anti Imperialista, *Nippon Sekigun*, la Brigata della Guerra Santa e il Fronte Democratico contro la Guerra), gruppo terroristico fondato da Fusako Shigenobu 重信房子 negli anni Settanta. Il gruppo era composto da militanti comunisti giapponesi con l'obiettivo di rovesciare la monarchia e iniziare una rivoluzione mondiale.

In particolar modo, dagli anni Settanta, affiancata e strettamente collegata al processo di modernizzazione e urbanizzazione, si venne a formare la categoria sociale dei “giovani”, che arrivò a portare un significato equivalente alle categorie di “età” o “classe sociale”. Gli studi accademici si rivelano essere focalizzati maggiormente sulla gioventù degli anni Settanta in poi, enfatizzando quelle che sono le principali tendenze e pratiche dei giovani di quel tempo, dalla neoformata cultura *otaku* legata al mercato di anime e manga, alla cultura *shōjō*, alla cultura del *kawaii* e *idol*. Gli anni Settanta costituiscono un punto di rottura nella società giapponese delle subculture: si tratta di un periodo in cui la società consumistica si trova a diretto contatto con le nuove tendenze giovanili, ed esse a loro volta si distaccano sempre di più da quelle americane, da cui avevano tratto ispirazione fino a quel momento (Daliot-Bul, 2014).

Strettamente collegato alla nuova consapevolezza e ricerca di un'identità in opposizione alla cultura egemone da parte della fascia giovanile della società, troviamo un aumento dei fenomeni di delinquenza, caratterizzata spesso dall'adozione di un pattern di forme di ribellione (specialmente nei confronti del sistema scolastico) che vanno a costituire un evento temporaneo. Secondo le parole di Daliot-Bul (2014, 43), infatti:

In its tamer forms, the same tendency to act against authority is conventionalized in teen [street] cultures through a pursuit of adventure and fun, a disdain for scholastic achievement and experimentation in tolerated offenses such as underage drinking and smoking, gambling and sexual promiscuity.

La categoria scientifica di “giovane”, che nei Paesi euroamericani emerse nel Ventesimo secolo come sinonimo della nuova cultura e socializzazione di massa, rafforzò l'idea di “giovane” come categoria-obiettivo e destinataria delle proprie attività di mercato (Daliot-Bul, 2014).

A seguito della democratizzazione e del conseguente indebolimento della società patriarcale, sempre più intensa fu la necessità di ispirarsi a riforme di matrice euroamericana al fine di

sopprimere lo sviluppo di subculture giovanili (Ambaras, 2006). Queste ultime, però, si fecero portatrici di ideali e sollevarono controversie riguardo argomenti come l'individualità, l' "autonomia personale", dando luogo in alcuni casi ad episodi di ribellione e di attivismo politico, diniego di ogni forma di autorità ed enfasi sulla soggettività (主体性 *shutaisei*). Tra le motivazioni che spinsero i giovani ad attuare un processo di ribellione ci fu una generale "fanatica antipatia nei confronti delle autorità politiche ed economiche in Giappone, specialmente le forze di polizia" (Ames, 1981, 86; Yamamiya, 2003, 36).

In particolar modo, protagonisti di questi eventi di ribellione e proteste furono gli studenti universitari, che attuarono rivolte contro le strutture politiche, educative, culturali e sociali giapponesi, attraverso quello che era lo *Zengakuren* (全学連, o "Federazione dell'Autogoverno Studentesco del Giappone" (全日本学生自治会総連合 *Zen-nihon gakusei jichikai sōrengō*), organizzazione studentesca nata nel 1948 e protagonista delle grandi manifestazioni di protesta avute luogo nel 1968.

Alla luce della nuova importanza acquisita in periodo postbellico dal ruolo dei Paesi euroamericani (in particolar modo dell'America), si venne a creare un complesso di tendenze da cui trarre ispirazione, specialmente fra i giovani. Nella prima metà degli anni Cinquanta, infatti, il neologismo *chīn'eijā* (*teenager*), affiancato a quello di *jūdai* (十代, "teenager") divenne di uso comune, in particolar modo nell'ambito dei media giapponesi, e venne a identificarsi in una fascia d'età che si estende fino a vent'anni (Nanba, 2007).

In un articolo della rivista *Chisei* del 1954 intitolato "*Jūdai no yume*" (十代の夢, lett. "Il sogno dei teenagers") l'autore riporta l'importanza della formazione della nuova categoria dei giovani, considerati appartenenti ad un immaginario mitologico, ma di natura problematica per la società allo stesso tempo:

Until the defeat in the war, there was no period of youth (*seinenki*) in Japan. This is because people in that age bracket were not recognized as independent persons. Until they passed the

military inspection, they were treated as children with no judgment; after passing the inspection, they were immediately treated as adults. There was no middle stage between being a child and becoming an adult. The ‘voice’ of the younger teen generation (*jūdai no wakai sedai*) was taken from them. The proof is that after the war, once they earned the right to express their minds, teenagers (*chīn'eijāzu*) as an independent generation became a problem.⁷

La gioventù si fece simbolo e metafora di un nuovo cambiamento sociale: sin dall'emergere dei *kaminari zoku* (雷族 "gang del tuono") nel corso degli anni Cinquanta, la gioventù che cerca di appropriarsi della propria identità attraverso l'adozione di stili o comportamenti atti alla ribellione contro norme scolastiche e sociali finisce per diventare, agli occhi della società adulta, simbolo di un “problema sociale” o “panico morale”. Secondo le parole di Hebdige (1988, 17-18, in Daliot-Bul, 2014, 47):

Youth is present only when its presence is a problem, or is regarded as a problem'. Young people, therefore, demand attention by ‘resisting through rituals, dressing strangely, striking bizarre attitudes, breaking rules, breaking bottles, windows, heads, issuing rhetorical challenges to the law. When they do these things, when they adopt these strategies, they get talked about, taken seriously, their grievances are acted upon.

La preoccupazione da parte della società forse aveva un fondamento. Nel corso degli anni Settanta si verificò infatti un incremento del tasso di criminalità giovanile particolarmente alto specialmente dall'anno 1973 (Yamamiya, 2003) (differentemente dai casi di criminalità adulta, costantemente in declino dall'anno 1951), con picchi nel 1951 e nel 1964 (Toshikuni, 1988) (Figura 1).

⁷ Shakai, Shinri Kenkyūjo (1954). ‘*Jūdai no Yume*’ (十代の夢, lett. “Il sogno dei teenagers”), *Chisei* 1(4): 100–105. Traduzione di Daliot-Bul (2014).

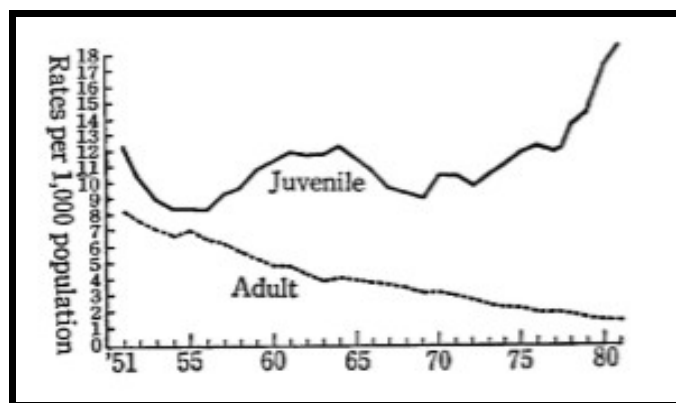


Figura 1: Criminalità adulta e giovanile tra gli anni Cinquanta e Ottanta. Fonte: Toshikuni, 1988, 6.

Dal 1975, i crimini che vedevano coinvolti i giovani vedevano furto (di auto, moto e biciclette) e taccheggio tra i primi posti. I crimini più gravi (come rapine e stupri) erano commessi dalle gang di motociclisti, i cosiddetti *bōsōzoku* (暴走族, lett. “gang dalla velocità sfrenata”) (Ames, 1981; Yamamiya, 2003). Tra le tendenze riscontrate, inoltre, vi è un notevole aumento di casi di delinquenza femminile, oltre che di casi di delinquenza in casa o a scuola (Toshikuni, 1988), e di casi di ribellione nei confronti delle rigide norme del sistema scolastico e degli insegnanti soprattutto alla fine degli anni Settanta (Bayley, 1991). L'ambito delle subculture giovanili in Giappone dagli anni Sessanta è stato da sempre di dominazione maschile. Tale constatazione definirebbe e rifletterebbe più in generale il ruolo delle donne anche nella vita di tutti i giorni, un ruolo di sottomissione sia all'interno dell'ambiente subculturale che all'esterno. In particolar modo, solo dagli anni Settanta si cominciano a verificare sviluppi di stili e mode create dalle ragazze (Daliot-Bul, 2014).

Il responso all'aumento della delinquenza giovanile nel dopoguerra è stato analizzato dagli studiosi da una prospettiva da un lato pessimistica, mentre dall'altro ottimistica.

Come affermato da Toshikuni (1988), alla visione pessimistica appartiene la fascia di studiosi ha posto l'enfasi sulla giovane età in cui i ragazzi vengono coinvolti in atti criminali; una visione ottimistica, invece, secondo le parole di Toshikuni, pone maggiore enfasi sulla scarsa gravità dei

crimini commessi e sulla “crisi adolescenziale” che caratterizzerebbe il periodo dedito alla delinquenza, esclusivamente temporaneo. Nel caso del Giappone, ciò potrebbe tradursi nel declino di una società stabile che è rimasta legata alla tradizione e al senso della famiglia per secoli (Savells, 1991).

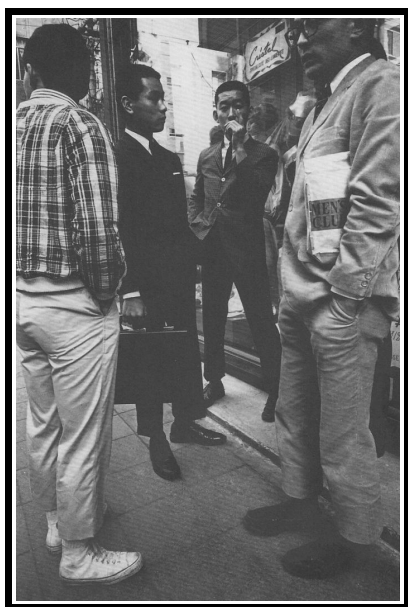


Figura 2. Miyuki-zoku a Ginza.
Fonte: Ivy Style.

Nei primi anni Sessanta (che Daliot-Bul, 2014 definisce “the forgotten decade of japanese countercultures”) si verifica l'emergere di subculture giovanili in particolar modo nei quartieri di Roppongi, Ginza e Harajuku. A Ginza, nel 1964, lungo la *Miyuki street*, si venne a creare una subcultura chiamata *Miyuki zoku* みゆき族, incentrata su uno stile particolare, chiamato *XXXtōha* (XXX 党派, “gruppoXXX”), con vestiti ispirati all'americano *Ivy* e all'europeo *toraddo* (トラッド, “tradizionale”) per i ragazzi, e vestiti molto lunghi con cinturini legati e bandane sul capo per le ragazze, che

portavano capelli o molto lunghi o molto corti. Si trattava di studenti che arrivavano a Ginza indossando le loro uniformi scolastiche, che erano costretti a cambiare di nascosto.⁸ (Figura 2).

I membri della *Miyuki zoku* causarono ben presto panico morale, accusati di cattiva condotta come il fumo di sigaretta o la promiscuità sessuale. Quando gran parte dei membri vennero arrestati al fine di effettuare un'operazione di “pulizia delle strade” da parte delle forze di autorità per dare spazio alle Olimpiadi che si sarebbero tenute a Tokyo nel 1964, non passò molto tempo prima che si formasse un'altra subcultura, quella dei *kōmori zoku* (蝙蝠族, “gang pipistrello”), studenti delle superiori, senza un lavoro, generalmente scappati di casa o vagabondi, che ben presto provocarono scalpore con atti di violenza, vendita di droga e di biglietti per la partecipazione a feste organizzate dai *gangsters* (Daliot-Bul, 2014).

8 “The Miyuki-zoku: Japan's First Ivy Rebels”, 2019, in “IvyStyle”, <http://www.ivy-style.com/the-miyuki-zoku-japans-first-ivy-rebels.html>, 26/07/2019.

Tuttavia, la componente della violenza non era propria di tutte le subculture nate in questi quartieri. Narumi (2010, in Daliot-Bul, 2014) sottolinea come molte subculture nate nei quartieri di Tokyo erano viste negativamente a causa della loro affiliazione a stili e comportamenti delinquenti di stampo euroamericano. Ciò che suscitava irritazione nei cittadini che sperimentavano il diffondersi di tali subculture era, inoltre, il fatto che si appropriassero di uno spazio urbano che secondo la visione di queste ultime era considerato qualcosa che contribuiva all'autoformazione della propria identità: le varie *zoku* che vennero a formarsi nelle grandi metropoli si stanziarono in vari quartieri, dando luogo alle *Roppongi zoku*, *Akasaka zoku*, *Yotsuya zoku*, *Aoyama zoku* and *Harajuku zoku*, a seconda del quartiere.

A differenza di Ginza, Shinjuku si presentava come un quartiere più tollerante nei confronti dell'esistenza delle subculture e la loro delinquenza. A Shinjuku si trovava la *bīto zoku* (ビート族 “beat gang”), ispirata alla *beatnik generation* degli anni Cinquanta. La *bīto zoku* nasce nei primi anni Sessanta: i ragazzi indossavano occhiali da sole, portavano barbe e vestiti neri. Ascoltavano musica jazz e divennero predecessori della cosiddetta *fūten zoku* (不逞族 “gang di vagabondi”), di cui facevano parte vagabondi, ma anche artisti e intellettuali senza impiego, di età compresa fra i 18 e i 23 anni e dagli ideali di completo diniego e ignoranza dei problemi sociali. I membri delle *fūten zoku* avevano uno stile trasandato, e portavano capelli molto lunghi.

La *bīto zoku* alimentò il clima di ribellione e proteste con il coinvolgimento nella lotta contro il rinnovamento del Trattato che sigillava la cooperazione nippo-americana (日本国とアメリカ合衆国との間の相互協力及び安全保障条約 *Nihon-koku to Amerika-gasshūkoku to no Aida no Sōgo Kyōryoku oyobi Anzen Hoshō Jōyaku*, “Trattato di mutua cooperazione e sicurezza tra Stati Uniti d'America e Giappone”, conosciuto anche come *Anpo jōyaku*, 安保条約 o solamente *Anpo* 安保) (Daliot-Bul, 2014).

Shinjuku divenne luogo, dal 1965 al 1970, di violente proteste e lotte sociali da parte di attivisti, ma in particolar modo da parte di studenti i cui ideali acquisirono una rilevanza politica. La loro protesta si focalizzava sulle istituzioni e la troppa importanza data da queste ultime alla crescita economica. Uno degli slogan più ricorrenti, infatti, fu “*sangaku kyōdō hantai*” (産学協同反対 “no alla

collaborazione fra educazione e industria”), che riassumeva la protesta degli studenti contro le aspettative della società giapponese, che li voleva *sararīman* (サラリーマン, “lavoratori salariati”)⁹. Secondo le parole di Daliot-Bul (2014, 51), “students argued that universities should be reorganized so that they could be rid of the feudalistic characteristics of their administration and geared toward research rather than providing human resources for capitalist industries”.

Altro motivo di protesta da parte dei movimenti studenteschi era la condizione di alienazione generata dall'urbanizzazione di cui il Giappone era stato protagonista nel dopoguerra. In particolar modo, oggetto della loro protesta era la condizione di disastro ambientale che ne era scaturita, ma anche il miglioramento delle condizioni di tutte quelle che erano risultate vittime della rapida modernizzazione del Giappone.

Nell'agosto 1969 gran parte delle lotte studentesche vennero soppresse. Altri fattori ed eventi globali come il Nixon Shock (1971), la crisi energetica del 1973 e la fine del coinvolgimento americano nella guerra del Vietnam misero un freno allo zelo delle proteste studentesche (Shimbori, 1980). Dal 1970, i movimenti studenteschi divennero più radicalizzati ed esclusivisti, contrariamente alla popolarità che aveva caratterizzato i movimenti studenteschi prima del 1970. Analogamente a questi ultimi, anche i movimenti radicali studenteschi subirono le stesse sorti di soppressione da parte del governo e delle istituzioni. Gli studenti tornarono a una condizione di “normalità” e rispetto delle norme scolastiche, tornando a frequentare le lezioni e laurearsi. Inoltre, secondo le parole di Shimbori (1980, 153):

The 1960 movements were supported by most students in defense of democracy, with only a few indifferent non-participants, while in 1970 the university was characterized as a knowledge factory by a minority of radicals and the majority of students viewed the movement as a kind of game.

⁹ Nel periodo postbellico, la figura del *sararīman* era associata convenzionalmente a stabilità economica e rispettabilità, ed era una posizione sociale molto ambita. Il termine ha modificato la propria accezione nel corso del tempo: oggi è associata a lunghi orari lavorativi, schiavitù ed eccessiva dipendenza dalla propria azienda.

Daliot-Bul (2014) e altri studiosi (Shimbori, 1980; Yamamiya, 2003) sono d'accordo nel definire il 1970 un anno di grandi cambiamenti e svolte per il Giappone. Come emerso da quanto detto negli ultimi paragrafi, molti giovani si sono sentiti vittime della nuova società fondata sul capitalismo, la mercificazione e il consumismo, che avrebbe impedito ai loro di avere la possibilità di esprimersi autonomamente e di costruire la propria identità. Come sottolineato da Daliot-Bul (2014, 52-53):

From the point of view of postwar youth cultures, the early 1970s marked a point of 'before' and 'after'. The processes that hitherto had enabled the emergence of urban youth cultures, namely, democratization, the weakening of paternal authority and the creation of a youth market, became more complex and interwoven with new ones. Both government and industry responded to the global economic crisis of the early 1970s by implementing a number of reforms, including the growth of the service sector, a shift toward convenience goods and services, the spread of high-tech innovations and a shorter working week. These reforms brought a shift in the balances between work and leisure and between production and consumption, enabling the surging at full force of late capitalist economic and cultural structures.

II: SUKEBAN: SOCIETÀ E CINEMA

1. PREMESSE: TERMINOLOGIA

Attualmente, come evidenziato da Marie Kim (2016), il termine più utilizzato in lingua giapponese per definire la gioventù ribelle è *furyō* (不良, "buono a nulla"). Utilizzato come "concetto ombrello", contiene al suo interno svariati termini che si usano per definire la gioventù ribelle dagli anni Cinquanta in poi, effettuando una distinzione fra quest'ultima e la gioventù delinquente. Quando le due categorie necessitano di essere distinte, si utilizza il termine *hikō* 非行 ("delinquente") per definire la delinquenza giovanile in senso stretto (Kim, 2016). Per *furyō*, quindi, si intende nello specifico la gioventù dal comportamento anticonformista e antisociale, ma non necessariamente criminale. Secondo lo studioso Kōji Nanba, il termine *furyō* può essere utilizzato come sinonimo di *yankī* (ヤンキー, "delinquente") (Nanba, 2009).

Ulteriori differenziazioni di termini si manifestano in base al genere. I termini *yankī* e *furyō* sono generalmente neutrali: nel momento in cui ci fosse la necessità di specificarne in genere, è consuetudine apporre *shōnen* (少年, "ragazzo") al termine in questione, qualora ci si riferisse al membro di una gang maschile, e *shōjo* (少女, "ragazza") qualora ci si riferisse ad un membro femminile. Dagli anni Settanta, il periodo di massima esplosione del fenomeno della delinquenza giovanile, termini con una specifica connotazione di genere cominciarono a diffondersi: dal neutro *bōsōzoku* 暴走族 (lett. "gang della velocità sfrenata") ne derivò il femminile *redīsu* レーデイス (*ladies*), così come, dal neutro *tsuppari* (dal verbo *tsupparu* 突張る, lett. "essere inclini alla delinquenza") ne derivò il corrispettivo femminile *sukeban* スケ番 (Kim, 2016).

Secondo Kim (2016), dagli anni Novanta si verificò un'inversione di tendenza: se parlando della delinquenza giovanile giapponese degli anni Sessanta, si nota la nascita del termine maschile seguito negli anni successivi dal suo corrispettivo femminile, dagli anni Novanta si assiste alla nascita di termini come *gyaru*¹⁰, seguiti dal maschile *gyaruo*: questo suggerirebbe una dominazione

10 *Gyaru* (ギャル), traslitterazione dall'inglese di "gal" e termine diventato popolare negli anni Novanta, indica uno stile peculiare proprio delle ragazze ventenni, caratterizzato da capelli tinti (tipicamente biondi), make-up vistoso, unghie (continua) colorate e abbronzatura.

della cultura della moda da parte delle ragazze dagli anni Novanta in poi.

Sempre Kim (2016) propone l'utilizzo di un diverso termine al fine di dare un nome alla delinquenza giovanile giapponese: *ochikobore* (落ちこぼれ, "fallito"), considerato dalla studiosa un termine ancora più generico rispetto a *yankī*, *tsuppari* o *bōsōzoku*, oltre che libero da associazioni a specifiche culture o periodi storici.

