

ORIENTI Istantanee di trasposizioni cinematografiche nel panorama OCIDENTALI *queer* del Giappone contemporaneo

Introduzione

Se è vero che si può considerare l'arte del cinema come lo specchio dei mutamenti di una (sub)cultura, in virtù della misura in cui il contesto sociale stesso viene trasposto nell'espressione filmica, negli ultimi decenni si è assistito in Giappone alla diffusione di una cultura cinematografica specificatamente omosessuale che ha rappresentato un luogo di scambio e di condivisione di opinioni, di interpretazioni soggettive e collettive. Il cinema ha sempre colto i tratti peculiari della società nipponica e nel panorama moderno-contemporaneo si può far riferimento a numerose pellicole che hanno trattato l'argomento dell'omosessualità. In questo articolo ci proponiamo di analizzare quattro pellicole cinematografiche che hanno avuto il merito non solo di mettere in evidenza un tema raramente affrontato prima degli anni Sessanta, ponendosi così in rottura col mainstream del tempo, ma anche di cogliere l'evoluzione storico-culturale della ricezione delle subculture omosessuali in Giappone.

Per meglio comprendere l'interesse di questo studio, risulta essenziale premettere come all'inizio degli anni Novanta *si sia assistito al* fenomeno sociale del *gei būmu* (gay boom), vale a dire una vera e propria esplosione cinematografica di pellicole ispirate a storie di natura omosessuale. Tale fenomeno prese avvio proprio in concomitanza alla rapidissima escalation in termini di attenzione mediatica rivolta alle minoranze sessuali¹, che dette vita a una rinnovata visione della sessualità, resa ancor più viva grazie alle influenze socio-culturali anglo-americane legate a nuovi ideali androgini di bellezza maschile. Tali ideali determinarono il collasso delle vetuste idee nazionaliste del pre-guerra, che inquadravano la mascolinità all'interno di un paradigma specifico volto essenzialmente alla procreazione e alla continuità generazionale della famiglia tradizionale². Questo intenso crescendo di interesse da parte dei media nei confronti dell'omosessualità è rappresentato emblematicamente da due pellicole messe in commercio in rapida successione, di cui parleremo più avanti: *Kira kira hikaru*, film prodotto nel 1992 da Matsuoka George (tradotto in inglese *Twinkle Twinkle*) e *Hatachi no binetsu* di Hashiguchi Ryōsuke (il cui titolo in inglese è stato reso con *A Touch of Fever*), uscito nel 1993.

Il rovesciamento edipico ne *Il funerale delle rose*

Il film che è diventato simbolo incontrastato della *nouvelle vague cinematografica* giapponese omosessuale degli anni Sessanta – in virtù del suo linguaggio altamente sperimentale, destrutturato e radicalmente nuovo per montaggio, scrittura e tecnica filmica propria della *caméra-stylo* francese – è *Il funerale delle rose* (*Bara no sōretsu*, Matsumoto Toshio, 1969), ambientato interamente nel quartiere Shinjuku di Tōkyō. Da notare come il titolo del film stesso – che prende il nome del locale in cui verrà ambientata la narrazione – rappresenti un tributo al romanzo *Pompe funebri* (*Pompes Funèbres*, Jean Genet, 1947), che testimoniava la marginalità omosessuale nell'Europa degli anni Trenta mettendo in risalto la forte influenza delle avanguardie europee su un paese, il Giappone, in forte transizione socio-culturale. Il regista, pioniere della cinematografia sperimentale d'avanguardia nipponica già a partire dagli anni Cinquanta, ricerca all'interno della pellicola in questione una sintesi dei sistemi espressivi a testimonianza del profondo mutamento della struttura familiare tradizionale giapponese di stampo confuciano, mettendone in discussione valori altamente codificati. Proprio a tal fine i ruoli dei personaggi, che rievocano e rendono omaggio alla tragedia sofoclea dell'*Edipo Re*, vengono completamente rovesciati, annientando il concetto di trasmissione lineare del sangue familiare e parodizzando il mito edipico coniugato all'interno delle dinamiche sociali del Giappone contemporaneo.

