



UNIVERSITÀ  
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE POLITICHE E SOCIALI

CORSO DI LAUREA IN

STUDI DELL'AFRICA E DELL'ASIA

The Golden Age of  
Grotesque

*Critica, corpo e devianza nel genere erotico-grottesco giapponese*

Relatore

Chiar.mo Prof. Pancini Andrea

Correlatore

Chiar.mo Prof. Campiglio Paolo

Tesi di Laurea di

Volpato Edoardo

Matricola

546090

ANNO ACCADEMICO 2025/2026

## **Indice**

### Introduzione

1. Arte, erotismo e violenza
2. Un Giappone rispettabile
  - 2.1. Edificare la nazione
  - 2.2. Normalità artificiali
3. Morfologie grottesche
4. Amare le donne, odiare le donne
  - 4.1 L'erotismo della donna moderna
  - 4.2 Donne emancipate
  - 4.3 Vittime designate
  - 4.4 Feticizzazioni
  - 4.5 Questioni di genere
5. Tutto è bene quel che finisce bene
6. Esuvia

### Conclusioni

## Introduzione

Il XIX fu un secolo di profondi cambiamenti: politici, tecnologici e sociali. Le distanze vengono accorciate sensibilmente, grazie alla costruzione delle ferrovie e poi all'invenzione dei battelli a vapore, che consentono di ridurre le percorrenze in mare a tempi prima impensabili. È il secolo in cui gli ultimi spazi rimasti bianchi sulle mappe vengono colmati e in cui il colonialismo europeo diventa più pervasivo. Nel mondo diversi stati innalzano i propri sovrani a imperatori. È il secolo in cui viene stretta con più forza la morsa del colonialismo europeo nel mondo.

«Quando arrivate dai cinesi» ... dice [l'imperatore di Germania] «ricordatevi che siete l'avanguardia del cristianesimo», dice, «e ficcategli la baionetta nella pancia, a ogni infedele maledetto che vedete», dice. «Fategli capire che vuol dire, la nostra civiltà occidentale... E se capita che per strada pigliate un po' di terra, non fatevela portar via da un francese o da un russo».<sup>1</sup>

Lo spirito con cui l'Europa si espande è aggressivo, l'esportazione dei conflitti insiti al continente all'esterno di esso. Questa espansione è spinta anche dalla rivoluzione industriale e dal mutamento economico, i quali necessitavano di risorse reperibili fuori dall'Europa. È il secolo del positivismo e della fiducia religiosa nei confronti del progresso e della modernità, il tutto ottenuto indagando a fondo il mondo tramite lo strumento della scienza. L'uomo dell'Ottocento è un uomo che misura il mondo che gli sta attorno, che lo incasella in categorie definite con rigore scientifico.

---

<sup>1</sup> Cfr. Hobsbawm E. J., *L'età degli imperi, 1875-1914*, Economica Laterza, 2005, p. 66.

Il Giappone, esattamente come gli altri stati asiatici, è costretto ad interfacciarsi con le potenze occidentali nel corso del XIX secolo. Sebbene il paese non fosse chiuso ermeticamente e dei contatti fossero già presenti col mondo esterno, è in questo secolo che avviene l'apertura massiva alla presenza occidentale. A seguito di questa apertura i governanti giapponesi si trovano di fronte ad una sfida decisiva per il futuro del paese. Il governo dei Tokugawa viene sostituito nel 1868, a seguito della rivoluzione Meiji, con un nuovo sistema politico, che si pone l'ambizioso obiettivo di modernizzare il Giappone. A questa rivoluzione politica seguono diversi cambiamenti di ordine sociale e culturale che mutano il volto del Giappone.

Lo scopo di questo elaborato è analizzare come il mutamento culturale sia stato elaborato, nel periodo Taishō (1912-1926)<sup>2</sup>, attraverso l'analisi della letteratura del genere *ero-guro-nansensu*. Questo genere, il cui nome deriva dalla giapponesizzazione dei termini *erotic*, *grotesque* e *nonsense*, all'apparenza parrebbe un'operazione di escapismo e di ricerca dell'esotico. Sebbene nella gioventù urbanizzata del Giappone Taishō, il pubblico di riferimento di questa corrente culturale, fosse presente l'attenzione per l'esotico, come testimonia la grande varietà di giornali e riviste dedite alla raccolta di racconti, foto e aneddoti bizzarri, al cuore della letteratura *ero-guro* giace una critica sottile e obliqua alla contemporaneità giapponese.<sup>3</sup> Il periodo Meiji (1868-1912), pregno di cambiamenti, necessitò di una lunga fase di rielaborazione e accettazione da parte dell'intellettualità, le cui perplessità e critiche emergono anche all'interno dell'*ero-guro*. Uno degli obiettivi di quest'elaborato è quindi quello di analizzare come l'*ero-guro* non sia un semplice gusto estetico ma

---

<sup>2</sup> La periodizzazione giapponese, dal periodo Meiji in poi, è proclamata dall'autorità imperiale e, ad un'epoca, corrisponde un singolo imperatore regnante. Precedentemente possedeva un valore simbolico, per cui un imperatore poteva regnare attraverso epoche differenti.

<sup>3</sup> Cfr. Angles J., *Seeking the Strange: "Ryōki" and the Navigation of Normality in Interwar Japan*, Sophia University, Monumenta Nipponica, Spring, Vol. 63, No. 1, pp. 101-141, 2008.

una vera e propria critica della modernità, specchio delle insicurezze di alcuni degli autori presi in esame e di rivendicazioni.

Prima di affrontare il genere *ero-guro* parte dell'elaborato è dedicato alla ricostruzione dell'arte nel tardo periodo Edo (1603-1868) e agli inizi del periodo Meiji. Nella prima sezione si intende mostrare l'esistenza di una continuità tra l'estetica artistica giapponese pre-Meiji e post Meiji. È stato ritenuto importante, durante la stesura di quest'elaborato, sottolineare non solo le rotture ma anche le linee di continuità tra passato premoderno, modernità e contemporaneità, per dimostrare come la critica *ero-guro*, diretta ai risultati delle modernizzazioni Meiji, non fosse comunque figlia solo delle considerazioni degli anni Venti, ma affondasse le proprie radici nella storia nipponica. La sezione seguente invece ripercorre alcuni dei mutamenti storici che hanno caratterizzato il Giappone Meiji. È stata prestata particolare attenzione ai temi della costruzione della modernità, e della rispettabilità, secondo i canoni individuati dallo storico George L. Mosse nel saggio *Sessualità e nazionalismo*. È stata prestata attenzione alle discontinuità tra l'interpretazione europea e nipponica della strada per la modernità, sottolineando l'autonomia dell'elaborazione culturale giapponese. Il XIX e il XX secolo sono anche il periodo in cui, come argomentato da Michel Foucault, per lo stato diventa prioritario effettuare un certo controllo sui corpi. A questo tema è dedicata parte dell'elaborato, necessaria per affrontare le critiche mosse dall' *ero-guro*.

L'analisi della letteratura prebellica *ero-guro* presa in esame è stata divisa in più parti. Viene analizzata la costruzione dell'elemento grottesco, identificato tramite la rottura dei canoni del decoro e armonia identificati da Mosse come fondative della rispettabilità. L'accento non è posto sul semplice dato estetico, ossia sul corpo deforme o sulla sessualità non conforme, ma su ciò che soggiace alla visione di tali elementi. Il genere *ero-guro* è ricco di elementi *voyeuristici*, ma per coglierne la forza bisogna

individuare da dove scaturisce la percezione grottesca di un corpo o di una pratica sessuale. Viene quindi messo in luce lo sfumare del confine tra lettore e personaggio, fattore che produce la sensazione di disagio di fronte al grottesco. Viene poi analizzata la componente femminile nel genere. Al di sotto del ruolo di vittima designata, o di manichino da spogliare per suscitare una risposta erotica nel lettore, la donna nel genere *ero-guro* è un soggetto stratificato il cui ruolo spesso presenta più d'una singola chiave di lettura. La figura femminile è anche l'elemento migliore per cogliere le ansie, specificatamente maschili, di fronte ai mutamenti indotti dalla modernità. Infine viene analizzato il finale delle opere come soggetto a sé stante. L'obbiettivo di questa sezione è analizzare come, di fronte ad un Giappone in cui la pratica della censura era molto forte, spesso i finali presentino un rientro dell'estrano solo apparente. Il finale dove i buoni vincono e l'elemento deviante scompare si scopre essere solo la superficie del discorso, un modo per neutralizzare l'elemento eversivo con la consapevolezza, forse inconscia, del mancato obbiettivo.

Nel terzo e ultimo capitolo dell'elaborato viene invece presa in esame l'idea di una continuità post Seconda guerra mondiale del genere *ero-guro*. L'obbiettivo è mostrare come il gusto per l'estetica erotico grottesca, già presente nel periodo Edo e successivamente adottato dal genere *ero-guro* sia sopravvissuto alla guerra per riemergere con forza nella cultura pop giapponese. Verrà argomentata anche una certa perdita della forza del messaggio critico del genere *ero-guro* a favore del perfezionamento estetico di tale gusto artistico.

I termini in lingua giapponese sono stati riportati secondo il sistema Hepburn.

## 1. Arte, erotismo e violenza

In Giappone il rapporto teso tra l'erotico e il grottesco può esser rintracciato, ben prima che Edogawa Ranpo (1894-1965), sollevi per la prima volta il pennino, all'interno della produzione *ukiyo-e* 浮世絵. Le “immagini del mondo fluttuante”, tecnica artistica che consiste in stampe, su carta o legno, di immagini realizzate a pennello, o tramite incisione, rappresentano la mondanità, il mondo sospeso tra realtà e finzione della città di Edo, oggi Tokyo. I soggetti di questa forma artistica variano, ma sempre con lo sguardo rivolto alla fumosità dei piaceri mondani di Edo.

Per tutto il periodo Edo, in maniera più diffusa dal 1680 circa, sino al periodo Meiji, viene prodotto in Giappone lo *shunga* 春画, sottogenere dell'*ukiyo-e*. Il termine *shunga*, deriva dal cinese *chungong hua*, e significa “immagini del palazzo di primavera”, una metafora dell'atto sessuale.<sup>4</sup> Nonostante la funzione apotropaica, diffusa specialmente nel periodo Edo, come la credenza che queste opere potessero proteggere dagli incendi, gli *shunga* sono opere largamente utilizzate a scopo onanistico.<sup>5</sup> Raccolte all'interno di costosi libri in legno, o diffuse su economiche stampe cartacee, queste immagini, che spaziano dall'utilizzo del bianco e nero alle stampe a colore, condividono lo stile raffinato con gli *ukiyo-e* e rappresentano atti sessuali.<sup>6</sup> Lo stile è il medesimo degli *ukiyo-e* poiché gli autori che si prestano a realizzare opere *shunga* sono spesso gli stessi.

Altri termini, oltre a *shunga*, servono per indicare le stampe erotiche del periodo Edo. *Warai-e* 笑い絵, il cui significato è “immagine divertente”,

---

<sup>4</sup> Cfr. Screech S., *Sex and the Floating World, Erotic images in Japan 1700-1820*, Reaktion Books 2009.

<sup>5</sup> Ibid, pp. 36-39.

<sup>6</sup> Ibid, p. 129.

mostra come questa forma d'arte fosse strettamente collegata all'umorismo. All'interno della produzione *shunga*, sono infatti rare le illustrazioni che non si accompagnino a righe di testo dal contenuto umoristico, o che non facciano parte di una storia di tal genere. Nella mitologia nipponica è identificabile la correlazione tra umorismo e sessualità. Quando la dea Amaterasu 天照大神, offesa in una disputa col fratello, si rifugia nella caverna *Ama no Iwato* 天岩戸 per punire il mondo, privandolo della propria luce, è la nudità della dea Ama no Uzume 天宇受売命, accompagnata dall'ilarità degli dèi, a far uscire la divinità all'esterno. *Warai-e* non indica solo la comunione tra risata ed erotismo ma richiama anche all'associazione d'immagini tra il fiore che sboccia e il genitale femminile. Questo tipo di immagini sono infine chiamate anche *makura-e* 枕絵, o "immagini da guanciaie", terminologia che ben riflette il luogo e la posizione di fruizione di quest'arte.<sup>7</sup>

Le vicende di Mane'emon 万年右衛門, protagonista di una serie di *shunga* realizzati da Suzuki Harunobu 鈴木春信 (1725-1770) costituiscono un esempio del genere umoristico all'interno della produzione *shunga*. Nella storia Mane'emon beve una pozione magica che gli consente di ridurre le sue dimensioni sino a quelle di un fagiolo grazie alle quali assiste a diversi incontri sessuali. La figura di Mane'emon, la cui rappresentazione introduce un dispositivo narrativo *vouyeristico*, che ricorre in parte della produzione *shunga*, all'interno di ogni tavola esprime un commento o una considerazione su ciò che sta avvenendo.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Cfr. Higuchi K., *No Laughing Matter: A Ghastly Shunga Illustration by Utagawa Toyokuni*, *Japan Review* 26 Special Issue Shunga, pp. 239–55, 1 gennaio 2013.

<sup>8</sup> Cfr. [https://www.scholten-japanese-art.com/shunga\\_11.php](https://www.scholten-japanese-art.com/shunga_11.php)



Figura 1 3: *Ichatsuki-Shima (Busy Love)*. 1765-1770 ca.

Nella figura 1 Mane'emon osserva una servitrice, che, mentre intrattiene un rapporto sessuale con un uomo, seduto alle sue spalle, applica il *moxa* 灸, pratica della medicina orientale simile all'agopuntura, ad un'anziana signora. La divisione degli spazi nella figura è utilizzata per ottenere una resa comica poiché evidenzia come l'anziana sia all'oscuro di quanto accade. Mane'emon, intento a praticarsi il moxa, commenta come in fatto di moxa e di sesso ci sia bisogno di prestare attenzione, mentre sottolinea la capacità di effettuare più compiti assieme della servitrice.<sup>9</sup> La figura 2 propone una scena umoristica analoga, resa attraverso la reazione di gelosia della moglie, che trascina via il marito da un'altra donna.

<sup>9</sup> Cfr. Higuchi, op. cit.



Figura 2 4: Yarikuri-Shima (Love Revealed) 1765.1770 ca.

Lo *shunga* inizialmente si differenzia dalla produzione pornografica occidentale tramite la rappresentazione dei corpi vestiti. Procedendo verso il XIX secolo però questo registro visivo muta e la rappresentazione di corpi integralmente nudi. All'interno della produzione *shunga* la resa dell'erotismo non risulta fondata sulla nudità, ma sulla costruzione simbolica del corpo. Sebbene i genitali siano rappresentati frequentemente con dimensioni esagerate, l'esposizione di pelle nuda rimane limitata, non essendo finalizzata ad ottenere una risposta erotica diretta nell'osservatore. I corpi maschili e femminili sono rappresentati in modo pressoché identico, differenziandosi solo tramite i genitali. I tratti sessuali secondari, come il seno, sono appena accennati, lasciando al contesto o all'abbigliamento il compito di definire il genere dell'individuo rappresentato. Questo quando i tratti secondari, come la peluria abbondante su tutto il corpo maschile, non fanno parte di uno specifico registro narrativo, utilizzato per rappresentare uomini rozzi, barbari o che si accingono a usare violenza sulla donna.<sup>10</sup> La rappresentazione androgina dei corpi si inserisce in un

<sup>10</sup> Cfr. Screech, op. cit., pp. 106-115.

contesto culturale in cui manca un registro d'interpretazione binario del genere. Durante il periodo Edo, la corporeità, e l'atto sessuale, presentano ancora un aspetto di mediazione. Sebbene una definizione di fluidità, in senso contemporaneo, sia fuori luogo, i confini tra gli orientamenti sessuali e di genere sono più sfumati rispetto a come lo saranno in futuro. Nella produzione culturale del tempo risulta più naturale l'assegnazione dei ruoli piuttosto che l'identificazione degli stessi, secondo un'interpretazione binaria del genere.<sup>11</sup> La produzione *ukiyo-e*, rappresentando il mondo fluttuante delle città, non è estranea all'esistenza di confini mediati, come il travestitismo nella vita quotidiana. Esempi storici di questo costume sono l'ex imperatore Kotohito (1596-1680), che usava vestirsi da donna, per necessità e per piacere, o Ike Taiga 池大雅 (1723-1776), solito scambiarsi i vestiti con la moglie Gyokuran 徳山玉瀾 (1727-1784).<sup>12</sup>



Figura 3 5: Fukiyagahama, Sakai-Shima (*Playing with a Dandy*) 1765-1770 ca.

<sup>11</sup> Cfr. Plugfelder M. G., *Cartographies of Desire, male-male sexuality in Japanese discourse, 1600-1950*, University of California Press, 1999, pp. 252-263.

<sup>12</sup> Cfr. Screech, op. cit., p. 99.

La figura 3 è un esempio di *shunga* rappresentante un rapporto omosessuale, nello specifico con un prostituto travestito. È sempre Mane'emon a osservare la scena, mentre i due amanti giacciono su di un futon che presenta il tema del crisantemo, fiore che essendo associato all'ano assume la valenza metaforica del rapporto sessuale tra uomini.<sup>13</sup>

All'interno del genere *shunga* esiste anche un filone che rappresenta scene dove l'elemento erotico e l'elemento grottesco risultano intrecciati. Esistono, all'interno della mitologia del Sol Levante, storie di mostri, come i *tengu* 天狗, che rapiscono gli umani per intrattenere rapporti sessuali, o animali che, mutando forma e usando sotterfugi, seducono i giovani per intrattenere rapporti carnali. Famose seduttrici e mutaforma di quest'immaginario sono ad esempio le volpi.<sup>14</sup>



Figura 4 Tako to Ama (*The dream of the fisherman's wife*) 1814, presente all'interno della raccolta *Kinoe no Komatsu*.

La figura 4 rappresenta forse uno degli *shunga* più noti al mondo. Opera del maestro Katsushika Hokusai 葛飾 北斎 (1760-1849) dal titolo Tako to

<sup>13</sup> Cfr. Plugfelder, op. cit., pp. 164; 198.

<sup>14</sup> Cfr. Screech, op. cit., pp. 162-163.

Ama 蛸と海女, l'illustrazione mostra un rapporto sessuale tra due polpi ed una pescatrice di perle. L'elemento grottesco dell'opera è reso, oltre che dal soggetto, dal testo d'accompagnamento dove, i tre partecipanti esprimono il proprio piacere.

La presenza dell'elemento grottesco, nell'iconografia *shunga*, viene manifestata con maggior forza quando è coinvolto il tema della morte. Nella storia di *Botan Dōrō* 牡丹灯籠 (*La lanterna delle peonie*) il samurai vedovo Ogiwara Shinnojo, viene sedotto da uno *yōkai*, che assume le forme di una donna. Giacciono assieme per alcune notti, quando un vicino, sospettoso di ciò che sta avvenendo, spia gli amanti e scopre la verità sulla compagna del samurai: la vera forma della donna è uno scheletro.<sup>15</sup>



Figura 5 tavola presente nella raccolta *ehon kaichū kagami*, 1823.

Nella figura 5 il maestro Utagawa Toyokuni I 歌川 豊国 (1769-1825) rappresenta il prima e il dopo del rapporto tra Ogiwara e la donna. Il rapporto sessuale con la donna è completo, anche quand'essa assume la sua reale forma fisica. Cambia l'atmosfera, che nella seconda illustrazione si fa pesante, desaturata, mentre la passione sul volto del samurai sembra tramutarsi in un'espressione di profonda tristezza. Anche la poesia riportata sopra le immagini trasmette la tristezza della scena, recitando il seguente verso: “La pelle ci ha ingannato, nascondendo le ossa allo

<sup>15</sup> Cfr. <https://www.japanitalybridge.com/2017/12/japan-folklore-botan-doro/>

sguardo, persino una bella donna non è quindi altro che un suo artificio”. L’opera appena vista non è l’unica a presentare questo tipo di soggetto, anche se, l’illustrazione che segue ha tratti più violenti.



Figura 6 tavola presente nella raccolta *ehon kaichū kagami*, 1823.

Nella figura 6 infatti il rapporto tra i due amanti è seguito dalla rappresentazione dei corpi dilaniati dei medesimi. Il manico della spada, nascosta tra i futon nella prima immagine, è posto a presagio del destino della coppia, che dopo aver consumato pone fine alla propria vita, dando alla luce, tramite la mano dell’artista, una scena di dove l’erotismo si lega al grottesco.

Riconosciuto come maestro nella rappresentazione della violenza è Tsukioka Yoshitoshi 月岡 芳年 (1839-1892), autore di molte opere *muzan-e* 無惨絵, o, stampe insanguinate. Allievo della scuola Utagawa 歌川派, che abbiamo già visto partorire alcune illustrazioni di forte impatto, Yoshitoshi è noto per la forza con cui rappresenta le scene di violenza, in particolar modo sulle donne. Autore dalla personalità turbolenta, con un’intensa vita privata, lavorò presso diversi giornali, per i quali eseguì opere rappresentanti eventi di cronaca nera.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Cfr. Gaudeková H., *Nuances of beauty-Yoshitoshi’s concept of women as a reflection of contemporary society*, *Annals of the Náprstek Museum*, 34/1, 2013, pp. 43-58.



Figura 7 Furuteya Hachirōbei murdering a woman in a graveyard, 1867.

La figura 7 fa parte di una serie di stampe chiamata *Eimei nijūhasshū* 英名二十八衆句 (28 omicidi famosi con poesia), realizzata nel 1867 da Yoshitoshi in collaborazione con Yoshi-Iku 月岡 芳幾 (1833-1904), appartenente alla medesima scuola. In quest'illustrazione assistiamo all'omicidio da parte di Hachirōbei Furetaya della propria amante all'interno di un cimitero. I soggetti di questa serie vengono ripresi dalla cronaca, dal folklore e dal teatro kabuki. Protagonista di questa scena è la brutalità con cui l'uomo sottomette la donna che, nonostante sembri tentare, non riesce ad opporre alcuna difesa contro l'aggressore.



Figura 8 Inada Kyūzō Shinsuke: woman suspended from rope, 1867.

Nella figura 8, tratta anch'essa da *Eimei nijūhasshūku*, l'autore mescola il grottesco all'erotico. Ricorre il tema della donna indifesa davanti alla violenta forza dell'uomo, che in quest'illustrazione sta ferendo la vittima, legata e sospesa a testa in giù. In comune con l'illustrazione mostrata in precedenza la donna ha i capelli che cadono sciolti in onde morbide. Il sangue che cola è utilizzato dall'artista per evidenziare il corpo della vittima, e creare un connubio dove erotico e grottesco si uniscono.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Cfr. <https://theartofjapan.com/yoshitoshi-and-yoshiiku-28-murders-complete-set-with-colophon>

È però attraverso il pennello di Utagawa Toyokuni che eros e grottesco si uniscono nel modo più forte. In un'opera che rappresenta un unicum nella produzione degli *shunga*, il maestro ci mette di fronte ad un'illustrazione che rappresenta la rottura di un tabù. All'interno della scena, che si svolge di notte, è rappresentato un uomo nell'atto di abusare sessualmente il cadavere di una donna. La violenza rappresentata è assoluta e a senso unico, poiché manca del tutto l'aspetto della difesa e della lotta, che invece, all'interno degli *shunga* rappresentanti scene di stupro, è presente. Il cadavere giace, in una posa innaturale e disarticolata, sopra un catino mentre viene abusato da un addetto alla preparazione delle salme per i riti funebri. La scena assume un tono ancor più grottesco quando una guardia scopre l'atto. Come elemento di disturbo viene utilizzata l'assenza di tutti quei caratteri rappresentanti la barbarie dell'uomo, come il naso pronunciato o l'elevata peluria.<sup>18</sup>



Figura 9 Utagawa Toyokuni. Vol. 2, illust. 4 of *Ōyogari no koe*, 1822.

È stato mostrato come all'interno dell'arte giapponese fosse presente sia l'elemento erotico, fruito alla luce del sole, senza vergogne o timori, e un

---

<sup>18</sup> Cfr. Higuchi, op. cit.

elemento grottesco, rappresentato non solo dalle scene di sessualità con animali e yōkai ma anche dalle scene di efferata violenza rappresentate da autori come Yoshitoshi. Questo gusto per l'erotico e il grottesco riemergerà con forza all'interno della produzione *ero-guro*. Le immagini più forti sono risalenti al tardo periodo Edo, quando la modernità giunge, infine, sulle coste nipponiche.

## 2. Un Giappone rispettabile

### 2.1 Edificare la Nazione

È nel luglio del 1853 che le navi dell'ammiraglio Matthew Perry (1794-1858), sotto bandiera Usa, entrano nella baia di Edo, sconvolgendo la quiete dello shogunato Tokugawa. Dopo secoli di pace, i samurai, che ormai erano più abituati al pennello che alla spada, si affrettano a recuperare armi e armature, ma lo scontro con gli americani non avviene. Lo sconvolgimento provocato dall'irruzione americana è troppo forte per il *bafuku* che, non senza resistenze interne, deve prendere la difficile decisione di aprirsi al mondo esterno. È il 31 marzo 1854 che viene firmato il primo trattato ineguale della storia nipponica dando inizio al processo di apertura del paese al mondo esterno, prima con gli americani e gradualmente col resto degli stati occidentali. I trattati ineguali aumentano rapidamente di numero dopo il 1854, dato l'interesse delle nazioni europee ad ottenere i medesimi privilegi concessi agli americani. La loro ritrattazione sarà uno dei cardini della politica estera Meiji. Il desiderio di riscatto per le sorti giapponesi diede vita anche a movimenti radicali, il cui obiettivo era l'allontanamento degli occidentali barbari, come ben testimonia il motto *sonnō jōi* il cui significato è riverire l'imperatore, scacciare i barbari. I samurai che portarono avanti questo movimento, denominati *shishi*, o uomini di spirito, non riuscì comunque nell'intento di allontanare l'Occidente dalle coste nipponiche. La violenza non si rivelò il mezzo adeguato a risollevarle le sorti giapponesi, anche vista la disparità delle forze in campo.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Cfr. Tipton K. E., *Il Giappone moderno, Una storia politica e sociale*, Einaudi, 2011, pp. 39-55.