Gli studi effettuati sinora riguardo il fenomeno della delinquenza giovanile giapponese degli anni Sessanta e Settanta dimostrano come, in maniera generale il termine *furyō* venga usato come termine ombrello, a differenza di *yankī*, *tsuppari* o *bōsōzoku*. Altri studiosi ne fanno un uso generazionale, associando ad ogni termine immagini od emozioni specifiche: studiosi appartenenti alle vecchie generazioni, per esempio, mostrano un utilizzo più ampio del termine *furyō* o *tsuppari*; membri delle vecchie generazioni prediligono un uso più ampio del termine *yankī* (Kim, 2016).

2. DELINQUENZA FEMMINILE IN GIAPPONE NEGLI ANNI SESSANTA E SETTANTA

Nel corso degli anni Sessanta e Settanta risultano sempre più prominenti le differenze di genere anche nel campo della delinquenza giovanile. Dal punto di vista statistico si evince che la popolazione criminale è quasi esclusivamente dominata dai ragazzi, mentre la percentuale di ragazze risulta ancora poco rilevante. Nonostante ciò, all'aumento quantitativo progressivo si verifica contemporaneamente un aumento della violenza dei crimini commessi, rendendo il problema della delinquenza femminile qualcosa di estremamente grave (Kashikuma, 1977).

La prima differenza di genere si riscontra nell'età in cui i ragazzi e le ragazze si avvicinano alla delinquenza. Secondo le statistiche riportate da Kashikuma (1977), riferite agli anni Sessanta e Settanta, il numero maggiore di casi di crimini al femminile è compiuto durante i sedici anni, con diminuzione progressiva dei crimini col passare degli anni. Nel caso dei ragazzi, invece, il numero massimo di crimini risulta compiuto intorno ai quindici anni e tale quantità aumenta con l'aumentare dell'età. In generale, la tendenza risulta essere una propensione verso la criminalità in

età molto giovane, con un aumento di casi attribuibili alle scuole medie e superiori.

Le attività delinquenti compiute dalle ragazze includono spesso episodi di taccheggio o abuso di droghe e in rari casi incidenti più gravi. Inoltre, usanza frequente per le ragazze come per i ragazzi è incontrarsi con amici in specifici luoghi di ritrovo grazie ai quali vi è la possibilità di passare il tempo e svolgere attività ricreative in compagnia: le ragazze, in particolar modo, risultano essere maggiormente influenzabili e con una capacità di adattamento maggiore rispetto ai ragazzi, finendo per trovarsi in una situazione di sottomissione da un lato, ma di estrema complicità fra ragazze dall'altro. Durante il compimento di atti criminali (sempre svolto in gruppo, mai da sole) le ragazze infatti sembrano avere uno spirito di complicità più elevato rispetto ai ragazzi (Kashikuma, 1977).

A differenza dei ragazzi, però, le ragazze sembrerebbero essere maggiormente inclini al recupero e all'uscita dalle attività di delinquenza. Scuole, famiglia, e amici agiscono in questo senso, facendo in modo che le ragazze delinquenti possano “tornare sulla retta via”. Secondo Kashikuma (1977) questa differenza nelle possibilità di recupero e, in generale, le differenze comportamentali fra ragazzi e ragazze sembrerebbero essere legate ai differenti stili di vita che entrambi conducono.

L'estrema importanza che viene data all'istruzione (che si traduce in una pressione particolarmente elevata esercitata dai genitori nei confronti dei figli, e dalle aspettative che i genitori hanno nei confronti dei figli) nella società giapponese degli anni Sessanta e Settanta crea uno squilibrio fra desideri interni e crescita professionale nei giovani studenti e studentesse. Nello specifico, il livello di competizione è talmente elevato che si può tradurre in un deterioramento della stabilità emotiva che deriva dallo stress. Generalmente, non tutti i casi di delinquenza potrebbero essere ricondotti ad un sostanziale fallimento della propria vita scolastica, ma si può affermare che una parte considerevole di casi di delinquenza può essere connessa ad uno status di alienazione dall'ambiente scolastico. Nello specifico, la partecipazione alle attività dei club scolastici (e quindi la soddisfazione nei confronti della propria vita scolastica, oltre che il senso di appartenenza

all'ambiente scolastico) sembra essere strettamente collegata ai casi di devianza e delinquenza. Nei casi di devianza e delinquenza si riscontra una partecipazione alle attività dei club scolastici molto inferiore, oltre che un generale scarso interesse e insoddisfazione nei confronti di tutto ciò che riguarda la scuola, che si traduce in una stabilità emotiva compromessa. Gli studenti e studentesse che non trovano senso di appartenenza alla scuola, sembrerebbero essere maggiormente inclini ad allontanarsene ed a commettere atti di delinquenza (Kashikuma, 1977). La scarsa motivazione nei confronti della scuola e dell'apprendimento, secondo Kashikuma (1977), è particolarmente evidente per le ragazze: le possibilità di un'istruzione, oltre che di un'occupazione e di una carriera professionale migliori sono significativamente minori per le ragazze che per i ragazzi. I ragazzi hanno maggiore possibilità di continuare i propri studi con l'università, o di ottenere posti di lavoro in posizioni più elevate.

Sostanzialmente, quindi, uno studente o studentessa inclini alla delinquenza sono persone insoddisfatte della loro performance scolastica, che spesso arrivano a cercare il brivido dell'azione o stimoli esterni per assopire la propria frustrazione. Nel caso delle ragazze, l'essere inclini alla delinquenza costituisce un fattore ancora meno tollerato ed inaspettato, dal momento che le aspettative di vita per una ragazza sono relegate all'impegno scolastico o alla disciplina in casa (Kashikuma, 1977).

Strettamente collegate allo stress scaturito dall'importanza dell'istruzione vi sono difficoltà economiche e/o famigliari. Gli studi riguardo la correlazione fra difficoltà economiche e/o famigliari e delinquenza sono presenti da molto tempo ma, in periodo postbellico, essa non sembra emergere: il tasso di delinquenza nei ragazzi a cui manca uno o entrambi i genitori è del 25,8, mentre nelle ragazze è del 27,6. Di fatto, la mancanza di uno o entrambi i genitori, nonostante non costituisca un problema nell'immediato, può inficiare negativamente sul livello di istruzione, sull'aspetto economico e sulla disciplina quotidiana. Le ragazze, in particolar modo, sembrano richiedere un'attenzione maggiore in quanto inclini a passare più tempo in casa rispetto ai ragazzi: le ragazze risultano essere, in un certo senso, maggiormente dipendenti dall'ambiente casalingo

rispetto ai ragazzi, e per questo motivo è richiesta da parte dei genitori un'educazione più rigorosa.

Generalmente, dopo aver terminato le attività scolastiche della giornata, le ragazze che non restano in casa a coltivare i propri hobby passano molto tempo fuori casa insieme ad amici in bar o *cafè*, fuori dalla portata dei genitori e dell'educazione da loro imposta. Il fatto di passare del tempo fuori casa non è considerato negativamente fino al momento in cui, a causa della pressione esercitata sull'istruzione degli studenti, si proseguono gli studi. Avere contatti con l'esterno in maniera frequente come svago quotidiano è spesso sinonimo di lezioni trascurate, abbandono dell'ambiente scolastico, generalmente poco tollerato man mano che l'età dello studente avanza (Kashikuma, 1977).

Tra le motivazioni che portano una ragazza ad avvicinarsi alla delinquenza vi è il sesso maschile. Come accennato in precedenza, le ragazze si mostrano essere maggiormente sottomissibili, vulnerabili, e influenzabili, in questo caso dai ragazzi delinquenti, con i quali si uniscono diventandone le ragazze.

Molte ragazze delinquenti si rivelano essere state in passato vittime di atti di delinquenza: non sono rari i casi di ragazze delle scuole superiori che diventano delinquenti a seguito di ricatti o estorsioni da parte delle *sukeban*, le gang di ragazze ribelli fulcro di questa tesi. Altri casi includono stati di depressione, oppure relazioni con uomini della *yakuza*.

In conclusione, la tendenza nel crimine femminile giovanile è di aumento nel corso degli anni Sessanta e Settanta, e con ciò anche la consapevolezza della condizione della donna, che si trova in una condizione di generale miglioramento, nei termini di possibilità lavorative e condizioni di lavoro, di cui verranno approfonditi gli aspetti in seguito, parlando del movimento femminista ed estendendolo alla condizione della donna negli anni Sessanta e Settanta.

La gravità dei crimini non risulta particolarmente elevata: gli atti criminali commessi sembrerebbero risultare da momenti particolarmente stimolanti o scaturiti dal brivido, più che essere dei crimini con un piano ben preciso, e in particolare per le ragazze sembra valere il discorso secondo il quale l'emozione e l'impulsività hanno la meglio nei confronti del pensiero logico, con

effetti talvolta terapeutici (Kashikuma, 1977).

Come evidenziato da Kashikuma (1977) il problema della delinquenza femminile giovanile in Giappone negli anni Sessanta e Settanta sembrerebbe costituire un problema molto rilevante, e nonostante i tentativi di famiglia, amici, e scuola, i casi di recidività nella delinquenza femminile sono aumentati notevolmente, in particolar modo a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, fenomeno che si riscontra anche nella delinquenza al maschile.

3. SUBCULTURA

A pack of tough-looking teenagers sits smoking cigarettes in a huddle near a Japan Railways train station. Everything about them, including their style of speech, is tough as nails. Hands clutch barely concealed weapons, including razors and steel chains, should a fight break out. And it's only a matter of time until one does. Their collective body language bristles with a threat of imminent violence. Local yakuza gangsters protecting their turf? Neighborhood bad boys daring straight, polite Japanese society to knock the chip off their shoulders? Well, almost. It's a group of schoolgirls known as *sukeban*, Japan's very first all-girl gangs. (Evers, Macias, 2010, 25).

In una società dominata dalla figura maschile ed anche estremamente criticata per il suo essere patriarcale¹¹, sia in ambito delinquente che non, anche le ragazze vogliono attirare l'attenzione. Che sia attraverso scelte di stile specifiche, sia attraverso atti di violenza, la *sukeban* si è ritagliata un ruolo non solo in quanto modello di ragazza anticonformista, anticonvenzionale, con un diritto di essere violenta al pari della sua controparte maschile, ma ha anche ispirato l'immaginario di molte produzioni filmiche (giapponesi e non), anime, e manga dagli anni Settanta in poi, e diventando così universalmente sinonimo di *bad girl*, stereotipo e modello di ragazza in contrasto con il fenomeno del *kawaii* e le sue forme. Per molto tempo infatti, la cultura del *kawaii* è

11 Brienna FARICY (2019). "The Badass Japanese Girl Gang: Feminism in Japan", in HerCampus.com. <https://www.hercampus.com/school/cu-boulder/badass-japanese-girl-gang-feminism-japan>, 07/07/2019.

stata convenzionalmente sinonimo ed indicatore di femminilità e dell'essere ragazza (Jinno, 2014).

Si tratta di un vero e proprio fenomeno culturale che da alcuni giornalisti e scrittori è spesso associato ad idee femministe, seppur rielaborate in senso sensazionalistico (soprattutto nella loro rappresentazione filmica), in quanto fondatore indiretto di un immaginario legato all'emancipazione della donna in una società sessista e patriarcale come quella giapponese.¹²

A confermare la peculiarità della figura della *sukeban*, Jake Adelstein, studioso specializzato in criminologia giapponese, afferma:

What is unusual is that in the *yakuza*, women have no authority and there are almost no female members. That the female gangs even existed is an oddity in Japan's generally sexist male-dominated deviant culture. The world was about feminism and liberation, and perhaps they felt like women have the right to be just as stupid, promiscuous, risk-seeking, adrenaline junkies and violent as their male counterparts.¹³

Secondo quanto affermato dalla studiosa Marie Kim (2017), il fenomeno *sukeban* risulta ancora poco trattato in ambito accademico. Studiosi come Tarō Igarashi e Kōji Nanba hanno posto il focus delle proprie analisi sui fenomeni di delinquenza maschile lasciando poco spazio alle ragazze, trattate come un dettaglio supplementare all'analisi della delinquenza maschile.

Inoltre, rappresentazioni del fenomeno della *sukeban* (oltre che di altri fenomeni subculturali femminili come le *redīsu*) risultano in rapido declino dagli anni Ottanta in poi.¹⁴

12 Katie, GONZALEZ (2014). "The Sukeban Gang of Female Thugs in Japan gives "Girl Power" New Meaning", in elitedaily.com. <https://www.elitedaily.com/women/sukeban-gangs-are-all-female-gangs-that-are-sweeping-japan-right-now/595797>, 08/07/2019.

13 Beth, WEBB (2016). "How Vicious Schoolgirl Gangs Sparked a Media Frenzy in Japan", in Vice.com, https://www.vice.com/en_us/article/mgmzxv/how-vicious-schoolgirl-gangs-sparked-media-frenzy-japan-sukeban, 08/07/2019.

14 Anche figure, foto o immagini ritraenti le *sukeban* degli anni Sessanta e Settanta sono alquanto rare e risulta difficile reperirle. Ogni immagine posta in questa tesi ha lo scopo esclusivo di rappresentare al meglio possibile lo stile *sukeban*.

3.1 IL TERMINE

L'origine del termine risulta controversa in ambito accademico.

Quando si parla di *sukeban* (スヶバン, crasi delle parole *suke* スケ, ovvero “ragazza”¹⁵, e *ban* バン, "capo", scrivibile anche 女番 o スケ番), si indica un fenomeno di delinquenza giovanile con protagoniste sole ragazze che ebbe la sua origine negli anni Sessanta. Quelle che dapprima si presentavano come gang scolastiche ribelli in conflitto con le norme scolastiche particolarmente restrittive, in seguito si trasformarono in gruppi di maggiore rilevanza sociale coinvolti in atti criminali che non potevano essere ignorati, e che mobilitarono forze di polizia ed istituzioni.

In ambito sociale, il termine cominciò ad essere utilizzato negli anni Sessanta per definire i membri di una banda criminale femminile (l'equivalente di *banchō* 番長 utilizzato per identificare i membri delle gang maschili), e usato per identificarne sia il capo, sia, in seguito (soprattutto grazie alla loro controparte cinematografica) i membri di una gang in generale (Evers, Macias, 2010).

Nel corso degli anni Sessanta, la criminalità giovanile femminile (con annessi episodi di aggressioni di gruppo, taccheggio, e linciaggio), aumentò a livelli esponenziali raggiungendo l'apice più alto del periodo postbellico (Ohashi, 1975), con un tasso corrispondente a meno del 10% nel 1965 che salì nel corso degli anni Settanta fino a raggiungere il 19% nel 1981 (Kittredge, 2016). Tuttavia, il fenomeno di delinquenza delle *sukeban* non apparì all'improvviso. Le *sukeban* infatti cominciarono a diffondersi durante gli anni Sessanta, su ispirazione dei loro colleghi ragazzi (*banchō*) che già avevano fondato piccole bande criminali a loro volta ispirate alla *yakuza* (Evers, Macias, 2010).

Fumare nei bagni della scuola fu uno dei primi segni di delinquenza a diffondersi fra le ragazze, ma ben presto le gang cominciarono a proliferare con l'efficacia di un virus e a costruire la propria gerarchia degna di una vera banda criminale (Evers, Macias, 2010). Il fenomeno *sukeban* raggiunse una popolarità talmente elevata da toccare una quota di ventimila membri nella cosiddetta Kanto Women Delinquent Alliance e, in seguito, raggiungere l'apice nel 1972 con la comparsa di

15 Nello specifico, termine utilizzato dai ragazzi delinquenti per definire le loro ragazze (Kittredge, 2016).

una delle più pericolose *sukeban* mai esistite: K-Ko The Razor, leader a capo di una gang di cinquanta ragazze. Il nome di K-Ko the Razor derivava dalla scelta della sua arma personale, un rasoio, per l'appunto, e diventò una leggenda. Poche altre dopo K-Ko The Razor risultarono altrettanto minacciose (Evers, Macias, 2010).

Il fenomeno tuttavia ebbe vita breve: cominciò il suo declino già a metà degli anni Settanta, con l'integrazione nel tessuto sociale e l'uscita dalla vita all'insegna della delinquenza (Evers, Macias, 2010), ma nonostante ciò il nome rimase impresso nelle memorie del Giappone, diventando simbolo di forti contrasti sociali, oltre a ispirare l'immaginario filmico giapponese e non, negli anni seguenti.

3.2 ESTETICA

Nella società giapponese degli anni Settanta, segni di devianza dalle norme conformiste che normalmente verrebbero chiamati in altre parole "espressioni di sé", in Giappone erano indice di potenziale pre-delinquenza (*guhan* 虞犯) (Kittredge, 2016). Kittredge (2016, 65) infatti sottolinea come

The law defines a pre-delinquent as someone prone to commit a crime because she or he habitually disobeys the reasonable roles of parents, runs away from home without reason, associates with knows criminals, frequents places of dubious reputation, or habitually acts in ways that endanger morality.

Alla luce di ciò, le ragazze *sukeban* fanno del proprio stile un indice di riconoscimento, di identità, creando un immaginario rimasto tuttoggi nella sua rappresentazione in film, anime o manga. Lo stile delle *sukeban*, oggi considerato fuori moda (Evers, Macias, 2010) ma altamente iconico, comprendeva calzini colorati, maniche dell'uniforme arrotolate, capelli tinti o con permanente, e gonne lunghe (Kittredge, 2016), sotto le quali nascondevano armi come rasoi o catene, usate sia

come arma di attacco che di difesa¹⁶.

Le loro uniformi alla marinara (セーラー服 *sērā fuku*) rappresentano una caratteristica che le rende immediatamente riconoscibili e conferisce loro un senso di appartenenza al gruppo e identità (Figure 3 e 4). Spesso, l'uniforme veniva decorata con scritte (spesso kanji o slogan che identificavano l'appartenenza a una gang) o motivi floreali. La parte superiore veniva inoltre spesso accorciata, mentre le scarpe rimanevano fedeli allo stile scolastico.



Figura 3. Stile *sukeban*. Fonte: Pinterest.

L'uniforme, punto cruciale nella cultura giapponese poiché rifletteva il sentimento nazionalista degli anni

bellici e simbolo delle istituzioni, rappresentava un modo efficace ed immediato per ribellarsi a qualcosa di socialmente condiviso.¹⁷

Tale look conferiva alla *sukeban* un'immagine di se stessa più grande della propria età, e generalmente una gonna più corta, un look più provocante o l'utilizzo di make-up pesante non era ben visto nel gruppo (Evers, Macias, 2010).

16 Brienna FARICY (2019), "The Badass Japanese Girl Gang: Feminism in Japan", in HerCampus.com. <https://www.hercampus.com/school/cu-boulder/badass-japanese-girl-gang-feminism-japan>, 07/07/2019.

17 Ivi.



Figura 4. Uniforme sukeban. Fonte: Google.

Il loro look ha ispirato anche quello delle *kogals* degli anni Ottanta, sino ad arrivare alle *gals* di Shibuya di oggi, anche se le gonne si sono accorciate (Evers, Macias, 2010). Infatti, con le *kogals* si assiste a una ulteriore revisione dell'uniforme scolastica iniziata dalle *sukeban*, con preferenze verso il colore rosa o i glitter (Jinno, 2014).

3.3 STILE DI VITA

La violenza, nel modo di vivere di una *sukeban*, era all'ordine del giorno: non solo l'ambiente scolastico era luogo di nascita di altrettante gang femminili con le quali rivaleggiare, ma la violenza non risparmiava nemmeno i membri della propria gang. Le gang *sukeban* possedevano un rigido codice di regole da rispettare, pena l'inflizione di una punizione fisica fino ad arrivare al linciaggio: tra le più comuni, infatti, troviamo lo spegnimento di una sigaretta sulla pelle nuda, considerata una fra le pene meno violente, fino ad arrivare a punizioni definite da Evers e Macias (2010, 26) come “(punishments that) rival anything in the annals of the Spanish Inquisition and are simply too terrible to mention here”. Tra le ragioni troviamo l'irrispettosità nei confronti della leader della gang, l'essere viste in compagnia con membri di altre gang, oppure l'essere viste drogarsi (anche se drogarsi era usanza comune fra le *sukeban* e, in genere, fra tutti i delinquenti, sia ragazze che ragazzi) (Evers, Macias, 2010). Tra le cause più comuni di punizione troviamo il rapporto con il sesso maschile: data la natura della gang, episodi di gelosie, invidia e simili non erano rari, e spesso le ragazze finivano vittime di punizioni per aver sottratto il ragazzo ad un'altra *sukeban*, oppure per averlo tradito, specialmente se si trattava di un *banchō*, un membro di una gang maschile.

Etichettate dalla società come delinquenti, le *sukeban* possedevano la propria lista di regole

che, qualora non venissero rispettate, potevano condurre a punizioni fisiche. Le gang *sukeban* quindi, possedevano in un certo senso la propria legittimità nel loro essere illegittime, e nel loro modo di agire, nel loro stile, vi era una convinzione intrinseca di alta morale: per esempio, la scelta di indossare gonne più lunghe di quelle previste dalle norme scolastiche potrebbe essere considerata una reazione alla permissività della rivoluzione sessuale degli anni Sessanta (Evers, Macias, 2010).

