

I AM WHAT I AM: **Manga, corpi e identità di genere**

Paolo La Marca
Università degli Studi di Catania

Abstract (Italiano) Obiettivo principale di questo articolo è analizzare opere che hanno affrontato il tema dell'identità di genere – nella fattispecie, la figura del *josō no shōnen/otoko* (ragazzi/uomini in abiti femminili) – in una selezione di manga apparsi su riviste generaliste per un pubblico maschile, in un periodo compreso tra il 1969 e il 1976. Sebbene i fumetti per ragazze e donne abbiano sempre affrontato questioni come l'identità trans, la disforia di genere e l'identità di genere, può risultare ancora più interessante esaminare queste stesse tematiche da un punto di vista maschile. Ho selezionato opere di Tatsumi Yoshihiro, Kamimura Kazuo, Sakaki Masaru etc., artisti che, sebbene amati dal pubblico dei lettori, sono stati poco analizzati – o, in alcuni casi, completamente ignorati – dalla critica, sia giapponese che estera. Per tale motivo, credo che queste opere possano offrire nuove prospettive d'analisi su questioni estremamente attuali come l'inclusione e l'identità trans.

Abstract (English) The main objective of this contribution is to analyze works that have dealt with the theme of gender identity – specifically the figure of *josō no shōnen/otoko* (boys/men in women's clothes) – in a selection of works created by male manga artists and published on generalist magazines aimed at a male audience in a period between 1969 and 1976. Although comics for girls/women have always dealt with issues such as trans identity, gender dysphoria and gender identity, it is even more interesting to examine these same themes from a completely new and masculine perspective. I have selected works by Tatsumi Yoshihiro, Kamimura Kazuo, Sakaki Masaru etc., little known and almost never analyzed by critics. Precisely for this reason, therefore, these manga will be able to offer us a new – and probably completely unprecedented – dimension on extremely current issues such as inclusion and trans identity.

Keywords manga studies; gender studies; *gekiga*; gender identity; transsexuality

1. Questioni di genere

Su, forza! Si mettano in fila i bambini che nasceranno domani.
 È arrivato il momento di decidere se sarete maschietti o femminucce.
 Se vi darò un cuore azzurro, diventerete coraggiosi bambini.
 Se vi darò un cuore rosa, diventerete adorabili bambine.

Tezuka Osamu, *La principessa Zaffiro*¹

In principio, ancora una volta, fu Tezuka. Come rimarcato da Fujimoto Yukari (藤本由香里, n. 1959) in un suo illuminante saggio (Fujimoto 2008),² Tezuka Osamu (手塚治虫, 1928-1989) è stato il primo autore di manga a trattare nelle sue opere questioni legate all'identità di genere (性自認, *seijinjin*) (Yukari 2008: 178). Nello specifico viene fatto riferimento a *Ribon no kishi* (リボンの騎士, Il cavaliere col fiocco), opera conosciuta anche in Italia grazie a una serie animata dal titolo *La principessa Zaffiro*. Originariamente pubblicato sulle pagine della rivista «Shōjo Club» a partire dal 1953, il manga racconta le vicende di una principessa, Sapphire, che si ritrova a convivere con due cuori, uno maschile e uno femminile: sebbene il cuore maschile la aiuti, in un certo qual modo, a comportarsi da “uomo” per poter ereditare il regno, quello femminile le farà scoprire un sentimento d'amore per il principe Frantz. Nel corpo della ragazza, dunque, convivono due anime che si trovano in balia di un conflitto tra “dovere sociale” (*giri*, 義理: l'ascesa al trono) e “sentimenti” (*ninjō*, 人情: l'amore nei confronti di un principe). Due valori antitetici, ma al tempo stesso complementari, sui quali si è basata gran parte della letteratura classica e del teatro giapponesi, in particolar modo nelle tragedie amorose che vedono coinvolti due giovani innamorati.³ Come rimarca Marcello Muccioli, la soluzione a questo dissidio è “quasi sempre il suicidio dei due amanti (*shinjū*, 心中: doppio suicidio d'amore), attuato nella convinzione di rinascere in un mondo migliore che consentirà loro di vivere finalmente uniti” (Muccioli 2015:

¹ Tezuka (1977: 9). Tutte le traduzioni, laddove non indicato, sono opera di chi scrive.