La conquista della parità di status con le potenze occidentali e l'ammodernamento del paese sono comunque obiettivi costanti nel pensiero politico del tempo. La restaurazione Meiji, avvenuta nel 1868, fu il punto di partenza delle politiche atte a conseguire tali traguardi. Il ripristino del potere imperiale si accompagnò alla modernizzazione forzata, alla costruzione da zero di una nuova rispettabilità e al rinnovo di un'eredità ritenuta non esser all'altezza delle sfide che il mondo aveva deciso di porgere al Giappone, rompendo il suo secolare auto isolamento.<sup>20</sup>



*Figura 10 Eduardo Chiossone, 1888, L'imperatore Meiji ritratto in abiti occidentali.*

Gli anni della seconda metà del 1800 sono gli anni in cui in Europa si costituiscono le varie identità nazionali, le tradizioni, e, in cui vengono cesellate le caratteristiche che definiscono chi fa parte di un popolo e chi

---

<sup>20</sup> Cfr. Harding C., Giappone, *Storie di una nazione alla ricerca di sé stessa dal 1850 a oggi*, Hoepli, 2020, pp. 29-30.

ne è estraneo.<sup>21</sup> Il Giappone Meiji, deciso a colmare il divario con le nazioni europee, inizia a condividere lo stesso *zeitgeist*, pur non senza imbarazzi e sviste. Ad esempio un tratto comune tra le nazioni “avanzate”, per tutta l’età imperiale, è l’importanza attribuita alle istituzioni di esercito e marina. Anche in Giappone c’era la certezza che l’esercito, uno dei pilastri della modernità, andasse rimodernato, e si optò per prendere a modello l’armata francese. Eppure, contro ogni aspettativa durante la guerra franco-prussiana, i prussiani sconfissero e umiliarono i vicini, provocando la fine di Napoleone III.<sup>22</sup> Il Giappone si trovò quindi in una posizione scomoda, perché il modello utilizzato per l’ammodernamento delle sue forze militari, in continuità col *bafuku* che aveva anch’esso avuto come consulente militare la Francia, era appena stato sconfitto, ma cambiare idea a quel punto avrebbe dato al mondo la percezione di uno stato indeciso e manchevole di giudizio.

La realizzazione del motto *fukoku kyōhei* 富国強兵, il cui significato era “paese ricco, esercito forte”, partiva quindi con un errore strategico. Ciò non vuol dire che il Giappone non procedesse ad ampie falcate sulla strada della modernizzazione. Nel 1872 l’imperatore Meiji (1852-1912) promulgò un insieme di leggi che, tra le varie riforme, imponeva la leva obbligatoria ai giovani giapponesi. Così facendo i ragazzi venivano tolti alle famiglie, alla terra d’origine e venivano spostati in nuovi territori. Vennero esposti ad un nuovo modo di pensare ed utilizzati per rinforzare, o imporre, a seconda dei casi, la nuova direzione culturale alle campagne, che si mostrarono più d’una volta recalcitranti alle riforme. L’organizzazione dello stato veniva infatti cambiata nei primi anni della restaurazione. Gli *han*, gli antichi feudi, venivano sostituiti con le

---

<sup>21</sup> Cfr. Hobsbawm E. J., *L’età degli imperi, 1875-1914*, Economica Laterza, 2005, pp. 165-190.

<sup>22</sup> Cfr. Kublin H., *The "Modern" Army of Early Meiji Japan*, *The Far Eastern Quarterly*, Association for Asian Studies, Nov. 1949, Vol. 9, No. 1, pp. 20-41.

prefetture, rompendo i legami che avevano tenuto coeso il tessuto sociale, specialmente quello rurale. I daimyō, gli antichi feudatari, vennero privati dei titoli, anche se non pochi riuscirono a partecipare al nuovo regime politico.

Il tessuto sociale venne riorganizzato tramite la cancellazione delle classi confuciane, che avevano caratterizzato la rigida divisione della società giapponese. Le quattro classi: samurai, artigiani, contadini e mercanti, avevano determinato, in base alla nascita, l'intera vita dei propri appartenenti. Sebbene nel corso del periodo Edo l'importanza reale delle diverse classi avesse subito un mutamento, con l'elevazione dei chonin, mercanti, a discapito dei samurai, sempre più impoveriti, i privilegi degli ultimi erano ancora fonte d'attrito. Il governo Meiji però, proprio nel giuramento enunciato al momento della propria fondazione, si mostrava deciso a cancellare queste divisioni, ritenute ormai anacronistiche. La ragione era sempre la stessa, garantire che il Giappone potesse diventare, il più velocemente ed efficacemente possibile, uno stato moderno. La suddivisione del mondo sulle linee di demarcazione del modello culturale confuciano rischiava di attribuire al Giappone lo status di nazione arretrata, senza contare che la Cina, dov'era nato quel sistema culturale, stava venendo sconfitta ed umiliata.<sup>23</sup>

Così l'ordinamento sociale giapponese venne ulteriormente modificato. Nel corso degli anni Settanta del XIX secolo l'imperatore elimina progressivamente i privilegi dei samurai, rendendo alcune delle loro prerogative fuorilegge, come il diritto di portare la spada. Anche i costumi dei guerrieri sono sotto attacco in questo periodo. Ad esempio i capelli lunghi, tipici dell'acconciatura samurai, iniziano ad esser ritenuti sempre più contrari al decoro, complice anche il giudizio occidentale su di essi.

---

<sup>23</sup> Cfr. Tipton, op. cit., pp. 61-92.

Nel corso di questo decennio si vide infine la delegittimazione stessa dei samurai, ormai ostacoli nel percorso verso un nuovo Giappone.

La creazione della nuova rispettabilità non fu esente da resistenze. Le ribellioni furono numerose e rivolte contro il rapido mutamento sociale, che, cambiando i legami e i costumi tradizionali, mise in allarme i giapponesi. La serie, forse più nota, di rivolte fu quella dovuta alla così detta *tassa sul sangue*, decreto emanato nel 1873.<sup>24</sup> A causa di un'infelice scelta di termini che il governo giapponese utilizzò per definire la leva obbligatoria, assieme al disagio provocato dalle riforme Meiji, si diffuse la falsa credenza che il governo stesse prelevando fisicamente il sangue dai giovani, tramite medici ed agenti stranieri. Fu concausa di quest'incomprensione la superstizione che vedeva gli occidentali come avidi bevitori di sangue umano. Le motivazioni si articolavano su più livelli ed i giapponesi non mancarono di rendere manifesto il loro malcontento con delle insurrezioni. L'obbiettivo di tali rivolte però non fu il governo in sé o i suoi rappresentanti, quanto piuttosto i più umili ed emarginati della società, come gli appartenenti alle "non-classi" degli *eta* e degli *hinin*, ritenuti sino a poco prima non umani, ed ora equiparati a tutti gli altri.<sup>25</sup> Furono circa 340 gli incidenti scoppiati nel primo periodo Meiji.<sup>26</sup>

La rivolta più imponente, svoltasi nel 1877, fu anche l'ultima. I samurai, spogliati dei privilegi e della loro vera ragion d'essere, la guerra, si unirono sotto la guida di Saigō Takamori (1828-1877), uno dei fondatori del regime Meiji, e sfidarono non solo il governo ma la modernità stessa. La causa formale dell'insurrezione fu la mancata aggressione alla Corea, fortemente voluta da Takamori. La ragione più profonda fu che i samurai,

---

<sup>24</sup> Cfr. Harding, op. cit., p. 44

<sup>25</sup> Ibid, pp. 38-51.

<sup>26</sup> Cfr. Vlastos S., The Cambridge history of Japan, Vol 5, Cambridge University press, published online 28/03/2008, pp. 367-431.

ormai privi delle rendite e dei privilegi, necessitavano di un conflitto, che avrebbe garantito loro di poter continuare a vivere come guerrieri. I tempi erano però prematuri per questo conflitto, che sarebbe stato osteggiato dalle potenze occidentali, e quindi l'ipotesi della guerra venne accantonata. Per garantire un futuro agli ex samurai Takamori si dimise e, poco tempo dopo, utilizzando come pretesto delle spie del governo trovate nei suoi possedimenti, decise di intraprendere una “marcia di protesta”, dall'ex feudo di Satsuma verso Tokyo. La rivolta, che prende il nome dall'antico *han*, si concluse dopo appena qualche mese. Inizialmente il governo fu colto di sorpresa da quest'aggressione, ma, il nuovo esercito di leva, armato e vestito alla maniera occidentale, fu in grado di sbaragliare completamente i samurai di Takamori, che si recarono sul campo di battaglia armati in modo tradizionale. Fu una vittoria della modernità sulla tradizione. Il generale sconfitto scelse di togliersi la vita secondo le usanze tradizionali dei guerrieri giapponesi.<sup>27</sup>



*Figura 11 Saigō Takamori in un'illustrazione circolante su Le monde illustré, 1877. Da notare come, nella sua vita, Takamori non abbia mai indossato abiti di foggia occidentale.*

---

<sup>27</sup> Cfr. Tipton, op. cit., pp. 66-69.

## 2.2 Normalità artificiali

La modernità e la fabbricazione di una nuova identità giapponese proseguivano spedite e, grazie al nuovo esercito, senza battute d'arresto significative, nonostante le contestazioni subite nel primo decennio Meiji. Era sentita la necessità di scolpire un giapponese nuovo, e fu dall'Occidente che vennero presi i modelli per farlo. In Occidente, in quegli anni, si stava consumando il recupero dei modelli estetici classici e lì si stava caricando di valori nazionalisti. Ad esempio, in Germania, veniva recuperato il nudo greco come canone di bellezza, ed attorno a quel nudo si costruiva l'immagine della virilità e bellezza maschile germanica. Analoghi erano i mutamenti che subiva la figura femminile. Il mutamento è ben esemplificato dalla Marianna francese, vestita di una tunica corta e con un seno scoperto, simbolo della lotta rivoluzionaria, che diviene la Marianna "addomesticata", nutrice pudica, perfettamente coperta, come si sarebbe convenuto ad una moglie, e madre, borghese. Il periodo è proprio quello in cui la famiglia borghese si afferma come modello standard di rispettabilità. Il nucleo familiare si riduce, la coppia monogama si solidifica e afferma nella rappresentazione di ciò che è rispettabile. Il sesso diviene una faccenda puramente procreativa e la divisione dei ruoli, sulla base del genere, si calcifica.<sup>28</sup>

Questi sono alcuni dei modelli culturali europei che arrivano sulle coste giapponesi. I paesi occidentali che strinsero rapporti culturali più stretti con il Giappone furono quelli dell'area protestante, come Stati Uniti, Inghilterra e Germania. In questi paesi si stava utilizzando la riscoperta del passato classico come strumento culturale per promuovere i valori di nazionalismo e rispettabilità. Certi costumi giapponesi, mantenuti sino al periodo Meiji, ponevano invece una sfida complessa a questo modello culturale. La lontananza dall'interpretazione europea viene espressa

---

<sup>28</sup> Cfr. Mosse G. L., *Sessualità e nazionalismo*, Editori Laterza, 2024.

tramite le parole degli occidentali. Per citare il viaggiatore Edward Barrington de Fonblanque (1821-1884):

A cavallo sulla strada per Nagasaki, mi sono imbattuto in un altro esempio della totale mancanza di modestia che lascia gli europei così stupiti durante la loro prima visita in Giappone. Un piccolo monello, seduto davanti l'ingresso di un'abitazione grande e ben tenuta, strillando avvisò che un tojin [straniero] si stava avvicinando, e mentre passavo ebbi il piacere di vedere l'intera famiglia precipitarsi fuori per squadarmi. Rimasi abbastanza composto da notare che questa famiglia includeva tre generazioni: c'erano due donne molto anziane e un altro uomo senz'altro più anziano; poi il capofamiglia con sua moglie; poi una mezza dozzina di ragazzi e ragazze, più o meno dai diciotto ai sei anni di età. Tutti erano completamente nudi, e tutti apparentemente inconsapevoli di questo fatto, mentre mi guardavano spalancando gli occhi per la meraviglia. Dopo essere avanzato un altro po' mi ero voltato a guardare; ancora se ne stavano lì sul portone chiacchierando tranquillamente, e, immagino, criticando la mia figura, chissà se per cena avrebbero indossato qualcosa.<sup>29</sup>

Il viaggiatore in questione, il cui sguardo critico si era formato nella cultura borghese dell'800 europeo, è perplesso dalla familiarità con la nudità dei giapponesi, e conclude, secondo un modello interpretativo che sembra influenzato dalla morale giudaico-cristiana, che i giapponesi sono ignari di questa loro condizione. Il commento di Fonblanque è riconducibile al giudizio di assenza di rispettabilità nel quadro familiare che viene osservato.

Il Giappone Meiji sente la pressione per modificare tutte quelle norme sociali ritenute sconvenienti agli occhi dell'Occidente. È nel 1872, lo stesso anno della tassa sul sangue, che l'imperatore Meiji proclama la *Ishiki kaitō Jōrei*, 違式註違条例, l'Ordinanza per la morale pubblica, nella

---

<sup>29</sup> Cfr. Harding, op. cit., pp. 34-35.

quale si legifera contro le offese al pudore. Tra queste offese figura la nudità negli spazi pubblici, i bagni pubblici misti e i tatuaggi. Di fronte al giudizio occidentale viene abbandonata la relativa tolleranza dei Tokugawa e comincia un periodo, che dura sino alla sconfitta nella Seconda guerra mondiale, dove i costumi sgraditi, le pratiche lascive e le correnti politiche, o artistiche, ostili vengono controllate un pesante apparato censorio. La definizione di oscenità, così nociva per il modello di rispettabilità che andava consolidandosi, viene influenzata quindi dall'Occidente. Nel 1880 si inaspriscono le misure legali contro l'oscenità, anche con misure che puniscono severamente chi commercia opere *shunga*. La messa al bando delle oscenità è funzionale alla difesa del nuovo modello familiare implementato dallo stato Meiji.<sup>30</sup>

La divisione dei ruoli in base al genere assume rinnovata importanza per la costruzione della normalità nei programmi del governo Meiji, e, come avveniva in Occidente, il fulcro di questa spartizione fu il nucleo familiare. Innanzitutto, come detto in precedenza, in questo periodo inizia a venir meno la struttura familiare allargata. Il processo di centralizzazione del potere all'interno del quadro politico si rispecchia nel quadro familiare. Il modello patriarcale si riconferma in parallelo a quello della famiglia nucleare. Le figure della famiglia allargata, come concubine o apprendisti, vengono ora allontanate dal focolare domestico. Garantire l'intimità coniugale, e la cesura dei corpi estranei, costituiva una fase necessaria per la trasformazione in senso borghese della famiglia e dei rapporti al suo interno. Nel mentre si consolidava una dinamica verticale dei rapporti di potere in favore dell'uomo anche i ruoli della donna si definiscono. *Ryōsai kenbo* 良妻賢母, buona moglie madre saggia, questo lo slogan con cui veniva identificato, il ruolo femminile nella società. Sin dalla tenera età, all'interno delle istituzioni scolastiche veniva insegnato alle alunne come

---

<sup>30</sup> Cfr. Wah H., Yau H., *A brief history of censorship in Japan*, Taylor & Francis Group, 2020.

comportarsi secondo questo modello di normalità. Bambini e bambine, la cui istruzione viene promossa sotto il governo Meiji, erano destinati ad esser educati in percorsi paralleli. Alle bambine era riservata un'istruzione finalizzata all'amministrazione del nucleo domestico. Anche le numerose riviste destinate alle donne che fecero la loro comparsa, come *shufu no tomo* 主婦の友 (1917-2008), *fujin gahō* 婦人画報 (1905-ancora in attività) o *katei zasshi* 家庭雑誌 (1890-1897), trattavano il nuovo ruolo femminile in questi termini. A rinforzare il ruolo di madre-moglie contribuiva anche la cultura capitalista importata dall'Occidente. Nuove serie di prodotti, appositamente pensati per un pubblico femminile, come una nuova cucina che permettesse di operare in piedi, veniva pubblicizzate su quelle riviste indirizzate alle donne e poi venduta nei nuovi grandi magazzini, come il complesso Mitsukoshi 三越. Il Giappone, nel definire un nuovo modello familiare, non si limitò ad incorporare passivamente modelli culturali altri, ma esercitò anche una rielaborazione del proprio patrimonio culturale. È così che lo *ie* 家, la famiglia giapponese, divenne uno spazio pubblico più che privato. L'autonomia della famiglia occidentale era salvaguardata dalla separazione dal potere politico dello stato, condizione che in Giappone si concretizzò dopo la Seconda guerra mondiale. Sino ad allora il nucleo familiare costituì una cellula della sfera pubblica, la cui adesione alle politiche del governo veniva considerata naturale. La procreazione, e educazione della prole, indirizzata a creare sudditi fedeli per il tennō, sarebbe stata, ad esempio, la realizzazione del principio "buona moglie, madre saggia". La percezione da parte della popolazione, di questi cambiamenti come repentini, spinse il governo a mettere in atto strategie propagandistiche adeguate. Nonostante la lontananza dal popolo si scelse di utilizzare a questo scopo l'imperatore. Il sovrano Meiji e la sua famiglia, abbandonarono i costumi tradizionali in favore di abiti occidentali, e, vennero mostrati come il miglior esempio di

famiglia borghese, percorrendo il Giappone in processione per la prima volta dopo secoli. Il concetto di *kazoku kokka*, nazione famiglia, veniva così esposto ai sudditi del tennō.<sup>31</sup>

La creazione di nuovi gruppi sociali passa per l'individuazione ed esclusione di un corpo altro. Esattamente come in Europa, dove il cerchio che disegnava i popoli degli stati nazione aveva il perimetro tracciato da chi ne era escluso, anche in Giappone si iniziò a cercare, e a trovare, un estraneo che potesse definire l'appartenenza ai nuovi gruppi sociali. Gli esclusi, nel Sol Levante come in Europa tentarono di mediare la propria estromissione dal gruppo dominante, cercando di dimostrare un errore di valutazione nella propria esclusione. Il gruppo dominante, borghese in questo caso, tentò di riconfermare la propria scelta, calcando gli aspetti determinanti nell'allontanamento iniziale. La famiglia borghese che si afferma nella seconda metà del XIX secolo, per onorare la propria rispettabilità, deve quindi allontanare ogni minaccia, alla tenuta della coppia. Uno dei primi ostacoli al progredire della modernità fu individuato quindi nella prostituzione, stratificata in Giappone in uno spettro che partiva dalla lavoratrice di basso rango per arrivare alla geisha. Intrattenitrici di alto rango, le geisha, dai tempi dei Tokugawa, vivevano e lavoravano in quartieri del piacere, come Yoshiwara a Tokyo, e spesso venivano scelte come concubine. Con il periodo Meiji si apre una fase culturale dove la figura della prostituta viene identificata sempre di più come una minaccia alla vita rispettabile. Nonostante le geisha non fossero prostitute, ma intrattenitrici con capacità artistiche, la cui dimora e attività era stata confinata nei quartieri del piacere sotto il regime Tokugawa, gli intellettuali Meiji si scagliano con veemenza contro questa figura, affermando che solo la civilizzazione, un modello culturale "non-osceno",

---

<sup>31</sup> Cfr. Shizuko K., Sylvain G. A., *The "Good Wife and Wise Mother" Ideology in Post—World War I Japan*, University of Hawai'i Press, U.S.-Japan Women's Journal, 1994, No. 7, pp. 31-52.

di stampo occidentale, avrebbe garantito al paese la parità di rango con le potenze straniere.<sup>32</sup> Nel 1875 il governatore della prefettura di Kōbe arriva ad affermare che la prostituzione è un ostacolo alla civilizzazione. Il celebre intellettuale Fukuzawa Yukichi 福澤諭吉 (1835-1901) esprime un giudizio anche più moralista, sostenendo che le prostitute avrebbero dovuto essere escluse dalla civiltà umana. Nemmeno la prima corrente femminista fu particolarmente attenta a questo gruppo, pur esprimendo pena per la condizione delle prostitute, esse vennero intese come un ostacolo al progresso verso una condizione femminile rispettabile.



Figura 12 rappresentazione dell'ostilità di un'anziana venditrice di carbone ed una geisha, Tokyo nichinichi shinbun 東京日日新聞, 1874.

<sup>32</sup> Per breve storia delle geisha cfr. Pedersen M., *Introduction to Japanese Studies I: History and Culture of Japan after 1945*, Dr. Margaret Dorothea Mehl, Dec. 14<sup>th</sup>, 2018.

Nel 1872 il governo Meiji adottò misure pratiche per risolvere la questione liberando, tramite una legge ad hoc, le prostitute dai relativi proprietari. Questo gruppo sociale però, nonostante l'ostilità del mondo intellettuale, cercò di negoziare la propria appartenenza alla società giapponese. A Kyoto ad esempio le geisha, anche tramite alcuni proprietari di case da tè del quartiere di Gion, sfuggirono alla logica emarginante espressa dagli intellettuali, e tramite azioni pratiche contestarono il controllo che si tentava di esercitare su di loro. La condizione classica della geisha venne in aiuto di queste persone, poiché tradizionalmente erano donne con un'istruzione di base, accompagnata all'educazione in campi artistici, come la danza o il suonare lo *shamisen* 三味線. Queste abilità servivano per intrattenere i clienti, ed erano tanto importanti da superare in rilevanza, quantomeno per le geisha, il mercato del sesso. Sfruttando quest'aspetto della propria formazione, ed insistendo sulla necessità di formare, più che buoni mogli, madri amorevoli, e sagge, per tutto il decennio del 70' del XIX secolo le geisha si prodigarono nel finanziamento e nella creazione di istituti femminili dove poter educare vere e proprie donne, nel senso inteso dal governo Meiji. Il loro sforzo fu così strutturato, ed inizialmente ben accettato dalla politica locale, che per un periodo, seppur breve, le geisha furono in diretta competizione con il governo Meiji per la creazione di buone mogli e madri sagge. Questa geisha illuminate, insistendo sugli argomenti a cui il governo era più sensibile, quali la maternità, o la necessità per le donne di tutti i ceti sociali di poter partecipare allo sviluppo economico della nazione, data l'educazione spendibile nel neonato settore tessile, riuscirono per un periodo a sostenere la propria posizione. Anche la stampa, che andava sempre più diffondendosi, non fu inizialmente così ostile alle numerose donazioni e partecipazioni semi ufficiali delle geisha nelle loro realtà locali. Gli attacchi ripresero a farsi frequenti dalla metà degli anni Ottanta del XIX secolo, quando la presenza delle geisha tornò ad essere interpretata come una faccenda che non si confà ad ambienti

rispettabili. Un esempio è, nel 1882, l'attacco mediatico portato contro la geisha che, dopo aver donato l'importante somma di 1500 yen per la costruzione della scuola elementare del distretto di Fukuhara, Kōbe, montarono un palco in loco e danzarono davanti ad una folla di persone. L'atto di danzare su di un sito preposto all'educazione dei bambini, fu giudicata estremamente sconveniente. La geisha venne definita, sul finire del 1880, da Alice Mabel Bacon, un'americana che insegnava inglese in Giappone, come una terribile rivale per la donna rispettabile giapponese, e aggiunse che per salvaguardare la rispettabilità di quest'ultima e della coppia in generale, sarebbe stato d'uopo far qualcosa in fretta. È col passare del tempo, giungendo ai primi del XX secolo, che la situazione si cristallizza in favore della rispettabilità borghese, quando l'educazione viene a coincidere, con maggior forza, con la scolarizzazione e la prostituta viene identificata sempre più con quelle donne la cui possibilità d'accedere all'istruzione è scarsa. Alla fine il percorso per la modernità sembrò ripudiare la necessità verso la figura della geisha. Si è discusso, a proposito del caso appena citato, che il tentativo da parte delle geisha di far leva sulla propria educazione per non venir escluse dalla vita del paese, non fosse che la continuazione di uno specifico tipo di comportamento, caratteristico di questa categoria, e risalente ai tempi dello shogunato, se non prima. Contrariamente ritengo che il caso appena descritto sia assimilabile a quei meccanismi, utilizzati da tutti quei gruppi storicamente estraniati, dagli omosessuali agli ebrei in Europa, per negoziare la propria appartenenza al gruppo dominante. Ad esempio, mentre in *Geschlecht und Entartung (Sessualità e degenerazione, 1903)* Paul Julius Möbius (1853-1907) contrapponeva all'uomo virile il modello patologizzato dell'omosessuale, escludendolo così dalla società borghese rispettabile, quest'ultimo tentava di riconfermare la propria virilità sostenendo come il rapporto cameratesco degli omosessuali fosse più solido, tanto che Benedict Friedländer (1866-1908) affermò che ogni buon esercito

necessitasse dell'omosessualità.<sup>33</sup> Sebbene non sia negabile che esista una continuità con il passato Tokugawa, la strategia di far leva sugli slogan ufficiali, come quello relativo alla buona moglie madre saggia, e il tentativo di rompere l'ostracizzazione tramite la partecipazione alla vita comune, per esempio tramite i finanziamenti agli istituti scolastici, fanno pensare ad una strategia per rimanere all'interno di quel cerchio, il cui perimetro sarebbe stato tracciato sui loro corpi.<sup>34</sup>

Il corpo diventa però, nel periodo Meiji, non solo una linea su cui si tracciano i confini ma confine in sé e per sé. Sono anni in cui la medicina avanza rapidamente, mentre il corpo umano perde i suoi segreti, viene definito sempre con più precisione e, i rimedi tradizionali, pur con lentezza, iniziano a cedere il passo alla scientificità della medicina moderna. È in questo contesto che l'igiene diventa un argomento sempre più tenuto in considerazione dai governi di tutto il mondo, regime Meiji incluso. Tramite la scoperta del bacillo del colera, effettuata da Robert Koch (1843-1910) nel 1884, giunta sulle coste nipponiche nel 1886, si trasforma la pelle in un confine, minacciato da creature pericolose e capaci di infiltrarsi nei corpi senza essere viste. La cura della propria salute assume una nuova rilevanza, dipinta dalle fonti ufficiali con metafore guerresche d'invasione e di difesa del confine. È la paura la retorica utilizzata per rappresentare la minaccia, analizzata sotto le nuove lenti della medicina moderna. È l'igiene, la capacità di mantenersi puliti, di prevenire il contatto col morbo, a divenire, agli occhi della popolazione, una rappresentazione della

---

<sup>33</sup> Cfr. Mosse, op. cit., pp. 25-52.