4. RAPPRESENTAZIONE

La *sukeban* rappresentava una novità nell'ambiente sociale giapponese, qualcosa che, come affermato anche in precedenza, si distanziava da quelle che erano le convenzioni di genere. Queste ultime stabilivano delle aspettative specifiche per il genere femminile, con la rappresentazione di un modello di ragazza ligia al dovere, sottomessa alle regole sociali, concezioni che costituivano inoltre la base della lotta sociale del movimento femminista *ūman ribu* degli anni Settanta, di cui approccerò il background storico in questo capitolo.

Successivamente, a partire dagli anni Settanta, l'immagine della *bad girl* generata dalla *sukeban* e l'immaginario ad essa legato è risultato irrestistibile per le case di produzione giapponesi, che iniziarono quindi a produrre, a partire dagli anni Settanta, film della serie “Pinky Violence”, aventi come protagoniste le *sukeban*.

4.1 MOVIMENTI FEMMINISTI E ŪMAN RIBU

Il boom economico dei primi anni Sessanta ha inevitabilmente portato con sé dubbi e incertezze.

La società giapponese cominciò a interrogarsi sugli effettivi risultati prodotti da tale modernità e a criticare il “miracolo” avvenuto, e rendersi conto delle realtà che fino ad allora erano rimaste nell'ombra, sfruttate o oppresse: *burakumin*, Ainu, Okinawani, tutti coloro che hanno ricevuto tutt'altro che beneficio dall'improvvisa modernizzazione del Giappone (Matsui, 1990). Alla luce di questa nuova consapevolezza sociale, nacquero movimenti sociali atti alla protesta contro,

per esempio, la firma del trattato fra Giappone e Stati Uniti d'America, o ancora, contro la guerra in Vietnam o movimenti contro l'inquinamento atmosferico (Matsui, 1990).

Alla modernità, inoltre, venne associato il discorso del nazionalismo e di appartenenza alla nazione: le differenze che sostanzialmente erano presenti fra i vari gruppi sociali o etnie subirono un processo di naturalizzazione che ben presto reclamavano la propria appartenenza come membri di una comunità o la partecipazione alle decisioni di governo. In questa situazione, uomini e donne vennero interpellati secondo le convenzioni di genere. La nascita dei movimenti femministi degli anni Settanta, quindi, risulta la risposta a tale discorso (Mackie, 2003). Sicuramente, la crescita economica verificatasi nel dopoguerra ha permesso alle donne di avere una maggiore possibilità di perseguire una carriera di successo, oltre che un'educazione di alto livello, ma quello che prima della guerra era il fondamento del funzionamento dell'economia, ovvero la donna concepita come “good wife, wise mother”, rimase anche nel dopoguerra, attuando così una naturalizzazione e complementarietà dei generi maschile e femminile (Treglia, 2018; Mackie, 2003).

A seguito di tale processo di naturalizzazione si sollevarono i primi movimenti femministi degli anni del dopoguerra, forgiati dalla modernità (chiamati *Tatakau Onnatachi*, 戦う女たち, lett. “donne che combattono” o “donne guerriere”, (Mackie, 2003). Nacquero in reazione alle conseguenze dell'estrema modernizzazione del Giappone: tali movimenti si contrapponevano al nuovo sistema di valori generato dalla società, un sistema che sminuiva inevitabilmente i valori umani a favore della produttività e dell'efficienza. Inoltre avevano molto in comune con altri movimenti femministi nati in un contesto di tipo capitalista, e ne traevano ispirazione (Matsui, 1990). Con la loro opposizione alla naturalizzazione di genere, oltre che a un'idea stabile e convenzionale di femminilità e dell'essere donna, si verificava in questo modo una forte critica nei confronti della società giapponese post-bellica. Come sottolineato da Bullock (2010, 6 in Treglia, 2018, 155): “Challenging these models of normative gender effectively meant challenging the very basis of prosperity itself, something that violated contemporary common sense and rendered the challenger a subversive threat to the integrity of a newly stabilized Japanese society”.

Come le minoranze culturali e sociali presenti in Giappone, allo stesso modo, si può affermare che negli anni Settanta anche la donna si trovava in una condizione di sfavore, data l'enfasi posta sul fattore riproduttivo della donna in questo periodo. Con la rapida modernizzazione del Giappone postbellico, infatti, le donne si trovarono relegate ad attività di casalinghe (lusso che prima era proprio solo delle donne appartenenti alle alte classi sociali, mentre con l'urbanizzazione e la modernizzazione diventa di luogo comune). I movimenti femministi chiamati *ūman ribu*¹⁸ (ウーマンリブ, “woman liberation”), nati negli anni Settanta e relazionati con la seconda ondata di movimenti femministi giapponesi (Treglia, 2018; Shigematsu, 2012), si mostravano diversi dai movimenti di matrice femminista precedenti: essi, nati dalla nuova consapevolezza dei movimenti studenteschi, anti-guerra nel Vietnam e anti-radicalismo della Nuova Sinistra, chiedevano la liberazione del sesso, considerata necessaria per la liberazione da un sistema di tipo capitalistico (Treglia, 2018) e il riconoscimento della sessualità femminile, rendendolo perciò figlio del movimento *Seitō*, uno degli ultimi movimenti femministi del periodo Meiji, anch'esso in attività per la libera espressione dell'identità femminile (Matsui, 1990)¹⁹. Il movimento *ūman ribu* può essere a tutti gli effetti considerato “as a particular incarnation of radical feminism, born from the cross-fertilizations genealogies of resistance both domestic and international” (Shigematsu, 2012).

Con i movimenti femministi degli anni Settanta, si sollevò il problema della sessualità femminile, considerato centrale nella loro oppressione, e indispensabile per l'autodeterminazione della donna (Matsui, 1990). Essi cercarono di esplorare ambiti i cui problemi non erano mai stati sollevati prima d'allora, cercarono di cambiarne la situazione. Come descritto da Mackie (2003, 1):

Some engaged in consciousness-raising in an attempt to understand the politics of everyday life and everyday relationships. Others became activists and addressed demands for reform to the government, private companies and the institutions of the mass media. Some were led to develop the academic discipline of women's studies, and to challenge the ways in which

18 Per ulteriori approfondimenti riguardo il movimento femminista *ūman ribu*, le sue idee e il suo rapporto con le varie componenti del sistema sociale e politico giapponese nello specifico si veda Shigematsu, 2012.

19 Per ulteriori approfondimenti sul movimento *Seitō* si veda Mackie, 2003.

scholars from pre-existing academic disciplines had described – or failed to describe - women's experiences.

Da tali movimenti nacquero centri dedicati all'offerta di servizi di consulenza per donne vittime di abusi, o in cerca di divorzio o aborto, oltre che riviste e giornali dedicati al movimento e alle proprie idee, come *Onna Erosu* (女エロス, “Eros femminile”), *Agora*, e *Feminist* (Matsui, 1990).

Nonostante le solide idee di base, i movimenti femministi degli anni Settanta, anti-leadership e anti-intellettuali (e di conseguenza privi di leader posti a guida del movimento, o di un corpus di teorie che si ponesse come base delle loro idee) si resero di fatto simili a movimenti di matrice anarchica, e fecero fatica ad espandere le loro basi (Matsui, 1990).

Nonostante ciò, grazie alle numerose leggi a favore della parità dei diritti e un miglioramento delle condizioni sul lavoro, fino al 1969 il Giappone mantenne il primato per il tasso più alto di occupazione femminile (circa 50%). La situazione rimase in stallo dagli anni Settanta, quando l'occupazione femminile crebbe in percentuali minime lungo tutta la decade.

Negli anni Ottanta, il femminismo approdò in campo accademico e intellettuale: studiosi cominciarono a considerare il fenomeno del femminismo e scrivere articoli sull'argomento. Per la prima volta, gli studiosi diedero la giusta considerazione al fenomeno, legittimizzandolo in senso accademico e arrivando a considerarlo un segno di “progressivismo” (Matsui, 1990).

Dalla creazione dell'International Women's Year Action Group nel 1975, organizzazione con una partecipazione di circa novecento membri, il movimento femminista subì svolte importanti per il progresso dello stesso. Forte dell'importanza ottenuta in ambito accademico, esso arrivò a costruire quel corpus teorico di cui era privo nella decade precedente (Matsui, 1990; Mackie, 2003). Inoltre, cominciò a integrare nella propria battaglia donne provenienti da diversi gruppi, altri movimenti femministi internazionali o minoranze etniche e culturali come *burakumin* o coreani in una situazione di aiuto reciproco: in questo modo il movimento femminista giapponese proseguì la propria battaglia di autoaffermazione e riconoscimento al fine di attestare la coscienza femminista e

unendo le proprie visioni e richieste con quelle di altri movimenti progressisti. Molte donne inoltre divennero attiviste in movimenti di matrice filantropica. Secondo quanto sottolineato da Shigematsu (2012, XXIV), infatti:

Ūman ribu's emergence marked the generation of a movement that identified with other social movements in Japan, such as disabled citizens' movements and ethnic minority movements; however, cross ethnic solidarity with Ainu, resident Koreans, Okinawans, and burakumin liberation movements within Japan was not central to its politics. The historical specificities of the formation of *ūman ribu*, with its political subject known as *onna*, constituted a correlated movement of political consciousness with other liberationist discourses that emerged domestically and in different contexts in other parts of the world.

Il Women's Year Action Group attirò l'attenzione dei media, dal momento che ne fecero parte politici, artisti e scrittori di un certo calibro, anche grazie alla sua campagna di successo contro la trasmissione di pubblicità sessiste in TV nei tardi anni Ottanta.

Secondo quanto affermato da Matsui (1990, 449), il femminismo giapponese risulta peculiare in quanto:

Japanese feminists have been fighting against distinctive characteristics of Japanese society as a latecomer into the world capitalist system. They have been struggling against sexism shaped by both capitalism and the remnants of semifeudalism in a dual economy. [...] Women in each society should build their own feminism based on the peculiarities of their culture, heritage, tradition, and socioeconomic conditions. Yet, at the same time, women's situations become increasingly similar because of the nature of international capitalist expansion.

4.2 LA NASCITA DEI FILM PINKY VIOLENCE

Il cinema, si sa, rappresenta un mezzo di comunicazione molto potente. In quanto tale, esso è in grado di plasmare le idee e impattare, in maniera più o meno positiva, chi usufruisce di questo mezzo. Il cinema può diventare un utile mezzo di propaganda, può essere un utile mezzo per espandere le nostre conoscenze storiche; pubblicizzare prodotti; far prosperare l'economia di un Paese; essere di beneficio (o di maleficio) per la salute delle persone che ne usufruiscono; o ancora, può fornire modelli di esempio, attraverso i personaggi presentati sul grande schermo, in cui le persone possano essere in grado di identificarsi o a cui possano aspirare; può lanciare messaggi specifici di varia natura. In sostanza, l'industria del cinema ricopre un ruolo talmente rilevante nelle nostre vite, che l'impatto che essa esercita sulla nostra società non può essere ignorato; rappresenta una forma d'arte di estrema influenza per la società.

I film Pinky Violence rappresentano una branca ancora relativamente poco studiata in ambito accademico, soprattutto se paragonata agli studi che riguardano i *romanporuno*²⁰ di produzione Nikkatsu o l'ambito dei *pinku eiga*²¹, entrambe opere caratterizzate da un maggiore budget di produzione, in confronto ai Pinky Violence.

Ricollegandomi al discorso effettuato in precedenza, si può affermare che i film Pinky Violence ricoprono il doppio ruolo di rivalutazione delle convenzioni sociali di femminilità (sia in ambito sociale, che in ambito filmico, comparandoli a generi quali lo *yakuza eiga*²² o il *ninkyō eiga*²³), e parodizzazione dei canoni femminili generati dalla parte più tradizionale del cinema giapponese, attraverso la loro rappresentazione spettacolarizzata e sensazionalistica di quella che è

20 Con il termine *romanporuno* si fa riferimento a una serie di film di genere porno *softcore* prodotti dalla casa di produzione Nikkatsu dal 1971 al 1988.

21 Con il termine *pinku eiga* ピンク映画 si fa riferimento ad un macrogenere del cinema giapponese che comprende qualsiasi film con nudità esposte o scene di sesso. Generalmente utilizzato come termine sinonimo di *softcore*, prodotto dalla fine degli anni Sessanta e caratterizzato da produzioni di basso costo e tempi di realizzazione molto brevi. Chiamati anche *erodakushon* エロダクショーン, “film *eroduction*” o *sanbyakumanen eiga* 三百円映画 lett. “film da tre milioni di yen” (Treglia, 2018; Sharp, 2011), o, più generalmente, *dokuritsu eiga* 独立映画 (“film indipendenti”) (Sharp, 2011).

22 Per *yakuza eiga* (ヤクザ映画 lett. “film sulla *yakuza*”), si fa riferimento ad una serie di film prodotti dal 1949 in Giappone aventi come soggetto l'organizzazione criminale giapponese *yakuza* e temi come la vendetta e la violenza.

23 Per *ninkyō eiga* 任侠映画 lett. “film di cavalleria”) si intende un sottogenere dello *yakuza eiga* molto popolare (continua) negli anni Sessanta, e caratterizzato dall'inserimento negli *yakuza eiga* di valori quali l'onore e il dovere, tipici del feudalesimo, e di combattimenti con l'utilizzo di spade anziché pistole.

la *sukeban*.

ORIGINE

Con il termine “Pinky Violence” (ピンキーバイオレンス, *pinkī baiorensu*) si fa riferimento a una serie di opere filmiche di stampo *sexploitation* (o sfruttamento) prodotte tra gli anni Sessanta e Settanta in Giappone.²⁴ (Sharp, 2011). Per definizione, un film di genere *sexploitation* (successivamente nominato *softcore*) include produzioni cinematografiche a basso costo, il cui scopo era l'esibizione di nudità o atti sessuali gratuiti per puro piacere visivo. In particolar modo, con “Pinky Violence” ci si riferisce alle produzioni cinematografiche ad opera della casa di produzione Tōei tra il 1968 e il 1975, spesso proiettati secondo programmi e palinsesti che comprendevano la proiezione di film a tema gangster (Treglia, 2018). Vengono chiamati “Pinky Violence” anche produzioni della Tōhō come *Lady Snowblood* (修羅姫 *Shurayukihime*, 1973, regia di Toshiya Fujita), e produzioni della Nikkatsu come la serie *Stray Cat Rock* (野良猫ロックセックスマンター, 1970, regia di Yasuharu Hasebe) (Treglia, 2018).

Gli anni Cinquanta sono considerati gli anni d'oro per la produzione cinematografica giapponese. Dopo gli anni dell'occupazione e il ristabilirsi dell'assetto sociale, le più grandi case di produzione come Tōhō, Shintōhō, Shōchiku, Daiei, Nikkatsu e la nuova Tōei²⁵ si trovavano in una situazione di dominio del mercato cinematografico. Insieme alla radio, andare al cinema era uno dei passatempi preferiti del pubblico: il picco di partecipazione raggiunse l'apice nel 1958, e la produzione filmica toccò il picco nel 1960 con 548 nuovi film (Domenig, 2005).

Gli anni Sessanta e Settanta, al contrario, non furono anni d'oro per la produzione cinematografica giapponese, che si vide fronteggiare una crisi all'orlo della bancarotta, principalmente a causa dell'avvento della televisione (Domenig, 2005). Andare al cinema non

²⁴ In realtà, il termine “Pinky Violence” si diffuse negli anni Novanta (Mana, 2009), grazie alla pubblicazione di un'opera intitolata *Pinky Violence: Toei's Bad Girl Films* di Taro Sugisaku e Takeshi Uechi del 1999, che conteneva, tra le altre cose, interviste ai registi e attori Pinky Violence. Da allora il termine cominciò ad essere utilizzato sia in ambito accademico che non. Dal momento che il minimo comune denominatore fra tutte le produzioni Tōei di questo periodo, oltre al tema della violenza e della sessualità, era proprio la figura della *sukeban*, i film erano chiamati più generalmente “*sukeban eiga*” (スベ映画 lett. “film di *sukeban*”) (Kozma, 2011).

²⁵ Per maggiori informazioni e approfondimenti sulla nascita della Tōei si veda Sharp, 2011, pp. 251- 255.

risultava più essere il passatempo di molti, e come Domenig (2005, 5) sottolinea:

This had its effect not only on the studios but mainly on exhibitors, who were bound to the studios by exclusive contracts. Smaller theatres were no longer able or even willing in view of decreasing profits to pay for expensive studio productions. They started looking for cheaper alternatives and found them in low-budget films of independent companies, which mushroomed in the early 1960s.

Gli anni Sessanta e Settanta videro infatti la nascita di svariate case di produzione indipendenti al fine di combattere tale crisi. Consci dell'attrazione che esercitavano scene di nudo o di sesso sul grande pubblico nelle produzioni filmiche, le case di produzione indipendenti sfruttarono ciò a proprio vantaggio per ricavarne dei guadagni che beneficiarono sia i proprietari dei cinema stessi sia le case di produzione indipendenti a spese dei maggiori *studios* (Domenig, 2005), dando così vita ai *pinku eiga*, da cui deriva la parte “pinky” dei film Pinky Violence. I film Pinky Violence, infatti, devono la propria eredità ai *pinku eiga* degli anni Sessanta. Alla fine del decennio, il numero delle cosiddette produzioni *eroduction* aumentò considerevolmente, raggiungendo una quantità di 15 nel 1962 e di 207 nel 1966, e ben presto tali produzioni superarono in guadagni le produzioni delle maggiori case di produzione (Domenig, 2005).

Le case di produzione indipendenti perciò fecero del genere porno *softcore* un vero e proprio business composto da film veloci da realizzare e di incredibilmente basso costo (Domenig, 2005; Treglia, 2018). Quest'idea venne ben presto replicata anche dalle case di produzione più importanti, tra cui la Nikkatsu, l'esempio più lampante oltre alla Tōei, che cambiarono il tono delle proprie produzioni filmiche per dare spazio al genere erotico. Ed è in questo periodo che si sviluppa anche la carriera cinematografica di Teruo Ishī (1924 – 2005), collaboratore alla Nikkatsu, alla regia di più di ottanta film appartenenti al genere *pinku eiga*, *Ero guro* (エログロ)²⁶ e Pinky Violence.

26 Movimento artistico nato in Giappone negli anni Venti. Deriva da “*erotic grotesque nonsense*”, la cui definizione pone la sua attenzione sulla componente dell'erotismo, del grottesco (inteso come “terribile, innaturale”) e sul nonsense.

Le produzioni filmiche della Nikkatsu, però, rimasero fedeli ad un genere “*softcore* romantico”, a differenza della Tōei, (sulla quale mi soffermerò maggiormente per ciò che riguarda l'analisi filmica), le cui produzioni, un mix di azione, horror, violenza e commedia, risultano più simili ai film d'*exploitation* di matrice euroamericana (Treglia, 2018).

Le produzioni *pinku* erano realizzate principalmente per fini commerciali, ma non sono rare le occasioni in cui svariati registi (come Kōji Wakamatsu, Masao Adachi o Atsushi Yamatoya) ne fecero uso per diffondere messaggi politici, o per fini meramente sperimentali. Molti registi infatti, comprendendone il potenziale, sfruttarono gli estremamente bassi costi di realizzazione al fine di produrre film altamente individuali e innovativi (Domenig, 2005).

Lo sfruttamento del potenziale dei *pinku eiga* da parte delle grandi case di produzione non diminuì a priori l'importanza dei *pinku eiga* prodotti da aziende indipendenti: al contrario, approcciarsi ai *pinku eiga* risultò essere uno dei pochi (se non l'unico) modo per emergere e stabilire un ruolo nell'ambito cinematografico in Giappone. Molte aziende si erano trovate a limitare l'impiego di nuovi assistenti al fine di ridurre i costi, situazione che condizionava la carriera di molti aspiranti produttori. Molti registi e produttori cominciarono la propria carriera in questo modo, avvicinandosi ai *pinku eiga* sebbene, in seguito, se ne allontanarono cambiando il soggetto delle proprie produzioni (Domenig, 2005).

I film Pinky Violence venivano inizialmente chiamati *eroeiga* エロ映画 *porunoakushon* ポルノアクション, o ancora *Tōei poruno* 東映ポルノ. Queste ultime denominazioni lasciano indizi sia per quanto riguarda i temi trattati (tabù nel cinema *mainstream*), sia il pubblico al quale tali produzioni sono indirizzate, ovvero un pubblico maschile eterosessuale (Treglia, 2018). Tra le varie categorie, infatti, troviamo, oltre al filone *sukeban* (o *zubekō banchō*, ずべこう番長 lett. “ragazza delinquente”), anche storie la cui trama tratta di amori anormali (異常愛 *ijō ai*), scandali (破廉恥 *harenchi*) o shock (衝撃 *shōgeki*) (Treglia, 2018).

In particolar modo, sono proprio le produzioni della Tōei che pongono il proprio focus sulla

figura della *sukeban* (nonché sulla sua sessualità), celebrata e spettacolarizzata nella sua forma di ragazza violenta, vendicativa, indipendente. Posta contro una società di stampo maschilista e patriarcale che vede la donna succube della figura maschile, la *sukeban* in tali opere filmiche solleva inevitabilmente questioni e problemi riguardo la rappresentazione e le convenzioni di genere



Figura 5. Norifumi Suzuki nel 2011. Fonte: Google.

nell'ambito delle produzioni filmiche di questo periodo, forte anche del contesto femminista che ha caratterizzato le aspettative dell'essere donna negli anni Settanta in Giappone.