² Il titolo è *Watashi no ibasho wa doko ni aru no? Shōjo manga ga utsusu kokoro no katachi*.

³ Tra le opere più rappresentative si segnalano *Sonezaki shinjū* (Gli amanti suicidi di Sonezaki, 1703) e *Shinjū ten no Amijima* (Doppio suicidio d'amore ad Amijima, 1720), entrambe di Chikamatsu Monzaemon.

276). A differenza, però, di una qualsiasi eroina tratteggiata nei drammi di Chikamatsu Monzaemon (近松門左衛門, 1653-1724) o di Ihara Saikaku (井原西鶴, 1642-1693), Sapphire sceglierà il sentimento, senza dover minimamente pensare alla morte o a un doppio suicidio d'amore, dando quindi priorità ai moti del cuore e facendo emergere il suo animo di fanciulla innamorata.

Ciò che, prepotentemente, emerge in *Ribon no kishi* è il ritratto di un personaggio femminile intrappolato, suo malgrado, in un ruolo maschile e costretto a soffocare la propria natura/identità. Alle origini del personaggio di Sapphire si nasconde la non celata fascinazione di Tezuka nei confronti del Takarazuka (宝塚歌劇団, Takarazuka Gekidan).⁴ Avido frequentatore di questi spettacoli sin dall'infanzia, Tezuka era rimasto stregato da questo genere teatrale in cui tutti i ruoli, compresi quelli maschili (*otokoyaku*, 男役), sono interpretati dalle donne. Se è vero che l'estetica di *Ribon no kishi* e la presenza di un personaggio "en travesti" come Sapphire hanno poi influenzato altri *shōjo* manga (少女漫画, fumetti per ragazze) come *Berusaiyu no bara* (ベルサイユのばら, Le rose di Versailles, 1972; conosciuto in Italia con il nome di *Lady Oscar*) e *Orufeusu no mado* (オルフェウスの窓, La finestra di Orfeo, 1975) di Ikeda Riyoko (池田理代子, n.1947), Tezuka è, dunque, ancor più convinto che il Takarazuka debba essere annoverato tra le principali fonti ispiratrici del fumetto per ragazze (Tezuka 1997: 54). Oscar e Julius, protagoniste indiscusse dei manga poco sopra citati, sono costrette a indossare abiti maschili non per propria volontà o desiderio, ma perché obbligate da qualcun altro a "interpretare" un ruolo maschile: Oscar per portare avanti la dinastia militare dei Jarjays; Julius per poter ereditare il ricco patrimonio di famiglia e strapparlo così alle sorellastre. L'animo delle due ragazze, però, è costantemente messo a dura prova quando anche loro, come Sapphire, scoprono l'amore e si innamorano di un ragazzo. Ancora una volta, dunque, si ripresenta il dissidio interiore tra dovere e sentimento, sviluppato però in maniera antitetica rispetto a Tezuka, con risvolti ambigui ed esiti tragici, più in linea con la narrativa di epoca Tokugawa (徳川時代, 1603-1868). In entrambe le storie, dunque, le protagoniste sono costrette a ignorare e a soffocare la propria identità di genere.