<sup>34</sup> Sul rapporto tra sessualità, nazionalismo e corpi devianti Cfr. Mosse G. L., *Sessualità e nazionalismo*, Editori Laterza, 2024. Sulla minaccia percepita alla modernità e all'ordine sociale da parte della prostituzione Cfr. Tipton E. K., *Rectifying Public Morals in Interwar Japan*, *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies*, Vol. 5, n°2, 2001 e Stanley A., *Enlightenment Geisha: The Sex Trade, Education, and Feminine Ideals in Early Meiji Japan*, *Association for Asian Studies, The Journal of Asian Studies*, august 2013, Vol. 72, No. 3, pp. 539-562. Per le vicende relative alle *geisha* Cfr. Stanley, op. cit.

capacità salvifica della modernità. L'igiene diventa parte della costruzione della normalità, entrando a far parte delle nozioni insegnate all'interno delle scuole, e, col tempo, mantenere un corpo sano si trasforma in un dovere che ogni buon suddito deve compiere. Tradurre il non vedibile alla popolazione, all'interno di una cornice più ampia basata sul binarismo "interno-esterno" non è un compito facile per il governo Meiji. Una delle strategie utilizzate è l'associazione del bacillo con qualcosa di precedentemente già associato alle malattie, ossia gli animali. Infatti, ben prima che si diffondano i termini corrispettivi per "virus" e "batterio" è il termine *dōbutsu*, il cui significato letterale è "animale", ad essere utilizzato. Associare la malattia alla bestialità è una strategia efficace per renderla comprensibile, e traccia anche una continuità col passato, ma ha ricadute negative su quelle parti della popolazione che ancora vivevano marginalizzate, come ad esempio i *burakumin*, o popolo delle campagne, la classe che racchiudeva al suo interno *eta* ed *hinin*. Formalmente il governo Meiji, sin dal suo giuramento fondativo, si era promesso di risolvere la divisione in classi della società, compito che avrebbe dovuto integrare tutti i "non umani" all'interno della società, senza più discriminazioni. I due gruppi, *eta* e *hinin*, invece si trovarono ancora in una categoria separata, tenuti a distanza, per via della loro condizione di presunta impurità, dovuta, tra i diversi motivi, anche a quei mestieri che tradizionalmente prevedevano il maneggiare le carcasse degli animali. Anche la figura femminile si trovò, in un certo modo, a venir riesaminata tramite le lenti della scienza medica. In Giappone, come ricordato nella prima parte di questo capitolo, esisteva l'associazione tra donna e bestialità. È attestata l'esistenza, nel folklore nipponico, di animali, volpi solitamente, che possiedono la capacità di tramutarsi in donna per sedurre e consumare rapporti sessuali con giovani uomini. Nonostante la modernità stesse lentamente scostando il velo della superstizione, certe immagini, certe associazioni di idee, riuscirono a perpetuarsi sotto nuove

spoglie. Così la percezione del corpo femminile diviene terreno incerto, pericoloso perfino, all'interno della metafora guerresca con cui si propaga l'idea di igiene. Complice la miglior comprensione, ad esempio, dell'origine delle IST, la donna diviene un soggetto da evitare e educare all'igiene. Il rapporto fisico assume le tinte di qualcosa da cui è meglio astenersi. La naturalezza del corpo viene ricostruita con uno sguardo patologizzante, mentre si iniziano ad associare fenomeni naturali, quali il ciclo mestruale, a condizioni più stereotipiche, come l'isteria femminile, la debolezza o l'irrazionalità. La perdita della funzione tradizionale di guaritrice, in favore di quella d'untrice, viene ben raccontata all'interno de *Kōya hijiri* 高野聖 (*Il monaco del monte Kōya*). Nel racconto, scritto da Izumi Kyōka (1873-1939), un monaco itinerante affronta, in un territorio divenuto recentemente insalubre, la fattucchiera che ha maledetto la regione. Il saggio monaco supera diverse prove, dimostrando una profonda conoscenza delle misure necessarie per condurre una vita igienica. Ad esempio rifiuta di bere l'acqua prelevata dal vicino fiume, comportamento necessario per prevenire malattie come il colera, che flagellò duramente il Giappone nel periodo Meiji. Allo stesso modo evita di farsi toccare e leccare dal marito della fattucchiera, comportamento necessario per prevenire la tubercolosi, che si sapeva esser trasmessa tramite la saliva. È interessante notare come il marito della fattucchiera venga descritto, in modo denigratorio, come appartenente ai *burakumin* e come sia sottolineata, da entrambi, l'incapacità sessuale di quest'ultimo. Il vero nemico della storia, però, è la fattucchiera. Donna descritta come bellissima, dal potere di poter trasformare e deformare gli uomini col semplice tocco, viene caratterizzata dalla sua pericolosità, che si esprime anche solo tramite il dialogo con lei. Il monaco, che pure avvisa gli altri uomini di astenersi dal contatto con la strega, affronta direttamente il nemico. Nella narrazione la sua vittoria è assicurata perché, nonostante la vicinanza, ad esempio si fa lavare il dorso dalla donna, il monaco ha

sempre la forza di non cedere alla tentazione fisica verso l'interlocutrice, che pure si mostra nuda e la cui bellezza è tale da appesantire il respiro del protagonista. Nel racconto l'astensione, la prevenzione del contagio, ha però la meglio, ed è anche la morale che, l'unico altro uomo del racconto a non esser presentato come inferiore, raccoglie. La sessualità femminile, barbara nella sua nudità sfacciata, viene presentata come nemica, perché all'interno di un corpo bellissimo può nascondersi un nemico invisibile, la cui sconfitta si ottiene con l'astensione, non col confronto.<sup>35</sup>

L'attenzione per la pulizia e per l'igiene nel corso del XIX e prima metà del XX secolo ha avuto anche altre ricadute culturali. La necessità del governo Meiji di affermare la propria parità con le potenze occidentali è stata già individuata come uno dei motori che han spinto la modernizzazione in Giappone.<sup>36</sup> Nel processo di costruzione, non solo della rispettabilità, ma anche della comunità nazionale, le logiche di appartenenza ed esclusione, unite al concetto di igiene e pulizia, avvicinano il Giappone alle teorie razziste, che nel mondo occidentale acquistavano sempre maggior rilevanza.<sup>37</sup> L'eccezionalità del popolo giapponese, dell'etnia Yamato 大和民族, rispetto alle altre popolazioni asiatiche, sembrava scontata. D'altronde il Giappone era riuscito a

---

<sup>35</sup> Cfr. Nakamura M., *Monstrous Bodies The rise of the Uncanny in Modern Japan*, Harvard University Asia Center, 2015, pp. 13-41.

<sup>36</sup> Cfr. Hellyer R., Fuess H., *The Meiji Restoration, Japan as a global nation*, Cambridge University Press, 2020, pp. 1-12. e Tipton, op. cit.

<sup>37</sup> Per il rapporto tra esclusione, nazionalismo ed igiene Cfr. Mosse, op. cit. e Nakamura, op. cit.

conservare la propria indipendenza, sopravvivendo ad ogni tentativo d'invasione e ad ogni intrusione.<sup>38</sup>



*Figura 13 Banconota da 1¥, stampata nel 1873, rappresenta i samurai e il vento divino, Kamikaze, che respingono gli invasori mongoli, nel 1281.*

Nonostante i trattati ineguali, la sorte nipponica era migliore di quella dei suoi vicini, eccezion fatta per il Siam, vista l'autonomia di cui ancora godeva, non essendoci una vera e propria colonizzazione. Il passaggio al tavolo delle potenze si sarebbe potuto effettuare solo se, oltre alla forza economica, il Giappone si fosse elevato sopra i suoi vicini con la sua rinnovata potenza militare. Questo passaggio, chiaro agli oligarchi Meiji, necessitava di venir spiegato e giustificato agli occhi della popolazione, che avrebbe dovuto mandare i propri figli a combattere. Così si spiegò ai giapponesi che le differenze con i loro vicini erano di carattere non solo culturale, ma spirituale, e con l'aiuto delle moderne scienze, razziale. Una buona descrizione degli stereotipi sui cinesi, utilizzati per definirsi secondo il principio per cui si appartiene a un gruppo solo se non si è "l'altro", arriva dalle opere d'arte riguardanti la prima guerra sino-giapponese, combattuta contro l'impero dei Qing su territorio coreano, tra il 1894 e il 1895.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Per l'attenzione posta sulla discendenza Yamato da parte del governo Meiji Cfr. Tōru H. in: Hellyer R., Fuess H., op cit, pp. 153-170 e Ravina M. in: Hellyer R., Fuess H., op. cit., pp. 212-231.

<sup>39</sup> Cfr. Tipton, op. cit., pp. 121-126.



*Figura 14 Mizuno Toshikata, 1894, i giapponesi, con un esercito moderno, sbaragliano i cinesi, rappresentati come arretrati, con armi anacronistiche, e codardi, data la diserzione che avviene in primo piano.*



*Figura 15 autore ignoto, 1894, i giapponesi fanno prigionieri tra i cinesi. I cinesi sono rappresentati in maniera grottesca, con abiti e acconciature tradizionali, contro le uniformi occidentali. Sullo sfondo i cinesi vengono sbaragliati dall'esercito nipponico.*

Questa guerra, vinta dal Giappone, agli occhi occidentali metteva in risalto il paese rispetto ai suoi vicini asiatici. La nuova condizione nipponica venne confermata tramite il protettorato ottenuto sulla Corea e il riconoscimento degli interessi comuni da parte di alcuni stati europei. Ad esempio il riconoscimento inglese, ai tempi uno dei paesi più forti del mondo, si manifestò nell'alleanza con il Giappone, in funzione antirussa, nel 1902. Ed è proprio sul campo di battaglia contro la Russia che il Sol

Levante si guadagnò il diritto di sedersi al tavolo delle grandi potenze, essendo la prima nazione asiatica a sconfiggere una potenza europea. Nella guerra russo-giapponese, combattuta tra il 1904 e il 1905, infatti il Sol Levante risultò vittorioso in quasi tutti gli scontri.<sup>40</sup> Nonostante la sconfitta russa, e il successivo contributo alla vittoria nella Prima guerra mondiale, la parità razziale tra i popoli, e i rispettivi paesi, nella Società delle Nazioni, non venne riconosciuta, frustrando non poco il Giappone, dopo decenni di sforzi per guadagnarsi una posizione pari ai paesi occidentali. Anche se vittorioso sul campo l'esercito forte, ricercato sin dal primo momento da parte del governo Meiji, non era stato in grado di garantire la parità con l'Occidente.<sup>41</sup>

Nonostante il mancato riconoscimento fu tra le file dei soldati che si costruì il nuovo maschio giapponese. All'interno dell'istituzione militare si cercò di plasmare un uomo virile, fermo e dalla salute impeccabile. Per contrasto, tutti i maschi che presentavano caratteristiche negative, come la bassa statura o condizioni di salute inadeguate, vennero tacciati d'effeminatezza, subendo una forte pressione sociale, che sfociò nei casi più seri nel suicidio. Vennero diffuse tra i soldati le conoscenze base dell'igiene e si promossero diete nuove, strutturate sul modello occidentale. L'igiene in particolar modo fu ritenuta così importante da venir sponsorizzata anche fuori dall'ambito militare, tramite pubblicazioni indirizzate alle famiglie. Un nodo che emerge è il timore che la virilità venisse in qualche modo messa in discussione, e potesse scomparire, dal nuovo maschio giapponese. Questo timore si appoggia alla medicina, tramite le diagnosi di neurastenia, disturbo dalla sintomatologia molto ampia, assimilabile all'isteria, che può avere effetti che spaziano dalla

---

<sup>40</sup> Cfr. Murphy T. R., *Japan and the shackles of the past*, Oxford University Press, 2014, pp. 70-71.

<sup>41</sup> Cfr. Tipton, op. cit., pp. 195- 201.

tubercolosi all'omosessualità, condizione che rappresentò una sfida complessa da affrontare per il Giappone Meiji.<sup>42</sup>

Durante tutto il XIX secolo si seguì, in Europa, il sentiero ideologico che portava alla ricerca di un nuovo modello umano, un nuovo cittadino, in grado di incarnare al meglio le ambizioni della nazione d'appartenenza, con doveri e caratteristiche ben definite, principalmente secondo il binarismo di genere. È infatti in questo secolo che il modello di rispettabilità borghese cristallizza il ruolo femminile come moglie e nutrice, sia in Occidente che in Giappone, tramite il costrutto propagandistico della "buona moglie, madre saggia".<sup>43</sup> Anche al maschio vengono assegnate specifiche caratteristiche, solitamente concilianti con lo spirito bellicista che contraddistingue il secolo. L'importanza dell'apparato militare emerge perché è all'interno delle istituzioni militari che avviene lo sviluppo dell'uomo nuovo. Qui il maschio è inquadrato e nella posizione migliore per esser istruito nel suo nuovo ruolo, e, nel contesto giapponese, perfetto organo di propaganda, visto il larghissimo dispiegamento sul suolo natio.<sup>44</sup> La cristallizzazione dei ruoli di genere, all'interno di un sistema binario, si accompagna, ed è accompagnata, da una nuova scienza: la sessuologia. Uno dei compiti principali di questa nuova scienza era quello di tracciare un confine ben preciso tra il genere maschile e femminile, eliminando, tramite lo sguardo patologizzante tutte le identità che esistevano nell'intermezzo. La sessuologia doveva in questo contesto rafforzare, tramite la scientificità delle proprie affermazioni il legame tra virilità e rispettabilità. La rispettabilità borghese, infatti, si basava sulla neo-famiglia tradizionale, caratterizzata, come già descritto, dalla divisione del lavoro e dei compiti tra i sessi, separazione sostenuta

---

<sup>42</sup> Cfr. Frühstück S., *Male Anxieties: Nerve Force, Nation, and the Power of Sexual Knowledge*, Cambridge University Press., *Journal of the Royal Asiatic Society*, Apr. 2005, Third Series, Vol. 15, No. 1, pp. 71-88. e Nakamura, op. cit.

<sup>43</sup> Cfr. Shizuko K., Sylvain G. A., op. cit.

<sup>44</sup> Cfr. Frühstück S., op. cit.

dalla virilità. Emerge così da questi timori una figura pericolosa per la struttura familiare borghese: l'omosessuale. Definire chi fosse, e cosa facesse di preciso, l'omosessuale, non fu comunque un'impresa facile per la neonata sessuologia. L'ordine borghese, che si difendeva tramite la struttura nazionalista, collocò le figure non conformi, tra cui l'omosessuale, assieme agli altri estranei alla cultura dominante. Così ad esempio, in Europa, l'omosessuale venne avvicinato alla figura dell'ebreo, e iniziò a dividerne certi stereotipi, come l'incapacità di controllare gli impulsi sessuali, la condotta libidinosa e l'estraneità al concetto stesso di famiglia. Poco importava se l'omosessuale, l'ebreo o qualsiasi altro estraneo, fosse divergente dalla figura stereotipata, perché la rappresentazione in questo contesto era più rilevante del soggetto rappresentato. La ricerca sulla natura dell'omosessualità, come ricordato in precedenza non fu facile. La sessuologia tentò di giustificare quanto la chiesa, in Europa, aveva già indagato, quando ancora l'omosessuale era definito sodomita.<sup>45</sup> Vennero inizialmente accorpati comportamenti ritenuti pericolosi per la virilità, come la masturbazione, che secondo il francese Simon André Tissot (1728-1797), portava all'imbecillità ed era strettamente correlata al fenomeno omosessuale.<sup>46</sup> Il medico Johann Valentin Müller (1752-1810) sostenne, nel 1796, che la masturbazione portava all'omosessualità, tesi che venne riaffermata, quasi un secolo dopo, da R. von Krafft-Ebing (1840- 1902) nella sua *Psychopatia Sexualis* (1886), dove il rapporto tra sessualità non conforme, tenuta della rispettabilità e nazionalismo si conferma nell'idea che queste forme di sessualità rappresentano un pericolo per lo stato. Si affermò anche, nel secolo XIX, l'idea secondo cui le forme di sessualità non conforme, dalla masturbazione alle pratiche sadomasochiste, fossero frutto di una degenerazione nervosa, e che quindi fossero riconducibili all'isteria. Il

---

<sup>45</sup> Cfr. Mosse, op. cit.

<sup>46</sup> Ibid, p. 31.

dibattito non fu comunque monodirezionale, perché nel corso del XIX secolo si svilupparono anche teorie, e posizioni politiche, più concilianti verso l'omosessuale. Fu nel XIX secolo, infatti, che vennero avanzate le prime proposte contrarie all'emarginazione degli omosessuali, sebbene tutto il secolo vide un generale inasprimento della legislatura contro i medesimi.<sup>47</sup> Il quadro appena accennato, e il rapporto tra lo stato che centralizzandosi, e burocratizzandosi, inizia a misurare i propri cittadini in ogni aspetto delle loro vite, con l'aspirazione di poterne indirizzare i destini, conobbe una riproposizione, con caratteri propri, in Giappone.<sup>48</sup> Si è detto che l'omosessuale era posto tra gli estranei. In Europa l'estraneo per eccellenza è stato l'ebreo. Nel Giappone Meiji non ne esisteva un corrispettivo, ma l'individuazione di un confine dove collocare certe pratiche fu comunque possibile. Alcuni territori, specificatamente l'Hokkaidō e le isole Ryūkyū, sebbene appartenenti al Giappone, sono, in parte ancora oggi, ritenuti estranei, per motivi storico-politici come la recente colonizzazione e la presenza di etnie autoctone. Si tentò quindi nel Giappone Meiji di marginalizzare le pratiche sessuali non conformi, diffuse in tutto il territorio, ai luoghi geograficamente, e socialmente, marginali. Divenne anche un confinamento politico quando si cercò di individuare la pratica omoerotica come tipica dell'ex feudo di Satsuma, feudo d'origine della maggior parte della nuova oligarchia che componeva il governo della restaurazione Meiji.<sup>49</sup> Ben diversa era stata la considerazione delle pratiche omoerotiche nel passato. Nel periodo Edo esistevano diverse indicazioni, parte della medicina tradizionale sino-giapponese, che spiegavano come avere rapporti omosessuali sicuri, come distinguere un buon partner da uno cattivo e che sostenevano le proprietà curative dei rapporti tra uomini.<sup>50</sup> È vero che la rappresentazione di arte

---

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Plugfelder, op. cit., p. 20.

<sup>49</sup> Ibid, p. 211.

<sup>50</sup> Ibid, pp. 238-240.

erotica, anche coinvolgente omosessuali, venne osteggiata, ma le misure introdotte si mostrarono più di forma che di sostanza, vista l'ampia diffusione, e fruizione, degli *shunga*.<sup>51</sup> L'atteggiamento verso certe espressioni della sessualità si mostrò nel periodo Edo più neutro mentre, con la restaurazione, si registrò un inasprimento. Un'altra categoria di persone, le cui pratiche sessuali, sia conformi al binarismo di genere sia non conformi, erano poste sotto stretta sorveglianza erano i giovani. Il controllo politico sui corpi e le loro espressioni nel XIX secolo si concentrò grandemente sulla prevenzione delle pratiche, soprattutto masturbatorie ed omoerotiche, condotte in adolescenza, sia in Europa che in Giappone.<sup>52</sup> Il Sol Levante non sfuggì a questa dinamica. È Infatti durante il periodo Meiji, che la pratica dello *shudō* 衆道, ossia il rapporto omoerotico basato sulla differenza tra età o rango, fenomeno diffuso e non nuovo, spesso praticato all'interno degli istituti d'istruzione, viene messo sotto una luce negativa. Le argomentazioni addotte contro il rapporto omosessuale furono varie, e riprese da diverse argomentazioni utilizzate in Europa e Nord America. Una forte presa di posizione partì dall'argomentazione sulla naturalità dell'atto sessuale. Si costruì questa tesi partendo dalla argomentazione erronea che in natura certi fenomeni non avvengono, e che quindi, se praticati dagli umani, erano da considerare anormali, e conseguentemente pericolosi.<sup>53</sup> Qui emerge però una differenza rispetto all'Occidente, che, in questa fase storica vede il nazionalismo muovere contro la modernità, promuovendo un'immagine bucolica della vita naturale e premoderna, mentre in Giappone, data l'enfasi politica sulla modernizzazione, si promuovono modelli di vita urbani e industrializzati. La tesi sulla naturalità dell'atto venne utilizzata

---

<sup>51</sup> Cfr. Ishigami A., Buckland R., *The Reception of "Shunga" in the Modern Era: From Meiji to the Pre-WWII Years*, International Research Centre for Japanese Studies, Japan Review, 2013, No. 26, Shunga: Sex and Humor in Japanese Art and Literature (2013), pp. 37-55.

<sup>52</sup> Cfr. Foucault M., *La volontà di sapere, storia della sessualità, vol. 1*, Feltrinelli Editore, 2001.

<sup>53</sup> Cfr. Plugfelder, op. cit., p. 242.

anche nel passato giapponese, ma, con scopi differenti, argomentando come l'omosessualità fosse una pratica appresa dalle libellule. Dall'Europa arrivarono, oltre a quella naturale, diverse teorie scientifiche atte a spiegare l'omosessualità. Il testo *Psychologia Sexualis*, già citato, nonostante la censura per oscenità, fu di fondamentale importanza per i sessuologi nipponici nello studio della materia. Diverse teorie d'ambizione scientifica avevano caratteristiche autoctone, come quando all'omosessualità si attribuì la colpa di nuocere alla salute per via dell'errato scambio di energie, tesi che, pur tenendo in conto quanto scritto da Ebing, era fortemente influenzata dalle considerazioni filosofiche confuciane. Ricondurre l'omosessualità nel binarismo di genere diede frutto a diverse interpretazioni del fenomeno, fortemente influenzate da quanto scritto in Europa e Occidente.<sup>54</sup> Una teoria importante è quella dell'inversione sessuale, che risente fortemente dell'opera di Ebing, dove nella coppia omosessuale uno dei membri ricopre il ruolo della donna, e secondo alcuni sessuologi giapponesi, come Morita Yūshū, arrivando ad avere vere e proprie caratteristiche fisiche femminili, come le mestruazioni. Nella teoria dell'inversione sessuale, assunse rilevanza il fenomeno del *crossdressing*, costume esistente in Giappone sia dai tempi antichi e che era stato praticato, come già ricordato, perfino da degli imperatori. Una seconda teoria, già avanzata in Europa da Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895), è quella del sesso intermedio. Questa teoria, ripresa da Morita, è un altro esempio del tentativo di conformare al modello binario le forme sessuali non conformi. Un'ulteriore teoria, avanzata partendo dagli scritti di Otto Weininger (1880-1903), parlava dell'esistenza di una sessualità mista, che prevedeva l'esistenza di una componente femminile nell'uomo e viceversa. L'omosessualità era quindi un'anormalità dovuta alla mal separazione dei sessi.<sup>55</sup> Tutte queste teorie avevano come scopo ultimo di

---

<sup>54</sup> Ibid, p. 249.

<sup>55</sup> Ibid, pp. 251-263.

rendere intelleggibile, all'interno della cornice del binarismo di genere, fenomeni divenuti inintelligibili con la modernità. È qui che rientra in scena il fenomeno dello *shudō*. Nel tentativo di ricondurre questa pratica ad una struttura binaria Mori Ōgai (1862-1922) identificò due figure contrapposte, il bruto e il giovane passivo.<sup>56</sup> La figura del bruto fu al centro di una vera e propria campagna atta a spaventare la rispettabile società Meiji. La stampa pose l'accento sulla violenza del rapporto, arrivando a parlare di bande colpevoli di diversi reati minori, composte interamente da questi giovani bruti. Venivano così riproposti i topoi classici sull'omosessualità, che sono stati brevemente descritti in precedenza, come l'incapacità di controllare gli istinti sessuali e la tendenza violenta. A questo tipo di comportamenti erano assegnate anche pene più severe, data la natura coercitiva dell'atto. Gli attacchi furono comunque più moralistici che medici, e a venir turbata maggiormente fu la società, adulta, della modernità Meiji, che necessitava dell'emarginazione di questa condotta, sia per sostenere la struttura familiare che si andava formando, sia per allontanare da sé lo spettro dei comportamenti analoghi tenuti in giovane età.<sup>57</sup> Il turbamento dell'adulto, riferito al proprio passato, è identificabile nell'atteggiamento generale verso l'omosessualità. In Giappone, al contrario dell'Europa, il passato premoderno aveva, come già ricordato, tenuto un atteggiamento più neutro verso i rapporti tra uomini, specie se tenuti in giovinezza. Quegli stessi individui, ormai cresciuti, e desiderosi di adeguarsi alla modernizzazione, anche dei costumi, necessitavano di poter redimere, più che punire, l'individuo omosessuale, ed infatti, la sessuologia giapponese ebbe scopi più classificatori e desiderosi di curare, mentre in Europa si arrivò a soluzioni più radicali.<sup>58</sup> Anche la concezione di partenza era differente, mentre in

---

<sup>56</sup> Ibid, pp. 216-219.

<sup>57</sup> Ibid, pp. 214-217.

<sup>58</sup> Ibid, p. 275.

Europa l'omosessualità era una caratteristica dell'individuo nel Sol Levante fu interpretata più spesso come un comportamento, differenza fondamentale, perché permetteva alla possibilità di prevenzione o cura, ed infatti i sessuologi giapponesi si prodigarono nell'identificare le cause dell'omosessualità, come la forzata astinenza dei monaci, ritenuti da sempre inclini a relazioni omoerotiche, e a prescrivere rimedi quale l'ipnosi.<sup>59</sup>

I processi di modernizzazione appena esposti, seppure non nella loro totalità, sono funzionali a preparare il terreno per il seguente capitolo. Infatti l'*ero-guro*, come fenomeno artistico culturale, non è comprensibile a pieno, né contestualizzabile, se non si ha una comprensione di come, nel corso di cinquanta anni appena, dagli anni Settanta del 1800 agli anni Venti del 1900, sia radicalmente mutato lo stile di vita, e l'impostazione culturale giapponese. Infatti all'interno delle opere *ero-guro*, come si argomenterà nel prossimo capitolo, sono presenti le tensioni e le ansie verso un mondo cambiato molto velocemente. Sarebbe ingenuo e pretestuoso però sostenere che certi gusti non fossero già presenti all'interno della produzione artistica giapponese. Fernand Paul Achille Braudel (1902-1985) sosteneva, nella sua opera relativa alle civiltà del Mediterraneo, che i mutamenti delle civiltà fossero lenti, quasi impercettibili ai contemporanei. Nonostante il XIX secolo sia stato il momento in cui i cambiamenti, complice l'avanzamento tecnologico, si son fatti più rapidi, è comunque possibile riscontrare come all'interno della produzione *ero-guro* sia emerso il gusto per l'erotico e per il grottesco che sono stati mostrati all'interno del capitolo relativo agli *shunga*. Il capitolo che segue mostrerà alcune delle sfaccettature del genere, argomentando la critica soggiacente all'estetismo erotico grottesco.

---

<sup>59</sup> Ibid, p. 272-275.

### 3. Morfologie grottesche

La modernità, come argomentato in precedenza, venne accolta in maniera piuttosto entusiasta dal Giappone, tanto che, dopo passati pochi decenni dall'insediamento del tennō Meiji, lo stato appariva profondamente cambiato. I frutti dello sviluppo tecnologico erano presenti ovunque, le città erano illuminate dalle luci al neon dei numerosi caffè, la cui diffusione durante il periodo Taishō fu ampia, soprattutto nelle grandi città. L'architettura tradizionale in legno cedeva gradualmente il passo a quelle case in stile moderno che così spesso si ritrovano nominate nella produzione letteraria giapponese. La modernizzazione nipponica veniva rappresentata alla popolazione dalle grandi opere tipiche della modernità come la stazione di Tokyo, le ferrovie e la torre Ryōunkaku 凌雲閣. La modernità però non fu un fenomeno esente da critiche e perplessità. Il cambiamento portava con sé spaesamento e nostalgia per un passato, assieme ad un'identità culturale, che si percepiva come barattato in favore di un'altra cultura e della sua tecnologia.

What losses we have suffered, in comparison with the Westerner. The Westerner has been able to move forward in ordered steps, while we have met superior civilization and have had to surrender to it, and we have had to leave a road we have followed for thousands of years. In recent years the pace of progress has been so precipitous that conditions in our own country go somewhat beyond the ordinary. The changes that have taken place since the Restoration of 1867 must be at least as great as those of the preceding three and a half centuries.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Tanizaki J. citato da Cornyetz N. in: Tansman A., *The culture of Japanese Fascism*, Duke University Press, 2009, pp. 337-338.