Nonostante il forte accento posto sulla sessualizzazione di tali figure femminili, non si trattava di produzioni che avevano come

soggetto esclusivamente la sessualità: i film Pinky Violence di produzioni Tōei mischiavano “tales of criminality, violence, class, race, vigilantism, torture, sex and girls gone bad” (Kozma, 2011, 38). Le produzioni più famose del filone *sukeban* sono appartenenti alla serie *Delinquent Girl Boss* (1970-71, dir. Kazuhiko Yamaguchi) e *Girl Boss Blues* (1971-72, dir. Norifumi Suzuki), mentre tra i registi più famosi si ricorda Norifumi Suzuki (1933 – 2014) (figura 5), premio alla carriera al Yokohama Film Festival del 1985, che con la sua produzione *Sukeban Blues: Queen Bee's Counterattack* (女番長ブルース蜂の逆襲 *Sukeban burūsū: Mesubachi no gyakushū*) del 1971 diede il via a una serie di film aventi come protagoniste le *sukeban*. Egli diresse, fra le sue prime produzioni filmiche di genere Pinky Violence, “L'impero della lussuria”, (徳川セックス禁止令色情大名 *Tokugawa sekkusu kinshi-rei: Shikijō daimyō*, 1972), con protagonista l'attrice Sandra Jullien nei panni di una concubina di origini straniere, e “School of the Holy Beast” (聖獣学園 *Seijū gakuēn*, 1974). I film Pinky Violence inoltre avevano come protagoniste due fra le attrici più famose nel ruolo delle *sukeban*: Reiko Ike e Miki Sugimoto (Figura 6), spesso nel cast insieme nel ruolo di

amiche/colleghe *sukeban*. Da un'intervista del 2011²⁷, Norifumi Suzuki parla di come è venuto a conoscenza delle due attrici:

Abbiamo notato le due ragazze in un bar, e le abbiamo chiamate. Ho detto loro di essere un regista. Ho chiesto loro se volessero diventare attrici, e mi hanno risposto di sì. [...] Ai tempi Reiko aveva solo sedici anni, non che ne avessi idea. [...] Perciò le dissi di non dirlo a nessuno, e di dire a tutti che aveva diciotto anni. [...] Facevano tutto ciò che dicevo loro senza lamentarsene. Era il loro lavoro, dopotutto. E se si presentavano momenti in cui erano riluttanti a fare il loro lavoro, tutto ciò che dovevo fare era accendere la videocamera. Ma comunque dicevo sempre loro cosa sarebbe successo nelle varie scene, e dicevo loro che sarebbero diventate famose. Perciò non avevano problemi.



Figura 6. Reiko Ike e Miki Sugimoto. Fonte: Google.

Nel corso dell'intervista, il regista parla inoltre della scelta del termine “*sukeban*” per la serie di film che diede il via al genere Pinky Violence:

La parola sukeban è stata prelevata dalla strada da uno dei miei assistenti. Aveva detto che era il termine gergale del giorno. Così, quando ne sono venuto a conoscenza, ho chiesto allo studio se avessi potuto farne uso, ma mi risposero di scegliere “Queen Bee”. Quindi, ho pensato a un sottotitolo, “Sukeban Blues”, e l’ho apposto. Avevo intenzione di inserire una canzone con questo titolo nella colonna sonora del film. Alla fine, non avevamo più bisogno di “Queen Bee” perchè tutti mi dicevano di scegliere “Sukeban”. All’inizio ero un po’ scettico, mi chiedevo: “Lo vogliamo fare davvero?” Ed è così che abbiamo finito per chiamare la serie “Sukeban”.

²⁷ “Interview with Suzuki Norifumi”, dal canale MeikoKajiSasori su Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=4urEFOXpIo>, 12/07/2019.

Quando ho cominciato a fare il regista, era appena iniziato il boom dei film sulla yakuza. [...] Ma dovete tenere a mente che i film sulla yakuza avevano delle sfumature antisociali, o forse dovrei dire immorali... Alla fine, trattavano di emarginati. [...] Le nostre opzioni erano commedia o porno. Entrambi avevano un grande potenziale sul pubblico. [...] Non poteva essere un altro film sulla yakuza, il pubblico non avrebbe gradito. La seconda opzione sarebbe stata una commedia porno. Altrimenti avremmo dovuto avere a che fare con fans della Tōei molto insoddisfatti.

Infine, la fine improvvisa negli anni Settanta della serie di produzioni aventi come protagoniste le *sukeban* risulta oggetto di domanda in tale intervista:

Beh, non è che volessi veramente terminare la serie. Ma a quel punto, volevo affidare il compito a un altro regista. Ma il problema è che non è facile affidare film di questo genere a un altro regista, potrebbe non funzionare. [...] In realtà non è che ci fosse una ragione precisa per tutto ciò.

Beh, non penso che i film siano creati per durare. E questo è esattamente ciò che conferisce valore ad un film. Perché sono in sintonia con il periodo in cui sono stati creati. Sono simili a dei fuochi d'artificio. Tutto ciò che devono fare è soffermarsi nelle menti di chi li guarda.

TEMI

Quando abbiamo iniziato a produrre questi film, la nostra intenzione era quella di fare satira dell'era in cui vivevamo. Poi, avevamo bisogno di qualche tipo di ribellione. Si trattava di genere drammatico, perciò avevamo bisogno di qualcosa contro cui attuare questa ribellione. C'erano uomini che usavano le donne come mezzi di sussistenza, e questi erano gli uomini della yakuza. Volevamo mostrare donne che si ribellavano a questi uomini, sempre di più, così che gli uomini della yakuza diventavano le prede di questi attacchi. Guardateli, ora... gli uomini sono piuttosto inutili, vero? (Norifumi Suzuki, 2011)

Le produzioni *Pinky Violence*, aventi soggetti gli emarginati, inusuali per i filoni

cinematografici che avevano preso piede in Giappone negli anni Settanta, vedevano protagoniste donne non più succubi di una realtà patriarcale e con una sessualità piuttosto disinibita. Si può affermare che le protagoniste di tali produzioni, attraverso la loro critica intrinseca alla società e il loro ruolo, contribuiscono a ridefinire l'identità del cinema e della società giapponese stessa.

Come sottolineato anche dallo stesso Norifumi Suzuki nell'intervista del 2011, distaccandosi da un altro genere filmico che acquisì molta importanza e successo all'interno della produzione filmica del dopoguerra, lo *yakuza eiga* (e in particolar modo, il *ninkyō eiga* 任侠映画 i film “di cavalleria”), i *pinku eiga* operarono un'azione di parodia di quest'ultimo, abbandonando l'ideale che costituiva l'immaginario dell'“eroe tragico” tipico degli *yakuza eiga* e sconvolgendo la concezione di mascolinità che attirò il pubblico negli anni Settanta. Allo stesso modo, venne completamente rivisitata l'idea di femminilità: generalmente la donna negli *yakuza eiga* rappresenta un modello “of (a) compliant and self-sacrificing, or innocent and victimized wom(a)n” (Treglia, 2019, 103). Generalmente parlando, un nuovo modello di femminilità più sensuale e aggressiva era apparso sul grande schermo dagli anni Sessanta con gli stessi *yakuza eiga*. Treglia (2019, 109), rintraccia gli aspetti estetici e psicologici di questo nuovo modello di donna che ne distinguono l'identità, un modello che “can be traced back to folktales and Japanese plays about avenging female ghosts (*onryō* 怨霊) and to specific female antagonists appearing in prewar modern theatre and silent *jidaigeki*²⁸ films such as the poisonous women (*dokufu* 毒婦) of Meiji-period stories”.

In questo senso, predecessori dei film *Pinky Violence* possono essere rintracciati nelle produzioni della *Shintōhō* sotto la regia di Mitsugu Ōkura (1899 – 1978), i cui titoli alludevano a trame di genere noir, ma costituivano “only lowbrow entertainment providing mild erotic titillation” (Treglia, 2019, 109): le donne generalmente ricoprivano il ruolo di eredi della leadership di una gang *yakuza*, tema poi ripreso nei *ninkyō eiga*.

Nelle produzioni di casa Tōei, la ridefinizione della figura femminile (in termini di stile

28 *Jidaigeki* 時代劇 Termine che significa “rappresentazione del periodo”, o “dramma storico”, include rappresentazioni teatrali o cinematografiche le cui trame hanno come protagonisti fabbri, mercanti, contadini o samurai e le cui vicende sono contestualizzate generalmente nel periodo Tokugawa (1603 – 1868).

estetico e modo di comportarsi) acquisisce, come menzionato in precedenza, il nome di *sukeban*. Suzuki Norifumi commenta la scelta di questa figura sociale come protagonista delle sue produzioni e la scelta del loro look. Esse possiedono una notevole autenticità nella scelta della loro estetica, e a loro era affidata la scelta dell'abbigliamento, al fine di cercare di mantenere il tutto più veritiero possibile:

Ora che ci penso... ho visto moltissimi protagonisti ribelli nei film americani. [...] Ma non c'erano molte di ragazze ribelli. Un film che avesse come protagonista una ragazza, o una ribellione da parte di studentesse. Non ce n'erano molti di questi. Penso di poter dire che questi film siano nati in Giappone.

Ai tempi, a nessuno importava dell'aspetto estetico e della moda. [...] Il fatto è che le ragazze che recitavano nei miei film non erano delle cime a scuola, tante di loro avevano abbandonato la scuola oppure erano abituate al divertimento. [...] Il problema era trovare qualcosa che fosse di buon gusto, ma allo stesso tempo economico. Bisognava risultare il più possibile eleganti senza spendere troppo. [...] A loro era affidata la coordinazione dei vestiti: combinare i loro jeans, top, gonne, economici o meno. Quindi quello che vedete sullo schermo è il loro senso dello stile. Beh, le ragazze delinquenti sono sempre più cool. Anche oggi.

La figura della *sukeban* come rappresentata nei film *Pinky Violence* sembra farsi portatrice di quelle che erano le istanze femministe degli anni Settanta e ne sembrano quindi accogliere le idee e i fondamenti, anche se in senso prettamente sensazionalistico. Le *sukeban* sono ragazze che vivono una vita da nomadi, guidata spesso dal sentimento di vendetta (*leitmotiv* delle produzioni del cinema giapponese *Pinky Violence*, oltre che dei *ninkyō eiga*), sono ragazze emarginate che spesso si alleano con altri emarginati dalla società. Le *sukeban* rappresentano “the violent, insurgent potential of interconnected subaltern positions. This allows us to draw out a more complex allegory of their struggle in the stories, which then appears to have more dimensions than just erotic appeal” (Treglia, 2018, 157).

Secondo quanto sottolineato da Kozma (2011, 39):

The philosophy presented in these films reflects an overall dissatisfaction with normative social patterns, including the idea of a gendered and hierarchical society, a deep distrust of government and its representatives and heterosexual family expectations.

Il mix di elementi come l'horror, l'eroticismo, il noir utilizzati nei Pinky Violence renderebbe difficoltoso includerli in un genere ben definito. Ciononostante, lo svolgimento della trama era qualcosa di formulaico e ricorrente nelle trame Pinky Violence: l'iniziale presentazione della protagonista, la *sukeban*; l'evento traumatico (come l'uccisione di un membro vicino alla protagonista o un abuso sessuale subito); la realizzazione di tali eventi e il conseguente accrescimento del desiderio di vendetta nei confronti dei propri antagonisti; l'elaborazione di un piano di vendetta, se necessario trovando alleanze con membri di altre gang; duelli occasionali fra due o più ragazze, scene di parziale nudità *soft-core* o di torture; compimento della vendetta e vittoria delle donne sugli antagonisti. La morale del "protecting the weak and crushing the wicked" si mantiene come *leitmotiv* della narrativa Pinky Violence ma, come sottolineato da Treglia (2019), il sentimento di vendetta viene generato da una perdita personale o da un trauma.

Le *sukeban* dei film Pinky Violence sono ragazze accomunate da caratteristiche come, specifica Kozma (2011, 39-40):

Living an orphaned childhood on city streets; accumulating multiple arrests resulting either in extended stints in abusive jails, reform schools or both; exhibiting a strong sense of sexual ownership and power; cultivating a reputation based around physical ability and fighting prowess; serving as knowledge-seekers, plugging themselves into the underground criminal network in order to exploit their cultivated knowledge to accomplish their goals; expressing an unyielding devotion to exposing authority figures for their corrupt and hypocritical ways; and exhibiting unwavering loyalty to their fellow gang sisters.

Ciò che manca, continua Kozma, è una rigida gerarchia fra i membri delle gang, che lascia il posto a una solidarietà femminile generata dalla condizione particolare che la donna si trova a fronteggiare, in cui il capo della gang stessa ha un atteggiamento quasi protettivo nei confronti delle sue compagne. Il fatto di rappresentare figure emarginate dalla società, afferma Kozma, è alla base del legame che unisce le ragazze di una gang *sukeban*.

La *sukeban*, nonostante la sua caratterizzazione delinquente e “moralmente dubbia”, risulta essere una figura nella quale lo spettatore si trova ad immedesimarsi, a solidarizzare e ad assumerne il punto di vista. Al contrario, la figura maschile è generalmente vista come “nemico” da combattere, come un'entità che si presta ad essere facilmente corrotta, debole e inefficace, qualcuno di cui la *sukeban* dei Pinky Violence si riesce facilmente ad approfittare, sfruttando il proprio corpo o la propria forza al fine di perseguire i propri obiettivi.

Per fare ciò, la *sukeban* si serve spesso anche del proprio corpo e del proprio potere sessuale: esso, sostiene Kozma (2011, 41), funge da vera e propria “arma contro la dittatura maschile e la società che tale dittatura ha creato”. Si può affermare perciò che il corpo femminile e la fisicità sono componenti fondamentali dei film di genere Pinky Violence: le *sukeban* sfruttano il proprio corpo, oltre che per vincere contro le debolezze maschili, anche come sinonimo di potenza fisica, come prova del loro essere emarginate dalla società ma allo stesso tempo eludere le norme ed aspettative nei confronti del genere femminile stabilite da tale società. La particolare prominenza dell'elemento della fisicità nelle *sukeban* dei film Pinky Violence le distanzia ulteriormente da altri film di genere *exploitation*, dove la donna viene considerata mero oggetto sessuale: la fisicità permette alla *sukeban* di esprimere se stessa e mettere in chiaro i propri obiettivi di emancipazione (Kozma, 2011).

La *sukeban* sfrutta il proprio corpo per esercitare violenza fisica non solo sulla componente maschile: non sono rare le scene di lotte (*catfight*²⁹) fra due ragazze di gang inizialmente rivali.

29 Termine utilizzato per identificare la lotta fra due donne, che coinvolge graffi, capelli o indumenti tirati o strappati, e a volte anche insulti verbali (Reinke, 2010). Le protagoniste delle scene di *catfight* sono spesso donne molto

Tuttavia, come puntualizzato da Kozma (2011, 42):

Violence is primarily performed in one of two categories: male-on-female violence or female-on-female violence. Female-on-female violence is ritualistic and is used to maintain the group's structure. It can be used to transition leadership, unite disparate groups or to punish an offense. In all instances nudity accompanies the violence. [...] Male-on-female violence is also accompanied by partial nudity (and) further solidifies the audience's connection with the female characters through sympathy.

Numerose sono inoltre le scene di tortura nei confronti delle protagoniste, accentuate in maniera quasi morbosa attraverso la scelta di particolari inquadrature come *close-ups*, riprese dal basso, zoom sui visi delle ragazze e tagli fotografici, lasciando intendere una particolare concezione secondo la quale attraverso tali scelte si affermerebbe la dominazione dello sguardo maschile sul corpo femminile (Treglia, 2018).

Le nudità femminili in ambito cinematografico sono risultate oggetto di censura negli anni Sessanta e Settanta. In particolar modo, dagli anni Cinquanta, l'*Eirin* (映倫, abbreviativo di *Eiga Rinri Kikō* 映倫機構) regola i contenuti delle produzioni filmiche sulla base della propria idoneità ad una visione da parte di minori. Inoltre, l'articolo 175 del codice penale giapponese regola (e in alcuni casi procede alla censura, quando necessario) di genitali e/o peli pubici, pena l'arresto. Di fatto, mentre l'articolo 21 del codice penale stabilisce la libertà di espressione in Giappone, l'articolo 175 ne pone un freno, ricorrendo alla censura, almeno parziale, per quanto riguarda i contenuti pornografici. Per tale motivo, i film *Pinky Violence*, così come i *pinku eiga*, si sono sempre mantenuti sul filone del *softcore*, senza mai oltrepassare il limite diventando *hardcore*. I genitali vengono sempre coperti tramite la scelta accurata di inquadrature particolari, attraverso la prospettiva, coperti da oggetti, o ancora, attraverso l'uso del *maebari*, un tessuto color carne indossato dalle attrici. Le nudità sono perciò sempre parziali, mai totali, e anche se le attrici sono

(continua) attraenti, in parte denudate, e di particolare attrazione per il pubblico maschile.

spesso protagoniste di nudità non solo durante scene di sesso ma anche mentre sono coinvolte in combattimenti corpo a corpo, tali nudità sono sempre fatte sembrare quasi casuali (Treglia, 2018).

Le produzioni Pinky Violence sono da sempre state oggetto di controversie da parte degli studiosi. La natura di tali produzioni rappresenterebbe la donna in maniera estremamente sessista, rendendola inoltre partecipe di una violenza eroticizzata. Altro oggetto di controversie era l'estrema facilità con la quale si poteva venire in possesso di produzioni erotiche in Giappone: sulla base di tali idee e sul presupposto che ci fosse un collegamento intrinseco tra la pornografia e i crimini di natura sessuale, nacquero infatti associazioni atte a proteggere soprattutto i minori dalle produzioni manga porno (Treglia, 2018). Discussioni riguardanti la pornografia e l'esposizione del corpo femminile erano già presenti in Giappone in seguito all'influenza esercitata dai Paesi euroamericani, come dimostra l'influenza dell'Amministrazione del Codice di Produzione dell' "Organizzazione americana dei produttori cinematografici" (MPAA) nel giugno 1949 sul consolidamento dell'*Eirin*: a seguito dell'occupazione americana e del processo di democratizzazione del Giappone attuato dal 1945 al 1952, infatti, si erano sollevate molte questioni relative nello specifico all'esposizione del corpo e della sessualità, rendendola di fatto un vero tabù.

Gli anni tra il 1945 e il 1970 sono definiti da Igarashi (2000) come "Age of the Body", stando a significare la liberazione simbolica del corpo e della sessualità dalle restrizioni della guerra. Il corpo femminile infatti arriva a simboleggiare la riaffermazione dei desideri dell'individuo sopra ogni altra cosa. Treglia (2018) inoltre individua una sovrapposizione dei film Pinky Violence con le produzioni *avantgarde* o sperimentali, che allo stesso modo utilizzano il corpo femminile e le scene di rapporti sessuali a fini espressivi, oltre che fungere da allegorie dei rapporti di potere.

In realtà, come affermato anche da Treglia (2018) il sessismo che emerge dalle produzioni Pinky Violence è qualcosa di strettamente collegato a (e dettato da) scelte economiche e, come sottolineato da vari studiosi (Attwood & Smith, 2014; Kipnis, 2006), la pornografia, oltre che trattarsi di qualcosa di estremamente dipendente dalla società oltre che dalla Storia, è qualcosa che

necessita di contestualizzazione al fine di essere compresa appieno e studiarne le rappresentazioni. Le produzioni Pinky Violence, in quanto eredi del genere *pinku eiga*, contribuiscono in maniera significativa agli studi sulla cultura giapponese e sull'ambito delle produzioni *softcore* e, considerando l'influenza esercitata da tali produzioni sulla società, l'interesse accademico nei suoi confronti è andato aumentando nel corso del tempo. Soprattutto dagli anni Duemila in poi tale interesse si è notevolmente intensificato, con la comparsa di numerosi studi sull'argomento.

Le produzioni Pinky Violence si presentano come prodotto dei cambiamenti sociali e innovativi dell'ambiente cinematografico, con un rinnovato interesse soprattutto a seguito dell'influenza esercitata sulle produzioni filmiche come *Kill Bill* (2003, regia di Quentin Tarantino), ispirato apertamente al già citato *Lady Snowblood*, e a seguito della diffusione della disponibilità di sottotitoli da parte di compagnie addette grazie ai quali si può liberamente e facilmente usufruire dei film giapponesi all'estero. Tale interesse è risultato notevolmente ravvivato anche a seguito del contenuto stesso dei film Pinky Violence, che portano su schermo un modello femminile decisamente fuori dall'ordinario, a differenza della TV, dove viene mostrata una visione della donna più conforme alla tradizione.

III: ANALISI DI CASO

INTRODUZIONE

La rappresentazione visiva della figura femminile violenta ha coinvolto inevitabilmente problematiche a livello di convenzioni di genere nella società consumistica degli anni Settanta fino ad oggi. La violenza che scaturisce dalle scene con protagoniste femminili risulta spettacolarizzata, mercificata, banalizzata, desensibilizzata e disinibita, e crea un'immagine di donna forte ed indipendente, ma costantemente (ed involontariamente) vittima dello sguardo maschile (protagonista e spettatore) che ne detiene il controllo. Si tratta, del resto, di produzioni filmiche create da uomini e destinate ad un pubblico prevalentemente maschile.