In ogni caso, è vero che lo *shōjo* manga ha più volte fatto ricorso al personaggio del *dansō no shōjo* (男装の少女, ragazze in abiti maschili), vuoi per esigenze meramente narrative, vuoi per seguire un trend molto in voga

⁴ Compagnia di teatro musicale, interamente femminile, con sede principale nella cittadina di Takarazuka. La prima rappresentazione teatrale risale al 1914. Per una maggiore disamina si rimanda a Robertson (1998).

soprattutto negli anni Settanta. Come ci viene fatto notare da Oshiyama Michiko (押山美智子), la lista potrebbe essere potenzialmente infinita, sebbene, però, non sia poi così difficile elencare le principali opere che, pubblicate tra il 1953 e il 2004, abbiano avuto tra i personaggi principali anche una “ragazza in abiti maschili” (Oshiyama 2018: 85).

Sempre all’interno del fumetto per ragazze si sviluppa, parallelamente, una tendenza a rappresentare efebici personaggi maschili, giovinetti dai lineamenti delicati e dai comportamenti non delineati secondo i criteri dei ruoli standardizzati maschio-femmina. Fedeli al modello proposto dall’attore che ha interpretato il giovane Tazio nel film *Morte a Venezia* (1971) di Luchino Visconti (1906-1976),⁵ le autrici di manga iniziano proprio in quegli anni a inserire nei cast delle proprie opere *bishōnen* (美少年, bei ragazzi) con un’identità di genere fluida, personaggi androgini che incorporano caratteristiche di entrambi i generi. Spesso questa ambiguità è artatamente suggerita grazie a uno stile di disegno che tende a esaltare aspetti femminili aggraziati, in corpi inequivocabilmente maschili. Il più delle volte, però, la presenza di questi *josō no shōnen* (女装の少年, ragazzi in abiti femminili) non veicola messaggi legati all’identità di genere, ma viene usata piuttosto per mere esigenze narrative, talvolta di carattere comico. Un esempio quanto mai calzante potrebbe essere il personaggio di Ranmaru in *Haikarasan ga tōru* (はいからさんが通る, trad.it., *Una ragazza alla moda*, 1975) di Yamato Waki (大和和紀, n. 1948): sebbene sin da subito si dichiara innamorato della mascolina protagonista femminile, Ranmaru – un attore di teatro kabuki specializzato in ruoli femminili (女形, *onnagata*) – è come intrappolato in quei personaggi di donna che porta in scena, al punto da ostentare nella vita di tutti i giorni comportamenti e attitudini tradizionalmente associati all’universo femminile (grazia, amabilità, eleganza nel linguaggio, portamento, etc.). Non fatica, insomma, a “trasformarsi” in una donna e ad atteggiarsi come tale anche fuori dal palcoscenico.

⁵ Björn Johan Andrésen (n. 1955) raggiunge il successo internazionale grazie al film di Visconti. In Giappone girerà alcune pubblicità e inciderà anche una canzone, scatenando scene di isteria collettiva a ogni sua visita in Giappone. *Comic June*, rivista specializzata in manga a tematica omosessuale /*shōnen-ai*, ospiterà nel suo primo numero un’illustrazione di Satō Kenkichi (1945-1994) che omaggia l’attore di *Morte a Venezia*. Sembrerebbe inoltre che l’attore sia stato il modello di riferimento di Ikeda Riyoko per la creazione del personaggio di Julius in *Orufesusu no mado*.



Figura 1. Da sinistra: *Ribon no kishi* di Tezuka Osamu; *Berusaiyu no bara* di Ikeda Riyoko; *Kaze to ki no uta* di Takemiya Keiko.

D'altro canto, però, esistono ovviamente anche personaggi che non vivono alcun conflitto tra una natura maschile e la misteriosa capacità di attingere alle armi del fascino femminile. Anzi, sfruttano al massimo il loro potere di seduzione per trarne benefici, come Gilbert in *Kaze to ki no uta* (風と木の歌, Il poema del vento e degli alberi, 1976) di Takemiya Keiko (竹宮恵子, n. 1950).