Così lo scrittore Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886-1965) commentava la modernità in *In'ei raisan* 陰翳礼讃 (*Praise of the shadows* 1933), esprimendo il senso di perdita d'identità che verrà poi ripreso in opere come *Chijin no ai* 痴人の愛 (*Naomi*, 1925) o *Kagi* 鍵 (*La chiave*, 1956).

All'interno della produzione letteraria la critica alla modernità, e, l'ambiguità di fronte ad essa, sono trattati attraverso registri comunicativi già presenti nella produzione culturale nipponica, come già mostrato. Quei valori di rispettabilità e di purezza, precedentemente argomentati, vengono osservati sotto la lente distorcente dell'erotico e del grottesco. Al lettore, anch'esso prodotto della modernità, viene presentata un'opera quindi d'impatto, che, nascosta tra le sue righe, presenta una riflessione sulla contemporaneità nipponica.

La resa del grottesco è legata alle considerazioni, prima argomentate, sulla rispettabilità borghese e sulla purezza, sia dell'individuo che della razza, che la modernità porta in Giappone. Ciò che è bizzarro, sconvolgente o ripugnante, riesce a trattenere queste sue caratteristiche in virtù della chiave di lettura, sociale e diffusa, che le rende identificabili e intelleggibili come tali. Così nel mondo borghese, dove la sessualità è severamente controllata sino a diventare un'ossessione, la sua componente eterodossa, espressa tramite le pratiche del BDSM (*bondage*, disciplina, sottomissione, sadomasochismo) o forme di sessualità non conformi, conduce ad una prima formulazione del grottesco. Una seconda resa del grottesco viene raggiunta quando il corpo, che la modernità aveva riscoperto nella sua funzione estetica e che la politica aveva reclamato proprio per questa virtù, viene compromesso, rappresentato in maniera deforme, irrimediabilmente separata dalla perfezione idealizzata che il modello nazionalista tentava di raggiungere. Infine la violenza, in tutte le sue forme, dalla più lieve alla più brutale, fornisce una terza chiave di lettura del grottesco, attraverso le

avventure dei detective, così comuni nella letteratura *ero-guro*. Le tre forme del grottesco appena elencate, nella letteratura esaminata, tendono ad intrecciarsi all'interno dei racconti, venendo così solo di rado rappresentate da sole.

Ne *D-zaka no satsujin jiken*, D 坂の殺人事件, (*Il delitto della salita D.*, 1925) racconto scritto da Edogawa Ranpo, pseudonimo di Tarō Hirai, la vicenda narrata racchiude le sfumature di violenza e sessualità difforme poc'anzi descritte. Nel racconto Akechi Kogorō, il celebre detective inventato da Edogawa Ranpo, assieme ad un amico, si trova coinvolto in un misterioso caso d'omicidio. Una donna, il cui nome non viene menzionato, viene ritrovata deceduta dai due, che si mettono ad indagare parallelamente all'ispettore Kobayashi. Il caso presenta sin da subito un elemento di disturbo, ossia i segni di percosse presenti sulla vittima, distinti dai segni dello strangolamento che ne ha causato la morte, e sulla moglie, ancora viva, del vicino proprietario di un negozio di soba. Alla fine del racconto è Akechi a risolvere il caso scoprendo che la donna è deceduta durante un incontro sadomasochistico tenuto tra lei e il sopracitato mercante di soba.<sup>61</sup> Il grottesco della vicenda si può rintracciare in più elementi. L'omicidio in sé, e la conseguente indagine, fanno parte dei *topoi* classici del genere *ero-guro*, e ricadono nella sfera della violenza che rompe la superficie della quotidianità, e normalità, della vita borghese, divenendo così un elemento d'intrattenimento. Il nucleo della vicenda, che la differenzia dai comuni racconti polizieschi, è, però, la natura stessa del delitto. La consensualità nel mettere in atto un comportamento, che lo stesso Akechi identifica secondo canoni patologizzanti, rappresenta lo scandalo della vicenda intera. Vi è la rottura della coppia poiché la donna rimasta uccisa, così come il mercante di soba,

---

<sup>61</sup> Cfr. Il delitto della salita D. in Ranpo Edogawa, Vitucci F. a cura di, *La poltrona umana e altri racconti*, Atmosphere libri, 2018.

stanno commettendo adulterio. La rigidamente normata sessualità moderna viene turbata invece dall'esotismo della pratica sadomasochista, che per essere resa intellegibile deve passare sotto la lente patologizzante della medicina. Infine vi è un ulteriore elemento, di raccordo, tra la società borghese che, leggendo, osserva la vicenda e il grottesco nella storia. Quest'ingranaggio è lo stesso Akechi. Edogawa Ranpo lo descrive infatti come un soggetto che non fa del tutto parte della società rispettabile. Akechi possiede infatti caratteristiche diverse da quelle che ci si aspetterebbe da un maschio giapponese degli anni Trenta. È descritto come esile, non forte, ma contemporaneamente sbruffone negli atteggiamenti, specialmente l'andatura. Viene descritto come un uomo sospeso tra modernità e passato, non veste all'occidentale come il medico legale o il poliziotto, e per giunta il suo aspetto è trasandato visti i capelli lunghi e spettinati, uniti allo *yukata* e all'*obi* sgualciti. Nonostante l'aspetto Akechi è però ferrato nella psicologia e letteratura occidentale, che cita spesso, e la sua stanza, piccola e tradizionale, sono descritte come ricolme di libri, tanto da non aver lo spazio per sedersi. È così una figura liminale che riesce, per prima, a giungere alla conclusione del caso, traghettando il lettore, dal grottesco della vicenda, di nuovo alla normalità.

Sempre Edogawa Ranpo, in un romanzo successivo al *Delitto della salita D.*, presenta una vicenda dove l'elemento grottesco si presenta in maniera molto simile, seppur approfondita. Nel romanzo *Injū*, 陰獣, (*La belva nell'ombra*, 1928) viene presentata la vicenda dello scrittore di opere gialle Samukawa, coinvolto in una cospirazione, fatta di lettere minatorie, ai danni del marito di Oyamada Shizuko da parte di un altro autore di opere poliziesche, Ōe Shundeī. L'incontro fortuito tra Samukawa e Shizuko avviene in un museo, dove emerge, sin dalle prime pagine del racconto, il primo dettaglio grottesco. È infatti qui che Samukawa nota dei segni, imputabili a percosse, sulla schiena della donna, e che ci confessa: “Quella

crudeltà, quelle frustate [...] provocarono in me una strana sensazione erotica”.<sup>62</sup> Il lettore viene così posto di fronte ad una situazione che evoca nel protagonista un sentimento fuori dagli schemi della normalità. Nel seguito della vicenda assistiamo alla tensione provocata dalle lettere minatorie inviate al marito di Shizuko da Shundeï, e che sembrano ricalcare le trame dei romanzi scritti da quest’ultimo. Si scopre nel romanzo che Shundeï altri non sarebbe che Hirata Ichirō, amante di Shizuko precedentemente al matrimonio, e all’insaputa del marito. Emerge quindi un altro elemento di disturbo per il lettore borghese Meiji, ossia la messa in crisi di una coppia altrimenti perfetta, secondo i canoni della rispettabilità. Infatti la famiglia Oyamada rappresenta il pieno successo della famiglia rispettabile dove l’uomo raggiunge il successo economico, tramite le sue doti imprenditoriali e la donna adempie felicemente al suo ruolo di moglie saggia. Shundeï nel romanzo riesce ad uccidere il marito di Shizuko. Il progresso delle indagini condotte da Samukawa porta alla luce ulteriori elementi che rendono ancora più grottesca la figura di Shundeï. Oltre all’omicidio, elemento di per sé grottesco, Shundeï si presenta come un uomo dalle fattezze e atteggiamenti bizzarri. Viene descritto come terribilmente sovrappeso, caratteristica che infrange le aspettative idealizzate sul corpo maschile che la modernità aveva cristallizzato. Shundeï vive un’esistenza trasandata, trascorsa per la maggior parte del tempo in mezzo alla sporcizia sdraiato su un materasso sudicio, intento a nutrire sentimenti misantropici. Come se non bastasse è uno scrittore di romanzi gialli, elemento che Edogawa Ranpo, per bocca di Samukawa, definisce grottesco. Dice infatti:

---

<sup>62</sup> Cfr. Ranpo Edogawa, Canova G. a cura di, *La belva nell’ombra*, Marsilio Editori, 2002, p. 53.

“Gli scrittori di letteratura poliziesca sono tutti dei mostri: io, Shundeï, Hirayama Hideko. Quando la passione per la ricerca dell’anormalità giunge al culmine arriviamo a qualsiasi estremo, come l’uomo che si fa passare per donna. Un certo scrittore di notte si traveste da donna e va in giro per Asakusa. E ha perfino finto di amare un uomo!”<sup>63</sup>

Oltre alla nota autobiografica, si riferisce infatti a sé stesso quando parla di uno scrittore che travestito gira per Asakusa, viene mostrata, come nel caso di Akechi, la vicinanza tra il detective, lo scrittore di gialli e il grottesco. La novella non esaurisce gli elementi grotteschi con l’ambigua figura di Shundeï. Riemerge, durante la narrazione, il tema delle percosse ai danni di Shizuko, la cui bellezza, accentua il contrasto con l’elemento grottesco. Come ne “il delitto della salita D.” queste percosse fanno parte di un rapporto sessuale, descritto sotto una lente patologizzante. Il rapporto sadomasochista viene inizialmente presentato come un desiderio del marito, a cui Shizuko cede, per non scontentarlo. È però nelle ultime pagine del romanzo che Samukawa, divenuto amante di Shizuko, sovverte la narrazione e presenta una lettura degli avvenimenti diversa e grottesca. Shizuko viene accusata di aver inventato tutta la faccenda di Hirata e di aver creato il personaggio di Shundeï, di cui lei avrebbe poi impersonato la moglie. Sarebbe quindi lei ad aver scritto le lettere minatorie e ad aver ucciso il marito. L’esposizione di questa tesi avviene durante un incontro erotico con Shizuko, che implora di venir percossa con un frustino. La novella presenta, come brevemente riportato, diversi elementi grotteschi. La trama ricalca quella del *Delitto della salita D.*, sebbene in modo più articolato. La principale vittima degli eventi è la coppia rispettabile, che viene smantellata, nella sua facciata e nella sua intimità, dall’autore, che non riesce a distaccarsi completamente dai personaggi rappresentati. Oltre al passaggio direttamente citato sono infatti numerosi i momenti, tratto

---

<sup>63</sup> Ibid, p. 151.

tipico della scrittura di Edogawa Ranpo, dove lo scrittore presenta sé stesso, o cita le sue stesse opere, per bocca dei protagonisti dei suoi romanzi. Le menzogne di Shizuko e la verità dietro la facciata rispettabile degli Oyamada, fatta di eroticità non conforme, sembra mostrare una certa criticità di Edogawa Ranpo nei confronti della famiglia borghese.<sup>64</sup>

Ne *La belva nell'ombra*, gli elementi grotteschi della devianza sessuale non sono narrati in modo esplicito se non nelle ultime pagine del romanzo. La mancanza di un punto di vista chiaro sulla risoluzione della vicenda contribuisce a creare angoscia nel lettore. Le tesi dello stesso Samukawa non vengono né confermate né smentite all'interno della vicenda, contribuendo a confermare il senso d'incertezza. Anche la formazione di un giudizio morale sugli eventi è resa difficile al lettore che scopre come la minaccia sia un elemento interno alla coppia. La narrazione mette quindi in crisi uno dei presupposti stessi della rispettabilità moderna, ossia la separazione netta tra la normalità e la devianza. La possibilità che degli elementi devianti siano presenti all'interno della coppia e dell'individuo produce l'ansia del lettore. Specialmente il comportamento di Samukawa, che viene "contagiato" dalla sessualità non conforme di Shizuko, suggerisce che la devianza non si opponga in maniera frontale alla rispettabilità, ma che possa convivere con essa in maniera latente. L'elemento grottesco coincide quindi con l'angoscia prodotta dalla possibilità che la devianza sia insita nell'individuo rispettabile.<sup>65</sup>

In *Kotō no oni*, 孤島の鬼 (*Il demone dell'isola solitaria*, pubblicato a puntate tra il 1929 e il 1930) sempre di Edogawa Ranpo, assistiamo ad un'altra vicenda che coinvolge da vicino la struttura familiare dei protagonisti. Come ne *La belva nell'ombra* è presente la devianza sessuale, a cui si aggiunge il pericolo per l'idea di purezza razziale, tipica della

---

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> Cfr. Mosse, op. cit.

modernità. La viene narrata a posteriori dal protagonista Minoura Kinnosuke, che predice al lettore quanto la storia sia bizzarra. Minoura è un giovane *sararīman*, un dipendente salariato di un'azienda rispettabile, un tipo di figura professionale emerso modernizzazione dell'epoca Meiji. Minoura è l'interesse amoroso di due personaggi, la fidanzata Kisaki Hatsuyo e l'amico Moroto Michio. È qui presente il primo degli elementi grotteschi della storia. Negli anni in cui è stata scritta l'opera si era giunti, come argomentato in precedenza, ad una visione patologizzante dell'omosessualità. Moroto è un personaggio che viene caratterizzato dal suo orientamento sessuale non conforme. Ciò che sorprende della narrazione di Ranpo è come, in momento storico dove l'omosessuale non è né ben visto né ben rappresentato, Moroto sia un personaggio molto sfaccettato. Da un lato rappresenta l'uomo moderno per eccellenza, bello e atletico, dal fine intelletto, indispensabile per la risoluzione della vicenda, e dall'occupazione rispettabile nel campo medico. L'omosessualità di Moroto è comunque stereotipata. L'attrazione amorosa nei confronti di Minoura è caratterizzata da particolare insistenza e gelosia, tanto che, l'omicidio di Hatsuyo viene inizialmente attribuito a lui. La narrazione stereotipica dell'omosessuale come persona incapace di domare i propri istinti si presenta con tutta la sua forza nella parte finale del romanzo, quando Minoura, imprigionato all'interno di una caverna buia assieme a Moroto, viene quasi aggredito da quest'ultimo. Anche il registro linguistico muta e vengono utilizzate espressioni come "il serpente iniziò a risalire il mio corpo", "mutato in una disgustosa bestia" e respiro affannoso come quello di un cane". Queste descrizioni sono in contrasto con diversi passaggi relativi a Minoura nel corso del romanzo. Ci sono diversi passaggi dove le attenzioni di Moroto non vengono rifiutate e dove il protagonista ammette di "essersi sentito una donna". Nel momento di massima tensione, quando i due sono perduti nella rete di gallerie sotto l'isola, è proprio Moroto a sorreggere, sia fisicamente che emotivamente,

Minoura. Come gli elementi descritti in precedenza, anche in questo caso l'elemento grottesco viene reso tramite la mancanza di confini netti. Sebbene esistano nel romanzo due momenti distinti, uno in cui Moroto esplicita il suo disgusto per le donne ed uno in cui Minoura esplicita il suo disgusto verso i rapporti carnali tra uomini, le vicende che vedono legate i due sono caratterizzate dall'ambiguità del rifiuto. Minoura non riesce mai a staccarsi da Moroto, nemmeno dopo l'aggressione, e accetta il fatto di essere amato dall'amico. Come prima la tensione viene rappresentata dall'ambiguità sottostante il rifiuto netto, situazione che mette in crisi i dogmatismi di rappresentazione binaria di genere ed orientamento sessuale, e proiettandosi all'interno del lettore, rende difficile la formulazione di un giudizio netto, altro punto critico per la modernità.

Il secondo elemento grottesco è rappresentato dall'omicidio di Hatsuyo. La fidanzata di Minoura muore a nove mesi dall'inizio della loro relazione in circostanze misteriose. Minoura è così sconvolto da commettere un atto pseudo cannibalismo, quando trafuga ed ingerisce un pugno delle ceneri dell'amata. La scena rompe con forza le norme di comportamento imposte dalla cultura rispettabile borghese. La presunta irrisolvibilità del caso porta Minoura a richiedere i servizi di un altro personaggio, il detective dilettante Miyamogi Kōkichi. Quest'ultimo rappresenta, come gli altri detective descritti sin ora, una personalità liminale. Viene descritto in maniera simile al detective Akechi, de *Il delitto della salita D.* come un intellettuale di stampo occidentale. Kōkichi però rimane per poco tempo all'interno del romanzo perché cade vittima di un secondo, inspiegabile, omicidio. La serie di omicidi si conclude col passaggio del romanzo da una situazione verosimile ad una fantastica, con l'entrata in scena di diversi elementi irrealistici. Si scopre che l'assassino altri non è che un bambino contorsionista, personaggio che introduce il terzo elemento grottesco del romanzo. Da questo momento in poi a investigare è Moroto,

che è anche l'uomo che fa confessare il bambino. Il piccolo contorsionista, fa parte di una trama più ampia che vede coinvolto un misterioso antagonista soprannominato "papino", il cui vero nome è Moroto Jōgorō, padre dell'amico di Minoura. Lo scopo che muove Jōgorō rappresenta l'elemento grottesco. Egli, infatti, è contraddistinto, non solo dalla marcata deformità, ma anche dall'odio, condiviso con la moglie, anch'essa deforme, verso la società dei "normali" che li ha rifiutati e umiliati. Il piano che i due hanno punta alla dissoluzione della rispettabilità moderna stessa. I due hanno alacramente lavorato per creare una razza di persone deformi, anche grazie all'aiuto del figlio Moroto, che solo dopo si scopre non essere loro figlio naturale. Egli è medico per volere del padre, che lo ha spinto ad abbracciare i lati più estremi della professione medica, quasi a pervertire la "nobiltà" della scienza. Il piano di Jōgorō, e lo stile di vita suo e della moglie sono l'attacco frontale che la rispettabilità borghese ha sempre temuto. Il modello di rispettabilità borghese, infatti, vive una profonda tensione interna, perché, inventando un altro crea in sé stessa l'idea di essere accerchiata e vive nell'attesa ossessiva di un attacco che non può verificarsi, in quanto l'altro è in primis una sua creazione e non una reale minaccia esterna. Questo attacco, che non può avvenire nella realtà, si concretizza nella finzione letteraria, tramite il piano di Jōgorō, che diventa così l'antagonista per eccellenza, la nemesis della modernità, mentre ne incarna in maniera distorta l'aspirazione a creare un nuovo modello umano. Le ambizioni eugenetiche di Jōgorō prendono forma negli individui resi fisicamente disabili dagli esperimenti medici di quest'ultimo. Tra di essi vi sono Hidechan e Kicchan, un uomo e una donna, che ancora quand'erano neonati sono stati cuciti assieme con lo scopo di creare un gemello siamese. I due sono poi stati costretti a vivere rinchiusi in una torre, dove degli inservienti complici di Jōgorō li hanno accuditi per tutta la vita, sino al momento della loro comparsa all'interno della storia, diciassette anni più tardi. Minoura ritrova, mentre soggiorna sull'isola di

Jōgorō, un messaggio scritto da Hidechan dove quest'ultima narra le sue disavventure, ed esprime il proprio astio verso il fratello Kicchan, che, negli ultimi tempi indulge sempre più spesso nell'autoerotismo. La figura di Hidechan non rappresenta chiaramente l'ideale di donna rispettabile eppure, Minoura è mosso sin da subito nei confronti di quest'ultima da un sentimento romantico, inspiegabile secondo i canoni moderni già argomentati. Questa ambiguità del personaggio verso un individuo esterno al modello umano moderno è in continuità con quanto già riportato, nei confronti del personaggio omosessuale. Si individua nuovamente nel personaggio di Minoura la figura liminale del racconto che pur rimanendo nel campo della rispettabilità non esita a sostenere rapporti con chi ne è estraneo. La posizione al confine dei due mondi è resa da Edogawa Ranpo anche tramite la descrizione fisica, tramite lo sbiancamento dei capelli a fronte dello stress provocato dalle vicende narrate.<sup>66</sup>

Nel racconto *Akuma no deshi*, 悪魔の弟子 (*Il discepolo del demonio*, 1929) di Hamao Shirō 浜尾四郎 (1896-1935) viene riproposta la resa grottesca tramite l'ambiguità tra stereotipo e ruolo del personaggio. La vicenda, narrata tramite dispositivo narrativo confessionale, vede il protagonista Shimaura Eizō esporre al dottor Tsuchida le vicende che hanno portato alla morte dell'amante Sueko. Quest'ultima è rimasta uccisa in maniera accidentale dallo stesso Shimaura, che cercava invece di uccidere la moglie Tsuyuko. Ciò che rende la vicenda grottesca, oltre all'omicidio, è il rapporto dell'imputato Shimaura e del dottor Tsuchida. Emerge dalle confessioni dell'imputato che lui e il dottore, durante la giovinezza, avevano intrattenuto una relazione. Ricompare la figura dell'omosessuale, con i diversi stereotipi che la contraddistinguono. Nonostante il ritorno ad una vita eterosessuale dopo la rottura col dottor

---

<sup>66</sup> Cfr. Ranpo Edogawa, Cucinelli D. a cura di, *Il demone dell'isola solitaria*, Atmosphere libri, 2023.

Tsuchida, a Shimauro continua ad essere attribuito il ruolo del giovane fragile, incapace di gestire in modo maturo le proprie risposte emotive. Infatti egli intrattiene, prima di incontrare e sposare Tsuyuko, una relazione con Sueko, il cui termine lo sprofonda nella disperazione. Dopo Sueko il protagonista vive alla giornata, assuefatto ad alcool e sonniferi, dipendenze più volte citate nel racconto. Anche l'incontro con Tsuyuko, e il matrimonio, è contraddistinto da sentimenti distorti e negativi da parte di Shimauro. La colpa, nel corso delle confessioni, viene addossata al dottor Tsuchida. Quest'ultimo viene più volte dipinto come un demone, da cui il titolo del racconto, misogino e dalla sessualità molto forte, stereotipi usualmente attribuiti all'omosessuale.<sup>67</sup>

Anche in questo l'elemento grottesco è reso tramite l'inversione delle aspettative attribuite ai ruoli. Nella società rispettabile all'omosessuale non è solitamente attribuita una connotazione positiva, come si è argomentato, eppure nel racconto il ruolo di prestigio è detenuto da una persona la cui sessualità è non conforme. Al contempo è il personaggio eterosessuale a macchiarsi di diversi crimini. Il confine tra i due orientamenti è sfumato tramite la distruzione dell'aspettativa, processo che porta il lettore a mettere in dubbio, se non sé stesso, gli stereotipi di genere. La presa di consapevolezza che la narrazione della società rispettabile su sé stessa non sia corrispondente al vero contribuisce a creare il senso di ansia ed estraniamento nel lettore.

All'interno dei racconti riportati sono presenti alcuni elementi che, sebbene accennati, non sono stati ancora analizzati. Mi riferisco all'elemento femminile, che nel genere *ero-guro* è centrale, sia perché la donna rappresenta spesso la figura tramite cui si veicola l'erotico sia perché è spesso il centro della trama. Nella prossima sessione verrà presa

---

<sup>67</sup> Cfr. Hamao S., Vitucci F. a cura di, *Il discepolo del demone, racconti*, Atmosphere libri, 2015.

in esame la figura femminile nell'*ero-guro*, nella sua dimensione storica e letteraria.

## 4. Amare le donne, odiare le donne

### 4.1 L'erotismo della donna moderna

Il corpo femminile è uno dei perni su cui si regge la produzione letteraria erotico grottesca analizzata in questa tesi. Presentata attraverso modalità differenti, la figura femminile compare in tutti i racconti ed opere prese in esame, ricoprendo diversi ruoli. Il corpo femminile è lo strumento che veicola l'elemento *ero* del genere, sia tramite la semplice esposizione alla vista, sia tramite i comportamenti eroticizzati.

Arrivati agli anni Venti del 1900 emerge un nuovo tipo di femminilità in Giappone, più consapevole e più libero rispetto a quello proposto dai riformatori dell'epoca Meiji. La figura della ragazza moderna, denominata *moga*, dall'abbreviazione di *modan gāru* モダンガール è una donna più autonoma e slegata dai ruoli tradizionali, che veste all'occidentale e dalla vita sessuale disinibita. La comparsa del termine *moga* è attribuita allo scrittore Nī Itaru 新居格 (1888-1951) nel 1925 e il comportamento di queste ragazze viene definito erotico e aggressivo. A sottolineare come la *moga* sia una figura descritta secondo canoni estetici c'è il modo in cui si definisce chi fa parte di questa sottocultura e chi no. Il modo migliore per individuare la *moga* sono gli attributi fisici come le gambe, lunghe e nude e il fondoschiena, non più nascosto dagli obi dei kimono. I comportamenti di queste ragazze risultano problematici per la società del tempo perché sfondano le barriere di genere, indulgiando in atteggiamenti tipicamente attribuiti agli uomini, come un certo libertinismo sessuale.



*Figura 16 A 1929 advertisement for the Shirokiya department store featuring 'modern girls' on a beach at Kamakura in Kanagawa Prefecture.*

Questa donna moderna, i cui atteggiamenti si scontravano con il modello rispettabile della “buona moglie, madre saggia” scatenano i timori degli uomini che vi si imbattono. I modelli tradizionali della struttura familiare, e della divisione dei ruoli per genere, vengono messi in discussione da queste donne, scatenando le ansie dei contemporanei.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Cfr. Silverberg M., *Erotic Grotesque Nonsense, the mass culture of Japanese modern times*, University of California Press, 2009, pp. 51-72.

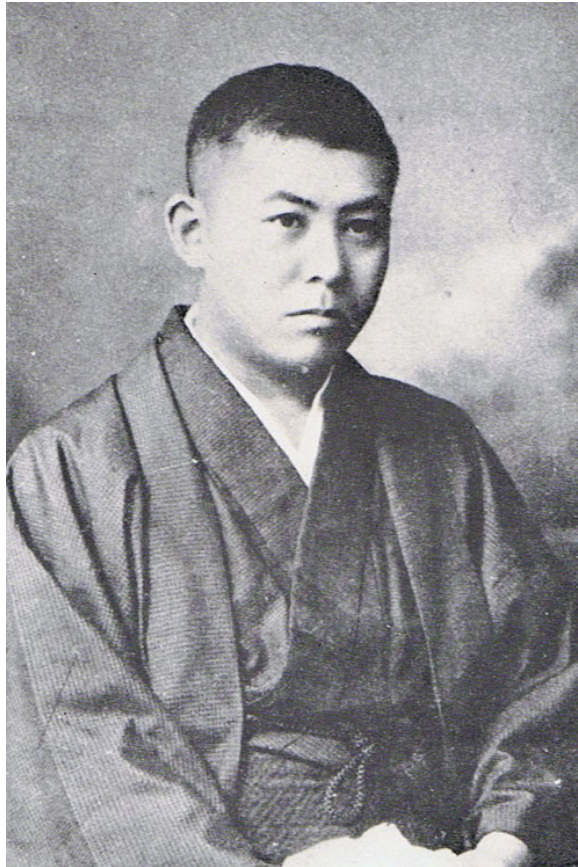


Figura 17 Tanizaki Jun'ichirō, foto scattata nel 1913.