Generalmente, rappresentazioni di donne violente erano di consumo comune a livello quotidiano in una svariata quantità di contesti. Immagini di donne mitologiche forti e violente come Medea o le guerriere amazzoni furono create nel passato da uomini e utilizzate per dare insegnamenti morali (Minowa, Maclaran, Stevens, 2014), mentre nel mondo contemporaneo l'immagine di donna forte ed indipendente crea un immaginario fatto di stereotipi, convenzionalità negate e modelli che hanno un grande impatto, specialmente nella cultura popolare.

Le analisi di caso presentate in questo capitolo si prefiggono di problematizzare la questione della rappresentazione visiva della violenza al femminile (a livello di scelte registiche come inquadrature o simili), della caratterizzazione del personaggio femminile e delle questioni di genere che ne scaturiscono, sulla base di due film scelti: *Girl Boss Guerilla* (1972, regia di Norifumi Suzuki) e *Terrifying Girls' High School: Lynch Law Classroom* (1973, regia di Norifumi Suzuki), entrambi emblemi della produzione cinematografica Pinky Violence. Temi importanti quali la derisione del personaggio maschile, la vendetta, e la morbosa sessualizzazione del corpo femminile contribuiscono alla definizione della figura della *sukeban* dei film Pinky Violence, analizzata in questo capitolo in quanto rappresentante un nuovo modello di figura femminile nell'ambito cinematografico giapponese degli anni Settanta, modello che è perdurato nel tempo fino ai giorni nostri in ambito *anime* e *manga*, come nei casi di *Sailor Moon* (美少女戦士セーラームーン *Bishōjo senshi*

Sērā Mūn, lett. "La bella ragazza guerriera Sailor Moon") dei primi anni Novanta, e *Kill la Kill* (キルラキル *Kiru ra Kiru*) del 2014.

1. GIRL BOSS GUERILLA (1972)

TRAMA

Girl Boss Guerilla (女番長ゲリラ *Sukeban gerira*), diretto da Norifumi Suzuki nel 1972 rappresenta uno dei primi esempi di film di produzione Pinky Violence, nonché terzo film della serie *Girl Boss*.

La protagonista, Sachiko (Miki Sugimoto), leader di una gang di motocicliste, si trasferisce a Kyoto da Shinjuku, finendo inevitabilmente per scontrarsi prima con una gang femminile rivale capitanata da Rika (Ryōko Ema), in seguito con la *yakuza*. Con l'aiuto di Nami (Reiko Ike), riuscirà a prendere il comando delle gang della città ed attuare il suo piano di vendetta contro la *yakuza*, che nel frattempo risulta responsabile dell'uccisione di Ichirō, aspirante pugile di cui Sachiko si innamora perdutamente.

Nelle sequenze iniziali, la gang di Sachiko viene importunata da una banda di ragazzi motociclisti. Ciò però non le ferma dal prendere la propria posizione: Sachiko



Locandina di *Girl Boss Guerilla*. Fonte: Google.



Figura 7. Sachiko (Miki Sugimoto) mostra il simbolo di appartenenza alla gang in una delle scene iniziali.

mostra la sua appartenenza alla gang svelando un tatuaggio sul seno sinistro raffigurante due rose, una blu e una rossa, ed un serpente, simbolo della gang di cui è leader, le Red Helmet di Shinjuku (Figura 7). Siamo all'inizio del film e Sachiko è in trasferta a Kyoto con la speranza di riuscire a derubare i turisti giunti in città per assistere ad un festival. Dalle scene iniziali si intuisce immediatamente il rapporto fra la componente femminile e maschile, tema ricorrente e fulcro sul quale si basa l'intera produzione *Pinky Violence*: le ragazze della gang non si fanno scrupoli, nonostante la loro apparente forza fisica inferiore, ad attaccare il gruppo di ragazzi dai quali vengono molestate, uscendone inaspettatamente vincitrici.³⁰

In seguito, da quanto si evince dalle scene iniziali del film e secondo quanto emerso in precedenza, si afferma la caratterizzazione del personaggio della *sukeban* nei film *Pinky Violence*, una ragazza capace di sfruttare il proprio corpo non solo per usare violenza fisica contro chi osa opporsi alle sue richieste o intimidazioni, ma anche al fine di sedurre i personaggi maschili, deboli e impotenti di fronte al corpo femminile e vittime dei propri desideri sessuali. In una scena quasi comica che ha il fine di burlarsi della vulnerabilità e della facilità di corruzione del personaggio maschile, Sachiko seduce e convince un uomo della zona sfruttando una scusa, per poi condurlo sulla propria moto in un cimitero e farsi consegnare del denaro. Sachiko è una ragazza conscia dell'effetto che il suo corpo esercita sull'uomo, ed in questo modo mette a nudo le debolezze di quest'ultimo sfruttandole a proprio vantaggio (Figura 8).

I ruoli vengono completamente ribaltati, e così vengono anche ribaltate le convenzioni di genere: la *sukeban* ricopre il ruolo che fino ad allora era stato tipico dei personaggi maschili, personaggi capaci di qualsiasi cosa per ottenerne un vantaggio personale, senza scrupoli, coraggiosi, forti fisicamente.

30 La natura dei film *Pinky Violence* e le sue scelte registiche focalizzate sulle protagoniste femminili e la buona riuscita delle loro azioni abbattono in questo modo la convenzione dell'inferiorità fisica dell'elemento femminile, rendendole di fatto ragazze molto forti e in grado di combattere. Lo scopo, in tal senso, è quello di permettere allo spettatore di simpatizzare ed immedesimarsi con le ragazze eroine del film.



Figura 8. Sachiko corrompe l'uomo mettendo a nudo le sue debolezze.

In *Girl Boss Guerilla* nemmeno le compagne di Sachiko, intente ad aiutarla in questa missione di raccolta di denaro, risultano esenti da questa nuova caratterizzazione del personaggio femminile, sfruttando la propria abilità di estorsione e di seduzione, nonché le debolezze altrui, così che né un ragazzo impegnato in una raccolta fondi per una giusta causa, né un'ignara coppia di sposi in luna di miele vengono risparmiati dal proprio tornaconto personale.

Le debolezze maschili vengono nuovamente sottolineate nelle scene seguenti, quando Ukko, una delle compagne di gang di Sachiko, offre favori sessuali ad un uomo in cambio di 5000 yen: di fronte a tale richiesta, l'uomo dapprima cerca di mostrarsi fedele ai propri valori famigliari ed ai propri principi, questi ultimi immediatamente obliterati nel momento in cui la ragazza diminuisce la cifra richiesta a 1000 yen.

Finora la principale vittima di violenza (sia fisica sia psicologica) risulta chiaramente la componente maschile, ma nel momento in cui due gang di ragazze vengono a scontrarsi per il dominio sul territorio, quest'ultimo viene definitivamente sancito attraverso lo scontro fisico fra le due leader delle gang, preceduto dalle presentazioni ufficiali reciproche.

Nel momento in cui la gang di Sachiko viene a scontrarsi con la gang che ha il dominio sul

territorio di Kyoto, le Kyogoku, lo scontro fisico che segue preclude la necessità di presentazioni formali e quasi ritualistiche, ed è qui che facciamo la conoscenza di Rika, leader di tutte le gang di Kyoto (Figura 9).



Figura 9. I membri delle rispettive gang si presentano in segno di rispetto.

Successivamente facciamo la conoscenza di Nami (Reiko Ike), che, tornata a Kyoto dopo lungo tempo, interrompe bruscamente il confronto fra le due gang elogiando la severa e rigida morale di gruppo della leader Sachiko, lasciandole il controllo della città.

Ben presto, la stessa Nami ritrova il fratello in maniera casuale per le strade della città impegnate nella preparazione del Gion Matsuri³¹, ma non si tratta di un incontro piacevole: l'uomo non sembra compiaciuto dalla sua improvvisa visita in città e la invita ad andarsene al più presto, richiesta alla quale Nami risponde con estrema testardaggine e convinzione nel non voler abbandonare la sua città natale.

In seguito, le ragazze della gang di Sachiko, nuova leader in città, si imbattono in una monaca intenzionata a rubare di soppiatto la moto di una delle ragazze. Immediatamente scoperta in

31 Il Gion Matsuri (祇園祭), o Festa di Gion, prende il suo nome dal noto quartiere Gion, situato nel distretto di Higashiyama nella città di Kyōto. Si celebra ogni anno ed ha la durata di un mese, a partire dal 1° luglio, e si tratta di una festa in cui si prega il dio Susanoō, venerato presso il santuario Yasaka, al fine di estirpare malattie e catastrofi naturali.

flagrante, la monaca viene accolta nella gang come nuovo membro al fine di evitare guai ed ancora una volta viene messo in evidenza il rigido codice morale che caratterizza la gang di Sachiko:

Regola numero uno: chiunque tradisca un membro della gang verrà trascinato attaccata ad una moto. Numero due: chiunque non agisca con dignità come membro della gang, verrà frustata mille volte. Ed infine, se una di noi venisse uccisa, prendiamo posizione, agiamo e contrattacciamo. Fine.

Successivamente, la monaca sancisce ufficialmente la sua appartenenza al gruppo attraverso la pratica dello *irezumi*³², la cui importanza viene richiamata in quanto simbolo di legittimazione ed appartenenza alla gang. Il tatuaggio come simbolo di appartenenza ad una gang verrà richiamato anche in scene seguenti per tutta la durata del film, attraverso inquadrature zoomate e *close-ups*, sia durante scene di lotta, sia durante scene di sesso, come se il regista volesse costantemente ricordare allo spettatore il loro background, e possibilmente considerare il tatuaggio come vincolo di appartenenza.

La gang di Sachiko si trova successivamente a scontrarsi con i membri della gang Tsutsui, di cui il fratello di Nami è membro, ed in seguito all'ennesimo scontro fisico al fine di dichiarare la supremazia fra le due ragazze (dovuto ad un'apparente disobbedienza alla gang da parte di Nami), Sachiko e Nami hanno occasione di conoscersi meglio (Figura 10).

Dalle sue parole, intuiamo che Nami proviene da un background sociale di basso livello: povertà e problemi in famiglia l'hanno sempre di più condotta verso il mondo della delinquenza e delle *sukeban*. Ancora una volta, l'elemento della coesione di gruppo risulta importante dalle parole

³² *Irezumi* (入れ墨, lett. "inserire inchiostro nero"). Si tratta di una pratica tradizionale giapponese che consiste nell'incisione, generalmente attraverso l'utilizzo di un manico di legno legato ad aghi di metalli attraverso fili di seta., di disegni caratterizzati da colori molto accesi e che generalmente occupano gran parte del corpo. I motivi più comuni risultano essere motivi floreali, oltre che animali mitologici e non, o elementi legati alla tradizione giapponese. Secondo quanto sostenuto da Goldstein & Sewell (1979) e Tadasu (1973) lo *irezumi* implicherebbe il tatuarsi per punizione. La pratica sembrerebbe inoltre spesso collegata alla *yakuza* e all'ambiente criminale giapponese, i cui membri sono immediatamente riconoscibili a causa degli estesi tatuaggi lungo tutto il corpo, oltre che dal dito mancante simbolo di lealtà alla gang. Per questo motivo nel Giappone odierno, i clienti che si fanno tatuare tendono a nascondere la propria opera d'arte.

della stessa Nami, un elemento di forte rilevanza per la caratterizzazione della *sukeban*.

Finora, la critica rivolta si è manifestata nei confronti di molti aspetti della società: nelle scene successive, la gang di Sachiko organizza piano al fine di estorcere denaro ad un monaco, mettendo a punto in questo modo una forte critica alla religione ed in particolar modo ai monaci che ne fanno



Figura 10. Sachiko e Nami.

parte che, secondo le parole di Sachiko “donano i propri piaceri alla carne, recitano sermoni in TV”. Il monaco, facente parte della schiera eterosessuale maschile, non riesce a resistere ai propri impulsi sessuali (mostrandosi in questo modo non differente rispetto agli altri uomini personaggi del film), esponendo le sue debolezze e cadendo nella trappola delle ragazze.

Queste ultime propongono infatti al monaco di evitare lo scandalo mostrandogli delle foto scattate durante l'atto sessuale consumato fra il monaco stesso e la monaca venuta a far parte della gang poco tempo prima, grazie alla quale riescono a ottenere una grossa cifra di denaro.

A seguito di continui importuni da parte dei membri della *yakuza*, Sachiko viene messa in salvo da Ichirō, aspirante pugile, del quale si innamora, e con il quale tenta di stabilire un rapporto di dominazione, fallendo. La ragazza cerca di imporre la sua volontà su Ichirō, ma per la prima volta Sachiko viene messa in difficoltà dal carattere altrettanto forte del pugile (Figura 11).

Quest'ultimo mette in chiaro il suo ruolo accentuando il tipico stereotipo di personaggio maschile che non riceve ordini da nessuno, forte psicologicamente e fisicamente, un modello al quale Sachiko aspira ma al quale, in tale occasione, cede.

Le ragazze della gang di Sachiko, su suggerimento di quest'ultima, decidono di recarsi all'hotel Katsuragawa Seaside al fine di reincontrare Ichirō, impegnato con gli allenamenti per l'imminente campionato di pugilato. Qui, le ragazze mettono in atto il loro ennesimo piano di



Figura 11. Sachiko cerca di prevalere su Ichirō.

estorsione di denaro nei confronti di un prete (riprendendo in questo modo l'aspra critica alla religione e a coloro che ne fanno parte), che in seguito si scopre affetto da gonorrea.

In una delle numerose scene comiche che caratterizzano la formazione del personaggio maschile in *Girl Boss Guerilla*,

l'infezione viene in seguito sfruttata da una delle compagne di Sachiko, che contagia in questo modo i membri della gang *yakuza*, ritratti come privi di dignità, vulnerabili e deboli verso i propri istinti.

Lo scontro fra le ragazze di Sachiko e la *yakuza* continua con il ricatto da parte di quest'ultima al proprietario della palestra dove Ichirō si allena: ricordandogli della rissa bloccata, a detta della *yakuza* in modo invadente dallo stesso Ichirō, i criminali sfruttano l'incidente per ricavarne denaro e sistemare i conti con l'accaduto. Come se ciò non bastasse, i membri della *yakuza* rapiscono la figlia dell'allenatore di Ichirō e la sfruttano ulteriormente come ostaggio. La ragazza riesce ad essere liberata, ma le violenze da parte della *yakuza* proseguono: in una scena di tortura, le ragazze vengono costantemente picchiate e la situazione peggiora quando i criminali decidono di mutilare un braccio a Sachiko con l'aiuto di una sega a nastro. La scena raggiunge il proprio climax, e frequenti sono le inquadrature di dolore e spavento riportate sui visi di Sachiko e le altre ragazze. Nonostante la situazione di estrema difficoltà e pericolo, non sono rari i momenti in cui queste ultime rivolgono ai propri aguzzini sguardi determinati e carichi di odio.

È a questo punto che Ichirō riesce a salvare Sachiko, affrontando la *yakuza* e pagandone le conseguenze: Ichirō verrà colpito da uno dei membri della gang e morirà fra le braccia di Sachiko.

Il tono dell'intera opera cambia nelle scene finali, quando Sachiko e le ragazze si riuniscono intorno ad un focolare ricordando ciò che Ichirō era e voleva diventare: il generale tono di comicità

che ha caratterizzato la pellicola finora lascia spazio a uno dei pochi (se non l'unico) momenti drammatici.

In seguito, dopo una delle tante scene di tortura (che in particolar modo nei ritagli finali raggiungono il proprio apice di violenza), Sachiko mette a punto il proprio piano di rivalsa sia nei



Figura 12. Nami salva Sachiko.

confronti di Rika, alleatasi con la *yakuza* dopo aver perso il suo ruolo di leader delle gang di Kyoto, sia, dopo essere stata messa in salvo da Nami, nei confronti dei membri della *yakuza* (Figura 12), la cui macchina in trasferta verso Tokyo viene fatta esplodere da dinamite posta da Sachiko stessa. In questo modo viene ultimato il progetto di vendetta di Sachiko e le ragazze della gang sono libere di tornare alla propria vita errante.

ANALISI E CONCLUSIONI

La scelta di *Girl Boss Guerilla* nell'analisi di caso del presente elaborato è dovuta alla vastità di temi trattati che, a mio avviso, riassumono perfettamente la caratterizzazione della *sukeban* dei film *Pinky Violence*.

La figura della *sukeban* nei *Pinky Violence* viene estremamente spettacolarizzata e mercificata nel suo essere violenta, creando un nuovo modello di figura femminile che ribalta completamente le convenzioni stabilite finora nell'ambito cinematografico giapponese, e rinnovando, in generale, i modelli femminili presentati fino a quel momento su grande schermo.

In particolare, le componenti della violenza e del corpo femminile sono temi fra i più importanti di questo filone cinematografico. Entrambi gli elementi vengono celebrati tanto da legittimarli e rendere la violenza delle *sukeban* nobile agli occhi dello spettatore: la *sukeban* si legittima in quanto membro di una gang sulla base del suo essere violenta, sulla propria abilità di combattimento e/o di estorsione e di rivalsa (e rispetto/ritualità) nei confronti delle gang rivali.

Infatti, nonostante il proprio stile di vita, l'uso della violenza e l'apparente disinteresse nei confronti di valori sociali e di tutto ciò che viene considerato “moralità”, le *sukeban* dei film *Pinky Violence* sembrano “moralisti a modo loro”, possedendo un rigido codice di regole e formalità sulla base delle quali si fonda il fondamentale rispetto nei confronti, soprattutto, dei membri di gang di ragazze rivali, un rispetto che sembra non esserci nei confronti della componente maschile. Di fatto, l'aspetto di criminalità della *sukeban* viene reso nobile. L'onore, il rispetto, la ritualità di cui le *sukeban* si fanno portatrici sembra tuttavia distanziarsi dalla concezione convenzionale: Kozma (2011, 41) ne sottolinea l'aspetto anti-autoritario, ma allo stesso tempo enfatizza il desiderio delle gang di legittimarsi a livello sociale:

By implementing, rather than simply espousing, their honour system regardless of internal subgroup politics, the women are validating their communal subgroup structure, while simultaneously reinforcing their desire to exist outside of the rigid power dynamics that define

Japanese society.

Le scene di violenza ricorrono frequentemente al fine di stabilire il comando di una gang (ad esempio, Sachiko contro Rika), oppure a fini punitivi (ad esempio, le torture della *yakuza* nei confronti delle compagne di Sachiko) ove la violenza raggiunge un livello di drammaticità misto ad una morbosità quasi estrema e a sguardi compiaciuti dei personaggi maschili, assenti nella maggior parte scene di lotta fra ragazze. Nel momento in cui anche la violenza che ha come protagoniste le donne assume un tono drammatico, ha sempre un carattere punitivo (ad esempio, una delle scene finali, dove Rika viene sottoposta a tortura dalla gang di Sachiko per averne tradito i principi ed essersi alleata con la *yakuza*).

Frequenti risultano essere le scene di *catfight*. Tuttavia, nonostante tali episodi servano, a livello di trama, per stabilire la dominazione di una leader piuttosto che di un'altra, dimostrare la propria forza fisica non è l'obiettivo di un *catfight*. Azioni come mordere, tirare i capelli e graffiare, sono caratteristiche che non hanno nulla a che vedere con una lotta fisica in “stile maschile” (Reinke, 2010). Obiettivo di una scena di *catfight* risulta essere invece il divertimento che suscita nello spettatore.

Le frequenti scene di *catfight*, ma anche di violenza uomo-donna, rendono di fatto il corpo femminile soggetto allo sguardo costante dei personaggi maschili nella pellicola e, nel momento in cui questi ultimi sono assenti nella scena, allo sguardo dello spettatore, alternativamente in scene di sesso o di torture.

Nello scontro fisico che si sviluppa fra Sachiko e Rika durante le scene iniziali del film, si notano immediatamente le differenze che intercorrono fra la violenza nei confronti dei personaggi maschili e la violenza nei confronti di ragazze appartenenti a gang rivali. Nel corso della *catfight*, frequenti sono scene di parziale nudità, vestiti strappati, enfatizzati attraverso tecniche di inquadrature che effettuano uno zoom sulle parti denudate, oppure attraverso riprese dal basso. Tali episodi con enfasi in inquadrature poste a zoom di parti intime o ad azioni particolarmente violente

come strappi di vestiti o tirate di capelli potrebbero essere ricondotti a ciò che Shibata (2008, 1-2) definisce “sexual objectification of girls and women”:

(In sexual objectification of girls and women), massively manufactured by certain media and the majority of pornography, woman is represented, perceived, assumed and treated (by the innumerable viewers), in reality, as a sexually materialized object ready to be exploited (like a disposable toy) exclusively as a means to produce sexual gratification, but not at all as an end in herself i.e., a human subject with her own sexual will and human dignity.

Shibata (2008, 7-9) continua:

Sexual objectification marks the primary procedure of the subjection of women. Through sexual objectification, exploitation and domination of female bodies in the media and the sexual industry, heterosexualized male sexual perception and “desire” (the signifier that revolves around human sexual objectification) comes into being. [...] Sexually objectifying media effectively manufactures the structural production of the viewers’ sexual arousal through the representation of girls and women as the enticing flesh devoid of the human dignity therein. This manufacturing of sexual arousal through objectifying and degrading representation of women and girls takes place at the deepest and the most occulted layer of the psyche of the intended viewers. Sexually objectifying media produces considerable financial profit by manipulatively manufacturing, in the psyches of the numerous viewers, the modality of sexuality that revolves around treating the other exclusively as a means (a commodity in the financial transaction) to the viewer’s end. Sexually objectifying media succeeds in doing so by strategically transmuting the viewer’s primordial human sexual energy (which is otherwise open to sexual inter-subjectivity that revolves around wishing good for the other and respecting the other’s human dignity) into a modality of sexuality marked by human objectification, addiction and violence.