In una società in cui ancora si sente il peso di una tradizione caratterizzata da una netta separazione dei ruoli, va da sé che il sovvertimento dell'identità di genere e il transgenderismo sono stati, e continuano ad essere, alcuni dei temi cardine attorno ai quali ruotano non solo molti *shōjo* manga ma, più in generale, fumetti disegnati da donne. Basti pensare ad autrici come Hagio Moto (萩尾望都, n. 1949), Aoike Yasuko (青池保子, n. 1948), Ōshima Yumiko (大島弓子, n. 1947)⁶ e Shimura Takako (志村貴子, n. 1973) che nelle rispettive opere hanno sviscerato e declinato questi temi in un'infinita varietà di sfumature e contesti narrativi.⁷

Obiettivo principale di questo contributo, però, sarà invece quello di analizzare il tema dell'identità di genere – nello specifico la figura dei *josō no shōnen/otoko* (女装の少年・女装の男, ragazzi/uomini in abiti femminili) – in una selezione di opere realizzate da *mangaka* uomini e apparse su riviste

⁶ A tal proposito si segnala Amitrano (1997: 137–146).

⁷ Di Hagio Moto si segnalano opere come *Yuki no ko* (雪の子, 1971), *11 nin iru!* (11 人いる!, 1975), *X+Y* (1984), *Mājinaru* (マージナル, 1985); di Aoike Yasuko, invece, *Ibu no musukotachi* (イブの息子たち, 1975); di Ōshima Yumiko, *Shichigatsu nanoka ni* (七月七日に, 1976); di Shimura Takako, *Hōrō musuko* (放浪息子, 2002).

indirizzate a un pubblico maschile.⁸ Sebbene il fumetto per ragazze/donne ci abbia già da tempo abituati a tematiche come la transessualità, la disforia di genere e l'identità sessuale,⁹ risulta ancor più interessante esaminare questi stessi temi da una prospettiva maschile e, soprattutto, inedita se consideriamo i contesti editoriali e le riviste di riferimento. Nel farlo, evidenzieremo non solo gli elementi comuni alle opere della controparte femminile, ma anche di rintracciare quelli più innovativi e identitari.

2. *Gekiga* e identità di genere

Per prima cosa, dunque, diremo subito che sulle riviste di *gekiga* (劇画) e di *seinen* manga (青年漫画) – quindi su riviste destinate a un pubblico maschile adulto – non sono state pubblicate opere particolarmente rilevanti, quantomeno sul piano della popolarità, che abbiano trattato i temi oggetto d'indagine di questo saggio.¹⁰ Sebbene Sharon Kinsella affermi che la figura del *josō no shōnen* sia esplosa a livello culturale nei manga, nell'animazione e nei giochi per computer nei primi anni Duemila (Kinsella 2020: 40), è innegabile una loro presenza, seppur non così cospicua, nei manga per ragazzi già a partire dagli anni Ottanta. Basterebbe citare *Stop!! Hibari-kun!* (ストップ!! ひばりくん!, 1981) di Eguchi Hisashi (江口寿史, n. 1956), celebre commedia degli equivoci apparsa su «Weekly Shōnen Jump» dal 1981 al 1983. Attraverso il personaggio principale, Hibari, l'autore è riuscito a tratteggiare la figura del “ragazzo in abiti femminili” sfuggendo da qualsiasi stereotipo, anche dai più abusati, per presentarlo agli occhi dei lettori nella maniera più realistica possibile. Un'opera, dunque, di grande interesse non solo perché trattava, in tempi non sospetti, tematiche così delicate come l'identità di genere, ma anche

⁸ Per esigenze di brevità, sono stati esclusi dall'analisi una serie di autori che hanno scritto storie per riviste di *shōjo* manga (come Yuzuki Hikaru) e *shōnen* manga (come Eguchi Hisashi). Di Yuzuki Hikaru (*mangaka* che in passato si è spesso fatto fotografare in abiti femminili) andrebbero quantomeno citati un suo breve racconto dal titolo *Tonda kamappuru!* (とんだカマップル!, Una coppia di travestiti), pubblicato sul numero 37 di «Weekly Margaret» del 1979 e la sua serie *Boku no shotaiken* (ボクの初体験, La mia prima volta, 1975). Infine, non bisognerebbe dimenticare autrici come Takahashi Rumiko (n. 1957) che, con *Ranma ½* (1987), ha saputo giocare sugli stereotipi sessuali e su questioni legate all'identità e alla fluidità di genere.