L'ansia prodotta dalle donne moderne viene ben rappresentata dallo scrittore Tanizaki Jun'Ichirō. La figura femminile che Tanizaki dipinge all'interno delle opere prese in esame è caratterizzata da una forte indipendenza, dalla rottura delle barriere tradizionali e dalla caduta nella modernità. Di fronte a queste donne ci sono uomini passivi, incapaci di seguirle sulla via della modernità e che finiscono per essere sottomessi, o vittime, di queste *femme fatale*.<sup>69</sup>

Il primo uomo a cadere è Seikichi, il protagonista del racconto *Irezumi*, 刺 (Tattoo, 1910). Egli viene descritto come un giovane tatuatore, la cui bravura eguaglia quella dei professionisti più affermati del Giappone. Desiderio di Seikichi è quello di tatuare una giovane donna, in modo da

---

<sup>69</sup> Cfr. Susuki S., *Tanizaki Jun'ichirō as a cultural critic*, International Research Centre for Japanese Studies, National Institute for the Humanities, Japan Review, No. 7, pp. 23-32, 1996.

poterne elevare la bellezza, per poter mettere l'anima all'interno del tatuaggio stesso. L'occasione di realizzare questo desiderio si fa attendere per diversi anni. A questo punto del racconto Tanizaki, tramite Seikichi, indugia nella descrizione dei piedi di questa donna, raccontando il proprio feticismo, elemento che traspare anche in altre opere.<sup>70</sup> Attraverso la descrizione dei piedi di questa ragazza Tanizaki fornisce anche un'anticipazione sul termine della vicenda, utilizzando frasi come "This foot will one day grow strong by drinking men's blood. This is the foot that will walk over the bodies of men. This must be the woman [...]".<sup>71</sup> Quando Seikichi deve tatuare la giovane le mostra un'opera d'arte intitolata "*fertilizer*", che rappresenta una donna sovrastare diversi uomini, un'altra anticipazione del finale. Sul dorso della ragazza viene realizzato uno *jirōgumo* 女郎蜘蛛, ossia un grosso ragno. È curioso come il termine *jirōgumo* non indichi solo una tipologia di ragno ma anche uno *yōkai* del folklore giapponese, la cui forma è quella di una donna-ragno, che si trasforma per sedurre e predare gli uomini. Alla fine del racconto avviene un'inversione dei ruoli. Se all'inizio è Seikichi a ricoprire il ruolo dominante, simboleggiato dal piacere che trae dal dolore di chi tatua, l'ultima opera realizzata lo drena come se la sua anima fosse confluita all'interno dell'opera. La giovane invece, dopo un iniziale momento di debolezza, afferma di esser diventata come la ragazza nell'opera "*fertilizer*" e che Seikichi è la sua prima vittima.<sup>72</sup> Questo racconto presenta l'elemento erotico, realizzato sul corpo della donna, attraverso la dimensione tattile, visiva e di sessualità non conforme. Seikichi, ossessionato dall'idea di toccare il corpo femminile, trasmette una dimensione materica dell'elemento erotico, basato sul contatto fisico e sulla violenza degli aghi che penetrano la pelle, elemento che gli procura

---

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Cfr. Tanizaki J., *Tattoo*, Culture Crossing Campus, Kindle, 2025, capitolo 3.

<sup>72</sup> Cfr. Tanizaki, *Tattoo*.

piacere. Le descrizioni della fanciulla che viene tatuata, rivolte quasi esclusivamente ai piedi di lei, portano lo spettatore all'interno della dimensione feticista dell'elemento erotico. Anche il rapporto di dominanza-sudditanza, realizzato attraverso il medium del dolore, fa parte della sessualità non conforme. Infine vi è il piacere visivo del tatuaggio, che inserisce entrambi i personaggi all'interno di uno spazio di confine nella società giapponese. Il governo Meiji, nel 1872, aveva infatti inserito i tatuaggi all'interno di quelle pratiche culturali da eliminare, in quanto non adatte al nuovo regime rispettabile.<sup>73</sup> Questo racconto, che anticipa gli elementi dell'*ero-guro*, mostra la resa dell'erotismo attraverso l'elemento *voyeristico* e della disparità di potere. Porta, inoltre, alla luce le preoccupazioni per la trasformazione del ruolo femminile nella società. Alla fine del racconto, infatti, i rapporti di potere tradizionali vengono ribaltati in favore della figura femminile. Queste stesse ansie sono espresse da Tanizaki in altre due opere prese in esame.



Figura 18 illustrazione di Yamamoto Takato ispirata all'opera "tattoo" di Tanizaki.

---

<sup>73</sup> Cfr. Wah H., Yau H., *A brief history of censorship in Japan*, Taylor & Francis Group, 2020.

All'interno del romanzo *Naomi*, Tanizaki racconta la vita di una ragazza e la sua metamorfosi in donna moderna attraverso gli occhi del marito Kawai Jōji. Nel romanzo entrambi i nomi sono scritti in katakana, l'alfabeto della lingua giapponese utilizzato per rendere i termini di derivazione straniera, scelta deliberata dell'autore per accentuarne l'aspetto occidentalizzato. Il rapporto tra i due inizia all'interno della cornice Taishō. Naomi all'inizio della vicenda svolge il mestiere di cameriera, mentre Jōji è un suo cliente. In questo rapporto, inizialmente, la posizione dominante è detenuta dal personaggio maschile. Non solo avendo ventotto anni Jōji è molto più grande di Naomi che ne ha quindici, ma anche il mestiere che svolge la pone in una posizione subordinata. La professione della cameriera era molto diffusa nell'epoca Taishō, come possono testimoniare le diverse centinaia di *café* in attività nelle città giapponesi. Nella città di Osaka si contavano circa ottocento *café* nel 1930, per un numero di cameriere pari a circa diecimila, più che triplicate nel 1933. Queste cameriere fornivano ai loro clienti, tramite un sistema basato su mance, dei servizi erotici, sebbene non fossero prostitute in quanto la vendita di servizi sessuali non era prevista. Ciò che vendevano queste donne era un servizio erotico non basato sull'atto sessuale, ed era ciò che cercavano i loro clienti quando ordinavano da bere, più e più volte. Era infatti discrezione della cameriera se e quando fornire i suoi servizi erotici. Questo tipo di relazione economico-sociale non è stata un'invenzione del periodo Taishō, ma ha dei precedenti nelle *meshimori onna* 飯盛女, un tipo di intrattenitrice femminile, operante nelle stazioni di servizio, nel periodo Edo. Sebbene le *meshimori onna* fossero più vicine al mestiere della prostituta, nozione che si può evincere dai divieti per i viandanti di passarci più di due notti, entrambe le categorie ricadono nell'insieme delle intrattenitrici senza una formazione artistica, tratto invece peculiare di geisha e cortigiane. Ciò che rendeva erotico il rapporto tra cameriera e cliente era il servizio di cibarie e bevande, reso in modo sottomesso, e

quindi, il rapporto di potere tra l'uomo e la donna.<sup>74</sup> La differenza di potere tra i due personaggi è evidente in quanto Jōji può permettersi di prendere la giovane Naomi con sé come coinquilina prima e come moglie poi, con il dichiarato intento di farne una donna moderna, di soddisfare i suoi desideri e coltivarne i gusti. Naomi dall'altro lato accetta immediatamente la proposta di convivenza, che l'allontana in contemporanea dalla famiglia d'origine, che non ama, e dal mestiere di cameriera. Jōji asseconda Naomi in ogni desiderio, dallo studio della musica e dell'inglese ai giochi, tanto da portarla a cavalcioni con uno straccio in bocca a guisa di. La casa di Jōji diventa il luogo dove la coppia può abbandonarsi alla vita moderna, comperando vestiti sempre nuovi, dalle fattezze occidentali, combinando la moda giapponese con quella straniera, per poi immortalare Naomi in fotografia, mentre fa sfoggio dei suoi abiti. Naomi si trasforma sempre di più in una creatura occidentalizzata, favorita dall'aspetto descritto come poco giapponese, tramite dettagli come la pelle molto chiara. Man mano che Naomi si fa più occidentale le dinamiche all'interno della coppia cambiano. Da un lato Jōji diviene sempre più disilluso sulle facoltà intellettuali della sua amata. Nonostante questo, è sorpreso dalla bellezza di Naomi, che nel frattempo è cresciuta. All'interno della coppia compare anche l'elemento della gelosia. Jōji viene in contatto con l'elevato numero di amici di sesso maschile di Naomi, e allo stesso tempo prende sempre più consapevolezza di non essere all'altezza di lei. Se all'inizio della narrazione Jōji desiderava fare di Naomi una donna rispettabile, moderna e soprattutto presentabile senza sfigurare, nell'incedere del romanzo il protagonista prende coscienza di essere lui quello fuori luogo. La scena del ballo al Café El Dorado è rappresentativa di questo cambiamento. Nonostante le lezioni di danza, prese assieme a Naomi, Jōji non solo dimostra la poca dimestichezza con l'etichetta, tanto che Naomi gli fa

---

<sup>74</sup> Cfr. Silverberg M., *Erotic Grotesque Nonsense, the mass culture of Japanese modern times*, University of California Press, 2009, pp. 73-107.

notare come l'abito scelto sia fuori luogo, ma dimostra anche la difficoltà nel presenziare ad occasioni sociali moderne, come un evento di ballo. Naomi invece è perfettamente a suo agio, e scocciata dalla goffaggine del marito, tanto che ad un certo punto lo allontana e poco dopo inizia a ballare con un partner occidentale. Qui si assiste alla prima espressione pubblica dell'autonomia erotica di Naomi, che non ha difficoltà a svolgere un'attività fisica come la danza con un estraneo. L'inversione dei ruoli procede nel romanzo con Naomi che inizia a *flirtare* con diversi uomini, di cui inizialmente Jōji è molto geloso, tanto da cacciarla fuori di casa. Nonostante la forte autonomia erotica di Naomi, divenuta una donna bella, sembri collidere con l'idea di matrimonio e vita rispettabile di Jōji, nel romanzo il lettore apprende la sua ossessione per la moglie. I prospetti di divorzio si arenano di fronte ad un Jōji del tutto assorbito nella propria adorazione di Naomi. Nel finale del romanzo è lo stesso protagonista che ammette di esser divenuto solo il supporto economico della moglie, che vive una vita occidentalizzata e moderna, costellata di piaceri fisici, mentre al marito sono degnate poche attenzioni. Da qui il titolo del romanzo, che sebbene reso nella versione in lingua inglese come *Naomi* è, tradotto letteralmente, *L'amore di uno sciocco*.<sup>75</sup>

L'elemento erotico è presente per tutta la durata del romanzo. Non solo sono abbondanti le descrizioni fisiche di Naomi che viene presentata come una bellissima donna occidentale, ma l'atteggiamento stesso di lei è pregno di eroticità. Naomi è presentata come un personaggio anarchico alle norme della rispettabilità, eppure per questo fortemente erotico. Nel corso della narrazione la consapevolezza del proprio corpo, e di quanto può ottenere tramite esso, caratterizza Naomi come la donna moderna per eccellenza. Anche la relazione tra i due, caratterizzata da due momenti

---

<sup>75</sup> Cfr. Tanizaki J., *Naomi*, Bibliomani Publishing, Kindle, 2023.

distinti dove i rapporti di forza sono prima a favore di lui e poi di lei, presenta una forte eroticità, resa tramite la differenza delle forze in campo. È presentata una carica erotica nelle scene in cui Naomi viene accudita dal marito come nella sottomissione di Jōji alla moglie nelle ultime pagine del romanzo. Nella scena in cui Jōji e Naomi sono costretti a dormire assieme ad Hamada e Kumagai, due delle frequentazioni di Naomi, l'elemento erotico è costruito sul contrasto tra la gelosia provata da Jōji, che vede la moglie assumere le stesse pose utilizzate per sedurre lui alla presenza di due altri uomini, e il feticismo, speculare a quello di Tanizaki, per i piedi di lei. Mentre sono tutti addormentati, e Naomi è sdraiata in modo scomposto, Jōji indugia sui suoi piedi, e trasportato dai suoi pensieri ne bacia uno senza quasi rendersene conto. È però il contrasto tra le emozioni in scena, più che gli atti di lui o le parti del corpo scoperte di Naomi a creare questo tipo di tensione erotica, che contraddistingue il romanzo.

Questo stesso tipo di dinamiche si ripresenta in un'altra opera di Tanizaki, molto più tarda, che però riprende i temi, e le ansie, del periodo Taishō. Nel romanzo *La chiave* Tanizaki ci presenta, nella forma narrativa di un doppio diario, il dialogo tra Ikuko e suo marito, il cui nome non viene presentato. Il lettore, *voyeur* dei *voyeur*, osserva i coniugi spiare i diari l'uno dell'altra, la comunicazione non verbale, le menzogne e i non detti della coppia. Il romanzo tratta la vita sessuale dei due, le incomprensioni a tal proposito e i sentimenti dei coniugi. Viene anche riproposto il tema dell'abbandono del ruolo di buona moglie e madre saggia da parte di Ikuko, parallelo al dissolvimento dell'uomo tradizionale. Ikuko viene descritta come una ninfomane. Contemporaneamente il lettore viene a conoscenza del fraintendimento nella vita sessuale dei due. Mentre il marito è convinto che la freddezza di Ikuko sia da attribuire al suo carattere, lei confessa che nonostante l'educazione tradizionale che le impone comportamenti umili e controllati, lui non riesce mai a soddisfarla. Il lettore, nelle prime pagine

scopre anche che Ikuko nutre un sentimento di ripugnanza per il marito, che pure ama, per via dell'aspetto di lui e dei suoi feticismi. Questa situazione subisce un travolgimento, quando, a seguito di una serie di eventi casuali, il modo che i due hanno di consumare il rapporto cambia. Ikuko, ad una cena con la figlia Toshiko e Kimura, il promesso sposo di quest'ultima, si ubriaca ed è costretta a venir messa a dai due uomini. Il marito quindi, mentre Ikuko giace in condizione di semi incoscienza, decide di mettere in atto tutte le fantasie che la moglie non gli aveva mai concesso di realizzare, come l'osservarla nuda o il baciarle i piedi. Preso dall'eccitazione decide anche di consumare un rapporto sessuale, momento che cambia le dinamiche tra i due, perché il marito riesce a sostenere il rapporto senza l'usuale debolezza e soprattutto Ikuko prova soddisfazione. Elemento centrale per la moglie è però Kimura, che lei immagina per tutta la durata del rapporto, tanto da associarne il piacere a lui. Durante l'amplesso, che si svolge con Ikuko semi incosciente, a lei sfugge dalle labbra il nome di Kimura, che il marito sente chiaramente. Da questo momento in poi la gelosia verso Kimura diviene il carburante della vita sessuale dei due coniugi, che spiando i rispettivi diari, svolgono tal gioco. Contemporaneamente il marito si ammala, a causa dell'abuso di farmaci e tonici assunti per migliorare le proprie prestazioni sessuali. Con l'avanzare della trama però i due perdono il controllo del gioco erotico. Leggendo il diario di Ikuko il lettore scopre che lei inizia a vedere Kimura in privato, nonostante lui sia promesso alla figlia, anche se scrive che non si sono spinti oltre i limiti di ciò che è rispettabile. Mentre la frequentazione con Kimura procede il lettore assiste anche ad un mutamento di Ikuko che inizia ad indossare accessori di foggia occidentale. Sul finire del romanzo il marito, travolto dalla malattia, muore. Posteriori al decesso sono le ultime pagine del diario di Ikuko, che, mostrando al lettore i due diari a confronto, rivela le menzogne scritte in essi. Viene svelato come il marito avesse fatto apposta a far trovare la chiave del

proprio diario, desiderandone la lettura, così come viene confessato che Ikuko e Kimura in realtà avevano ceduto ai rispettivi desideri concedendosi l'uno all'altra. La confessione ultima è che Ikuko, approfittando delle incursioni del marito nel proprio diario, lo aveva manipolato nel sottovalutare la propria condizione medica, provocandone indirettamente la morte.<sup>76</sup>

Ciò che emerge in *La chiave* è la maturazione dei temi affrontati in *Naomi*. Qui è presente una coppia tradizionale rispettabile, dove la donna ricopre il ruolo di moglie e madre, mentre in *Naomi* viene narrato il tentativo di costruirne una. A differenza di *Naomi*, dove la promiscuità sessuale e gli atteggiamenti all'occidentale sono però istintivi, non supportati da grandi rivendicazioni, se non d'indipendenza, da parte di Naomi, Ikuko ha una forte consapevolezza culturale di sé. Ikuko è conscia di essersi repressa per tutta la durata del matrimonio a causa dell'educazione confuciana ricevuta dalla famiglia d'origine. Tutto ciò che ha fatto assieme al marito, è stato fatto per un obbligo percepito. Quando Ikuko si emancipa l'abbandono del ruolo tradizionale è così netto che, non solo Ikuko abbandona il ruolo di moglie, ma anche quello di madre, sottraendo il promesso alla figlia. Non solo consumano una relazione carnale, ma decidono di andare a convivere tutti e tre, Kimura e la figlia sposati per salvare le apparenze e Ikuko come, *de facto*, partner di Kimura. Sullo sfondo delle vicende c'è lo spettro della modernità, perché, parallelamente all'abbandono delle norme di comportamento tradizionali c'è l'adozione di comportamenti occidentalizzati. I temi presenti in *Naomi* quindi, e in parte in *Tattoo*, sono ripresentati con più maturità, e in modo più esplicito da Tanizaki. La consapevolezza, e paura, per il cambio dei ruoli di genere, e per la messa in discussione della rispettabilità moderna, viene proposta

---

<sup>76</sup> Cfr. Tanizaki J., *La chiave*, Toguchi S. a cura di, Bompiani, edizione digitale 2025.

attraverso donne indipendenti, che arrivano ad emanciparsi dai propri vincoli tradizionali, e riflessa negli uomini che le accompagnano, che da figure dominanti mutano in personaggi sottomessi alle proprie partner.

#### 4.2 Donne emancipate

L'emancipazione delle donne di Tanizaki, legata a doppio filo alla modernità, ha un parallelo nella protagonista del racconto *Kasei no onna* 火星の女 (*La donna di Marte*, pubblicato originariamente nel 1926), presente nella raccolta *Shōjo jigoku* 少女地獄 (*L'inferno delle ragazze*, 1936), scritto da Yumeno Kyūsaku 夢野久作, nome d'arte di Sugiyama Naoki 杉山直樹 (1889-1936). Nel racconto *La donna di Marte*, la protagonista Amakawa Utae, è una giovane donna, la cui vita è martoriata dal bullismo per le sue fattezze fisiche. Ella è infatti molto alta, tanto da suscitare l'ilarità dei compagni di scuola e degli insegnanti, e non particolarmente bella. Il titolo del racconto, *La ragazza di Marte*, riprende il nomignolo che le viene dato per scherno dai compagni. È probabile che Kyūsaku si sia ispirato all'atleta Hitomi Kinue 人見絹枝 (1907-1931), prima donna giapponese a vincere una medaglia olimpica.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Cfr. Yumeno K., Zanonato A. a cura di, *L'inferno delle ragazze*, Luni Editrice, 2022, 179-205.



*Figura 19 Hitomi Kinue (a sinistra) alle olimpiadi del 1928, Amsterdam, gareggia negli 800 metri dove prenderà l'argento.*

Amakawa, pur soffrendo la condizione di emarginazione che è costretta a vivere viene descritta come una ragazza dolce, con le qualità di una buona figlia rispettosa degli insegnanti, dei genitori e dell'unica amica, la bella Tonomiya Aiko, la Venere della scuola. Suo unico passatempo è sedere su di una vecchia sedia di vimini, al secondo piano di un edificio abbandonato della sua scuola. Qui lei piange, fissando il cielo e attendendo il tramonto, per poi tornare a casa. Accade un giorno che, dalla sedia di vimini, Amakawa ode il preside della scuola, il signor Morisu Reizō, parlare con l'assistente gobbo, Kawamura Hideaki e la professoressa Torama Torako. I tre confabulando confessano i propri crimini all'interno della scuola. È così che il lettore scopre che, quello che sembrava un rispettabile educatore è in realtà, non solo un ladro, ma anche un uomo lascivo che, si abbandona ad ogni sorta di perversione. Come lui anche l'assistente Kawamura, che godeva del medesimo prestigio. Tutti e tre sono colpevoli

di aver rubato diverse migliaia di yen dai fondi dell'istituto. I due uomini invece, assieme al padre di Aiko, sono soliti frequentare un hotel dove possono dedicarsi a piaceri libertini. La scoperta del vero volto di queste persone sconvolge Amakawa, che sino ad allora li aveva sempre rispettati. A stravolgere però la vita della ragazza è la violenza sessuale che subisce per mano dello stesso preside. Recatasi qualche giorno dopo al vecchio edificio per meditare viene aggredita dal preside, che stava aspettando un'altra ragazza con cui aveva concordato un incontro intimo. Nonostante lo scambio di persona, il preside né si ferma né mostra risentimento, fatto evidenziato dall'immediato tentativo di allontanare Amakawa dalla città. La consapevolezza, inoltre, di non essere amata dalla propria famiglia, che la disprezza per il suo aspetto fisico, le toglie l'ultimo supporto emotivo che aveva. È in questo momento della vicenda che Amakawa decide di vendicarsi e di togliersi la vita.<sup>78</sup>

Ciò che rende la vicenda una storia di emancipazione è la fortissima consapevolezza di Amakawa per la condizione femminile e il suo deliberato tentativo di stravolgerne i confini. Ciò si evince dalle parole della giovane:

Io sono la donna di Marte, come Lei stesso mi ha soprannominata. Non sono una donna qualsiasi. Ecco perché mi è venuta voglia di provare a stupire gli umani di questa società ribellandomi con audacia all'oppressione maschile... alla depravazione che a questo mondo viene perdonata soltanto agli uomini. Desidero provocare l'incidente del 15 maggio per le donne e chiarire che non è un mondo di soli uomini.<sup>79</sup>

Il riferimento al 15 maggio non è casuale ma richiama un tentato colpo di stato da parte di estremisti della Marina Imperiale e dell'Esercito Imperiale, assieme con alcuni gruppi ultranazionalisti.<sup>80</sup> La realizzazione

---

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Ibid, p. 133-134.

<sup>80</sup> Ibid, p. 134 in nota.

dell'emancipazione di Amakawa, donna troppo deviante dal ruolo di buona moglie e madre saggia, che lo stesso preside presagisce per le studentesse durante un discorso tenuto a tutte le alunne dell'istituto, avviene tramite suicidio. Dopo aver messo in atto un piano che porta alla distruzione della facciata di rispettabilità di tutte le persone coinvolte nelle sue disgrazie, e dopo aver rivelato ad Aiko che il preside in realtà è suo padre, che ha costretto la madre di Aiko con l'arma del ricatto, Amakawa si dà fuoco, nello stesso edificio dove aveva udito i complotti del preside e dove ne aveva subito le violenze. Nel finale quindi il romanzo si ricollega alle proprie pagine iniziali, si apre infatti con degli articoli che raccontano del ritrovamento di un cadavere carbonizzato. Alla fine della narrazione viene quindi narrata non solo la discesa, in termini fisici, all'inferno di Amakawa, che si dà fuoco, ma anche quella metaforica dei suoi aguzzini, la cui immagine, ben più importante della realtà in un regime di rispettabilità borghese, è bruciata per sempre.

La donna nel genere *ero-guro* ha diverse sfaccettature, come ho brevemente argomentato, ma non sempre è presente la dimensione del riscatto o dell'emancipazione, né i timori per i tempi che cambiano e i ruoli di genere, così cari alla borghesia rispettabile, che si invertono. In molti romanzi e racconti, infatti, la figura femminile svolge la funzione di vittima designata. È il caso del romanzo *Kanzen hanzai* 完全犯罪 (*Delitto perfetto*, 1933) scritto da Oguri Mushitarō 小栗虫太郎, nome d'arte di Oguri Eijirō 小栗 栄一郎 (1901-1946), dove la donna svolge il ruolo di mera vittima della violenza.

#### 4.3 Vittime designate

Nel romanzo Oguri narra le vicende che vedono protagonista Vasili Zarov, comandante all'interno dell'esercito comunista cinese di Mao. Questi si

trova, assieme ad un drappello di soldati, a riposare nella tenuta della dottoressa Elizabeth Laurel, donna descritta come inquietante e misantropa. Poco dopo l'arrivo alla dimora della dottoressa Laurel, Zarov e i suoi uomini accolgono con giubilo l'arrivo di tre carri al cui interno, accalcate le une sulle altre, stanno delle prostitute cinesi. Tra di esse ve n'è una che coglie l'attenzione della dottoressa Laurel. Si tratta di Hedda Mühleze, unica ragazza occidentale, descritta come una donna d'aspetto gitano, eccezion fatta per i capelli biondi. Hedda, che viene condivisa da Zarov e i suoi soldati più intimi, suscita nella dottoressa Laurel una certa pietà per via della vita miserabile che ha vissuto e che narra, come viene constatato nel romanzo, senza che gli venga chiesto. Zarov dall'altro lato si limita a pensare a come sia buffo il contrasto tra le due donne, la dottoressa Laurel intellettuale ma sgradevole d'aspetto ed Hedda, bella ma molto semplice. È proprio Hedda, in circostanze misteriose, quasi surreali, tratto tipico della narrazione di Oguri, a finire vittima di omicidio.<sup>81</sup>

Hedda in questa narrazione è vittima di violenza su più livelli. La prima violenza che subisce è quella legata alla sua condizione. Vittima del proprio cognome, che come dice “In polonia un cane con la medaglietta ha più dignità umana di uno di noi”<sup>82</sup> Hedda è costretta a vivere una vita miserabile e a prostituirsi. All'interno del Giappone imperiale la prostituzione rappresenta un tema piuttosto vasto. Quello che accade nel romanzo di Oguri, seppur narrato all'interno di un esercito composto di effettivi cinese di orientamento comunista, rappresenta la normalità della colonizzazione giapponese dei territori asiatici. All'interno dei territori occupati infatti esisteva un grande circuito di traffico di esseri umani, composto di donne, solitamente rapite, con la forza o con l'inganno, per essere poi sfruttate come prostitute. Queste donne, inizialmente, erano

---

<sup>81</sup> Cfr. Oguri Mushitarō., Lago L. a cura di, *Delitto perfetto*, Atmosphere libri, 2024.