Il protagonista principale è Eddie, star indiscussa di un locale transgender di Tōkyō gestito da Leda,

ORIENTI OCCIDENTI

anche lui travestito ma più anziano. Entrambi sono innamorati del padrone del locale Gonda e la loro feroce rivalità viene acuita anche a livello estetico dal loro stesso abbigliamento, simbolo della metamorfosi socio-culturale del Paese. Leda veste kimono e acconciature tradizionali, simboleggiando il Giappone di un tempo che fu; Eddie, per contro, indossando abiti sgargianti e kitsch propri della moda fine anni Sessanta londinese, incarna l'immagine delle avanguardie artistiche e sociali nipponiche del tempo. Matsumoto dà sfogo a continui interventi intertestuali nella narrativa ottenuti irrompendo nelle scene con interviste e rendendo umoristiche le situazioni, facendo comparire didascalie "godardiane" per rappresentare un litigio come un fumetto. In questo modo si viene a creare un film nel film che viene girato da una scalcinata troupe underground. L'uomo amato, spacciatore di droga, dopo una forte indecisione, farà la sua scelta nei confronti di Eddie, provocando così il suicidio d'amore da parte di Leda. La giovane *drag-queen* diventa così unico gestore del locale *Genet* e sola amante del proprietario.



Fig. 1-2 | Immagini tratte dal film *Il funerale delle rose* (*Bara no sōretsu*, Matsumoto Toshio, 1969)

Pian piano riaffiorano in Leda, attraverso reminiscenze visive e flash back sempre più nitidi dal ritmo sincopato, ricordi adolescenziali legati a eventi di un dramma familiare che rivelano allo spettatore il terribile segreto della protagonista: abbandonata in giovane età dal padre, Leda è cresciuta con la madre cercando a tutti i costi di impersonare il ruolo maschile all'interno del nucleo familiare. Ma quando la madre scopre casualmente l'omosessualità del ragazzo, denigrandolo e umiliandolo, viene uccisa assieme a uno dei suoi amanti proprio per mano del figlio. Arrestato e in seguito rilasciato dalle autorità, la mente del protagonista si fa tabula rasa rimuovendo così ogni ricordo legato al suo passato, conservando solamente una foto del padre dal volto irrecognoscibile per via di una bruciatura di sigaretta tra le pagine di un libro. Attraverso un processo di salti temporali e di decostruzione visiva, la pellicola ci propone un processo a sua volta frammentario dei ricordi repressi del matricidio di Eddie, all'interno di un ritmo sincopato che culmina con lo svelamento di un'altra atroce verità, ovvero del fatto che Gonda sia effettivamente il padre di Eddie, epifania rivelata da parte dell'uomo che ritrova tra le pagine di un libro del transgender una foto di famiglia. Nucleo tematico fondamentale di questo film è quello della ricerca identitaria del giovane protagonista omosessuale e del recupero di un sé totalmente annebbiato da ricordi offuscati di un passato dilaniante che si pongono in netto contrasto con la figura della star di successo che agisce in un contesto di situazioni ed esperienze evocative.

La sessualità dipinta da Matsumoto non s'iscrive all'interno di uno spazio utopico né tantomeno di un processo di redenzione, ma illustra piuttosto un modello di rottura della rappresentazione omosessuale in un periodo storico ben preciso, quello della Tōkyō degli anni Sessanta. I livelli interpretativi altamente innovativi per la cinematografia del tempo sono ben presenti tramite scene fumettistiche che il regista inserisce con lo scopo di mettere in rilievo la ricerca di una certa libertà espressiva e di un linguaggio svincolato da formalismi stilistici o di genere. Tale mosaico, che si iscrive all'interno di un coerente

**ORIENTI
OCCIDENTI** processo narrativo in *ring composition*, conduce al finale tragico tale per cui alla rivelazione finale Gonda si toglie la vita con un pugnale che sarà utilizzato qualche scena più tardi da Eddie per accecarsi. Tale espediente filmico, dalle reminiscenze del mito edipico, è rielaborato nel film in chiave matricida legandosi così all'incesto paterno omosessuale. Le parole di R.M. Danese ci spiegano che