Il corpo femminile viene utilizzato quindi come mero feticcio, sottoposto costantemente allo sguardo maschile contro il quale la *sukeban* dei Pinky Violence tenta (invano) di stabilire la propria auto-determinazione. Ma non solo, in quanto feticcio, risulta esposto anche allo sguardo di spettatori e spettatrici. Dall'altro lato, però, la violenza gioca un ruolo fondamentale nella definizione e caratterizzazione del corpo femminile, che nelle produzioni Pinky Violence vengono celebrati ed esaltati in quanto elementi di ribellione ed anti-autoritarismo (Kozma, 2011). Secondo le parole di Ueno (2003, 317), inoltre:

The seeming autonomy in which girls exercise their self-determination on sexuality is interpreted as a revenge against patriarchal values. However though they may make profit in the short run, their self-determination will end up with reinforcing patriarchal sexuality in the long run.

Le protagoniste di *Girl Boss Guerilla* sono coscienti del potere che ha il proprio corpo sui personaggi maschili, e lo sfruttano per trarne del vantaggio (spesso economico e temporaneo), ma non sono direttamente responsabili del valore che viene attribuito ad esso, si tratta di qualcosa che non possono controllare. A causa di ciò, la *sukeban* finisce per essere vittima dello sguardo maschile e delle sue fantasie (Kozma, 2011).

Tuttavia, la natura di questi film forzerebbe lo spettatore a identificarsi ed assimilare la posizione della *sukeban*, a considerare tutto attraverso il suo sguardo, e di conseguenza considerare anche la componente maschile come un elemento da sfruttare e/o deridere. Tuttavia, in scene di tortura compiuta da personaggi maschili nei confronti di ragazze, sebbene, come dimostrato, lo scopo dei Pinky Violence sia il compiacimento di un pubblico eterosessuale maschile, al fine di trovare certe scene piacevoli lo spettatore sarebbe forzato a cambiare il proprio punto di vista con quello del torturatore, interrompendo la sua identificazione principale con la protagonista *sukeban*. Ciò rende di fatto il tema della nudità associato alla violenza, oltre che il loro significato intrinseco,

una problematica di non poca rilevanza nell'ambito dell'analisi dei film *Pinky Violence*.

Di diversa interpretazione rispetto a quanto riportato da Shibata risulta essere Kozma, che scrive (2011, 41-42):

Reshaping this idea in a more active way, *Pinky Violence* films consciously destabilize the idea of the classical narrative by positioning audience identification with the female characters, constructing both their outlaw status and sexual agency as heroic characteristics. To reinforce this unexpected primary identification, *Pinky Violence* films take the traditional space of viewer identification, the male characters, and render them ineffectual and inadequate. This process leaves no room for the audience to identify with male characters, essentially forcing the audience into the female point of view. [...] The presentation of the violence makes the nudity problematic as a source of audience titillation. In order to find this nudity sexually exciting, the viewer would be forced to implicate themselves as the torturers and rapists of the characters they have come to identify as their heroes, severing their primary character identification.

Di fatto, secondo l'interpretazione di Kozma, episodi di violenza maschile nei confronti delle protagoniste femminili non avrebbero l'obiettivo di identificarsi con la componente maschile e di conseguenza mirare al compiacimento sessuale, quanto simpatizzare ulteriormente con le protagoniste femminili vittime di violenza (Kozma, 2011).

Studi sul fascino esercitato dalla violenza e dal corpo femminile nelle produzioni filmiche in Giappone dimostrano come il corpo femminile sia culla di potere sessuale e fisico, oltre che mezzo per stabilire il proprio dominio sulla criminalità, sancire il proprio ruolo in questo ambito e stabilirne la legittimità.

Treglia (2018) dimostra come i cambiamenti industriali insiti nell'ambito del cinema giapponese degli anni Sessanta e Settanta, nonché i cambiamenti a livello sociale ed economico, abbiano influenzato la produzione cinematografica, ed è in questa prospettiva che possiamo considerare i *Pinky Violence* molto di più rispetto a mere produzioni low-cost mirate al

compiacimento di un pubblico eterosessuale maschile. Sulla linea di quanto detto in precedenza, tali produzioni, infatti:

These films may be seen to tackle new configurations of gender, sexuality and violence in a period of social turmoil, with the emergence in Japan of new political subjects such as students and radical feminists. The films give prominence to bold configurations of femininity – rebel, gutsy, resilient and assertive – although at the same time offering them up to the altar of sadistic fantasies and containment strategies. However, even when understood in exploitative and cautionary terms, the films may be seen at least to point to the anxiety generated by new discourses about womanhood, female sexuality and desires, which openly diverged from the conservative standpoints and policies promoted within dominant Japanese institutions of the time. (Treglia, 2018, 141)

Tuttavia, se la *sukeban* dei Pinky Violence lascia spazio ad episodi di rispetto e riverenza ritualistica nei confronti delle gang rivali, non sembra mostrare il minimo rispetto nei confronti della componente maschile, messa continuamente in ridicolo e spogliata di tutta la sua ipocrisia, tema trattato in maniera satirica da parte del regista.

Gran parte dei personaggi maschili della pellicola viene considerata in questo modo, con la sola eccezione di Ichirō. Egli è l'unico personaggio maschile a non essere trattato con disgusto, dal momento che è il ragazzo di cui Sachiko, la protagonista, si innamora e la persona per la quale Sachiko è disposta a sacrificarsi.

In un contesto dove la criminalità e la moralità (nonché desiderio di legittimarsi) nel suo essere anti-morale la fanno da padrona in questo genere di film, poco spazio è riservato al tema amoroso (Figura 13).

Nel momento in cui quest'ultimo entra in gioco, la *sukeban* diventa debole, vulnerabile, ma allo stesso tempo si tratta di un sentimento che genera un profondo senso di vendetta nei confronti di chi ha generato in loro sofferenze. Nel caso di *Girl Boss Guerilla*, Sachiko inizia a provare forti

sentimenti di vendetta nei confronti della *yakuza*, responsabile della morte dell'amato Ichirō.

La vendetta risulta essere un tema cardine non solo di *Girl Boss Guerilla*,



Figura 13. Nami sottolinea l'amore che Sachiko provava per Ichirō.

ma dell'intera produzione Pinky Violence. La trama raggiunge un particolare climax nel momento in cui Sachiko realizza il torto subito da parte della *yakuza*, e da quel momento porta a conclusione il suo piano uscendone vincitrice. Come in *Girl Boss Guerilla*, anche in *Girl Boss Revenge: Sukeban* (女番長 *Sukeban*, regia di Norifumi Suzuki) del 1973 le ragazze della gang protagonista vengono rapite e torturate dalla *yakuza*, dando così inizio alla matrice di vendetta che si conclude con l'assalto al Quartier Generale della *yakuza* e l'uccisione dei presenti.

Infine, il momento della morte di Ichirō rimane l'unico caratterizzato da particolare drammaticità, che si distanzia dalla comicità generale che ha pervaso l'intero film sino alle scene finali.

In conclusione, da quanto emerso dall'analisi dei temi cardine di *Girl Boss Guerilla*, si evidenzia come vengano messe a nudo tematiche come quella della gerarchia di genere, della sessualità femminile e del potere che ne può scaturire, dell'ideologia strettamente anti-autoritaria *leitmotif* di tutta la produzione Pinky Violence, tematiche che rispondono e reagiscono ad una società in cambiamento e provocano una serie di problematiche e discussioni per ciò che concerne la problematica di genere nella cultura contemporanea. Attraverso il sapiente utilizzo degli elementi di un genere *exploitation* che si distanzia da quello tradizionale dei *pinku eiga*, nelle produzioni Pinky Violence la trasgressività, modo di fare e sessualità disinibita hanno permesso l'esposizione su schermo di un modello femminile che ha contribuito alla formazione e alla ricostruzione delle convenzioni di genere in Giappone.

2. TERRIFYING GIRLS' HIGH SCHOOL: LYNCH LAW CLASSROOM (1973)

TRAMA



Locandina di *Terrifying Girls' High School: Lynch Law Classroom* (1973).

Terrifying Girls' High School: Lynch Law Classroom (恐怖女子高校 暴行リンチ教室 *Kyōfu Joshi Kōkō: Bōkō Rinchi Kyōshitsu*), diretto da Norifumi Suzuki nel 1973, è il secondo della serie di quattro film *Terrifying Girls' High School*, interpretati da Reiko Ike (per tutti e quattro i film) e Miki Sugimoto (attrice nei soli primi due).

Terrifying Girls' High School: Lynch Law Classroom rappresenta uno dei primi esempi in cui, per la prima volta, il regista Norifumi Suzuki pone su grande schermo scene di particolare violenza e torture che eccedono quelle presentate

in *Girl Boss Guerilla*.

Nelle sequenze iniziali, infatti, un gruppo di ragazze in uniforme indossanti una mascherina e una fascia riportante la parola “disciplina” sul braccio, sevizia una ragazza attraverso un sistema di prelievo del sangue in un'ampolla. Le ragazze forzano la vittima ad osservare l'ampolla che man mano si riempie (Figura 14)

e, quando il livello del sangue ha quasi raggiunto il limite prima della morte, la ragazza riesce a liberarsi fuggendo sul tetto dell'edificio, dal quale cade, indotta dal gruppo. Il caso



Figura 14. Le ragazze del comitato disciplinare torturano una ragazza costringendola ad osservare l'ampolla che si riempie del suo sangue.

verrà segnalato in quanto incidente, della cui vittima, Michiyo Akiyama, il vice preside non sembra preoccuparsi, se non della cattiva reputazione e del danno che questa potrebbe recare all'intera scuola.

La trama si svolge in un contesto scolastico: ci troviamo, infatti nella scuola superiore chiamata “Scuola della Speranza”, in cui vengono formate ed educate tutte le ragazze sulla base del principio “*Ryōsaikenbo*” (良妻賢母, lett. “buone mogli, sagge madri”), slogan diventato popolare nel periodo Meiji i cui effetti si sono perpetuati fino alla modernità, presentato nel discorso iniziale dal nuovo preside della scuola, Nakata Kakuzo:

La vera essenza dell'educazione è, nello specifico, l'amore. La nostra speranza negli scorsi 27 anni è stata instillare sincerità e dedizione e, allo stesso tempo, riabilitare la propria personalità. Ci siamo sforzati di essere un modello per l'educazione delle ragazze. Shigeru Sato, nostro presidente, e il più anziano statista del nostro Paese, crede che l'educazione di “brave mogli e sagge madri” costituisca la base per il successo del nostro Paese.

Di fronte alle difficoltà riscontrate dopo la guerra dell'Agosto 1945, il sig. Sato, che prevedeva ciò che avrebbe giovato di più a questo Paese, vendette tutti i propri possedimenti per fondare questa scuola. Da allora, abbiamo coltivato la libertà e la democrazia. Come scuola modello, la “Scuola della Speranza” ha introdotto innumerevoli brave madri e mogli nella società. Ci siamo dedicati ad aiutare le ragazze vittime di disgrazie. Abbiamo raccolto e riabilitato innumerevoli ragazze delinquenti, e le abbiamo aiutate a diventare donne rispettabili.³³

Al termine del discorso, il preside annuncia l'arrivo di tre nuove studentesse, di cui facciamo

33 Traduzione mia.

conoscenza nelle scene seguenti. Queste ultime non sembrano corrispondere all'ideale femminile celebrato nella “Scuola della Speranza”: la prima (Noriko, Miki Sugimoto) salta i tornelli della metropolitana e ruba un'auto al fine di raggiungere la scuola, la seconda (Rimi) arriva a scontrarsi con un gruppo di ragazzi estraendo un'arma tagliente da sotto i propri vestiti, mentre la terza (Kyoko) seduce un uomo al fine di sfruttare il suo mezzo di trasporto per raggiungere la scuola. Giunte a scuola in manette grazie all'intervento della polizia, la disciplina delle tre delinquenti viene affidata dal vice preside al comitato disciplinare (le ragazze in mascherina protagoniste dell'episodio di tortura accaduto nelle sequenze iniziali), con le quali arriveranno a scontrarsi. Le ragazze del comitato disciplinare imporranno le proprie rigide regole sulle nuove arrivate, regole alle quali non sembrano disposte a sottomettersi.

Con il proseguire della pellicola, si scoprirà man mano che la “Scuola della Speranza” non è ciò che sembra all'apparenza. La leader del comitato disciplinare ha rapporti sessuali occasionali con il vice preside per ricevere più danaro di quello offerto nel suo giorno di paga e, a sua volta, l'insegnante futura sposa del vice preside (l'unica donna, fra i personaggi femminili, ad avere una caratterizzazione di sottomissione nei confronti del vice preside e di ingenuità nei confronti di ciò che la circonda), è ignara del tradimento del futuro marito.

In un bar, durante i festeggiamenti del comitato disciplinare a seguito del ricevimento del denaro, le ragazze incontrano un giovane uomo, un giornalista interessato solo ai soldi e a trarre vantaggio dagli eventi

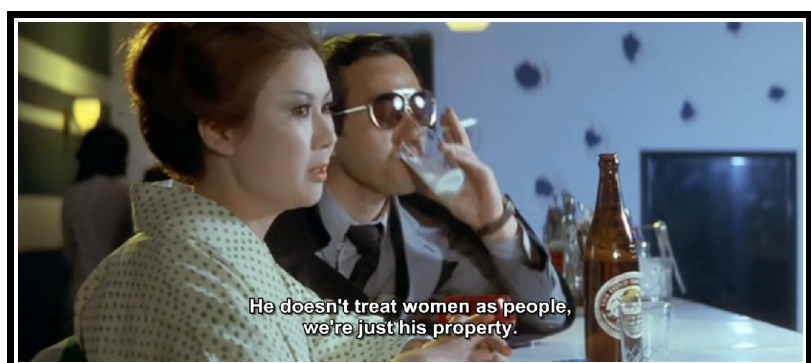


Figura 15. La proprietaria del bar conferma la corruzione del vice preside al giornalista.

per il proprio tornaconto che vuole rimanere anonimo, disposto a pagare per ottenere informazioni riguardo la morte di Michiyo Akiyama. All'insinuare del giornalista riguardo il presunto

coinvolgimento delle ragazze del comitato disciplinare nella morte della ragazza, gli animi si scaldano, ma l'incombente rissa viene fermata dalla proprietaria del bar, protetta del vice preside.

La donna, in cambio di denaro, conferma senza remore la corruzione del vice preside, il coinvolgimento con la leader del comitato disciplinare e la sua scarsa considerazione delle donne, a discapito di quanto millantato dalla “Scuola della Speranza” (Figura 15).

Successivamente, Noriko e le altre ragazze, venute in possesso di una collana con una croce appartenuta a Michiyo (identica a quella posseduta dalla stessa Noriko), vengono a conoscenza della morte della ragazza, precedentemente braccio destro di Noriko nella gang di Yokohama di cui faceva parte. Realizzato il coinvolgimento nella morte di Michiyo dell'intera scuola e del comitato disciplinare, Noriko viene riconosciuta dalle altre ragazze come “il Boss con la Croce” e dà inizio al suo piano di vendetta nei confronti dell'istituzione scolastica.

Dapprima, Kyoko sfrutta l'omosessualità di un membro del comitato disciplinare per sedurla, avere rapporti sessuali con lei ed estorcere informazioni preziose sulla morte di Michiyo: sulla base di quanto emerso, Noriko ha le prove per accusare direttamente il comitato disciplinare della morte della ragazza. Successivamente le ragazze si uniscono con il giornalista al fine di abbattere l'istituzione.

Ed è durante una comune lezione che Noriko decide di sollevare la questione della morte di Michiyo, additando le ragazze del comitato disciplinare come colpevoli dell'accaduto, facendo di fatto sfociare la discussione in una rissa.

Nelle sequenze seguenti, il secondo episodio di torture commesse da parte del comitato disciplinare punisce nello specifico la ragazza che ha permesso il trapelare delle preziose informazioni. La scena che segue è forte del sadismo che caratterizza i personaggi del comitato disciplinare: una lampadina accesa viene inserita nella vagina della vittima, forzata inoltre a realizzare cinquanta flessioni.

Noriko e le compagne vengono rinchiuso nella “cella d'introspezione” dell'edificio, costrette senza cibo né acqua per tre giorni. Una ragazza di nome Junko, che aveva confermato la propria

alleanza alla causa di Noriko, viene scoperta dal comitato disciplinare nel momento in cui cerca di portare alle ragazze del cibo, e costretta come di consueto a subire sevizie.

Nella lunga scena *omorashi*³⁴ che segue, Junko è forzata a seguire le lezioni fino alla fine senza poter urinare, finendo per bagnare il pavimento ed essere derisa da tutta la classe.

Terrifying Girls' High School: Lynch Law Classroom fu il primo film a mostrare scene di *omorashi* su grande schermo, utilizzando espedienti che potessero aggirare le rigide restrizioni e la censura prevista dalla legge giapponese a seguito della guerra.

Proseguendo il proprio piano di vendetta, la gang di Noriko svela le debolezze e l'ipocrisia del preside della scuola: adescandolo in un motel, le ragazze lo seducono e al primo segno di cedimento registrano l'accaduto su cassetta. Essa viene riprodotta in tutta la scuola, conducendo al licenziamento del preside e alla sua sostituzione.



Figura 16. Maki si presenta a Noriko.

Nelle scene seguenti, facciamo la conoscenza di Maki (Reiko Ike) (Figura 16), *sukeban* leader delle gang della regione del Kanto in visita nella scuola al fine di richiesta di lotta uno contro uno con Noriko. Dopo le consuete presentazioni di rito (Figura 17), Noriko propone a Maki di rimandare l'accordo una volta che avrà completato il proprio

piano di vendetta nei confronti della scuola. Dopo aver sottoposto Noriko ad una prova, Maki accetta di attendere.

Con l'aiuto del giornalista, Noriko mette a nudo per l'ennesima volta la debolezza maschile

34 *Omorashi* (おもらし/オモラン/お漏らし, lett. “bagnarsi”), a volte abbreviato anche in “omo”, è una forma di sottocultura prevalentemente riconosciuta in Giappone, ove i partecipanti sperimentano eccitazione di avere una vescica piena o bagnarsi, o vedere altri avere una vescica piena o bagnarsi. Viene identificato nella cerchia dei *softcore*.

per il corpo femminile e le ragazze in uniforme ed adesca lo staff dei vertici della scuola in uno scenario che in seguito si rivela essere un'aula scolastica. Accortisi dell'inganno, i signori presi dal panico lasciano l'aula, senza però essere immortalati come ulteriore prova della debolezza morale di chi guida in quel momento la “Scuola della Speranza”.

A seguito dell'ennesimo scontro fra la gang di Noriko e il comitato disciplinare, Noriko viene imprigionata ma dimostra la propria resilienza di fronte alle sevizie mostrando la propria appartenenza ad una gang attraverso il proprio tatuaggio (Figura 18).

Nel frattempo, il presidente è giunto in visita alla “Scuola della Speranza” ma, come tutti i personaggi maschili della pellicola, non resiste ai propri desideri sessuali e ordina la presenza di Tomoko, la ragazza che ha consegnato, nelle sequenze iniziali, la collana di Michiyo a Noriko, e di fatto consuma uno stupro.

Il giornalista ricatta Sato mostrandogli le foto scattate durante l'orgia dei suoi collaboratori, e lo minaccia di una possibile caduta del suo governo qualora non ricevesse una grossa cifra in cambio. Il giornalista in seguito reclama l'aiuto di Maki, la rivale di Noriko, convincendola a lasciare da parte i contrasti in nome della salvezza di Noriko, richiesta di fronte alla quale Maki accetta.

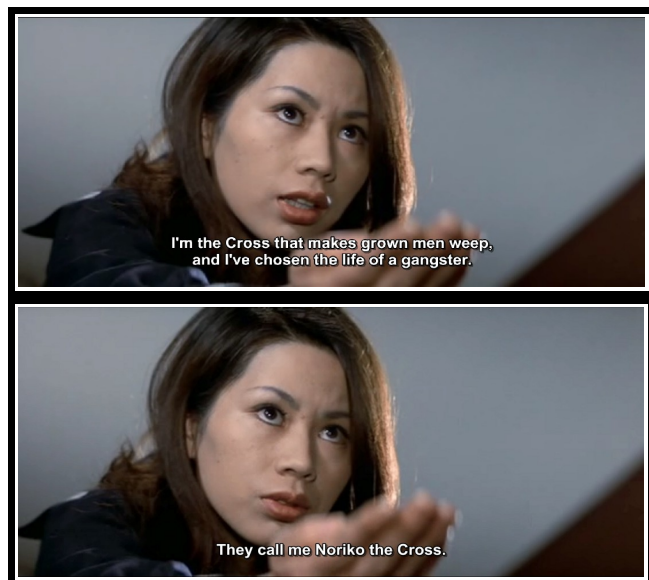


Figura 17. Noriko si presenta a Maki.



Figura 18. Noriko mostra il suo tatuaggio.