<sup>82</sup> Ibid, p. 21.

sotto il controllo di *pimp* cinesi, e poi giapponesi. Il caso di Muraoka Iheiji 村岡 伊平治 (1867-1943) è emblematico a tal proposito. Questi figura come il più attivo trafficante di esseri umani, con fine di prostituzione, del periodo imperiale nipponico, e durante il periodo della sua attività criminale si impegnò a sottrarre dalle mani straniere il controllo di quest'attività. In modo apparentemente contraddittorio Muraoka era noto anche per essere un fervente patriota. Questi due elementi sono solo all'apparenza scollegati, perché nei territori occupati dal Giappone risultava in realtà centrale lo sfruttamento di donne specificatamente giapponesi. Infatti lo sfruttamento di quest'ultime era percepito come necessario da una parte dell'intelligenza nipponica, lo stesso Fukuzawa Yukichi, che è stato già citato in questo elaborato per i veementi commenti a proposito della prostituzione, incoraggiò pubblicamente le donne giapponesi più umili ad emigrare per svolgere tale mestiere. Quest'ambivalenza è sintomatica anche di come la cultura rispettabile che si era formata nel Sol Levante necessitasse di allontanare fisicamente le minacce, reali o percepite, alla sua integrità. Era presente anche un movente prettamente economico per tali esternazioni, riprese anche da altri intellettuali, e cioè che la presenza di prostitute giapponesi su suolo straniero avrebbe favorito il consumo di beni nipponici, e di conseguenza un aumento di guadagni della madrepatria. Avrebbe inoltre, considerata la predilezione dei clienti cinesi e russi per le prostitute giapponesi, velocizzato il processo di giapponesizzazione, con il risultato di un aumento del consumo dei prodotti nipponici.<sup>83</sup> Hedda, sebbene all'interno di una cornice non giapponese, vive una situazione analoga, che sembra specchiare anche il *comfort system* utilizzato dall'esercito nipponico durante la guerra sino-giapponese, e soprattutto, nella Seconda guerra mondiale. La seconda forma di violenza che subisce Hedda è di tipo

---

<sup>83</sup> Cfr. Driscoll M., *Absolute Erotic Absolute Grotesque, The living, dead, and undead in Japan's imperialism, 1895-1945*, Duke University Press, 2010, pp. 57-80.

simbolico. Quest'ultima, infatti, viene oggettificata due volte, la prima nel suo ruolo di prostituta e la seconda nel suo ruolo di stimolo intellettuale, data la difficoltà del caso. All'interno della narrazione Hedda non viene mai presentata come un soggetto, e quando lei stessa ha dei momenti in cui esprime propri pensieri, o commenti sulla sua vita, viene percepita come fastidiosa. Questa condizione oggettivante emerge anche quando la prima preoccupazione di Zarov non sia diretta alla vittima in modo empatico ma alle possibili conseguenze politiche del suo omicidio.<sup>84</sup> L'unica attenzione che riceve Hedda dopo l'omicidio le è riservata dalla dottoressa Laurel, che si preoccupa di coprirle il basso ventre, rimasto scoperto. Il personaggio di Hedda subisce un terzo tipo di violenza, che risiede nel movente dell'omicidio, di natura razziale. Infatti, come confessa la dottoressa Laurel in una lettera, lasciata dopo essersi anch'essa uccisa "c'è la possibilità che da qui a dieci anni un'azione come la mia non sia più vista come un'offesa criminale, perché la società avrà implementato l'eugenetica, un ideale sacro che prevarica qualsiasi legge".<sup>85</sup> Laurel confessa che dopo il rifiuto di Hedda di venir sterilizzata è stata colta da quella che definisce illuminazione e ha deciso di mettere in atto l'omicidio. La lettera si conclude con la scoperta da parte di Laurel che la sua famiglia d'origine è imparentata con gli stessi Mühleze. È questa scoperta che la porta alla decisione del suicidio. Questo terzo, ed ultimo, tipo di violenza a cui è sottoposta Hedda è l'estrema conseguenza di quanto argomentato nel capitolo 2 quest'elaborato. La società borghese moderna, con i suoi ideali di rispettabilità la cui riconferma passa per l'esclusione dei corpi altri, arriva a teorizzare, ed applicare, forme d'eugenetica che arrivano, nei casi più estremi, alla eliminazione fisica dell'elemento estraneo. Hedda all'interno del romanzo subisce questa logica. Se è oggettivata due volte dagli uomini, che la vedono come un

---

<sup>84</sup> Cfr. Oguri, op. cit.

<sup>85</sup> Ibid, pp. 102-103.

corpo utilizzabile prima, e dopo l'omicidio come uno stimolo intellettuale, da Laurel è invece deumanizzata, trattata come un errore all'interna del sistema, e pertanto da eliminare.

La figura femminile all'interno del genere ero-guro viene spesso oggettificata, non solo nel suo intero ma anche nelle singole parti. All'interno della letteratura consultata emerge come spesso le donne rappresentate siano ritratte solo in certe loro parti e non a figura intera, come è stato argomentato riguardo le figure femminili rappresentate da Tanizaki, la cui descrizioni si sofferma sovente sui piedi. Anche all'interno della produzione di Edogawa Ranpo si possono riscontrare diversi casi dove questa frammentazione del corpo femminile viene portata all'estremo.

#### 4.4 Feticizzazioni

All'interno del romanzo *Kumo-Otoko* 蜘蛛男 (*L'uomo ragno*, 1929), si presenta questo tipo d'attenzione per la singola parte del corpo femminile. La vicenda narra dei crimini commessi dal dottor Kuroyanagi Tomosuke, personaggio che ricopre per una buona porzione del romanzo anche il ruolo di consulente investigativo sulle indagini, prima di venir smascherato ed arrestato da Akechi Kogorō. Kuroyanagi, utilizzando uno rapisce, sevizia ed infine uccide una giovane donna di nome Satomi Yoshie. Elemento rilevante di quest'omicidio è però ciò che Kuroyanagi fa di Yoshie una volta uccisa. È in questo punto della vicenda, infatti, che entra in scena l'importanza delle singole parti del corpo femminile, in contrasto con l'intero. Kuroyanagi vede nel corpo della donna, come confessa in una lettera nel corso della narrazione, un materiale necessario per la realizzazione di opere d'arte, sempre più complesse. Il destino di Yoshie è quindi quello di venir smembrata, operazione che precede la

trasformazione artistica operata da Kuroyanagi. Egli è caratterizzato secondo la peculiarità stilistica di Edogawa Ranpo di rendere alcuni suoi personaggi tramite la forte insoddisfazione per la propria forma e quindi il desiderio di cambiamento. Questa trasformazione viene però operata all'infuori di sé e quindi a subire la metamorfosi è Yoshie, le cui singole parti vengono ricoperte di gesso e vendute come opere d'arte. Un destino simile è riservato a Satomi Kinue, che in cerca della sorella Yoshie, cade vittima di Kuroyanagi che, utilizzando una porzione del cadavere, realizza la grottesca imitazione di una sirena, abbandonando il corpo in una vasca. Nel corso del romanzo Kuroyanagi rapisce altre quarantanove donne e tenta di utilizzarne i corpi per realizzare un grande panorama rappresentante una scena infernale.<sup>86</sup> L'omicidio di queste donne, non avviene grazie all'intervento di Akechi Kogoro, che impedisce a Kuroyanagi di realizzare quella che avrebbe dovuto essere la sua opera d'arte definitiva.<sup>87</sup> La figura femminile all'interno del romanzo è intesa dall'antagonista non come soggetto, ma come strumento. È un'oggettificazione differente da quella che subisce Hedda, sebbene non del tutto in quanto Yoshie subisce anche violenza sessuale da parte di Kuroyanagi. Private del ruolo attivo di soggetto quindi, come se venissero percepite alla stregua di manichini animati, hanno nella mente di Kuroyanagi la mera funzione di materiale per la sua arte. In questo caso la oggettificazione subita dalla componente femminile serve per fornire all'antagonista maschile gli elementi, di cui è intimamente sprovvisto, per realizzarsi in quanto essere umano. La lettera che invia a sé stesso è un breve manifesto di queste mancanze. L'uso ripetuto di formule come: io, la mia, ecc. unite alla dichiarazione esplicita di essere l'unico in grado di

---

<sup>86</sup> Il panorama è un dispositivo artistico, in voga nel XIX secolo, che attraverso l'uso di tele dipinte, oggetti di scena e un'illuminazione studiata crea un'illusione ottica immersiva che dà allo spettatore l'illusione di star ammirando un paesaggio.

<sup>87</sup> Cfr. Ranpo Edogawa, Vizzini J. F. a cura di, *L'uomo ragno*, Atmosphere libri, 2025.

trasformare il materiale grezzo, ossia le sue vittime, in arte, richiamano ad un sentimento di incompletezza, soprattutto se abbinato agli elogi rivolti al destinatario della lettera, per l'appunto Kuroyanagi.

La trattazione del corpo femminile come insieme di parti è realizzata al meglio, da Edogawa Ranpo, all'interno di un altro romanzo. All'interno di *Mōjū* 盲獣 (*Il mostro cieco*, 1931) Edogawa Ranpo mette in scena una rappresentazione non visiva della bellezza femminile, percepita quasi interamente attraverso la dimensione tattile. Per realizzare questo tipo di narrazione Ranpo si avvale di un antagonista sprovvisto della vista. Il romanzo pone il lettore all'interno di una narrazione che non si basa sugli elementi visivi. Le donne che vengono seviziate e uccise da questo personaggio cieco, vengono solo inizialmente descritte come esteticamente belle, ma quasi immediatamente il punto di vista si sposta ed il lettore, così come le vittime, è costretto ad osservare il mondo attraverso la percezione tattile, e in misura minore, olfattiva. Ranpo privilegia la narrazione del mondo visto attraverso le mani del cieco e pone l'attenzione su come ciò che appare bello agli occhi dei vedenti a lui sembri non attraente. La diversa percezione dell'estetica, basata sull'elemento tattile, porta il cieco a creare una grande stanza le cui superfici sono adorne di sculture incredibilmente realistiche di porzioni del corpo umano. Quando Mizuki Ranko, la sua prima vittima, viene intrappolata in questo antro Edogawa Ranpo così lo descrive:

Questi seni, gonfi e rosa come il viso di un ubriaco, premevano gli uni sugli altri, numerosi, offrendo uno spettacolo tanto ripugnante che senti dei pruriti interni. Tanto che ognuno di essi era caldo ed elastico come carne umana e, quando li si carezzava, cominciavano a tremolare. [...] Alcune mani tese come negli spasimi della morte, formavano una specie di grande mazzo di fiori magnifici. [...] Ranko si accorse che stava camminando [...] su un enorme coscia femminile [...] Ancor più terrificante il gruppo di occhi. Di un materiale opaco, come l'avorio, incolori fissavano il nulla,

spalancati sul vuoto. Anch'essi erano di misure diverse e si accalcavano gli uni contro gli altri [...]<sup>88</sup>

Questo estratto presenta la descrizione di alcuni elementi di questo ambiente, la cui percezione è amplificata dall'utilizzo di profumi e odori femminili. La permanenza all'interno di questa stanza è così sconvolgente da provocare a Ranko una sensazione descritta come simile all'ebbrezza. Così tanti stimoli sensoriali precipitano Ranko in quello che viene descritto come un sogno febbrile, con le superfici che iniziano a muoversi e l'ambiente che si riempie di latte, al termine del quale lei perde conoscenza. Al suo risveglio la percezione del mondo è mutata e Ranko smette di usare la vista per abbandonarsi ai piaceri tattili e olfattivi che condivide col suo rapitore, di cui si innamora. Il rapporto tra i due si caratterizza per l'intenso erotismo e per l'abbandono di Ranko del mondo in superficie. Alla fine però il cieco si annoia delle curve di Ranko e durante un rapporto sessuale in cui lei perde la cognizione del limite, su sua richiesta, la sevizia e uccide. La trama si sviluppa seguendo vicende analoghe a quella di Ranko. In totale il cieco rapisce e uccide sette donne.<sup>89</sup> Come l'antagonista dell'*Uomo ragno* anche il cieco ha un feticismo, esasperato in questo caso, nei confronti delle singole parti del corpo femminile. La sua intera tana funge da tempio di questo feticismo, un luogo dall'apparenza surreale dove tutte le superfici servono lo scopo di sovraccaricare i sensi, tanto da produrre delle allucinazioni. Il feticismo per la parte è così forte nel cieco che l'intero lo annoia molto velocemente, tanto che tra il rapimento e l'omicidio di Ranko passano poche settimane. Esattamente come Kuroyanagi anche il cieco desidera produrre arte. Ciò che desidera nello specifico è creare una figura esteticamente perfetta, e

---

<sup>88</sup> Cfr. Ranpo Edogawa, *Il mostro cieco*, Caraffini S. a cura di, Marcos y Marcos, 1994, pp. 36, 37, 38, 41.

<sup>89</sup> Ibid.

per farlo unisce in un'unica scultura le parti delle sette donne che ha ucciso. Non usa fisicamente i cadaveri, di cui si sbarazza lasciandone i pezzi in diverse parti di Tokyo. Utilizza il ricordo delle parti per creare una scultura che poi espone. In questo finale assistiamo al trionfo del cieco la cui opera, visivamente grottesca, attira frotte di non vedenti che invece ne apprezzano la forma tramite le mani. Per tutto il romanzo la singola parte è oggetto di attenzione erotica ma è nella distillazione dei singoli elementi, ottenuta per sottrazione dalle sette donne, e nella loro ricomposizione in una scultura di memoria frankensteiniana, che il cieco ottiene il risultato estetico che desidera. La bellezza della statua, che presenta proporzioni inverosimili e un eccessivo numero di parti, come ad esempio la testa con tre visi, inizialmente non viene colta da chi la vede, ma in pochi giorni attrae folle di non vedenti che si affrettano a toccarla, e poco dopo anche chi è dotato della vista decide di ammirarla alla stessa maniera. L'erotismo si intreccia col grottesco, in una situazione in cui si può cogliere la bellezza solo abbandonando i modi canonici di interpretazione del mondo. La tensione è ben rappresentata dalla fascinazione che tutti subiscono per quest'opera, visivamente sgradevole, una volta che si decidono ad abbandonare la sicurezza della mera percezione visiva. Il lettore, che è a conoscenza della realtà dietro la realizzazione della statua, viene lasciato in una posizione precaria, perché all'orrore si contrappone l'unanime responso della folla, che acclama la bellezza dell'opera.

#### 4.5 Questioni di genere

Esiste, infine, all'interno del genere *ero-guro* un aspetto di mediazione del corpo, e dell'essere, femminile, basato su un approccio fluido all'appartenenza di genere. All'interno delle opere prese in esame quest'aspetto è ben rappresentato all'interno di due opere.

Nella prima opera, intitolata *Asakusa kurenaidan* 浅草紅団 (*La banda di Asakusa*, pubblicato a puntate tra il 1929 e il 1930), scritta da Kawabata Yasunari 川端 康成 (1899-1972), il personaggio di Yumiko applica questa logica di mediazione dell'identità di genere. Descritta come appena una bambina durante il terremoto del Kantō del 1923, evento storico che causò la distruzione di parte di Tokyo e un numero di vittime superiore alle centomila, Yumiko ebbe modo di sperimentare, nella Tokyo devastata, il suo primo approccio alla femminilità.



*Figura 20 Resti della torre Ryōunkaku, inaugurata nel 1890, simbolo della modernità giapponese, venne distrutta dal terremoto del Kantō.*

Yumiko narra nel romanzo come il terremoto sia stato contemporaneamente un agente di distruzione e di rinascita nella sua vita. Si definisce, infatti, figlia del terremoto. Ciò che caratterizza la sua esperienza come traumatica però non è la devastazione, o la morte, ma il

destino che subisce la sorella. Ella, infatti, mentre si trova nel rifugio per gli sfollati del terremoto, subisce una violenza sessuale. È questo evento che porta Yumiko all'odio per la propria condizione di donna, condizione che viene rifiutata. Più volte nel romanzo Yumiko esprime il proprio rammarico per la propria condizione femminile. È in seno a questo disagio che si riscontra l'aspetto di mediazione. Yumiko ricopre un ruolo attivo di fronte a tutti gli avvenimenti che la coinvolgono, a differenza della sorella maggiore che invece viene rappresentata come un corpo passivo. La femminilità è utilizzata da Yumiko come uno strumento che le consente di vivere al meglio all'interno del quartiere di Asakusa, dove ella guida la banda *kurenai* 紅. L'uso della femminilità è funzionale anche per i piani che riserva all'uomo che ha abusato della sorella. Questi, infatti, viene sedotto dalla ragazza, che, su di una barca, lo bacia, spinta dalla curiosità sulla possibilità di diventare una donna, solo che all'interno della bocca tiene alcuni grani di arsenico che imbrattano l'uomo. La sorte dei due è lasciata all'ambiguità e i personaggi vengono riassorbiti all'interno della cornice di Asakusa come se non fossero mai realmente esistiti. Kawabata, più avanti nel testo, racconta che nella versione cinematografica del romanzo Yumiko muore, ma che nella realtà non ha ingerito abbastanza grani di veleno per perire. La narrazione segue poi un altro personaggio, lasciando volutamente fumosa la sorte di Yumiko e dell'uomo. Questo si inserisce all'interno della logica performativa di Asakusa, dove gli atti dei personaggi descritti nel romanzo sono più teatrali che realistici. La stessa oscillazione di Yumiko attraverso i generi maschile e femminile assume talvolta una valenza performativa, sebbene nei momenti dove viene narrata l'intimità di Yumiko, questa esprima veramente il proprio astio per l'appartenenza al sesso femminile.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Cfr. Kawabata Y., Pes C. a cura di, *La banda di Asakusa*, Mondadori, 2025.

All'interno di *Ero-guro danshō nikki* エロ・グロ男娼日記 (*Diario erotico grottesco di un prostituto*, 1931), scritto da un autore la cui identità è tuttora ignota, viene raccontata la storia di Aiko, un prostituto travestito del quartiere di Asakusa. Mentre il comportamento di Yumiko è performativo Aiko, il cui genere biologico è maschile, si definisce immediatamente come un uomo-donna, e vive la vita in panni femminili. A conferma della posizione liminale tra i due generi vi è il fatto che Aiko utilizza sia il pronome maschile *boku* che il pronome femminile *atashi*. Nemmeno gli agenti del controllo, i poliziotti che l'arrestano, riescono a collocare Aiko all'interno del sistema binario, infatti, scambiandolo per una donna lo rinchiudono nella cella femminile. Ma quando Aiko viene tradito dalle proprie "gambe villose" i poliziotti non sanno più prendere una decisione, non lo mettono con gli uomini, ma nemmeno lo lasciano con le donne, e quindi Aiko resta in una cella da solo per nove giorni. Aiko non viene messo in scena per rappresentare l'amore omosessuale, elemento evidenziato dal fatto che alcuni dei suoi clienti non si rendono conto del suo sesso maschile. Nemmeno questo personaggio viene usato per rappresentare il travestitismo, come avviene invece in *Yaneura no sanposha* 屋根裏の散歩者 (*Occhi dalla soffitta*, 1925), scritto da Edogawa Ranpo, dove l'assassino, spinto dalla noia, decide di travestirsi da donna. Questa differenza emerge quando si constata che, come già riportato, Aiko vive la propria esistenza quotidiana come una donna. All'interno del racconto Aiko vive alcuni amori, di cui uno particolarmente acceso con un cliente, Uenuma Fukuo, che però lo respinge, e decide di rimanere con la moglie. La sistemazione, che consente ad Aiko di abbandonare il mestiere di prostituta, è insieme ad un altro cliente, di nome Gotō Seikichi, che la prende come concubina mantenuta. Il modo in cui Aiko vive la propria esistenza, quindi, risulta

essere assimilabile a quella transgender, *unicum* nella produzione letteraria *ero-guro*.<sup>91</sup>

La donna all'interno del genere *ero-guro* ricopre quindi diversi tipi di ruoli. Sebbene ad un primo sguardo possa sembrare che il ruolo narrativo della figura femminile sia solo quello della vittima designata, anche quando questa risulta subire la violenza raramente è solo una figura passiva, e anche in questo caso la passività è funzionale alla caratterizzazione di un altro personaggio, come nel caso della differenza tra Yumiko e la sorella. Anche quando sembra, dall'altro lato, che il ruolo della figura femminile sia simile ad un manichino, a un corpo utilizzato per suscitare una risposta erotica, la narrazione rivela una complessità maggiore. Come argomentato per i diversi casi presi in esame, l'erotismo non è quasi mai realizzato interamente tramite l'esposizione della nudità ma contempla l'equilibrio del potere nella relazione, l'autonomia sessuale delle donne rappresentate, come nel caso della Naomi di Tanizaki. Queste caratteristiche rendono la figura femminile sfaccettata, mai un mero strumento narrativo ma anzi uno dei perni attorno al quale si sviluppa il genere *ero-guro*.

---

<sup>91</sup> Cfr. Nagareyama R., Takeda R., Pancini A. a cura di, *Ribelli alla norma*, Luni Editrice, 2024.

## 5. Tutto è bene quel che finisce bene

Nel *Diario erotico grottesco di un prostituto* Aiko abbandona lo stile di vita che conduce per essere riportata all'interno della cornice della buona moglie, madre saggia. Si preoccupa di come impiegherà le giornate dedicandosi a lavoretti di cucito, invita i suoi ex clienti ad abbandonare la vita erotico grottesca e appare, in tutto e per tutto, una novella sposa, perfettamente a suo agio all'interno della nuova cornice familiare. Eppure, mentre lo sfogo erotico grottesco di questa donna sembrava esser rientrato, e la fase sregolata finita, Aiko, di ritorno dai bagni pubblici incontra Fukuo, l'uomo di cui si era precedentemente innamorata, che passeggia con la moglie. È in queste pagine del racconto, le ultime, che si gioca il rientro negli schemi della rispettabilità borghese, a cui Aiko ha aderito. Ma, nonostante questo, Aiko non ha esitazioni e, per dispetto a Fukuo, davanti alla moglie di questo, "estrae la sua canna" per orinare in pubblico, scioccando la rispettabile coppia. La rivendicazione di Aiko, del suo essere un uomo-donna e quindi dell'essere una figura liminale, sebbene inquadrata nella cornice buona moglie, madre saggia, espressa in maniera così scioccante davanti ad una coppia rispettabile, impedisce il ritorno allo *status quo*. La rivendicazione di Aiko, così forte, pone il lettore rispettabile in una situazione d'ansia, perché come già argomentato, l'elemento deviante viene incorporato nel sistema rispettabile, senza che la devianza sia eliminata, mettendo a nudo la paura profonda delle società fondate sul modello di rispettabilità borghese, che la devianza sia intrinseca alla normalità.

Nella produzione letteraria *ero-guro* il finale ricopre quindi un ruolo centrale nella neutralizzazione, o meno, della critica presente nel testo. Gli elementi sovversivi, soprattutto quelli grotteschi, caratterizzano la stesura

dei finali, definendo se i testi terminano con un lieto fine rispettabile o meno.

Ne *Il demone dell'isola solitaria* Ranpo, come già argomentato, mette il lettore di fronte a una storia intrisa di elementi grotteschi. Gli elementi violenti come gli omicidi e i complotti di Jōgorō vengono risolti tutti, si trovano i colpevoli che sono affidati alla giustizia, mentre il mandante, Jōgorō, muore. La normalità è ristabilita e i buoni della storia hanno trionfato. Anche Hidechan, il nuovo interesse amoroso di Minoura, viene liberata dalla condizione che l'affliggeva, grazie ad un colpo di scena in cui viene rivelato che in realtà non è realmente parente di Kicchan e che la loro unione in gemello siamese è artificiale e reversibile. Ella può quindi avere un lieto fine con Minoura, creando una famiglia che rispetti i canoni rispettabili.



Figura 21 Hidechan si mostra al marito Minoura, *Ashai* Vol.2, No. 2 1930.

Il finale però presenta diverse sfaccettature che rendono solo superficiale il ritorno alla normalità. Moroto Michio, figura rivelatasi indispensabile per la risoluzione della storia, non può rimanere in vita, perché il suo amore omosessuale nei confronti di Minoura, personaggio che mostra alcune inclinazioni a ricambiare, metterebbe in pericolo il matrimonio rispettabile e borghese con Hidechan. Ritrovata la famiglia d'origine quindi Moroto deve soccombere ad una malattia. Questo finale per il personaggio di Moroto è però in contraddizione con un finale rispettabile. Di fronte alla morte, infatti, gli affetti che vengono richiamati non sono quelli famigliari ma quelli amorosi, infatti, Michio muore con il nome di Minoura sulle labbra. Il lettore è quindi, nuovamente, messo in una posizione scomoda da Edogawa Ranpo che si conclude il romanzo facendo ritornare i personaggi all'ovile della rispettabilità ma spinge ad empatizzare con chi dalla rispettabilità è escluso, con una scelta narrativa che riconferma la critica alla società contemporanea. Anche Minoura, dall'altro lato, non è esente da ambiguità, infatti, il suo matrimonio con Hidechan è denso di simbolismi che lo rendono problematico. Innanzitutto Hidechan è la sorella della defunta Hatsuyo, precedente moglie di Minoura. Questo matrimonio, che non risulta insolito nella cultura matrimoniale giapponese, in quanto sposare la sorella della defunta moglie, soprattutto all'interno delle logiche di matrimonio come alleanza tra famiglie, è un modo per portare avanti la *ie*. La problematicità emerge se si considera che i lettori del genere *ero-guro* erano persone urbanizzate, le cui logiche matrimoniali si erano distaccate da quelle tradizionali del mondo rurale. Inoltre Minoura, soprattutto per via del passaggio in cui ingurgita le ceneri della defunta moglie, lascia il sospetto che Hidechan sia un corpo sostitutivo, su cui riversare il vuoto lasciato dalla vedovanza. Ulteriore elemento grottesco che persiste è che Minoura si invaghisce di Hidechan ben prima di scoprire che ella non è in realtà un gemello siamese. In un mondo che privilegia la perfezione fisica questo amore risulta anomalo.

Nel romanzo le persone affette da deformità è possibile che rappresentino metaforicamente le altre popolazioni asiatiche, che, in quel periodo storico erano obiettivo coloniale del Giappone. Così la relazione tra Hidechan e Minoura potrebbe rappresentare il rapporto tra il giapponese e l'altro.<sup>92</sup> Sebbene questa relazione sia esistente nell'universo narrativo immaginato da Ranpo i due vengono comunque allontanati dalla società rispettabile, perché rimangono personaggi troppo liminali. È così che i due vanno a vivere su di un'isola dove aprono un rifugio per aiutare individui affetti da deformità. In questo romanzo, quindi, Edogawa Ranpo crea un ritorno allo *status quo* che si rivela essere superficiale, perché, sebbene la normalità sia ristabilita ai personaggi la cui marginalità non riesce ad essere neutralizzata è destinato l'esilio in un luogo in cui la loro esistenza non risulti essere una sfida alla rispettabilità.