Edipo, il salvatore di Tebe, un tempo re saggio e rispettato, col volto ormai sfigurato dalle orbite vuote incarna l'orrore della propria storia nel momento in cui si mostra al popolo tebano uscendo dal palazzo dove si è consumata la tragedia. Parallelamente Eddie, il gay boy amato e desiderato da tutti, si presenta al mondo che lo attende fuori del palazzo in tutta la sua oscenità visiva e morale: egli ormai è una figura spaventosa, che si muove nella luce accecante del giorno brancolando, col coltello in mano, nel suo buio interiore, avvolto in un grottesco baby doll, mentre il suo volto un tempo bellissimo è devastato dalle striature di sangue che lo attraversano³.

Soffocamento, nausea e ricerca: La febbre dei vent'anni

Un film che ha provocato nel panorama cinematografico giapponese un acceso dibattito in termini di rappresentazione di immagini forse troppo stereotipate della realtà omoerotica è *La febbre dei vent'anni* (*Hatachi no binetsu*, Hashiguchi Ryōsuke, 1993) – pellicola largamente apprezzata dalla critica cinematografica e dal pubblico ma al contempo fortemente disapprovata dagli attivisti omosessuali in quanto sembrava volesse descrivere la comunità gay come un universo pressoché dedito alla prostituzione e ai rapporti promiscui. *La febbre dei vent'anni* rientra nel genere dei *seishun eiga* (film sui giovani) “per l’attenzione rivolta alle giovani generazioni degli anni Novanta, per le quali il sentimento non è più un presupposto ideale per le esperienze sessuali”⁴. Il film mette in risalto soprattutto una strana e costante sensazione, da parte dei protagonisti, di soffocamento e di nausea. La trama segue, in particolare, le vicende di due giovani: Shin, uno studente delle scuole superiori, e Tatsuru, un ragazzo imprigionato nel ruolo del giovane uomo cinico che non dà importanza alle persone con cui fa sesso, intrattenendo rapporti omoerotici svincolati dai sentimenti. La presenza di personaggi viscidati, come l'amico del proprietario del “Pinocchio”, un gay bar di Tōkyō, non fanno altro che acuire quella sensazione di vuoto vissuta dai protagonisti stessi. Tuttavia qualcosa sembra rompersi nel momento in cui Shin, cacciato di casa dai suoi genitori, va ad abitare da Tatsuru e tra i due nasce una storia di stampo erotico-affettivo.



Fig. 3-4 | Immagini tratte dal film *Hatachi no binetsu* (Hashiguchi Ryōsuke, 1993)

ORIENTI OCCIDENTI

Uno degli aspetti caratterizzanti di questa pellicola è che essa non presenta l'omosessualità come un problema socio-politico, ma piuttosto come una questione personale, di perdita e al contempo di ricerca individuale propria a ogni soggetto che si trova a convivere con un processo interiore d'identificazione con la propria omosessualità all'interno dei processi omologanti della società nipponica moderno-contemporanea. La narrazione si focalizza sul rapporto ambivalente che s'instaura tra i due ragazzi, la cui relazione è permeata dallo sfondo del sottobosco dei locali gay di Tōkyō, ritraendone gli aspetti più carnali, violenti e vibranti, quali la mercificazione del corpo maschile che interesserà dapprima Tatsuru e in seguito anche Shin. La realtà underground di Tōkyō, i vicoli maleodoranti e i luoghi liminari permeati dal sesso sono teatro dell'esperienza personale dei protagonisti che, attraverso un ritmo sincopato intervallato da momenti dalle tinte introspettive, mette così i due ragazzi di fronte alla scelta dicotomica normalità/devianza, da comprendere all'interno di un contesto fortemente caratterizzato dagli obblighi sociali nei confronti dei giovani maschi adulti in virtù di una linea di continuità generazionale e di stabilità familiare. La minaccia sociale risiederebbe nella possibile gratificazione sessuale ed emotiva che un uomo può provare nei confronti di un altro uomo, venendo così meno alle esigenze della famiglia nucleare.