⁹ Si segnalano le seguenti opere: Uchida Shungiku, *Kedarui yoru ni* (けだるい夜に, 1992); Uchida Shungiku, *Me o tojite daite* (目を閉じて抱いて, 1994); Morizono Milk, *DRAG* (1997); Shōji Yōko, *G.I.D.* (2006); Gaku Keito, *Boys Run the Riot* (2020).

¹⁰ Uno dei titoli più interessanti, tradotto anche all'estero, è *Family Compo* (1996-2000) di Hōjō Tsukasa (n. 1959).

perché lo faceva rivolgendosi a un pubblico di adolescenti maschi, di certo abituati a letture di altro tipo, tra commedie sportive e storie di supereroi.

Nel fumetto per adulti, al contrario, il discorso assume sfumature contrastanti e investe istanze in genere mai sfiorate nei fumetti per adolescenti. Numericamente parlando, sono diverse le opere – sia che si tratti di serie lunghe sia di racconti brevi – che hanno affrontato queste tematiche. Per esigenze di analisi e per restringere il campo d'indagine, se ne prenderanno in esame soltanto alcune pubblicate tra il 1969 e il 1976, un periodo particolarmente interessante sia perché rappresenta il momento di massimo fulgore del *gekiga* (nella sua incarnazione più commerciale), sia perché nasce nel pieno dei movimenti di liberazione sessuale.

Tatsumi Yoshihiro (辰巳ヨシヒロ, 1935-2015), ad esempio, padre del *gekiga*, ha esaminato la figura dell'uomo in abiti femminili in tre brevi racconti, due dei quali già analizzati da Fujimoto (Fujimoto 2008: 224-225). Si tratta di *Kagami no naka no onna* (鏡の中の女, La donna nello specchio, 1970) e *Atsui entotsu* (熱い煙突, Ciminiere ardenti, 1971): in entrambi i casi i protagonisti sono due uomini (un liceale e un impiegato) che decidono di vivere la propria esistenza in panni femminili. La casa diventa, soprattutto nel primo racconto, la metafora di un ambiente confortevole e ovattato, all'interno del quale il protagonista si può muovere in completa libertà, truccandosi, indossando parrucche e abiti eleganti. Come suggerisce Fujimoto, questa presa di coscienza di essere “donne intrappolate in corpi maschili” è soltanto legata a un fattore di tipo ambientale: l'essere cresciuti in contesti popolati solo da donne ha spinto i due protagonisti ad allontanarsi da tutte le responsabilità che avrebbero dovuto sostenere in quanto uomini, preferendo così una fuga nel rassicurante universo femminile (Fujimoto 2008: 224). Se è vero che ogni opera debba essere analizzata all'interno del periodo storico in cui viene realizzata, è interessante notare che la conclusione cui sembra arrivare Fujimoto sembra in parte “tradire” uno dei grandi temi dell'universo LGBT: l'identità di genere è spontaneamente “percepita” o è “indotta” da fattori esterni?