Nella produzione letteraria di Ranpo la morte del personaggio antagonista è spesso utilizzata come strumento narrativo per ritornare alla normalità. Ci sono almeno due casi, tra quelli presi in esame, dove questo espediente non è sufficiente, perché le premesse sono troppo forti per essere ricondotte ad uno *status quo* precedente. Il primo caso è quello del racconto *Imomushi* 芋虫 (*Il bruco*, 1929). Questo breve scritto narra le vicende del primo tenente Sunaga e della moglie Tokiko. Lo *status quo* in questo racconto è infranto nel prologo, quando Sunaga rimane orribilmente sfigurato nella guerra russo-giapponese. Il corpo di questo soldato, un tempo valoroso, è descritto come un "pezzo di carne gialla", incapace di parlare, sentire e muoversi. Abbandonata dai parenti per via delle difficili condizioni di Sunaga, Tokiko è costretta a prendersi cura da sola del marito. La vicenda segue la relazione erotico-grotesca dei due,

---

<sup>92</sup> Cfr. Reichert J., *Deviance and Social Darwinism in Edogawa Ranpo's Erotic-Grotesque Thriller "Kotō no oni"*, *The Journal of Japanese Studies*, Winter, 2001, Vol. 27, No. 1 (Winter, 2001), pp. 113-141, The Society for Japanese Studies.



fotorealistica della guerra e delle sorti del soldato, elementi che portarono alla censura dell'opera. L'uomo virile per eccellenza, il promettente Sunaga, viene privato d'un tratto di tutte quelle caratteristiche che lo rendevano non solo desiderabile, ma d'esempio per l'uomo giapponese. Questo racconto, mostrando l'abbandono di Sunaga, mette ben in luce un'altra delle contraddizioni della modernità, ossia il rifiuto del reduce mutilato, che esaurita la sua funzione di archetipo virile non ha più utilità. Questa rappresentazione così verosimigliante della realtà bellica, e post-bellica, infrangendo il velo della propaganda, rappresenta una rottura insanabile dello *status quo*. A nulla vale la morte di Sunaga, il suo suicidio non è abbastanza potente per riportare la normalità, e assume le tinte dell'epilogo drammatico di una persona martoriata. Anche la moglie non può tornare indietro. Abbandonata dai parenti, ha subito lo stesso destino di allontanamento della devianza riservato ai corpi deformati da parte della società rispettabile. La relazione sessuale con Sunaga, sebbene superficialmente sia rappresentazione del dovere della buona moglie, è rappresentata la devianza di Ikuko, a cui è precluso il ritorno ad uno stile di vita prebellico.<sup>93</sup>

In *Panorama-tō kidan* パノラマ島奇談 (*La strana storia dell'Isola Panorama*, 1926) Edogawa Ranpo narra la vicenda dello scrittore fallito Hitomi Hirosuke e di come questi, sfruttando un'innaturale somiglianza con Komoda Genzaburō ne abbia assunto l'identità dopo la morte, prendendone i beni materiali e la moglie Chiyoko. Nel romanzo Hitomi, su di un'isola, tenta di sostituire alla realtà la finzione di un enorme panorama dionisiaco, dove gli spazi, enormemente ingigantiti e resi fantastici, sono popolati da moltitudini di donne bellissime. Questa finzione viene realizzata, e mantenuta, utilizzando le enormi ricchezze del

---

<sup>93</sup> Cfr. Ranpo Edogawa, ill. Suehiro M., *Il Bruco*, Coconino press, 2023.

defunto Komoda. In questo romanzo, dalle tinte fantastiche, i cui spazi sono descritti come in un sogno febbrile, lo *status quo* non può essere ripristinato, nonostante la morte di tutti i personaggi. Hitomi uccide Chiyoko quando lei scopre lo scambio d'identità, e, scoperto dal detective Kitami Kogorō decide di darsi la morte, immolandosi su un fuoco artificiale e facendosi esplodere sopra la propria creazione. Nonostante questo però la distruzione della famiglia e delle sue fortune, utilizzate per realizzare l'enorme attrazione, l'uso di innumerevoli attori e l'isola stessa rimasta intatta creano una situazione in cui, sebbene la follia si sia dissipata le sue cicatrici restano sul mondo. Anche in questo testo Ranpo allontana la devianza ma non può eliminarla, perché sebbene l'agente principale sia deceduto, a questa devianza sono state addestrate moltissime persone, che a questa rappresentazione estatica hanno preso parte in esibizioni fortemente edonistiche. Di nuovo quindi la rottura della normalità viene solo superficialmente risanata e il lettore rispettabile è posto nella strana situazione di dubitare delle persone a lui attorno, che, come i superstiti dell'Isola Panorama potrebbero essere parte di quella devianza.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Cfr. Ranpo Edogawa, Zanonato A. a cura di, *La strana storia dell'isola Panorama*, Marsilio Editori, 2019



Figura 23 L'esplosione di Hitomi nell'adattamento manga del romanzo *La strana storia dell'Isola Panorama* realizzato da Maruo Suehiro.

L'analisi si conclude con l'esame dell'opera *Satsujin kaisha* 殺人会社 (*The Killing Kapitalist Konglomerate*, 1924)<sup>95</sup> scritto da Umehara Hokumei 梅原北明 (1886-1969). Questo scritto, la cui censura fu pressoché immediata, rappresenta tra le opere prese in considerazione, la rottura dello *status quo* più forte, complice la politicizzazione dell'autore, la cui posizione critica nei confronti del capitalismo e delle sue strutture più predatorie appare evidente. All'interno dell'opera viene raccontata l'esperienza di Santarō, amico del narratore, all'interno di una certa azienda di S. Francisco. Tema centrale del romanzo è l'abbattimento della barriera che intercorre tra uomo, oggetto e merce, all'interno di una cornice dove tutto è mercificato. L'azienda, rappresentazione iperbolica di questo concetto, si occupa di solo di omicidi, sfruttamento dei corpi e furti.

---

<sup>95</sup> Dell'opera non esistono traduzioni integrali. I brani tradotti vengono riportati in Driscoll M., *Absolute Erotic Absolute Grotesque*. Le traduzioni e l'adattamento del titolo in lingua inglese sono opera dello stesso Driscoll M.

La cornice all'interno della quale si svolge la vicenda sfocia nel genere *gore*<sup>96</sup>, con omicidi brutali, mutilazioni e cannibalismo. All'interno della storia anche il corpo femminile non è che una merce di cui usufruire a piacimento, sia che il soggetto sia in vita, sia che sia deceduto. La narrazione, che contempla anche i temi dell'uso di sostanze e del suicidio, è volutamente intesa dall'autore come strumento di critica verso il capitalismo e la modernità, intesa soprattutto nella sua componente economica. L'impostazione del racconto così esplicita e cruda, non lascia spazio alla ritirata strategica operata da altri autori, che nel finale, com'è stato argomentato, fanno, almeno superficialmente, scomparire l'elemento deviante. Umehara in questo testo non tenta di muovere una critica sottile alla modernità ma un attacco frontale che non permette, né desidera, la ricostruzione dello *status quo* precedente, rappresentando nella sua crudità, tra le opere prese in esame, un *unicum*.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Genere che si contraddistingue per la rappresentazione esplicita e dettagliata della violenza fisica.

<sup>97</sup> Cfr. Driscoll M., op. cit., pp. 164-168.

## 6. Esuvia

Il Secondo conflitto mondiale si lascia alle spalle un Giappone completamente distrutto. Moltissime persone avevano perso la casa ed erano ridotte alla fame, condizione che si aggravò nei mesi successivi con il rimpatrio di milioni di giapponesi, dal fronte o dalle ex colonie. Con il fiorire del mercato nero per i generi alimentari furono in molti a cedere tutti i propri averi, o il proprio corpo, in cambio di una razione. A questa situazione catastrofica si aggiunge l'ansia per la presenza delle truppe americane su suolo nipponico. La propaganda, che per anni aveva dipinto gli americani come barbari e predoni sessuali, portò la popolazione ad aspettarsi violenze diffuse e di massa. Non si verificarono però i casi dalla proporzione terrificante che le famiglie giapponesi avevano immaginato, anche se ci furono comunque dei casi di violenza. Specchio delle ansie nipponiche erano le ansie statunitensi. Quest'ultimi, in un misto di razzismo e puritanesimo, temevano che fossero le donne giapponesi a corrompere, con la loro sensualità, i giovani soldati americani. Ciò non impedì comunque l'istituzione del RAA (*Recreation and Amusement Association*), servizio che racchiudeva al suo interno prostitute riconosciute e donne senza altre alternative, utilizzate come argine dalle autorità giapponesi per salvaguardare le donne rispettabili dagli occupanti americani. L'esperimento fu di grande successo tra i soldati statunitensi, così tanto da provocare, oltre alla diffusione di malattie veneree, proteste in patria per la moralità a rischio dei soldati oltre oceano. L'RAA venne così smantellato a inizio 1946.<sup>98</sup> Nel processo di riedificazione e, democratizzazione, del Giappone, nonostante le insicurezze sulla moralità

---

<sup>98</sup> Cfr. McLelland M., *Sex and Censorship During the Occupation of Japan*, The Asia-Pacific Journal, Volume 10, Number 6, 09/2012.

degli occupanti, assunse una rinnovata importanza il discorso sulla sessualità. Nel periodo prebellico, negli anni Trenta, ad un certo punto la censura dello stato sul discorso erotico si era fatta più stretta, sino a far divenire il sesso una problematica relativa alle risorse umane, ossia un affare meramente procreativo. A questo si aggiunse che, dal 1939, la penuria di carta divenne un problema reale, e di conseguenza, le pubblicazioni *ero-guro* cessarono del tutto. La sconfitta del Giappone mise però fine agli stretti controlli dello stato e così, ad appena pochi mesi dalla fine del conflitto, fiorì un nuovo discorso sulla sessualità, che si poteva ora svolgere con una libertà impensabile sino a pochi anni prima. Lo SCAP (*Supreme Commander for the Allied Powers*) dall'altro lato per promuovere il processo di democraticizzazione fece largo uso della censura, creando diversi corpi in cui operavano migliaia di censori, come il CCS (*Civil Communications Section*), CCD (*Civil Censorship Detachment*) e il CIE (*Civil Information and Education Section*). Questi organismi si occupavano di controllare ogni media destinato alla pubblicazione. Il discorso sulla sessualità fu però possibile non solo perché lo SCAP, per minare il precedente regime, riteneva utile promuovere immagini dal contenuto erotico, come il bacio nei film, che precedentemente veniva censurato, ma anche perché non ci fu nessuna direttiva sulla censura del materiale osceno.<sup>99</sup>

Fu alla zona grigia lasciata dalla mancata legislazione sulla censura dei materiali osceni che il genere *ero-guro* riprese lentamente forza, mantenendo diversi elementi di continuità con la produzione precedente alla Seconda guerra mondiale e con l'arte del periodo Edo. Nonostante gli elementi di continuità dopo la Seconda guerra mondiale si perde la componente di critica tipica del periodo Taishō. Prendendo in esame alcuni autori contemporanei e la loro produzione artistica è possibile individuare,

---

<sup>99</sup> Ibid.

tramite comparazione, l'evoluzione del genere e la perdita dello spirito critico, a favore della resa estetizzata degli elementi *ero-guro*, specialmente per quanto concerne il grottesco. L'elemento erotico, seppur presente, viene maggiormente declinato all'interno del genere *hentai* 変態.<sup>100</sup> Il primo ponte tra i due periodi furono gli artisti sopravvissuti al conflitto, che ripresero a pubblicare opere *ero-guro*.

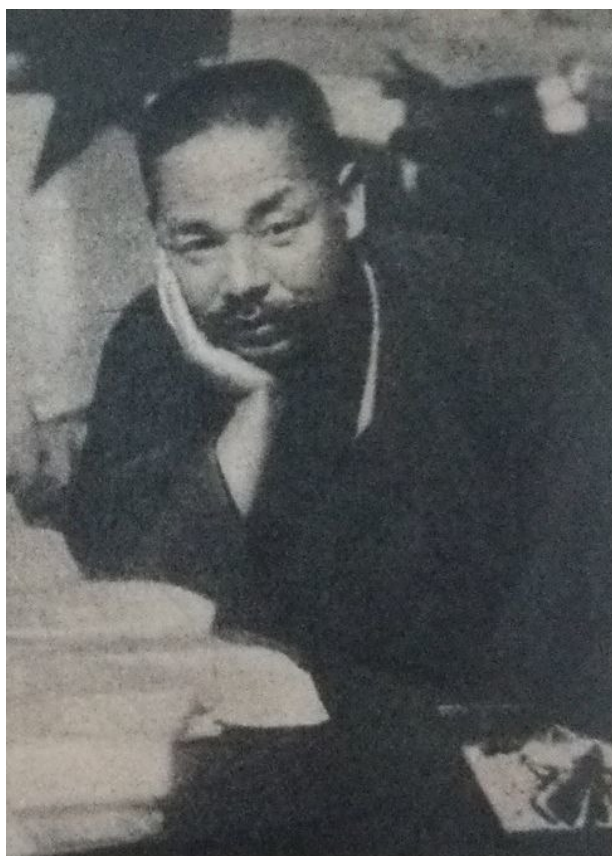


Figura 24 Seiu Itō.

Uno di questi artisti fu Itō Seiu 伊藤晴雨 (1882-1961). Seiu fu un pittore, fotografo e teatrante, appassionato di soggetti relativi alla tortura, che propose in tutti i media in cui operò. Riprese a pubblicare dopo la guerra, collaborando con riviste, dedite al genere sadomasochistico, come *Yomikiri Romance* 読切ロマンス (1949-1954). Ad oggi Itō Seiu\_è

---

<sup>100</sup> L'hentai è un genere di manga/anime pornografico giapponese contraddistinto da un'ampia varietà di sottogeneri, alcuni dei quali molto crudi.

ricordato come il padre dello *shibari* 縛り<sup>101</sup>, uno degli elementi del BDSM.

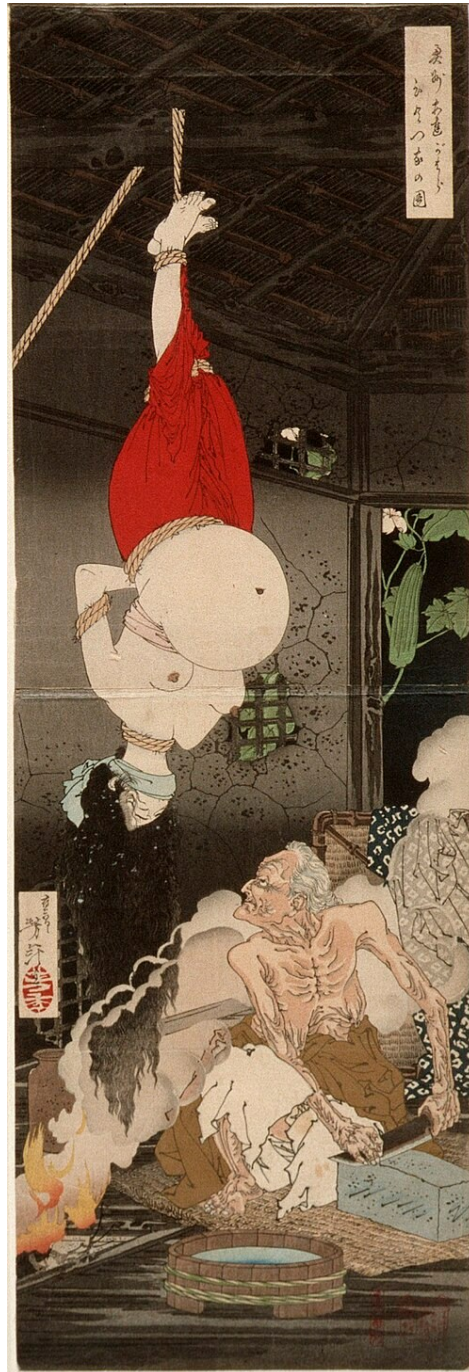


Figura 25 Tsukioka Yoshitoshi, *Adachigahara hitotsuya no zu* 安達ヶ原一つ家の図 (Scena della capanna isolata di Adachigahara), 1885.

---

<sup>101</sup> Lo *shibari* è una pratica che consiste nel legare una persona con nodi realizzati ad hoc. Ad oggi utilizzata in ambito BDSM, è una pratica che deriva dalle legature utilizzate dalla polizia per fermare i criminali nel periodo Edo.



Figura 26 Sahara Kise 佐原キセ, 1921.

L'immagine riportata nella figura 27 rappresenta Sahara Kise, seconda moglie di Itō Seiū, fotografata durante la gravidanza a testa in giù. La fotografia si pone in continuità con l'opera realizzata da Yoshitoshi, riportata in figura 26. Ciò che differisce è che si perde la narrazione relativa allo *yōkai*. Ciò che rimane invariato è l'intento erotico presente nelle due opere, ben esplicitata da Yoshitoshi nel viso della donna, in cui il dolore e l'apprensione per ciò che sta per accadere sembra mescolarsi ad un'espressione di piacere.



Figura 27 fotografia presente in *Yomikiri Romance*, gennaio 1953, realizzazione supervisionata da Seiū Iiō.

La riproposizione dei classici dell'*ero-guro* in chiave contemporanea, spesso tramite il media del manga, rappresenta uno dei più forti tratti di continuità col passato. In questo tipo di continuità eccelle Suehiro Maruo 丸尾 末広 (1956-), autore di manga *ero-guro* che ha spesso riprodotto opere classiche di autori del genere, tra le quali figurano *Il bruco* e *La strana storia dell'isola Panorama* di Edogawa Ranpo o *Binzume jigoku* 瓶詰地獄 (*Hell in a bottle*, 1928), racconto incentrato sul rapporto incestuoso di una giovane coppia di fratelli naufragati su un'isola deserta, scritto da Yumeno Kyūsaku. Il suo stile, realistico dai tratti molto delicati, ha contribuito a renderlo riconoscibile e famoso, mentre le sue influenze variano dall'arte kitsch del XX secolo al Giappone Taishō e Showa. Una delle opere più note di Suehiro Maruo è *Shōjo Tsubaki* 少女椿 (*Midori, la ragazza delle camelie*, 1984). Questo manga narra le vicende di Midori,

ragazza dalle umili origini che vive in povertà con la madre sino a che non si unisce ad un circo itinerante di *freaks*.<sup>102</sup> Il contesto liminale in quest'opera diviene, anziché una fuga dal mondo rispettabile, una vera e propria prigione per Midori, che subisce ogni sorta di abuso fisico o psicologico. Midori sembra condannata a queste sorti sino all'arrivo del nano illusionista, che per un periodo ne risollewa i destini. Anche questa situazione però si rivela precaria, e, dopo la morte del nano, Midori risprofonda in un abisso da cui non ha possibilità di riscatto. Quest'opera presenta tutti i temi dell'*ero-guro* classico, come la violenza e l'erotismo, portati all'eccesso, complice anche il media visivo che ne esalta la forza, e crudeltà, di alcune scene. Il tema della violenza, nelle sue varie forme, è centrale e stratificato. Midori ricopre il ruolo di vittima nella narrazione. L'esito di questa violenza è lo spostamento di Midori, che non soffre di alcuna disabilità, allo stesso livello semantico dei vari *freaks* che popolano il circo. Così facendo questi individui, la cui esistenza è ridotta a merce da esibire, anche Midori viene mercificata, e di fatto esclusa dal mondo rispettabile. Questa esclusione si legge nella negazione dell'infanzia di Midori, costretta a vivere in uno spazio sospeso fatto di abusi dove le è preclusa qualsiasi attività che potrebbe ricollegarla alla normalità, come ad esempio le attività scolastiche. La presenza del nano, infine, che sembrerebbe essere salvifica, si rivela solo una forma differente di controllo effettuato su di Midori, che da oggetto della compagnia circense, diviene oggetto del nano. Midori quindi non viene mai emancipata ma solo spostata, dal controllo della compagnia a quello del nano e viceversa. Ciò che si perde è la critica al momento storico contemporaneo, cosa che avveniva nei testi classici *ero-guro*.<sup>103</sup> La violenza viene estetizzata per

---

<sup>102</sup> I *freak show* sono un tipo di spettacolo in voga tra la metà del XIX e i primi due decenni del XX secolo. All'interno di questi spettacoli venivano esposte come attrazioni persone con deformità fisiche e disabilità, o dalle caratteristiche grottesche come la forza sovraumana. Questo tipo di spettacolo inizia a declinare dagli anni Trenta del XIX secolo.

<sup>103</sup> Cfr. Suehiro M., *Midori la ragazza delle camelie*, Coconino press, 2021.

l'intrattenimento del lettore, che si trova a leggere una storia che certo presenta elementi di disturbo, seppur mai esplicitamente critici verso il periodo storico. La violenza estetizzata inoltre contribuisce, proprio per la perdita dell'elemento critico, a mutare la posizione del lettore che si trasforma in semplice spettatore delle vicende.

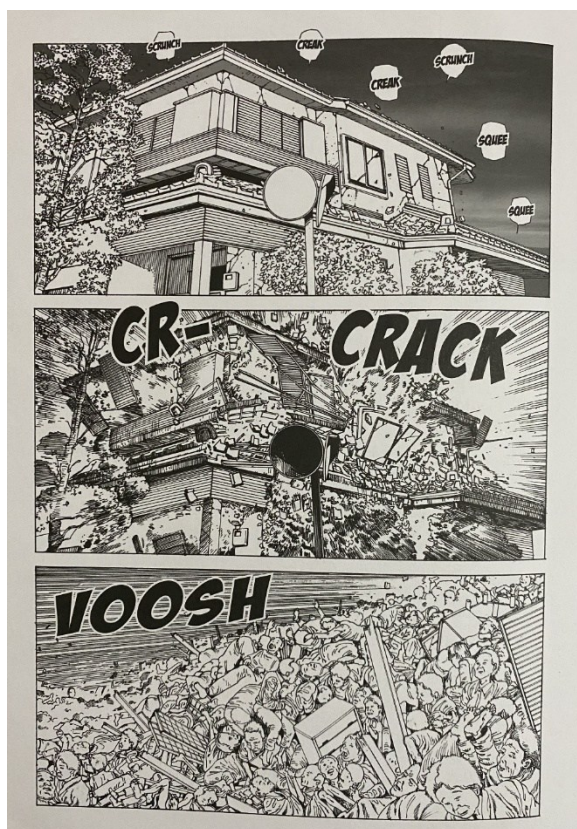


Figura 28 Midori la ragazza delle camelie.

Un altro autore contemporaneo del genere *ero-guro* è Kago Shintarō 駕籠真太郎 (1969-). Dopo il debutto del 1988 si è specializzato nel genere grottesco, nonostante la presenza di elementi erotici all'interno dei primi lavori, che come riportato dall'autore stesso in un'intervista, gli venivano richiesti dalle case editrici.<sup>104</sup> L'immaginario di Kago si caratterizza per la presenza di elementi fortemente surreali ed onirici. Molte delle sue storie, come ad esempio *Ninchishō 21* 認知症 21 (*Dementia21*, 2011), si caratterizzano per i presupposti surreali. *Dementia21* narra le disavventure di Sakai Yukie, badante per anziani, che, nella competizione interna alla

<sup>104</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=fHHzsp8Pd9E&list=LL&index=3>

sua azienda risulta sempre prima. A causa della sua competenza, per via di una gelosia tra colleghi, le vengono solo i casi più complessi, in modo da farla scendere in graduatoria. È così che Yukie si trova a dover badare ad anziani alieni, o ad operare in una casa dove gli anziani si moltiplicano in modo innaturale, sino a far collassare l'abitazione stessa.<sup>105</sup> In quest'opera si assiste alla resa estetizzata dell'elemento grottesco insito nel decadimento del corpo invecchiato. L'insistenza sugli elementi surreali però neutralizza gli elementi critici, tramutando l'opera in una serie di racconti surreali, esteticamente molto forti, dove ancora una volta il lettore è semplice spettatore delle vicende in corso. Il senso di disagio per l'elemento grottesco della vicenda è reso tramite la pesantezza visiva delle atmosfere e non più per il messaggio intrinseco all'opera.



*Figura 29 Dementia21 Hikari Edizioni 2025, gli anziani raggiungono la massa critica e fanno collassare l'abitazione.*

---

<sup>105</sup> Cfr. Kago S., *Dementia 21*, vol. 1, Hikari edizioni, 2025.

Altra opera dalla premessa surreale è *Chō chō chō Mongoru daishūrai* 超超超モンゴル大襲来 (*The ultra mongol invasion*, 2014), storia in cui il principale mezzo di locomozione terrestre, e in seguito, fonte d'energia, dall'epoca di Gengis Khan (1162-1227) in poi, risulta essere il cavallo mongolo. Le creature chiamate cavallo mongolo altro non sono che le mani recise di alcuni giganti trovati in stato comatoso tra le steppe asiatiche. Kago immagina una storia alternativa in cui queste creature sono centrali nella vita umana, tanto da disegnare carri armati manovrati da queste mani.<sup>106</sup> Anche in quest'opera è assente ogni forma di critica, con l'attenzione dell'autore nella semplice realizzazione di un mondo di finzione, definito attorno ad un elemento grottesco come la frammentazione del corpo umano.

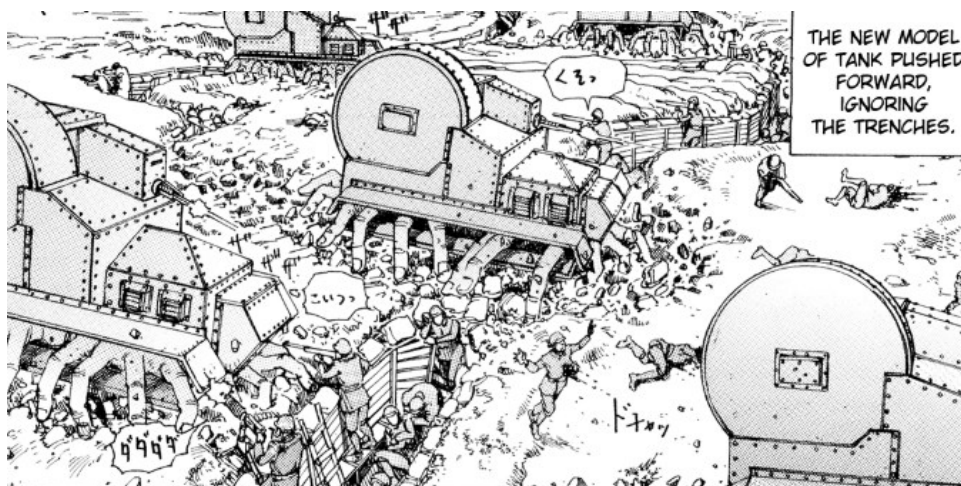


Figura 30 Carri armati alimentati con i cavalli mongoli attraversano le trincee della Prima guerra mondiale.

In modo simile a Itō Seiu, Kago si limita a produrre una forma d'arte puramente estetica. Come ha detto lo stesso Kago, durante un'intervista, parte del suo successo come autore è derivativo della fama raggiunta in

<sup>106</sup> Cfr. Kago S., *The ultra power mongol invasion*, Ohta Shuppan, 2014

Europa e delle pubblicazioni on-line, specie tramite socialnetwork. Ciò che viene richiesto da questo pubblico è però un'immagine scioccante, di rapida fruizione, che lasci un senso di disagio dovuto alla forza visiva dell'elemento grottesco, che così si spinge verso la realizzazione di elementi d'impatto puramente estetici.<sup>107</sup>



Figura 31 immagine dal forte impatto di Kago, pubblicata su Instagram il 12/12/2025.

<sup>107</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=fHHzsp8Pd9E&list=LL&index=3>



Figura 32 Immagine dal forte impatto, pubblicata da Kago su Instagram il 29/08/25.