Il risultato di tale prospettiva nella cinematografia di Hashiguchi è un forte senso d'incompletezza da parte della coppia omosessuale che si trova a interagire all'interno di un tessuto sociale fortemente eteronormativo dove sono condannati a vivere la loro esistenza con una percezione d'inadeguatezza emozionale in un mondo dove i sentimenti omosessuali sono tacitamente riconosciuti ma ufficiosamente condannati.

Dovere e sentimento: Kira kira hikaru

Il film *Kira kira hikaru* (Matsuoka George, 1992) è invece la riscrittura filmica dell'omonimo romanzo di Ekuni Kaori, pubblicato l'anno prima. La pellicola affronta il tema dei matrimoni di copertura, instaurati tra individui omosessuali e donne eterosessuali, al fine di adempiere, almeno in apparenza, agli obblighi imposti dal mainstream sociale. In un periodo di radicali cambiamenti socio-antropologici, a partire dalla percezione di sé come gay, come donna e più in generale come individuo potenzialmente slegato dalle costrizioni socio-culturali vigenti, viene problematizzata attraverso questo film la questione matrimoniale per gli omosessuali in Giappone. Tale problematica viene inserita all'interno di un processo dialettico che sfocia non soltanto in una contrapposizione fra preconcetti di una visione eteronormativa della famiglia – legata alle convenzioni sociali giapponesi di fine Ottocento che individuavano i ruoli specifici del marito e della moglie all'interno del nucleo familiare tradizionale dello *ie*⁵ – e una dimensione matrimoniale più *open minded* di stampo contemporaneo, ma anche in un *ménage à trois* di stampo esclusivamente affettivo-emozionale tra i protagonisti della vicenda narrata.

La storia si sviluppa intorno alla coppia, appena sposata, dei Kishida: Mutsuki è un dottore gay operante nel ramo medico della medicina interna, mentre la compagna Shōko è una traduttrice part-time dall'italiano con problemi di alcolismo ed emotivamente instabile. Il loro non è, come si è già anticipato, un matrimonio canonico: Shōko ha infatti accettato consapevolmente di sposare Mutsuki, già coinvolto in una relazione con l'amante Kon, al fine di mantenere il proprio status d'indipendenza, senza così incorrere nelle forzature e nelle pressioni esterne: il matrimonio viene presentato, così, come una mera convenzione sociale alla quale dover far fronte. La vicenda prende però una piega inaspettata: s'instaura, infatti, tra i tre protagonisti, un complesso rapporto volto a trovare un compromesso tra le proprie inclinazioni e gli obblighi familiari e sociali. Il regista ci presenta così, in chiave postmoderna, un intreccio che si sviluppa all'interno di un conflitto tra il *giri*, ovvero il senso del dovere, e il *ninjō*, il sentimento. Il cambiamento sociale in termini di matrimonio e di relazioni interpersonali è il fulcro centrale attorno al quale l'esperienza cinematografica cui si fa riferimento ruota e che in un certo qual

ORIENTI OCCIDENTI

modo preconizza. In risposta altamente polemica alla pratica sociale ancora oggi diffusa in Giappone degli *omiaï*, si evidenzia una

considerable discussions about so-called “counterfeit marriages” (*gisō kekkon*) which are also referred to as “camouflage” and “sexless” marriages (*kamofurājilsekkusu nashi no kekkon*). [...] In the practice of *omiaï* marriages the couple are introduced to each other by a go-between, usually a family friend of the older generation, or even a boss. The go-between is careful to only introduce couples he or she thinks will be mutually acceptable, and the *omiaï* itself is usually preceded by the exchange of photographs and resumes. [...] Women from good families who only want to marry high-status career men such as doctors and lawyers may also resort to *omiaï* which are now organised by élite dating agencies. Interestingly, “gay boom” movies feature prominent *omiaï* scenes organised by concerned parents who decide to act on their (gay) son’s behalf to find them a marriage partner⁶.

È quindi attraverso dialoghi e situazioni permeate da un forte senso ironico che Matsuoka tematizza la problematica della ricezione dell’anticonformismo in Giappone. *Shōko* è la “nuova donna” della contemporaneità giapponese, economicamente indipendente e avversa alle imposizioni della società: *Kira Kira Hikaru* risulta essere dunque una pellicola estremamente realistica che riesce non solo a indagare i processi di repulsione delle pressioni esterne, attraverso la tecnica della menzogna e la caratterizzazione dei soggetti che recitano un ruolo precostituito, ma che riesce, parallelamente, anche a mettere in luce le pressioni psicologiche dei protagonisti stessi, in relazione al loro ruolo di “attori”.