Nel frattempo Tomoko, sovrastata dall'umiliazione subita, si toglie la vita impiccandosi, evento di fronte al quale le ragazze della scuola realizzano la loro importanza come gruppo

reagendo con determinazione nel voler sopprimere l'istituzione scolastica e il ruolo di coloro che ne fanno parte. La *catfight* che segue fra Noriko e Yoko sancisce la vittoria definitiva di Noriko.

Al fine di evitare il licenziamento del vice preside suo futuro sposo, l'insegnante Michiko si offre sessualmente al presidente Sato, ma il rapporto è interrotto da Noriko e il giornalista, quest'ultimo finalmente in grado di prendere possesso della cifra richiesta in precedenza al presidente Sato.

Nelle sequenze finali, il giorno dell'anniversario della “Scuola della Speranza”, presidiato dall'attuale preside Ishikara in sostituzione del presidente Sato, viene boicottato dalle ragazze che progettano la propria lotta di resistenza.



Figura 19. La distruzione della scuola.

L'ennesimo tentativo di giustificazione di Ishikara non va a buon fine nel momento in cui viene posta di fronte l'evidenza: egli non può fare più nulla se non assistere al collasso della “Scuola della Speranza”, distrutta dalle ragazze della scuola (Figura 19). L'intervento della polizia

risulta necessario e, nonostante le barricate innalzate, le ragazze vengono arrestate, con la convinzione di essere uscite vincitrici ed aver completato la loro missione.

ANALISI E CONCLUSIONI

Se in *Girl Boss Guerilla* la lotta delle *sukeban* si svolgeva contro la componente maschile, le convenzioni, la religione, e la società in maniera generica, in *Terrifying Girls' High School: Lynch Law Classroom* la critica alle istituzioni (specialmente quella scolastica e, per estensione, il ruolo delle istituzioni) si fa motivo conduttore dell'intera pellicola.

Terrifying Girls High School: Lynch Law Classroom si rende, di fatto, metafora della condizione femminile del Giappone negli anni Settanta, e si burla della concezione di “good wife, wise mother”.

In *Terrifying Girls High School: Lynch Law Classroom* gli episodi di violenza si fanno più crudi, i personaggi maschili ulteriormente derisi e le scene di sesso ancora più presenti.

La violenza delle torture raggiunge il proprio apice con inquadrature focalizzate sui visi doloranti delle ragazze, insieme ad effetti sonori e di luce che enfatizzano ulteriormente la crudezza della scena, oltre che essere di grande impatto visivo. La natura delle sevizie si fa più violenta (linciaggio, tortura delle parti intime...) e, in certi episodi, riflette molti dei *fetish* cari ad un pubblico maschile eterosessuale, come quello nei confronti dell'uniforme scolastica.

Secondo quanto sostenuto da Kinsella (2002), il *fetish* per l'uniforme scolastica si fa protagonista nel contesto postbellico giapponese, ove la presenza costante di produzioni pornografiche aventi come protagoniste ragazze in uniforme scolastica si fa metafora dell'atteggiamento cinico e indifferente nei confronti della moralità, oltre ad essere quasi certamente legata alla loro originaria caratterizzazione innocente e casta. In particolar modo, nel corso degli anni Settanta (e in seguito anche negli anni Ottanta), l'immagine della scolaretta in uniforme nell'ambito dei media viene sempre di più utilizzata per caratterizzare ragazze delinquenti, spesso leader di gang o alleate della *yakuza*. In seguito, il *fetish* per l'uniforme scolastica andrà

ulteriormente alimentandosi nel corso degli anni Novanta con l'emergere della figura sociale della *kogal* che, se da un lato veniva spesso dipinta dai media come protagonista di un movimento post-femminista che manifestava a favore dell'individualismo sociale, dall'altro lato venne considerata come il decadimento della morale sociale (Kinsella, 2002, 236). In altre parole:

Schoolgirls in uniform have been elected the living metaphors of a widespread anxiety about the dissolving of citizenship and of the social subject in their entirety as they vanish into the financial interstices of the economy.

La ragazza in uniforme scolastica non è né una bambina né un'adulta completamente sviluppata: la natura dell'adolescente le permette di rimanere in uno status "a metà" che a sua volta permette alla società un processo di riforma e costruzione della figura stessa. Nonostante il proliferare di immagini legate alla sessualizzazione della ragazza in uniforme soprattutto a partire dagli anni Novanta, si tratta, nel complesso, di un immaginario che, secondo quanto affermato da Inoue (2006) può essere rintracciato sin dai primi anni di modernizzazione del Giappone, in cui la ragazza in uniforme scolastica arrivò a far parte di un discorso legato, nello specifico, all'educazione delle donne in Giappone e al ruolo che quest'ultima ha avuto in tale progetto. La figura della scolaretta, secondo quanto emerge dalle parole di Inoue, non era più apprezzata per la sua vera natura, ma era filtrata attraverso lo sguardo maschile che ne conferiva una nuova costruzione e di fatto introducendo la figura della scolaretta in un nuovo tipo di discorso che la trasforma da ragazza innocente a ragazza con una forte carica sessuale.

Inoue (2006, 43-44) scrive:

From the beginning, schoolgirls were public beings, objects of visual consumption who were subject to the distanced and objective male-national gaze....in this sense [schoolgirls] were both the first subject and first object of the modern Japanese woman whose experiential realities

were interchangeable with a “reality” that was accessible and mediated, imagined, and consumable forms. It was the copies of the schoolgirl that became “the original” in the process of citational accumulation, and these copies became complexly inscribed on the bodies of living young women....The schoolgirl was, in Marx's sense, fetishized.

Mentre la figura della scolaretta ha assunto nuovi significati e raggiunto svariati contesti come quello dei manga, degli anime, della pornografia e altre forme di consumo maschile, attraverso la sua rappresentazione sessualizzata, la sua apparizione all'inizio del secolo risulta significativa.

In particolar modo, l'esempio primario di tale feticizzazione è l'uniforme. Secondo quanto riportato da Kinsella (2002, 218), l'uniforme scolastica nella sua essenza è strettamente collegata al nazionalismo e al militarismo di cui il Giappone si è fatto portatore nel ventesimo secolo. Inoltre, tradizionalmente, l'uniforme è simbolo di unificazione e disciplina. Le uniformi scolastiche, derivate in particolare dalle uniformi navali giapponesi (per questo motivo chiamate “alla marinara”), erano indossate da tutte le scolare già dall'inizio degli anni Trenta e da allora sono rimaste simbolo della figura della scolaria nella cultura popolare (Kinsella, 2002, 218).

Infatti, dagli anni Cinquanta assistiamo all'emergere di pubblicazioni come le *kasutori*³⁵, o lo sviluppo del cosiddetto “*Lolita Complex*” (o *Lolicon*)³⁶ a partire dagli anni Settanta.

In *Terrifying Girls' High School: Lynch Law Classroom*, tuttavia, l'uniforme è simbolo di eroticismo, ma anche di potere e brutalità. Le *sukeban* incaricate di mantenere l'ordine nella Scuola della Speranza puniscono chiunque infranga le regole. Secondo le parole di Pooiee (2015), in un articolo intitolato “Feature: The Schoolgirls of Japanese Cinema” in *Filmedinether.com*, in *Terrifying Girls' High School Lynch Law Classroom* e, più in generale, nei film diretti da Norifumi Suzuki: “we see that extreme Japanese cinema can create an alternative identity for the schoolgirl;

35 Per *kasutori* (o *kasutori zasshi*, カストリ雑誌) si intendono, nello specifico, riviste pornografiche fortemente caratterizzate da forme di intrattenimento a sfondo sessuale. Letteralmente, il termine *kasutori* in origine si utilizzava per identificare un distillato di bassa qualità, metafora per definire la scarsa decenza e gli argomenti scandalosi trattati in queste pubblicazioni.

36 Con *Lolita Complex* (o *Lolicon*) ci si riferisce all'attrazione di adulti nei confronti di ragazze in età adolescenziale o pre-adolescenziale.

one where they are classified as powerful, dominant and transgressing the traditional weak and shy schoolgirl archetype.”

In conclusione, i nuovi discorsi incentrati sulla figura della scolaretta affermano come quest'ultima sia stata (e sia tutt'ora) vittima di nuove costruzioni da parte della società (in particolar modo, la società maschile, anche nella contemporaneità), filtrata ed interpretata mentre, dall'altro lato, immagini e rappresentazioni di scolare con una forte carica sessuale impregnano l'ambiente sociale in vari contesti. L'esistenza di tali rappresentazioni condurrebbe le adolescenti a relegare il proprio valore esclusivamente nella propria sessualità, e la loro figura desiderabile per un tempo limitato. Ciò entrerebbe in conflitto con le costanti aspettative sociali che le scolare subiscono, creando di fatto una contraddizione che complica ulteriormente l'ambito di esistenza della figura della scolara (Hamm, 2012), la quale affonda le proprie origini in quelle che sono nozioni di potere, resistenza, sessualità e genere espresse da Foucault (1976): tali nozioni risultano essere plasmate secondo la formazione delle convenzioni e del concetto di genere, l'esercizio del potere e la resistenza a quest'ultimo (Hamm, 2012).

In *Terrifying Girls' High School: Lynch Law Classroom*, tanto le ragazze del comitato disciplinare quanto la gang di Noriko dimostrano essere *sukeban* nel loro modo di comportarsi: entrambe le “fazioni” possiedono un rigido codice di regole che, qualora venissero infrante, condurrebbero a punizioni fisiche; entrambe possiedono un fermo senso di appartenenza al gruppo, ed entrambe arrivano a nutrire un forte sentimento di vendetta nei confronti della fazione opposta.

Noriko, fra tutte, rimane l'unica ragazza in grado di mantenere la propria fermezza e dignità di fronte al pericolo e alle torture subite, mentre al contrario, nel corso della trama emerge la corruzione delle ragazze del comitato disciplinare, che finiscono per eguagliare la loro controparte maschile.

A livello tecnico e registico, *Terrifying Girls' High School: Lynch Law Classroom* mantiene una qualità equivalente a quella di *Girl Boss Guerilla*, precedentemente analizzato. Frequenti sono le inquadrature zoom su parti del corpo (soprattutto nel momento in cui si tratta di parti intime)

torturate, o sugli sguardi fieri o aggressivi delle protagoniste, come riportato in figura. Il tipo di inquadratura dal basso verso l'alto (Figura 20), in particolar modo, è stato d'ispirazione anche per il rinomato *Kill Bill Vol. I*, diretto da Quentin Tarantino nel 2003.



Figura 20. Inquadrature dal basso verso l'alto in *Terrifying Girls' High School*: Lynch Law Classroom e *Kill Bill Vol.I*.

Il regista, che nutre un amore passionato nei confronti del cinema giapponese, sembrerebbe inoltre aver tratto

ispirazione dalla figura della *sukeban* per lo sviluppo del personaggio di Gogo Yubari, oltre che, in generale, per stabilire il tema della vendetta su cui le *sukeban* dei Pinky Violence fondano la propria ragion d'essere.

La serie *Terrifying Girls' High School* rappresenta una fra le serie maggiormente sperimentali della produzione Pinky Violence di Norifumi Suzuki. In essa, le donne si rendono protagoniste di un'esteticizzazione della violenza e del corpo femminile propria del genere.

Generalmente, esiste una connessione fra cinema e violenza, e l'esteticizzazione di quest'ultima è parte delle arti visive. Essa si è evoluta fino a diventare protagonista della cultura di massa diventandone un simbolo, sia nel cinema come in altri contesti, dalla TV, alle animazioni, fino ai videogames. Il cinema non solo è in grado di enfatizzare la violenza, ma la rappresenta in maniera positiva laddove, nel mondo “reale”, verrebbe condannata, ossia esteticizzandola.

Nel caso dei Pinky Violence, sembrerebbe opportuno attribuire la definizione di esteticizzazione della violenza in quanto filo conduttore delle intere pellicole, non solo in quanto

struttura delle singole sequenze. Secondo quanto sostenuto da Kupfer (2018, 33), infatti, “the violence becomes aesthetic by contributing to the rhythm and form of the film-story as a whole, as an organizing element in its larger aesthetic.”

In particolar modo, episodi di violenza aventi come protagoniste ragazze o donne risultano differire da episodi di violenza aventi come protagonisti ragazzi o uomini a causa della loro morbosa sessualizzazione. In una *catfight*, le ragazze coinvolte non si limitano a darsi schiaffi, botte o tirarsi i capelli: si spogliano involontariamente (o volontariamente, data la natura del genere) durante la lotta. Le tecniche di inquadratura utilizzate con zoom o riprese dal basso non fanno che accentuare ulteriormente tale sessualizzazione.

Secondo quanto sottolineato da Berlatsky, in un articolo di *The Guardian* del 2018 intitolato "Why violence against women in film is not the same as violence against men":

Sexualization makes violence against women exciting, important – and motivating. [...] Women are sexual objects (and) men have an interest in controlling women’s sexuality. Violence against men works differently. When men are the target of violence, the violence is not generally sexualized, and, indeed, it’s mostly not even emotionally fraught. Heroes or villains kill other men casually, as a way of showing how tough they are.

Il sessismo celato nella definizione di violenza maschile e femminile affliggerebbe quindi sia i protagonisti maschili, che femminili, delle pellicole: i primi, costretti a mantenere il proprio stoicismo di fronte alla morte, mentre i secondi incapaci di diventare eroine e in costante bisogno di protezione. In questo senso, la produzione *Pinky Violence* si discosta da questa concezione di violenza al femminile, rendendo di fatto gli episodi di violenza ancora più eccitanti e di grande *appeal* per il pubblico, in particolar modo quello maschile.

Studi hanno dimostrato come i maggiori fruitori di forme di intrattenimento violente risultino essere i ragazzi, specialmente coloro che hanno un rilevante bisogno di eccitazione fisica, al fine di

stabilire ulteriormente la propria identità maschile (Goldstein, 1998, 207) e costruire, di conseguenza, quella femminile :

Not every boy and man finds images of violence enjoyable, and not every female finds them repugnant. Individuals differ in their need for excitement and tolerance for stimulation. Those with a greater need for sensation are apt to find portrayals of violence more enjoyable than those with a lesser need.

Gli studi contenuti nel volume di Goldstein dimostrano inoltre come l'attrazione nei confronti della violenza possa essere spiegata attraverso l'analisi della sua rappresentazione e del suo pubblico, con particolare enfasi sul contesto in cui si fa esperienza di intrattenimento violento.

Immagini violente vengono utilizzate per fini di eccitazione, o come opportunità per esprimere emozioni; il pubblico più attratto da immagini violente è generalmente composto da persone (generalmente ragazzi o uomini) in cerca di costruire la propria identità, che a loro volta sono in grado di trovare la violenza particolarmente affascinante grazie a *escamotage* filmici come suggerimenti alla natura irrealistica degli eventi narrati (come l'utilizzo di musiche o *setting* particolari) o la particolare esagerazione e distorsione che caratterizza le immagini violente poste su schermo (Goldstein, 1998).

3. LA SUKEBAN NELLA CULTURA ANIME E MANGA: *SAILOR MOON* (1991 – 1997) E *KILL LA KILL* (2013 - 2014)

Da quanto emerso dalla presente ricerca, si può intuire che quella che era la figura empirica originaria della *sukeban* è stata rivisitata, rimodellata, e le sue caratteristiche di violenza spettacolarizzate. La *sukeban* è stata riproposta in ambito cinematografico in una versione che si distanzia da quella originaria, ma che, per certi aspetti, mantiene le sue caratteristiche di aggressività, anticonvenzionalità e anticonformismo, creando di fatto l'archetipo di una ragazza che è stato plasmato nel corso del tempo e che è diventato oggetto della cultura popolare odierna sino ai giorni nostri. In questo breve paragrafo, verranno accennate le influenze che la figura della *sukeban* ha riportato in produzioni anime più recenti, come *Sailor Moon* (美少女戦士セーラームーン *Bishōjo senshi Sērā Mūn*, lett. "La bella ragazza guerriera Sailor Moon") dei primi anni Novanta, e *Kill la Kill* (キルキル *Kiru ra Kiru*) del 2013-14.

In *Sailor Moon*, il personaggio di Makoto Kino incarna perfettamente la figura della *sukeban*. Concepita per essere la leader di una banda di teppisti, Makoto possiede la pettinatura e il modo di vestire tipico delle *sukeban*. Agli albori della creazione del manga, a detta della creatrice Naoko Takeuchi, Makoto doveva avere portare il nome di Mamoru Chino, rappresentata come una ragazza liceale e fumatrice di sigarette (Figura 21)³⁷.

Tuttavia, il piano originale non è stato completamente modificato. Makoto, nella storia di *Sailor Moon*, ci viene presentata come una ragazza che si è appena trasferita da un'altra scuola a causa del fatto che era un'attaccabrighe. Il suo stile cattura immediatamente l'attenzione. Makoto spicca per il fatto che il suo modo di indossare l'uniforme scolastica è fuori dal comune: nel manga questo cambiamento viene fatto passare come una necessità dovuta al fatto che l'uniforme comune



Figura 21. Mamoru Chino, p. 237 del manga *Sailor Moon* (Vol.3).

37 Rivelazione dell'autrice nella postfazione del manga, vol.3.



Figura 22. Makoto compra una birra da un distributore automatico.

non era delle dimensioni adatte.

Per quanto concerne la trama in sé, non viene direttamente lasciata intendere la sua appartenenza ad una gang: Makoto risulta protagonista di svariate scene che secondo la concezione di

Naoko Takeuchi rendevano la ragazza portatrice di ideali anticonformisti e tendenze antisociali che avevano molto in comune con i movimenti studenteschi degli anni Settanta. In quel periodo non era raro notare distributori automatici a lato della strada, dove anche adolescenti potessero comprare bevande alcoliche senza la necessità di provare la propria età. In una scena del manga, vediamo Makoto comprare una birra da un distributore automatico (Figura 22).

In *Kill la Kill* (キルラキル *Kiru ra Kiru*) è una serie *anime* del 2014 prodotta dalla Aniplex e realizzata dalla Trigger e diretto da Hiroyuki Imaishi e scritto da Kazuki Nakashima, la cui trama segue le vicende della protagonista Ryūko Matoi, in cerca di vendetta nei confronti dell'assassino di suo padre, cosa che la porterà presto in conflitto con altri due personaggi chiave per la trama: la presidentessa del consiglio studentesco dell'Istituto Honnōji, Satsuki Kiryūin, e perfino quella che si scoprirà essere sua madre, Ragyō.

Kill la Kill deve la sua eredità ad un'altra produzione *anime* che è stata trasposta anche a livello cinematografico, *Sukeban Deka* (スゲバン刑事 lett. "Investigatrice *sukeban*") originariamente manga di genere *shōjo* scritto ed illustrato da Shinji Wada la cui pubblicazione risale al 1976. La serie è stata successivamente adattata in serie *anime* suddivisa in tre stagioni, trasmesse dal 1985 e il 1987, insieme successivamente a tre *live action* nel 1987, 1988 e 2006. La trama di *Sukeban Deka*

si svolge attorno al personaggio di Saki Asamiya, studentessa che, inizialmente imprigionata per crimini di cui non è colpevole, viene assunta dal governo al fine di risolvere dei casi di criminalità nelle scuole e, in questo modo, potersi riscattare.

Il personaggio di Ryūko Matoi ha molto da condividere con Saki Asamiya e con le *sukeban*: prima di tutto, l'uniforme scolastica indossata, pressochè identica; gli stessi guanti rossi; la medesima personalità aggressiva e testarda; la stessa motivazione di vendetta che ha caratterizzato le azioni delle *sukeban* in ambito cinematografico (Figura 23).



Figura 23. Ryūko Matoi.

Tuttavia, ciò che spicca è la fedele riproduzione *frame per frame* dei titoli di coda di *Sukeban Deka* nella *ending* di ogni episodio di *Kill la Kill* (Figura 24 e 25).



Figura 24. Titoli di coda di Sukeban Deka.

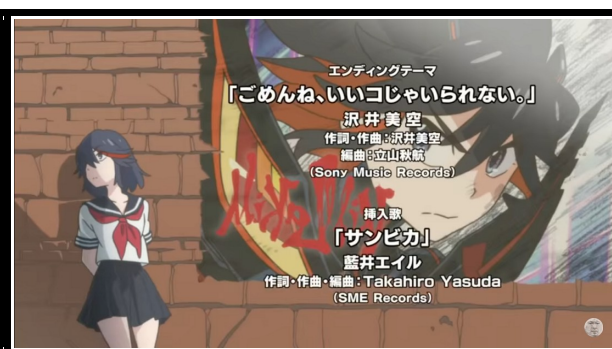


Figura 25. Ending di Kill la Kill.

In conclusione, si può affermare che la figura della *sukeban* ha avuto un successo rilevante e rinnovato anche a partire dalla fine degli anni Settanta, grazie anche alla serie di *Sukeban Deka*, e l'immaginario che essa ha creato è risultato di particolare ispirazione ed importanza anche nelle produzioni *anime* odierne. Di fatto, il look iconico ed il loro anticonformismo hanno alimentato l'immaginazione delle grandi case di produzione che si sono dedicate al mantenimento di un modello femminile che riesce a perdurare nel tempo.

CONCLUSIONI

Dal presente studio è stata data una risposta a molte delle mie curiosità e domande.