Ben diverso, invece, è l'iter narrativo di *Josō* (女装, In abiti femminili, 1969), altro breve racconto di Tatsumi pubblicato originariamente su «Gekiga Young». Questa volta il protagonista è un giovane impiegato che convive con una donna: tutte le volte in cui è solo in casa, l'uomo si pone davanti allo specchio, si trucca, indossa una parrucca e fascia il proprio corpo con i caldi kimono della compagna. La sua vita inizia nel momento in cui esce di casa e si comporta esattamente come una donna: si reca a fare compere nei grandi magazzini, si sofferma a guardare i negozi che vendono abiti da sposa e lingerie

e infine si siede a bere qualcosa in una caffetteria. Ed è proprio qui che incontra una donna che sembra essere attratta dalla sua figura. Perfino quando quest'ultima scoprirà che quella bellissima donna è in realtà un uomo, gli confiderà: “E così sei un uomo! Eppure, mi sono innamorata del tuo essere donna. Vorrei che davanti ai miei occhi restassi sempre così. Una donna. Non voglio amarti in quanto uomo, ma in quanto donna” (Tatsumi 1971: 28). La remissività dell'uomo – come se si trattasse quasi di una virtù richiesta o associata tradizionalmente all'universo femminile – viene ancor più sottolineata dal suo silenzio (l'uomo non pronuncia una sola frase durante tutto il racconto) e dal suo essere compiacente nei confronti di due donne che, arbitrariamente, gestiscono anche la sua vita. È interessante notare come in tutte e tre le storie, Tatsumi racconti momenti di vita di personaggi in bilico tra “identità di genere” e “sesso assegnato alla nascita”, rifiutando di avanzare qualsiasi pretesa moraleggiante. In particolare nell'ultima storia, l'identità di genere non necessita di alcuna spiegazione, ma viene “narrata”, così com'è, attraverso le sole immagini: il lettore non ne conosce dettagli (il passato dell'uomo, la motivazione di alcune sue scelte, etc.), ma realizza soltanto che l'intima essenza di quel personaggio è l'immagine femminile che si riflette nello specchio e che ne rappresenta la vera natura.



Figura 2. Da: *Josō* di Tatsumi Yoshihiro.

Di ben altro tenore, invece, è un breve racconto del 1975 dal titolo *Tasogare no hatsujō* (たそがれの発情, Eccitazione al crepuscolo), sceneggiato da Okazaki Hideo (岡崎英生, 1943-2022) e disegnato da Sakaki Masaru (榊まさる, n. 1950). Anche in questa storia il protagonista, Shinnosuke, è un attore di teatro kabuki specializzato in ruoli femminili. Quasi immediato è il parallelo con il racconto di Mishima Yukio (三島由紀夫, 1925-70) dal titolo *Onnagata* (女形,

1957), all'interno del quale viene proposto un pattern narrativo per certi versi assai simile. Alla base di entrambe le storie troviamo lo *Ayame-gusa* (あやめ草), un testo scritto da Fukuoka Yagoshirō (福岡弥五郎) in epoca Tokugawa in cui vengono citati gli insegnamenti di Yoshizawa Ayame (芳澤あやめ, 1673-1729), leggendario attore kabuki specializzato in ruoli femminili. Uno dei punti cruciali di questa dissertazione verte sulla necessità per un *onnagata* di comportarsi come una donna anche dopo la fine dello spettacolo, immedesimarsi a tal punto da dimenticare la propria natura maschile. Solo in questo modo un *onnagata* potrà offrire agli spettatori un'interpretazione genuina e autentica, priva di artificiosità e affettazioni. Il protagonista di *Tasogare no hatsujō* è insicuro rispetto alla propria identità sessuale ed è incapace di creare una netta scissione tra la natura maschile che gli appartiene e la natura femminile cui artisticamente aspira. Costantemente intrappolato in uno dei tanti ruoli di donna da lui interpretati, Shinnosuke non riesce ad avere rapporti sessuali con la propria compagna: “Non ci riesco. Il mio corpo non è ancora tornato a essere quello di un uomo! (...) Io stesso non capisco più chi sono. Un uomo? Una donna?” (Okazaki & Sakaki 1975: 128, 140). Quando finalmente rientra nei panni di un uomo, si sente come affrancato da un peso enorme: “Non ce la facevo più. Volevo tornare a essere un uomo” (Okazaki & Sakaki 1975: 125). Eppure, a tradirlo ci pensano le movenze, la grazia e l'eleganza nel linguaggio: inconsciamente la natura femminile ha preso il sopravvento anche nella sua vita di tutti i giorni.