Fig. 5-6 | Immagini tratte dal film *Kira Kira Hikaru* (Matsuoka George, 1992)

La conclusione della pellicola lascia l’impressione che i tre protagonisti, arrivati sull’orlo dell’autodistruzione, abbiano in realtà scoperto le risorse interiori necessarie per sopravvivere in un ambiente contraddistinto da griglie definitorie spesso troppo omologanti, inferendo uno schiaffo ai valori morali convenzionali e mettendo in forte discussione i valori codificati della struttura familiare. In effetti, questo film ci mostra perfettamente come fosse già in auge in quegli anni

another ‘real’ family whose shared feelings expose the empty formalism of the more socially accepted family relationships that surround and seek to judge them. [...] There is an ingrained conservatism displayed here which questions whether relationships between gays and women in Japan are really at the cutting edge of new ways of reinventing marriage. What is more likely is that in their disillusionment with the hand traditionally dealt them in marriage, some Japanese women are fantasizing a better relationship with an imagined “other”: the gay

ORIENTI OCIDENTI

man who is [...] cleaner, smarter, better dressed and more supportive than his heterosexual counterpart⁷.

L'effetto complessivo è quello di una continua alternanza di emozioni che si traducono talvolta in sentimenti di scoraggiamento e di continua menzogna, altre volte invece in una forte fiducia nei confronti della vita. In particolar modo, nella parte finale del romanzo ci viene narrato l'episodio che segna il culmine della follia di Shōko: la donna, ormai innamorata del marito gay e del suo amante, si reca in ospedale per affrontare la questione "figli" tramite fecondazione assistita, già sollevata dalla madre del marito e presa in considerazione da Mutsuki. La richiesta della donna è spiazzante: un'inseminazione artificiale attraverso la fusione in provetta dello sperma di Mutsuki e di Kon. Avviene così una rottura dell'equilibrio creatosi tra i tre, anche se il successivo periodo di dolore e sofferenza durante il quale Kon si allontana fisicamente dalla coppia è in realtà il preludio di un riavvicinamento che segna in sostanza l'inizio di un periodo di felicità. È proprio con questa sensazione che il regista lascia lo spettatore: le ultime scene sono pervase da un senso di speranza e intrise di una gioia che non lascia spazio all'immaginazione. In questo modo, come una sorridente tavolozza di colori "cézanniana", i tre protagonisti, percepiti adesso come un vero e proprio nucleo familiare allargato, brindano con una coppa di champagne alla loro unione.

L'amore ai tempi del wakashūdō: Gohatto

Cambiando prospettiva rappresentativa, un film di culto che ha veicolato i processi di ricezione dell'omosessualità nella cultura giapponese da un punto di vista diacronico è *Tabù* (*Gohatto*, Ōshima Nagisa, 1999), pellicola che venne selezionata per il Festival di Cannes del 2000. In questa pellicola, che s'iscrive pienamente nel genere degli *jidai geki eiga*, i drammi storici ambientati in epoca Tokugawa (1600-1868), viene problematizzata l'omosessualità all'interno di un contesto storico-culturale ben preciso, ovvero il *milieu* della classe samuraica, osservante da sempre un rigoroso codice di comportamento (*gohatto*). Gli amori omosessuali venivano al tempo inseriti nel cosiddetto *wakashūdō* (la via dei ragazzi): i *wakashū* erano ragazzi fra gli undici e i quindici anni, ovvero in un'età anteriore alla cerimonia *genpuku* (cerimonia della maggiore età), durante la quale la fronte veniva rasata come segno del raggiungimento della maggiore età⁸. Concetti confuciani quali lealtà e devozione stavano quindi alla base di questo tipo di relazioni: oltre al classico scambio di promesse d'amore, il giuramento tra i due amanti implicava anche l'obbligo per l'adulto di provvedere al ragazzo dal punto di vista educativo e soprattutto economico; le convenzioni imponevano una stretta monogamia al ragazzo, in un vincolo che non era soltanto amoroso ma anche di fedeltà feudale nei rispetti del proprio signore/amante. Lo *wakashūdō*, perciò, in ambito militare era un vero e proprio processo di maturazione dell'apprendista samurai, il quale veniva iniziato all'etica guerresca da un amante più adulto che rivestiva spesso il ruolo di guida. Si trattava insomma di una relazione a tutti gli effetti.