Prima di tutto, attraverso ciò che è stato trattato nel primo capitolo (ed in parte anche nel secondo), mi è stato permesso di contestualizzare la *sukeban* come parte di un fenomeno sociale reagente ai cambiamenti della società e, soprattutto affermare che, come altre forme di subcultura giovanile nate negli anni Settanta, le loro fonti primarie di ribellione erano costituite dall'apparenza e dal loro stile di vita. Entrambi gli elementi hanno contribuito a definire la figura della *sukeban*, ancora oggi riconosciuta a causa del suo look iconico, ed è proprio grazie a quest'ultimo che risulta maggiormente riconducibile (associata a svariati fattori come l'aggressività, la violenza, la noncuranza del pericolo) ad un'idea, un'essenza, un concetto.

Partendo da questo presupposto, al termine del presente elaborato e secondo quanto analizzato nel secondo e terzo capitolo si può affermare che anche il cinema ha voluto, a modo suo, dare un tributo alla peculiarità estetica delle *sukeban*, e ne ha colto il senso di ribellione e anticonformismo rielaborando il tutto in maniera sensazionalistica, idealizzata e spettacolarizzata. Nonostante non esista una relazione diretta e di perfetta corrispondenza tra la *sukeban* come fenomeno sociale risalente agli anni Settanta e la sua versione rielaborata in ambito cinematografico, si può affermare che esista una corrispondenza fra i due elementi in quanto entrambi risultano essere portatori di nuovi significati e modelli di anticonformismo e anticonvenzionalismo. Se il primo li realizza attraverso, soprattutto, scelte estetiche e di vita che si discostano dalle norme sociali convenzionali, il secondo li strumentalizza al fine di veicolare un nuovo messaggio che si estende a nuove concezioni del corpo femminile, della sessualizzazione di quest'ultimo, alla violenza al femminile, e ad altre tematiche collegate alla rappresentazione della *sukeban* trattate nei precedenti capitoli.

Si può affermare, perciò, che la *sukeban* sia tornata in auge grazie alle produzioni filmiche *Pinky Violence* e, in seguito, rinnovata grazie ad altre produzioni sia in ambito cinematografico sia

in ambito *anime* e *manga*, come si è potuto constatare grazie agli esempi di *Sailor Moon* e *Kill la Kill*.

Tuttavia, secondo quanto emerso dalla presente ricerca e alla luce del modo in cui la *sukeban* è stata rappresentata in ambito cinematografico, essa sembra essere stata oggetto e vittima dello sguardo maschile attraverso la costante esposizione del corpo femminile (attraverso frequenti inquadrature dal basso o *zoom* su seno e parti intime) e l'uso spettacolarizzato della violenza (con frequenti scene di *catfight* e/o torture), entrambi elementi di principale fruizione maschile, introdotti da uomini eterosessuali per uomini eterosessuali. Quest'ultima interpretazione, da quanto emerso, risulta di particolare interesse e dibattito nell'ambito dei *media studies* e *social studies*: Kozma (2011) sembra essere dell'idea che le produzioni Pinky Violence alimentino lo sguardo maschile attraverso l'introduzione degli elementi sopracitati, mentre Treglia (2018) vede nei Pinky Violence qualcosa che va oltre il mero compiacimento di un pubblico eterosessuale maschile. Infatti, secondo Kozma (2011) lo spettatore sarebbe forzato a identificarsi con le protagoniste femminili, contrariamente ai canoni narrativi tradizionali. Attraverso la loro rappresentazione, non viene di conseguenza lasciato spazio ai personaggi maschili, per la maggior parte dei casi derisi. Nel tentativo di svelare l'ipocrisia, le debolezze e la corruzione dei personaggi maschili, la morbosa esposizione del corpo femminile risulta quasi d'obbligo, viene utilizzata per metterle alla prova la loro integrità morale.

Secondo Treglia (2018), non solo i temi che emergono dalle produzioni Pinky Violence risultano essere qualcosa di strettamente collegato a (e dettato da) scelte economiche, ma sembrano contribuire alla creazione di nuove configurazioni in merito alla figura femminile, rappresentata in quanto donna forte, sfacciata e anticonformista, a differenza delle convenzioni che vedrebbero la donna passiva, umile, dipendente dai personaggi maschili.

Prendendo in considerazione gli esempi di produzioni Pinky Violence analizzati nella presente tesi, si potrebbe affermare che la scelta di determinate tecniche registiche, oltre che, in generale, dei temi e del soggetto dei Pinky Violence sia piuttosto il risultato di una mera necessità

economica. Dati i presupposti riguardo la nascita di tali produzioni, si potrebbe affermare che vi era il bisogno di ricorrere a produzioni che fossero in grado di riscuotere un certo successo fra il pubblico e, di conseguenza, con una certa facilità di guadagno.

I temi analizzati in ambito filmico si limitano alla relazione posseduta con la figura della *sukeban*. Sebbene tale analisi sia limitante a livello di contenuto, i risultati di questo studio cercano di completare ed aggiornare ricerche precedenti sulla figura della *sukeban* sia in quanto facente parte di un fenomeno sociale, sia in quanto figura rivista e rielaborata nell'ambito filmico dei Pinky Violence, con la speranza che i risultati ottenuti possano estenderne il dibattito, soprattutto alla luce della considerazione della *sukeban* come figura veicolante nuove convenzioni di genere e della produzione Pinky Violence, che si presenta come ricchezza di materiale che ricostruisce e rielabora espressioni di potere di genere, oltre che questionare il ruolo della donna nell'ambito della produzione filmica giapponese.

BIBLIOGRAFIA

AMBARAS, David R. (2006). *Bad Youth: Juvenile Delinquency and the Politics of Everyday Life in Modern Japan*, Berkeley, University of California Press.

AMES, Walter L. (1981). *Police and Community in Japan*, Berkeley, University of California Press.

ATTWOOD, Feona, SMITH, Clarissa (2014). "Porn Studies: An Introduction", *Porn Studies*, vol. 1, n. 1-2, pp. 1-6.

BAYLEY, David H. (1991). *Forces of Order: Policing Modern Japan*, Berkeley, University of California Press.

BECKER, Howard (1973). *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, New York, The Free Press.

CLOWARD, Richard A., OHLIN, L.E. (2013). *Delinquency and Opportunity: A Study of Delinquent Gangs*, London, Routledge (I ed. 1966).

COHEN, Albert K. (1955). *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*, Glencoe, Ill.: The Free Press.

CRYSTAL, D. S. (1994). "Concepts of deviance in children and adolescents: The case of Japan" *Deviant Behavior*, Vol.15, n.3, pp. 241-266.

DALIOT-BUL, Michal (2014). "The Formation of 'Youth' as a Social Category in Pre-1970s Japan: A Forgotten Chapter of Japanese Postwar Youth Countercultures", *Social Science Japan Journal*, Vol. 17, No. 1, pp 41–58.

DOMENIG, Roland (2005). *A Brief History of Independent Cinema in Japan and the Role of the Art Theatre Guild*, Minikomi 70.

EVERS, Izumi, MACIAS, Patrick (2010). *Japanese Schoolgirl Inferno: Tokyo Teen Fashion Subculture Handbook*, San Francisco, Chronicle Books.

GELDER, Ken, THORNTON, Sarah (eds.) (2012). *The Subcultures Reader*, London, Routledge (I ed. 1997).

GOLDSTEIN, Jeffrey H. (1998). "Why We Watch", in *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*, Oxford University Press, New York, pp. 212-226.

GOLDSTEIN, N., SEWELL, M. (1979). "Tattoos in different cultures", *The Journal of Dermatologic Surgery and Oncology*, vol. 5, n. 11, 857–864.

HAMM, Sarah (2002). "The Japanese Schoolgirl Figure: Renegotiation of Power through Societal Construction, Masking a Crisis of Masculinity", *International Studies*, Washington, University of Washington.

HEBDIGE, Dick (2012). *Subculture: the meaning of style*, London, Routledge (I ed. 1979).

IGARASHI, Yoshikuni (2000). *Bodies of Memory: Narratives of war in postwar Japanese Culture, 1945 -1970*, Princeton, Princeton University Press.

INOUE, Miyako (2006). *Vicarious Language: Gender and Linguistic Modernity in Japan*, Berkeley, University of California Press, 2006.

JINNO, Yuki, [神野由紀] (2014) [近代日本における少女的表象の生成について: 商品デザインの特徴分析から], "Sulla formazione della rappresentazione femminile del Giappone moderno: un'analisi delle caratteristiche del design dei prodotti", [デザイン理論 Teoria del design, vol.63, p.17-32.

JOHNSON, D. (2007). "Crime and Punishment in Contemporary Japan", *Crime and Justice*, Vol. 36, n. 4, pp. 371 – 423.

KAWAMURA, Minato 川村湊(2001). *Nihon no itan bungaku 日本の異端文学*[Letteratura eretica giapponese], Tokyo, Shūeisha.

KAWASAKI, K. (1994). *Information and contemporary Japanese culture*, Tokyo, Tokyo University.

KASHIKUMA, M. 柏熊路子(1977). "Gendai ni okeru joshi hikō no dōkō to haikai" 現代における女子非行の動向と背景 ("Criminali e crimini al femminile: tendenze e background sociale della delinquenza femminile nel Giappone odierno"), *Josei hanzai no shomondai 女性犯罪の諸問題 Problemi della criminalità femminile*, No.2, pp.78-92.

KERSTEN, Joachim (1993). "Street Youths, bōsōzoku and yakuza: Subculture formation and Societal Reactions in Japan", *Crime and Delinquency*, Vol.39, n.3, pp.277-295.

KIM, Marie (2016). *Ochikobore Seishun Shōsetsu: The Portrayal of Teenage Rebellion in Japanese Adolescent Literature* (PhD Thesis), University of Auckland.

KIM, Marie (2017). "Girls Just Want to Have Fun: The Portrayal of Girls' Rebellion in Mobile Novels", *New Voices in Japanese Studies*, Vol. 9, pp. 28-48.

KINSELLA, Sharon (2002), "What's behind the Fetishism of Japanese school uniforms?", *Fashion Theory*, Vol.6, n. 2, pp. 215–238.

KIPNIS, L. (2006). "How to look at pornography", in LEHMAN, P. (ed.), *Pornography: film and culture*, pp. 118 – 129, New Brunswick, Rutgers University Press.

KITTREDGE, Cherry (2016). *Womansword: What Japanese Words Say About Women*, Berkeley, Stone Bridge Press.

KOMIYA, Nobuo (1999). "A cultural study of the low crime rate in Japan", *The British Journal of Criminology*, Vol. 39, No. 3, pp. 369-390.

KOZMA, Alicia (2011). 'Pinky Violence: Shock, awe and the exploitation of sexual liberation', *Journal of Japanese and Korean Cinema*, Vol. 3, n.1, pp. 37– 44.

KUPFER, Joseph. H (2018). *Aesthetic Violence and Women in Film: Kill Bill with Flying Daggers*, Routledge, New York.

MACKIE, Vera, HARUMI Befu (a cura di), WOLFGANG Seifert (a cura di) (2003). *Feminism in Modern Japan: Citizenship, Embodiment and Sexuality*, Cambridge, Cambridge University Press.

MANA, Y. (2009). “Kedakaki rashin no musumetachi – Tōei pinkī baiorensu” 気高き裸身の娘たち・東映ピンクバイオレンス [Ragazze nude e nobili: i Pinky Violence della Tōei], in YOMOTA, I, WASHITANI, H. (eds.), *Tatakau onnatachi: nihon eiga no josei akushon* 戦う女たち 日本映画の女性アクション [Ragazze che lottano: gli action femminili del cinema giapponese] (pp. 179- 216), Tokyo, Sakuhinsha.

MATSUI, Machiko (1990). "Evolution of the Feminist Movement in Japan", *NWSA Journal*, Vol.2, n.3, pp. 435-449.

MINOWA, Yuko, MACLARAN, Pauline, STEVENS, Lorna (2014). "Visual Representations of Violent Women", *Visual Communication Quarterly*, vol. 21, n. 4, pp. 210 – 222.

MUGGLETON, David, WEINZIERL, Rupert (eds.) (2003). *The post-subcultures reader*, Oxford, Berg.

NANBA, Kōji (2007). *Zoku no Keihugaku: Yūsu Sabukaruchāzu no Sengoshi* 族系譜学 — ユース・サブカルチャーの戦後史 (Genealogia delle gang: Storia delle subculture giovanili del dopoguerra), Tokyo, Seikyusha.

NANBA, Kōji 難波功士 (2009). *Yankī Shinkaron: Furyō Bunka wa Naze Tsuyoi* ヤンキー進論不良文化はなぜ強か [Teoria evolutiva degli Yankī : perchè le culture ribelli persistono]. Tōkyō: Kōbunsha Shinsho.

NARUMI, Hiroshi (2010). "Street Style and Its Meaning in Postwar Japan", *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, Vol. 14, n. 4, pp. 415–438.

OHASHI, Kaoru [大橋薫] (1975). "Shingaku kyōsō ni miru kyōiku byōri – kyōiku byōri no kangaekata no ichirei" 進学競争にみる教育病理 – 教育病理の考え方の一例 [Patologie educative nella competizione dei partecipanti per l'ammissione], *The Journal of Educational Sociology*, Vol. 30, p. 51-59.

ŌTSUKA, Eiji 大塚英志 (2003). *Sabukaruchā hansen-ron* サブカルチャー反戦論 [Teoria delle subculture contro la guerra], Tokyo, Kadokawa Shoten.

REINKE, Rachel (2010). "Catfight: A Feminist Analysis", *Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research, School of Humanities and Social Sciences, School of Languages, Cultures, and World Affairs*, Vol. 9, pp. 162-185.

SAVELLS, Jerry (1991). "Juvenile Delinquency in Japan", *International Journal of Adolescence and Youth*, Vo.3, No. 1-2, pp. 129-135.

SHARP, J. (2011). *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Toronto, Scarecrow Press.

SHIBATA, Tomo (2008). "Pornography: sexual objectification and sexual violence in Japan and in the World", *Working papers in contemporary Asian studies*, n. 27, Centre for East and South-East Asian Studies, Lund University.

SHIGEMATSU, Setsu (2012). *Scream from The Shadows: The Women's Liberation Movement in Japan*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

SHIMBORI, Michiya (1980). "Japanese Student Activism in the 1970s", *Higher Education*, vol. 9, pp. 139–154.

TOSHIKUNI, Murai (1988). "Current problems of Juvenile Delinquency in Japan", *Hitotsubashi Journal of Law and Politics*, Vol.16, pp. 1-10.

TREGLIA, Laura (2018). "Sexing up Post-war Japanese Cinema: Looking at 1960s/1970s "Pinky Violence" Films", in HARRISON, Catherine, OGDEN, Cassandra A. (eds.), *Pornographies*, Chester, University of Chester Press.

TREGLIA, Laura (2019). "From Myth to Cult: Tragic Heroes, Parody and Gender Politics in the 1960s- 1970s "Bad Girls" Cinema of Japan", in MARTINEZ, Dolores P., LOZANO-MENDEZ, Artur, GUARNE, Blai (a cura di), *Persistently Postwar: Media and the Politics of Memory in Japan*, New York, Berghahn Books.

UENO, Chizuko (2003). "Self-determination on sexuality? Commercialization of sex among teenage girls in Japan 1", *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 4, n.2, pp. 317-324.

UENO, Toshiya, YOSHITAKA, Mōri (毛利嘉孝- 毛利嘉詩) (2002). *Jissen karucharu • sutadīzu* [実践カルチャー・スタディーズ lett. "Studi culturali pratici"], Tokyo, Chikuma Shobo.

YAMAMIYA, Yuko (2003). "Juvenile Delinquency in Japan", *Journal of Prevention & Intervention in the Community*, Vol.25, No.2, pp. 27-46.

RISORSE ONLINE

TRECCANI – Vocabolario Online – <http://www.treccani.it/>, 02-07-2019.

KOTOBANK.JP - <https://kotobank.jp/word/サブカルチャー>

BERLATSKY, Noah. "Why Violence against women in film is not the same as violence against men", in "The Guardian", 2018, <https://www.theguardian.com/film/2016/jul/29/the-killing-joke-batgirl-violence-against-women-men>, 30-08-2019.

FARICY, Brienna (2019). "The Badass Japanese Girl Gang: Feminism in Japan", in HerCampus.com. <https://www.hercampus.com/school/cu-boulder/badass-japanese-girl-gang-feminism-japan>, 07/07/2019.

GONZALEZ, Katie (2014). "The Sukeban Gang of Female Thugs in Japan gives "Girl Power" New Meaning", in elitedaily.com. <https://www.elitedaily.com/women/sukeban-gangs-are-all-female-gangs-that-are-sweeping-japan-right-now/595797>, 08/07/2019.

WEBB, Beth (2016). "How Vicious Schoolgirl Gangs Sparked a Media Frenzy in Japan", in Vice.com, https://www.vice.com/en_us/article/mgmzxv/how-vicious-schoolgirl-gangs-sparked-media-frenzy-japan-sukeban, 08/07/2019.

"Interview with Norifumi Suzuki", dal canale MeikoKajiSasori su Youtube,

<https://www.youtube.com/watch?v=4urEFOXpIo>, 12/07/2019.

“The Miyuki-zoku: Japan's First Ivy Rebels”, 2019, in “IvyStyle”, <http://www.ivy-style.com/the-miyuki-zoku-japans-first-ivy-rebels.html>, 26/07/2019.

BERLATSKY, Noah, "Why Violence against women in film is not the same as violence against men", in "The Guardian", 2018, <https://www.theguardian.com/film/2016/jul/29/the-killing-joke-batgirl-violence-against-women-men>, 30-08-2019.

GUARISCO, Donald, Terrifying Girls' High School: Lynch Law Classroom (1973) (Review), in <https://www.allmovie.com/movie/terrifying-girls-high-school-lynch-law-classroom-v354324/review>, 01-09-2019.

POOIEE, Loh (2015). "Feature: The Schoolgirls of Japanese Cinema" in "Filmedinether", <https://www.filmedinether.com/features/feature-schoolgirls-japanese-cinema/>, 01-09-2019.

FILMOGRAFIA

1972

GIRL BOSS GUERILLA

(女番長ゲリラ *Sukeban Gerira*)

Durata: 84 min.

Colore: colore

Audio: sonoro

Regia: SUZUKI Norifumi

Soggetto: MINAGAWA Takayuki, SUZUKI Norifumi

Sceneggiatura: MINAGAWA Takayuki, SUZUKI Norifumi

Produttore: AMAO Kanji

Casa di produzione: Tōei Company

Fotografia: AKATSUKA Shigeru

Montaggio: KANDA Tadao

Musiche: TSUSHIMA Toshiaki

Cast principale: SUGIMOTO Miki (Sachiko), IKE Reiko (Nami), EMA Ryōko (Rika), WATASE Tsunehiko (Ichirō).



1973

TERRIFYING GIRLS HIGH SCHOOL: LYNCH
LAW CLASSROOM (1973)

(恐怖女子高校 暴行リンチ教室 *Kyōfu joshikōkō: bōkō
rinchi kyōshitsu*)

Durata: 88 min.

Colore: colore

Audio: sonoro

Regia: SUZUKI Norifumi

Soggetto: KAMOI Tatsuhiko

Sceneggiatura: KAMOI Tatsuhiko

Produttore: AMAO Kanji

Casa di produzione: Tōei Company

Fotografia: SUZUKI Jubei

Montaggio: HORIIKE Kozo

Musiche: YAGI Masao

Cast principale: SUGIMOTO Miki (Noriko), IKE Reiko (Maki), EMA Ryōko (Yoko),
WATASE Tsunehiko (il giornalista).



MANGA

1991 - 1997

PRETTY GUARDIAN SAILOR MOON

(美少女戦士セーラームーン *Bishōjo senshi Sērā Mūn*, lett.

"La bella ragazza guerriera Sailor Moon")

Autore: TAKEUCHI Naoko

Editore: Kōdansha

Rivista: Nakayoshi

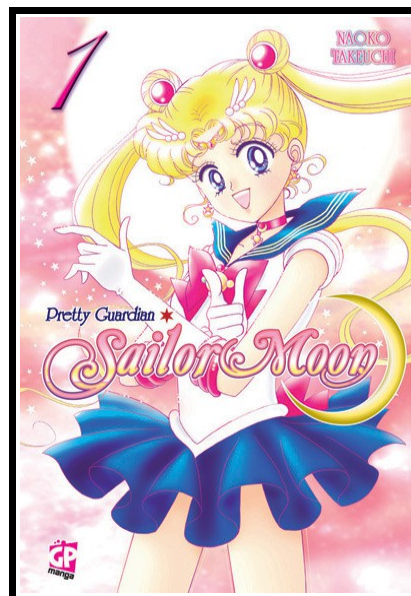
Target: *shōjō*

1a edizione: febbraio 1991 – marzo 1997

1a edizione italiana: 1° giugno 1995 – 1° giugno

1999

Volumi: 14 (completa)



ANIME

2013 - 2014

KILL LA KILL

(キルラキル *Kiru ra Kiru*)

Regia: HIROYUKI Imaishi

Composizione serie: NAKASHIMA Kazuki

Musiche: SAWANO Hiroyuki

Studio: Trigger

Data di trasmissione: ottobre 2013 – marzo

2014

Ratio: 16:9

Durata episodi: 25 min.

Editore italiano: Dynit