Nonostante l'arte di Kago sia priva di critiche alla contemporaneità rispetto a quelle degli autori *ero-guro* che lo hanno preceduto, mantiene una certa continuità contenutistica, avendo ripreso alcuni dei temi di Edogawa Ranpo e alcuni soggetti di *shunga*, già riportati in questa tesi,

sempre attraverso la lente umoristica che contraddistingue Kago come autore.



Figura 33 tratto da Kago's Archive Hikari Edizioni 2025, riproposizione del tema della strega di Adachigahara.

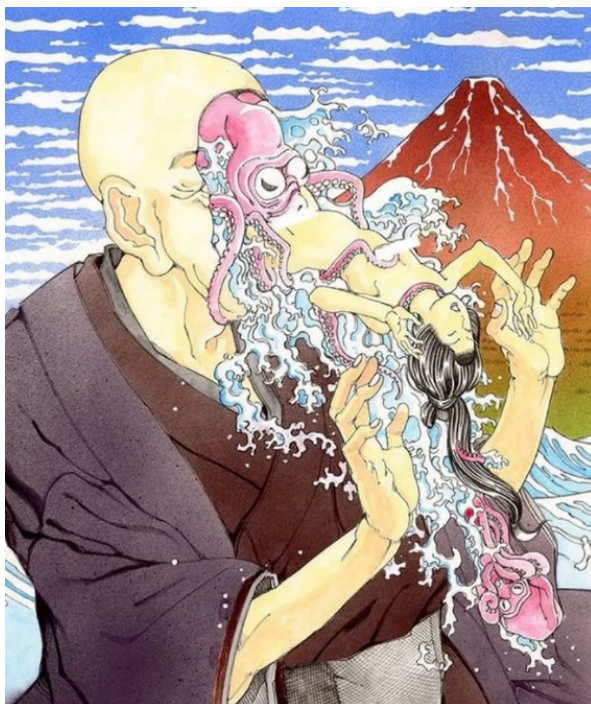


Figura 34 omaggio di Kago a Tako to Ama, pubblicato su Instagram il 20/09/2025.



Figura 35 omaggio ai racconti: Il bruco, Ningen isu 人間椅子 (La poltrona umana, 1925) e Occhi dalla soffitta, di Edogawa Ranpo, Kago's Archive Hikari Edizioni 2025.

Soprattutto nell'omaggio a Edogawa Ranpo emerge come la critica soggiacente ai racconti sia andata persa. Tutto il discorso relativo alla distruzione del corpo ideale per la società rispettabile, la critica alla guerra e l'attrazione morbosa per il marito menomato presenti nel *racconto Il bruco* sono assenti. Anche la deformità viene neutralizzata in favore della lettura umoristica. Simile il trattamento riservato al racconto *Occhi dalla soffitta* che nella versione originale tratta il tema della noia prodotta dalla società rispettabile borghese e del tentativo disperato del protagonista di sfuggirgli. Anche l'elemento di *voyeurismo* viene banalizzato nell'atto di spiare una donna intenta a masturbarsi, mentre nel racconto originale il significato è molto più psicologico e tratta dell'atto di insinuarsi non visti nelle vite altrui come strumento di potere.

Come dice lo stesso Kago in un'intervista, uno degli elementi con cui si può declinare l'elemento grottesco del genere *ero-guro* è il genere *horror*. Maestro di questo genere è Itō Junji 伊藤潤二 (1963-), riconosciuto dalla critica come uno dei migliori autori di manga *horror* contemporanei.<sup>108</sup> Autore dall'impianto *lovecraftiano* in cui l'orrorifico è spesso inintelligibile con un racconto che in seguito darà serializzato in una delle sue storie di maggior successo, ossia *Tomie*. Autore che si contraddistingue per le atmosfere pesanti e la presenza di forti componenti del sottogenere *body-horror*<sup>109</sup>, nelle sue storie la componente orrorifica tende a generarsi da elementi sovranaturali, dai quali i protagonisti non possono salvarsi<sup>110</sup>. In *Tomie*, ad esempio, le conseguenze dell'ingresso nella vita degli individui dell'omonima

---

<sup>108</sup> Cfr. AA.VV., *Junji Itō Studies, Dai profondi abissi dell'orrore*, Star Comics, 01/2024.

<sup>109</sup> Sottogenere dell'*horror* contraddistinto dalla modificazione, degradazione e violazione del corpo. In questo sottogenere l'elemento dell'ansia non proviene da agenti esterni ma dalla caducità e vulnerabilità del corpo, all'interno del quale non ci si può sentire al sicuro.

<sup>110</sup> Cfr. A.A.V.V., Op. cit.

protagonista/antagonista non sono evitabili in alcuna maniera. Una volta entrati in contatto con lei gli individui, soprattutto di sesso maschile, ne sono inevitabilmente soggiogati. L'inevitabilità di Tomie emerge anche dalla sua capacità di ricomporsi e ritornare in vita anche quando uccisa nelle maniere più brutali, elemento che ne accentua anche la forza orrorifica.<sup>111</sup> La produzione di quest'autore, sebbene piena di elementi grotteschi di chiara derivazione *ero-guro*, manca di tutti quei messaggi, analizzati nel corso dell'elaborato, che possono muovere una critica alla società contemporanea, in favore di una spiccata sensibilità estetica, forza e fortuna di Itō.

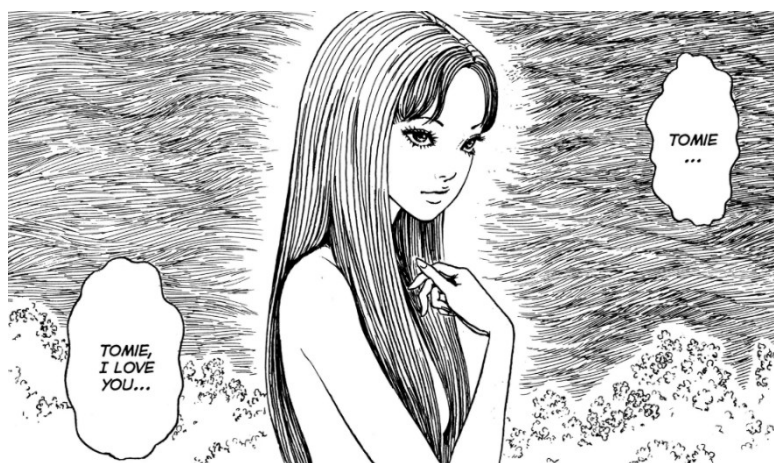


Figura 36 il personaggio Tomie, Tomie J-pop.

Esempio dell'estetizzazione dell'*ero-guro* è l'opera *Aku no hana* 悪の華 (*I fiori del male*, 1971) scritta e illustrata da Kamimura Kazuo 上村 一夫 (1940-1986). L'intera opera tratta di un'accademia di *ikebana* 生け花<sup>112</sup> al cui interno vengono insegnate le arti del grottesco e dell'erotico a un ampio numero di alunne. Il capo dell'accademia, Rannosuke Hanayagi, all'interno dell'istituzione, dispone delle alunne e del loro corpo come

<sup>111</sup> Cfr. Junji I., *Tomie*, J-Pop.

<sup>112</sup> Arte giapponese tradizionale. Consiste nella preparazione di composizioni floreali secondo un approccio artistico filosofico.

meglio crede e si diletta nell' eseguire gli atti più atroci. Seguendo le vicende di Rannosuke e della donna che prende forzatamente in moglie, Sayuri Kawabata, il lettore assiste a violenze che si susseguono a ritmo serrato. All'interno dell'opera si presentano i temi dell'*ero-guro* che sono stati trattati nell'elaborato, come ad esempio l'elemento erotico costruito sulla disparità di potere tra gli individui, la sessualità non conforme, la femminilità esposta alla violenza e l'attrazione per la vulnerabilità. Viene introdotto l'elemento di perversione della società, dove tutti i membri più in vista e rispettabili sono in realtà complici delle malefatte di Rannosuke. L'impatto dell'opera è reso più forte dalla estetizzazione degli atti di Rannosuke, che presentano tutti una resa quasi artistica, sia metanarrativamente, per via dell'esplicito desiderio di Rannosuke di creare una forma d'arte grottesca attraverso i suoi atti, sia tramite il tratto di Kamimura, molto delicato e fine, debitorio dell'arte *ukiyo-e*. Kamimura trasporta il lettore all'interno di un mondo fatto di atrocità, dove la resa estetica del male è più centrale del male stesso. Nella resa estetica dell'orrore Kamimura perde però gli elementi di critica alla contemporaneità tipici degli autori prebellici. La resa finale è la sospensione del giudizio critico, tipica dell'*ero-guro* postbellico.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Cfr. Kamimura K., *I fiori del male*, J-Pop.

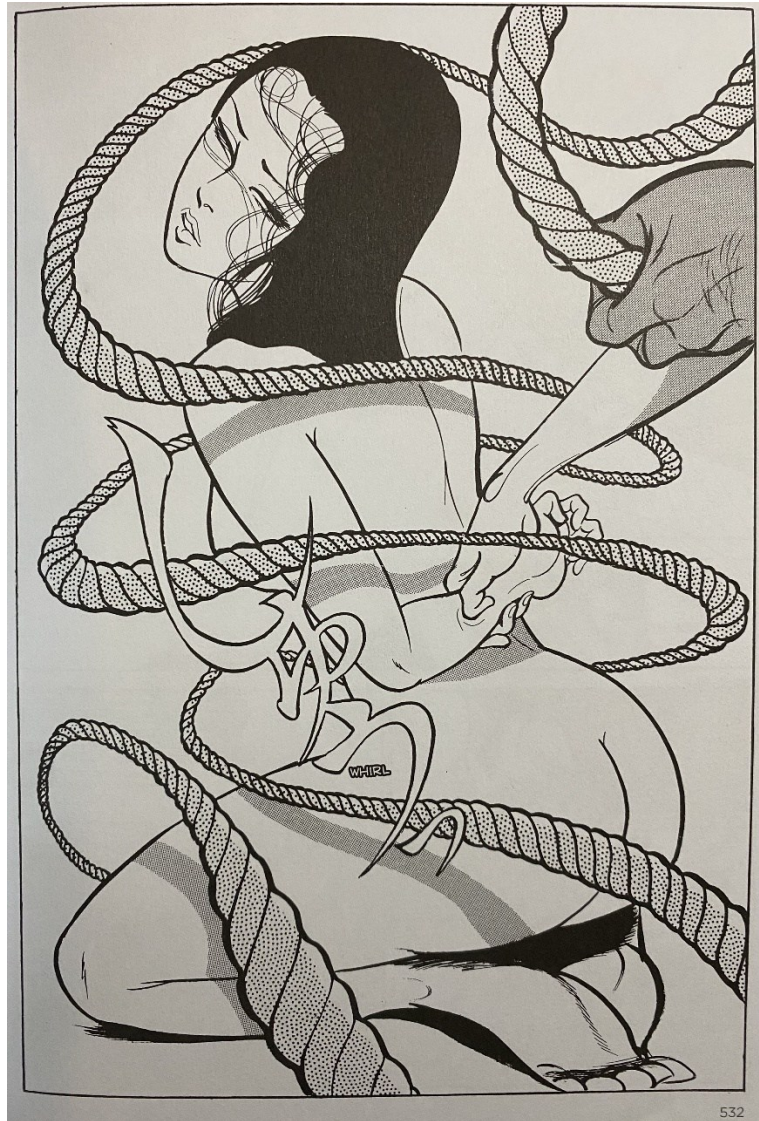


Figura 37 Sayuri Kawabata, Kamimura K., *I fiori del male*, J-Pop.

All'interno della produzione artistica ero-guro posteriore al Secondo conflitto mondiale, come argomentato, si assiste ad un progressivo cambio d'accento dalla critica all'estetica. Complice la diversità dei media, che rispetto al periodo Taishō sono molto più visuali, come nel caso dei manga, e di fruizione molto più immediata, grazie soprattutto all'uso dei social network e di internet, anche il pubblico è mutato. Contribuisce alla progressiva perdita di dirompenza della critica *ero-guro* il semplice passare degli anni che ha visto le battaglie da combattere mutare rispetto

agli anni Venti e Trenta. Inoltre ad oggi lo spettatore del genere *ero-guro* è meno interessato a commenti critici sulla modernità ma alla visione di opere visivamente e psicologicamente forti, che possano produrre una sensazione scioccante, dalla breve durata e che non richiedano grandi rielaborazioni. La grande disponibilità di mezzi inoltre permette agli autori contemporanei di sperimentare e di mostrare elementi visivamente sempre più forti, come ben testimonia la produzione di Kago, incentrata sulla minuziosa scomposizione del corpo umano in complessi puzzle e mosaici. L'elemento erotico permane con la funzione di estetizzare la violenza, come ne *I fiori del male*, o come semplice *fanservice* ma si è perso il messaggio relativo alle incertezze provocate dall'emancipazione femminile moderna. Spesso tali incertezze vengono, anziché eroticizzate come ne *La chiave*, sessualizzate e riprodotte all'interno dei media puramente pornografici.

## Conclusioni

La modernità in Giappone si costruì in brevi anni di mutamenti molto intensi. Il periodo Meiji inaugurò uno sconvolgimento nelle vite del popolo giapponese e i suoi frutti possono essere letti nell'epilogo della Seconda guerra mondiale. L'ansia che si produsse, soprattutto sul controllo dei corpi, figlia primogenita della modernità stessa, come hanno ben argomentato Mosse e Foucault, autori di cui sono stati adottati i registri interpretativi, portò il Giappone ai risultati narrati in questa tesi. Si esercitò un sempre maggior controllo sulla devianza, sul corpo femminile e sui corpi dei non giapponesi. Contemporaneamente emersero diverse voci di dissenso tra l'intellettualità, soprattutto del periodo Taishō, che seppur obliquamente, criticarono questi risultati culturali. L'*ero-guro*, oltre la cornice superficialmente bizzarra, si pone tra le correnti artistico-letterarie all'interno delle quali si possono trovare le critiche ai mutamenti della modernità. La società, la cui ansia produsse il rigido controllo dei corpi e della sessualità, trovò tra le righe dei romanzi *ero-guro* uno sfogo artistico, dove poté raccontare a sé stessa le proprie paure più grandi. L'irriducibilità della devianza, inannientabile in modo definitivo, venne espressa attraverso i media *ero-guro* del periodo Taishō, che vennero utilizzati in maniera catartica da molti degli autori affrontati in quest'elaborato. All'interno dei romanzi *ero-guro* emerge però, proprio tramite l'irriducibilità degli elementi devianti, una critica al sistema culturale che nutriva l'ansia per l'allontanamento dell'altro e per la creazione di confini netti, valicati costantemente dai protagonisti delle vicende raccontate. La porosità dei confini della società rispettabile emerge con forza in tutti quei

momenti dove è il lettore ad esser posto in posizioni dove la difesa della rispettabilità è difficilmente sostenibile. L'elemento dove la difficoltà di mantenere una posizione rispettabile emerge con più forza è il corpo femminile. Nonostante il tentativo di addomesticamento della femminilità, che trovò le sue espressioni pratiche nelle politiche relative alla famiglia del periodo Meiji, la figura della donna si rivelò difficile da bloccare in categorie precise, dai confini invalicabili. Questi confini nell'*ero-guro* vengono sgretolati con abilità dagli scrittori che sono stati presi in esame, mostrando non solo la fragilità delle strutture create dalla modernità ma anche l'ineluttabilità dell'emancipazione femminile, che presagita nei testi *ero-guro* emerse con forza dopo il Secondo conflitto mondiale. Il genere *ero-guro* utilizzò come strumento narrativo la femminilità per esplicitare l'elemento erotico ma non si limitò ad utilizzare la donna come oggetto, e le diede la dignità di soggetto. Sia tramite l'elemento femminile che tramite l'elemento grottesco questa parte dell'intellettualità giapponese riuscì a mettere in crisi i dispositivi di controllo sui corpi detenuti dal potere politico, tanto che la maggior parte degli autori di questo genere dovettero fronteggiare la pesante censura che vigeva in Giappone.

L'elemento culturale che produsse il genere *ero-guro*, la modernità stessa, entrò in crisi e si spense nella Seconda guerra mondiale. Ricostruito, il Giappone, si scoprì uscito dalle macerie della guerra molto più permissivo e liberale rispetto a prima. Grazie alle ingerenze statunitensi e alla volontà giapponese di non ripercorrere lo stesso sentiero che aveva portato alle risoluzioni belliche del 900' caddero alcuni dei presupposti che alimentavano la critica del genere *ero-guro*. Contemporaneamente si svilupparono nuovi media tramite i quali poter pubblicare opere d'arte, specialmente visiva, elemento che cambiò gli autori e mutò il pubblico. Il genere nel tardo periodo Shōwa e nei periodi Heisei (1989-2019) e Reiwa (2019-) è divenuto un'espressione estetica del grottesco, finalizzata ad un

pubblico non interessato a critiche della contemporaneità. L'uso dei corpi da strumento tramite cui discutere il controllo sui corpi stessi da parte del potere è divenuto un espediente narrativo con il quale rompere i limiti della normalità, al fine di ottenere una reazione divertita da parte del pubblico.

Nella storia del controllo dei corpi e degli individui il genere ero-guro si presenta come uno degli strumenti d'analisi più interessanti del periodo Taishō. Sebbene ancora largamente inesplorato, dato che molte opere giacciono in archivio non ancora tradotte, o tradotte solo parzialmente, anche tramite le opere attualmente disponibili, è possibile individuare lo schema critico attraverso il quale gli autori Taishō hanno elaborato, e criticato, il periodo storico a loro contemporaneo.

## Bibliografia

AA.VV., *Junji Itō Studies, Dai profondi abissi dell'orrore*, Star Comics, 01/2024.

Angles J., *Seeking the Strange: "Ryōki" and the Navigation of Normality in Interwar Japan*, Sophia University, Monumenta Nipponica, Spring, Vol. 63, No. 1, pp. 101-141, 2008.

Driscoll M., *Absolute Erotic Absolute Grotesque, The living, dead, and undead in Japan's imperialism, 1895-1945*, Duke University Press, 2010.

Foucault M., *La volontà di sapere, storia della sessualità, vol. 1*, Feltrinelli Editore, 2001.

Frühstück S., *Male Anxieties: Nerve Force, Nation, and the Power of Sexual Knowledge*, Cambridge University Press., Journal of the Royal Asiatic Society, Apr. 2005, Third Series, Vol. 15, No. 1, pp. 71-88.

Gaudeková H., *Nuances of beauty-Yoshitoshi's concept of women as a reflection of contemporary society*, Annals of the Náprstek Museum, 34/1, 2013, pp. 43-58.

Hamao S., Vitucci F. a cura di, *Il discepolo del demonio, racconti*, Atmosphere libri, 2015.

Harding C., *Giappone, Storie di una nazione alla ricerca di sé stessa dal 1850 a oggi*, Hoepli, 2020.

Hellyer R., Fuess H., *The Meiji Restoration, Japana as a global nation*, Cambridge University Press, 2020.

- Henshall G. K., *Storia del Giappone*, Mondadori, 2021.
- Higuchi K., *No Laughing Matter: A Ghastly Shunga Illustration by Utagawa Toyokuni*, Japan Review 26 Special Issue Shunga, pp. 239–55, 1 gennaio 2013.
- Hobsbawm E. J., *L'età degli imperi, 1875-1914*, Economica Laterza, 2005.
- Ishigami A., Buckland R., *The Reception of "Shunga" in the Modern Era: From Meiji to the Pre-WWII Years*, International Research Centre for Japanese Studies, Japan Review, 2013, No. 26, Shunga: Sex and Humor in Japanese Art and Literature (2013), pp. 37-55.
- Junji I., *Il libro delle maledizioni di Soichi*, J-Pop.
- Junji I., *Tomie*, J-Pop.
- Junji I., *Uzumaki*, Star comics.
- Kago S., *Dementia 21*, vol. 1, Hikari edizioni, 2025.
- Kago S., *Kago's Archive, Yōkai, doijnshi e altre follie di Shintarō Kago*, Hikari edizioni, 2025.
- Kago S., *Le dodici sorelle del castello senza fine*, Hollow Press, 2021.
- Kago S., *The ultra power mongol invasion*, Ohta Shuppan, 2014.
- Kamimura K., *I fiori del male*, J-Pop, anno di stampa non riportato.
- Kamimura K., La Marca P. a cura di, *Notti di rancore*, Coconino press, 2025.
- Kawabata Y., Pes C. a cura di, *La banda di Asakusa*, Mondadori, 2025.
- Kublin H., *The "Modern" Army of Early Meiji Japan*, The Far Eastern Quarterly, Association for Asian Studies, Nov. 1949, Vol. 9, No. 1, pp. 20-41.

Lippit S. M., *Topographies of Japanese modernism*, Columbia University Press, 2002.

McLelland M., *Sex and Censorship During the Occupation of Japan*, The Asia-Pacific Journal, Volume 10, Number 6, 09/2012.

McLelland M., *Sex, censorship and media regulation in Japan: a historical overview*, University of Wollongong, online research, 2015.

Mosse G. L., *Sessualità e nazionalismo*, Editori Laterza, 2024.

Murphy T. R., *Japan and the shackles of the past*, Oxford University Press, 2014.

Nagareyama R., Takeda R., Pancini A. a cura di, *Ribelli alla norma*, Luni Editrice, 2024.

Nakamura M., *Monstrous Bodies The rise of the Uncanny in Modern Japan*, Harvard University Asia Center, 2015.

Oguri Mushitarō., Lago L. a cura di, *Delitto perfetto*, Atmosphere libri, 2024.

Pedersen M., *Introduction to Japanese Studies I: History and Culture of Japan after 1945*, Dr. Margaret Dorothea Mehl, Dec. 14<sup>th</sup>, 2018.

Plugfelder M. G., *Cartographies of Desire, male-male sexuality in Japanese discourse, 1600-1950*, University of California Press, 1999.

Ranpo E., ill. di Mazuo S., *La strana storia dell'isola Panorama*, Coconino Press.

Ranpo Edogawa, Canova G. a cura di, *La belva nell'ombra*, Marsilio Editori, 2002.

Ranpo Edogawa, Cucinelli D. a cura di, *Il demone dell'isola solitaria*, Atmosphere libri, 2023.

Ranpo Edogawa, *Il mostro cieco*, Caraffini S. a cura di, Marcos y Marcos, 1994.

Ranpo Edogawa, ill. Baron Yoshimoto, *La Belva nell'ombra*, Coconino Press, 2024.

Ranpo Edogawa, ill. Suehiro M., *Il Bruco*, Coconino press, 2023.

Ranpo Edogawa, Tardito A. a cura di, *La lucertola nera*, Atmosphere libri, 2021.

Ranpo Edogawa, Vitucci F. a cura di, *La poltrona umana e altri racconti*, Atmosphere libri, 2018.

Ranpo Edogawa, Vizzini J. F. a cura di, *L'uomo ragno*, Atmosphere libri, 2025.

Ranpo Edogawa, Zanonato A. a cura di, *La strana storia dell'isola Panorama*, Marsilio Editori, 2019.

Reichert J., *Deviance and Social Darwinism in Edogawa Ranpo's Erotic-Grotesque Thriller "Kotō no oni"*, *The Journal of Japanese Studies*, Winter, 2001, Vol. 27, No. 1 (Winter, 2001), pp. 113-141, The Society for Japanese Studies.

Screech S., *Sex and the Floating World, Erotic images in Japan 1700-1820*, Reaktion Books, 2009.

Shirō H., Vitrucci F. a cura di, *Il discepolo del demonio*, Atmosphere libri, 2015.

Shizuko K., Sylvain G. A., *The "Good Wife and Wise Mother" Ideology in Post—World War I Japan*, University of Hawai'i Press, U.S.-Japan Women's Journal, 1994, No. 7, pp. 31-52.

Silverberg M., *Erotic Grotesque Nonsense, the mass culture of Japanese modern times*, University of California Press, 2009.

Stanley A., *Enlightenment Geisha: The Sex Trade, Education, and Feminine Ideals in Early Meiji Japan*, Association for Asian Studies, The Journal of Asian Studies, august 2013, Vol. 72, No. 3, pp. 539-562.

Suehiro M., *Midori la ragazza delle camelie*, Coconino press, 2021.

Susuki S., *Eroticism, Grotesquerie, and Nonsense in Taisho Japan: Tanizaki's Response to Modern and Contemporary Culture*, book chapter, A Tanizaki feast, University of Michigan Press, U of M Center for Japanese Studies, 1998.

Susuki S., *Tanizaki Jun'ichirō as a cultural critic*, International Research Centre for Japanese Studies, National Institute for the Humanities, Japan Review, No. 7, pp. 23-32, 1996.

Tanizaki J., Borsini Ceretti O. a cura di, *Neve sottile*, Ugo Guanda Editore, 2022.

Tanizaki J., *La chiave*, Toguchi S. a cura di, Bompiani, edizione digitale 2025.

Tanizaki J., *Naomi*, Bibliomani Publishing, Kindle, 2023.

Tanizaki J., *Tattoo*, Culture Crossing Campus, Kindle, 2025.

Tanizaki J., *The mermaid's lament*, Kindle, 2024.

Tansman A., *The culture of Japanese Fascism*, Duke University Press, 2009.

Tipton E. K., *Rectifying Public Morals in Interwar Japan*, Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies, Vol. 5, n°2, 2001.

Tipton K. E., *Il Giappone moderno, Una storia politica e sociale*, Einaudi, 2011.

Vlastos S., *The Cambridge history of Japan*, Vol 5, Cambridge University Press, published online 28/03/2008, pp. 367-431.

Wah H., Yau H., *A brief history of censorship in Japan*, Taylor & Francis Group, 2020.

Yumeno K., *Dogra Magra*, pubblicato in maniera indipendente, Kindle, 2024.

Yumeno K., ill. Honojiro T., *Hell in a bottle*, Kodansha Usa Publishing, 2023.

Yumeno K., Zanonato A. a cura di, *L'inferno delle ragazze*, Luni Editrice, 2022.

### Sitografia

[https://www.scholten-japanese-art.com/shunga\\_11.php](https://www.scholten-japanese-art.com/shunga_11.php), ultimo accesso 18/01/2026.

<https://www.japanitalybridge.com/2017/12/japan-folklore-botan-doro/>, ultimo accesso 18/01/26.

<https://insidetheobsidianmirror.blogspot.com/2020/02/kaidan-botan-doro-pt2.html>, ultimo accesso 18/01/26.

<https://theartofjapan.com/yoshitoshi-and-yoshiiku-28-murders-complete-set-with-colophon>, ultimo accesso 18/01/26.

<https://yoshitoshi.net/series/murders.html>, ultimo accesso 18/01/26.

<https://www.japantimes.co.jp/life/2021/12/06/lifestyle/japan-modern-girls/>, ultimo accesso 20/01/26

<https://www.olympedia.org/athletes/72364>, ultimo accesso 25/01/2026

<https://www.youtube.com/watch?v=fHHzsp8Pd9E&list=LL&index=3>, ultimo accesso 03/02/2026.

<https://www.tcj.com/comic-horror-the-work-of-junji-ito/>, ultimo accesso  
03/02/2026.