Gohatto mette in scena le relazioni allacciate tra il protagonista Kanō, un ragazzo poco più che adolescente dai tratti fisici marcatamente androgini, Tashiro, suo *senpai* (compagno più anziano) diretto col quale intrattiene una relazione ambivalente, e i vari componenti della scuola "Shinsengumi", uno speciale corpo di polizia costituito nel 1863 a sostegno dello shogunato Tokugawa. La bellezza del ragazzo è destinata a creare un forte scompiglio all'interno dell'ambiente militare regolato da rigidi dogmi apparentemente eteronormativi, tanto che si cercherà di risolvere il problema alla radice, iniziando il giovane ai piaceri eterosessuali in un bordello della città con esiti però disastrosi. Nel corso dello svolgersi delle vicende, il giovane sembra restare imperturbabile nei confronti delle rivalità all'interno della scuola e ancor di più nei riguardi delle pulsioni erotiche scatenate nei confronti degli altri samurai. La sua omosessualità è caratterizzata da un'elegante naturalezza che sovverte in modo fatale l'ordine gerarchico della scuola samuraica. E così, rifiutando in toto l'idea di oscenità, Ōshima individua nella sessualità lo strumento che

ORIENTI OCCIDENTI

permette a colui che si trova in posizione di subalterno di cambiare radicalmente la società, mettendone in crisi le convenzioni e le regole. Kanō, in questo senso, è l'angelo della morte: la sua bellezza efebica, rappresentata dall'albero in fioritura dell'ultima scena, ucciderà il suo amante e verrà a sua volta recisa nell'intento di porre fine agli sconvolgimenti che si erano creati nella scuola.

Il finale s'iscrive all'interno di una scenografia bidimensionale a forte caratterizzazione onirica che viene da una parte messa in rilievo a livello musicale dalla colonna sonora di Sakamoto Ryūichi e dall'altra rappresentata esteticamente dall'emblema del taglio di un ciliegio fiorito di bianco accecante nella notte lunare, stando a significare la metafora della morte del giovane e il ripristino dell'ordine pubblico.



Fig. 7-8 | Immagini tratte dal film *Tabù* (Gohatto, Ōshima Nagisa, 1999)

L'ironia che permea continuamente la pellicola di Ōshima crea un'atmosfera dalle sfumature nostalgiche che dischiude parallelamente uno sguardo fortemente disincantato sulla tradizione sociale nipponica, indirettamente criticata dal regista stesso⁹. *Gohatto* rompe la tradizione di rappresentare l'amore omoerotico in modo implicito nella tradizione filmica facente riferimento alla classe samuraica. Un'ulteriore valenza di questo film risiede infatti nell'aver esplicitato il carattere omosessuale delle relazioni instauratesi nei circoli militari della tradizione nipponica invece di darne una rappresentazione celata e indiretta perché considerati come elementi di disturbo nella comprensione e propaganda di una virilità volta allo schema gerarchico patriarcale. La traduzione a livello internazionale del titolo giapponese in *Taboo* rispecchierebbe inoltre la metafora dell'assimilazione dell'ideologia europea riguardante il genere e la sessualità. La più corretta traduzione del titolo – letteralmente “contro la legge” – richiama effettivamente il processo di assimilazione del termine “sodomia” invocato dal codice legislativo franco-tedesco della fine del XIX secolo e che si ritrova nell'articolo 266 del Codice Civile nipponico di epoca Meiji del 1873 che tacciò le pratiche omosessuali all'interno dei circoli samuraici come illegali, facendo così traslare il significato dello *shudō* in tabù solamente in epoca moderna¹⁰.

Conclusioni

Come abbiamo visto, il Giappone di epoca Meiji conobbe lo sviluppo di nuovi dibattiti relativi all'omosessualità derivati dagli approcci sessuologici euro-americani. Tali approcci apportarono un profondo e radicale cambiamento di ottica nei confronti dell'omosessualità, che si tradusse nel conseguente passaggio dall'identificazione dell'erotismo maschile (*nanshoku*) come parte fondamentale e largamente tollerata del codice di comportamento samuraico, all'assimilazione delle nuove teorizzazioni sulla sessuologia importate dall'Europa, che individuavano nella passione omoerotica una devianza patologica e un pericolo anche nei confronti del nuovo assetto familiare del Giappone moderno.

In riferimento all'età contemporanea, la filmografia giapponese si è lentamente avvicinata alla rappresentazione di un'omosessualità “dall'interno”, che fa riferimento alle modalità di percezione

ORIENTI OCCIDENTI

dell'essere gay attraverso un processo di consapevolezza di sé come gay rapportato alle dinamiche socioculturali circostanti e alla relativa realtà storica. Comprendere in pieno la propria identità omosessuale, raggiungerne una piena autostima, riconoscersi come facenti parte di tale gruppo sociale risultano in questo modo i principi sottesi all'adesione da parte di molti individui giapponesi omosessuali all'associazionismo e ai recenti movimenti di liberazione gay, alla partecipazione sempre più diffusa ai gay pride, alla divulgazione online di informazioni sulla vita omosessuale metropolitana e ancora alla proliferazione di opere cinematografiche a tematica LGBTQI presentate in specifici contesti culturali.

Le opere cinematografiche analizzate all'interno di questo articolo sono state in Giappone portatrici di cambiamento e rappresentano un vero e proprio prodotto dei tempi, riflettendo la caratteristica ambivalenza della società nipponica verso l'omosessualità maschile che ha visto, nel corso degli ultimi secoli, aperture e chiusure in termini di "tolleranza" e di rappresentazione mediatica. Tale processo storico è evidente se si tiene conto delle trame proposte dai registi: col film di Ōshima si assiste infatti alla rievocazione di una sorta di *âge d'or*, quando l'omosessualità veniva implicitamente accettata poiché facente parte di un *iter* di maturazione sociale. Attraverso il tema della metamorfosi, Matsumoto prende invece in analisi il senso di cambiamento della percezione dell'omosessualità nel dopoguerra da parte della società nipponica proprio nei decenni in cui entra in contatto sempre di più col mondo anglo-americano, portando sullo schermo un tema che era stato raramente affrontato prima a livello filmico e che si pone come elemento di rottura nei confronti del mainstream cinematografico. Matsuoka George, per contro, evidenzia come la società giapponese contemporanea presenti ancora non solo un alto livello di uniformità sociale in cui l'unico rapporto matrimoniale accettato sembra ancora essere quello eterosessuale, ma anche un forte grado di pressione rappresentato dalla dicotomia obbligo sociale/sentimento¹¹, mantenendo inoltre una forte eredità della visione familiare etero-imposta introdotta nel paese nei primi del Novecento attraverso la diffusione delle teorie psicoanalitiche europee. Il peso della società contemporanea nei confronti dell'omosessualità individuata ormai come una subcultura a carattere liminare è ancora più evidente nella pellicola di Hashiguchi.

L'evoluzione del cinema omosessuale nipponico s'iscrive così all'interno di una transizione relativa all'assimilazione d'influenze culturali euro-americane da parte del paese a cavallo tra l'era pre-moderna e moderno-contemporanea. La cultura nipponica di epoca Tokugawa prevedeva una sessualità alquanto libera e aperta nei confronti di rapporti omosessuali, come si evidenzia nel film di Ōshima. Si può dire, in definitiva, che il paese sia stato ideologicamente influenzato da categorie mentali di natura estera inerenti al sesso e al genere che, durante il processo d'industrializzazione e di modernizzazione del Giappone, sono state introdotte e assimilate. A partire dal periodo Meiji, si decreta infatti la netta separazione dei generi – maschile e femminile – criminalizzando così le pratiche omosessuali che fino a qualche decennio prima facevano parte della cultura autoctona. Negli ultimi decenni, il cinema giapponese ha avuto il merito non solo di rappresentare le diverse soggettività omosessuali e le subculture omoerotiche man mano emarginate dalla società, ma di riconnettersi anche alla propria, e assai più tollerante, eredità culturale. Il cinema nipponico è stato in grado infatti di decostruire le influenze estere inerenti alla sessualità e al genere, e di denunciare fenomeni oppressivi quali l'omofobia. Va inoltre precisato che la cinematografia omosessuale, anche di produzione estera¹², è stata negli ultimi due decenni in Giappone recepita come un importantissimo fenomeno sociale, ponendosi infatti come cassa di risonanza per le modalità in cui l'omosessualità stessa è stata recepita dai gay giapponesi in età contemporanea.

Lorenzo Mazzoni

ORIENTI Note OCCIDENTI

1. Cfr. Wim Lunsing, "Gay Boom in Japan: Changing Views of Homosexuality?", *Thamyris*, vol. 4, n. 2 (September 1997), pp. 267-293.
2. Mark McLelland, "Japan's Original Gay Boom", in Matthew Allen, Rumi Sakamoto (a cura di), *Popular Culture: Globalization and Japan*, Routledge, Abington-New York 2006, pp. 159-173.
3. Roberto Mario Danese, "Edipo al Funerale delle rose: l'Edipo re di Sofocle nel cinema di Toshio Matsumoto", in Francesco Citti, Alessandro Iannucci (a cura di), *Edipo Classico e Contemporaneo*, Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2012, p. 332.
4. Maria Roberta Novielli, *Storia del cinema giapponese*, Marsilio, Venezia 2010, p. 290.
5. Tale espressione identifica il modello ideale di famiglia giapponese e l'unità giuridica familiare rimasta in vigore fino al 1947, caratterizzata da un sistema patriarcale rigidamente basata sulla linea di successione. A tal riguardo, la legge civile del 1898 istituzionalizzò la famiglia eterosessuale come strumento per la formazione di una società moderna basata quindi sulla stabilità dell'assetto familiare all'interno del quale il ruolo dell'uomo era quello del lavoratore, mentre la donna doveva essere "brava moglie e madre saggia", secondo lo schema del *ryōsai kenbo*.
6. Mark McLelland, *Male Homosexuality in Modern Japan: Cultural Myths and Social Realities*, Curzon, Richmond 2000, p. 91.
7. Mark McLelland, "A Mirror for Men? Idealised Depictions of White Men and Gay Men in Japanese Women's Media", *Transformations*, vol. 6, n. 2 (Febbraio 2003), p. 8.
8. Cfr. Gary Leupp, *Male Colors: The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan*, University of California Press, Los Angeles 1995.
9. Cfr. Stefano Francia Di Celle, *Nagisa Oshima*, Il Castoro, Milano 2009.
10. Per quanto riguarda il discorso sulla sessualità, il corpus nosografico psichiatrico occidentale del XIX secolo, raccogliendo l'eredità di pregiudizio e di moralismo dei codici normativi ecclesiastici e laici, classificava il comportamento non etero-orientato come una malattia, un'affezione che poteva costituire unità nosografica a sé stante, il sintomo di una patologia più profonda, o ancora poteva essere individuato come causa di altri disturbi psichici. Parallelamente, la tradizione psicoanalitica e filosofica europea introdotta in Giappone attraverso le teorie di Freud e di Durkheim, riteneva che l'omosessualità fosse una malattia psichiatrica curabile attraverso terapie di conversione, un'aberrazione sessuale o ancora una vera e propria devianza comportamentale.
11. Cfr. Mark McLelland, Romit Dasgupta (a cura di), *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*, Routledge, Abington-New York 2005, pp. 173-181.
12. In questa prospettiva, sono di grande rilevanza i numerosi festival cinematografici dedicati alle culture LGBTQI che da più di un decennio vengono organizzati a Tōkyō e Ōsaka, quali il Tōkyō International Lesbian & Gay Film Festival (TIL&GFF), il Kansai Queer Film Festival (KQFF) e l'Asian Queer Film Festival (AQFF).