Sempre sulla medesima falsariga è strutturato l'adattamento manga di un romanzo di Yokomizo Seishi (横溝正史, 1902-1981) dal titolo *Kura no naka* (蔵の中, All'interno del deposito, 1976), disegnato da Gen Tarō (玄太郎, n. 1948): anche in questo caso, il protagonista maschile si rifugia in un luogo lontano da occhi indiscreti (un vecchio deposito) e inizia a vestirsi e a comportarsi da donna. Elemento che accomuna questi racconti – quelli di Tatsumi, di Okazaki/Sakaki e di Gen Tarō – è la costante presenza di uno specchio, l'unico strumento che fornisce ai protagonisti una prova tangibile della loro nuova e tanto agognata natura femminile.

Se le opere fin qui analizzate hanno trattato il tema del “non binarismo di genere” sotto diverse chiavi di lettura (come imposizioni esterne o esigenze di tipo artistico), adesso si prenderanno in esame alcune opere in cui il tema dell'identità sessuale diventa focale e intimamente sentito dal personaggio al centro dell'intreccio, come nei manga di Kamimura Kazuo (上村一夫, 1940-1986), all'interno dei quali è facile imbattersi in ritratti veritieri e lontani da qualsiasi stereotipo. Forse proprio perché vicino al mondo omosessuale e

transessuale,¹¹ Kamimura ha spesso inserito nei suoi manga figure umane in bilico, quasi in transizione, tra il mondo maschile e quello femminile. In *Nigai senritsu* (苦い旋律, Melodia amara, 1972), basato su un romanzo erotico di Kajiyama Toshiyuki (梶山季之, 1930-1975), Kamimura ritrae due transessuali, uno dei quali ancora in cerca di una propria dimensione nel mondo. Sin dall'infanzia, infatti, il più grande desiderio di questo personaggio è stato di diventare una donna: ecco perché invidia la bellezza e la determinazione dell'amica transessuale che, pur di raggiungere il suo scopo, si è sottoposta a una serie di interventi chirurgici per diventare “una donna a tutti gli effetti” (Kamimura 1973: 134). In attesa che quel giorno arrivi anche per lui, asseconda le proprie passioni vestendosi da donna, truccandosi e indossando parrucche, coltivando, dunque, il sogno di poter camminare per strada vestito nella maniera in cui il suo animo si rispecchia maggiormente. Anche in *Aku no hana* (悪の華, I fiori del male, 1975) viene presentato al lettore un personaggio molto simile, sia nell'impostazione caratteriale sia nelle aspirazioni negate. Queste figure in transizione, però, sembrano vivere con una certa vergogna la loro condizione, incomprese dal mondo ma allo stesso tempo desiderose di far emergere il proprio io. In alcuni casi, si allontaneranno dalla famiglia e si costruiranno una vita parallela altrove, in un mondo notturno lontano dagli sguardi delle persone che, conoscendole, potrebbero giudicarle. Come nel caso del padre della protagonista di *Yumeshi Arisu* (夢師アリス, Alice, maestra dei sogni, 1974) che, dopo essere scappato di casa, si costruisce un'altra vita e un'altra identità. Quando tre anni dopo la figlia si reca alla stazione di polizia per identificarne il cadavere, rivede il padre in abiti femminili e si accorge che per realizzare il sogno di diventare donna, si era sottoposto anche a un'operazione di riassegnazione chirurgica dei genitali.

Il tema del “cambio di sesso” sembra accomunare molti dei manga di Kamimura, prefigurandosi come la tappa più importante di un percorso di consapevolezza e autodeterminazione. Anche in un altro racconto dal titolo *Gekigaka zankoku monogatari – Samā taimu* (劇画家残酷物語・サマータイム, Crudele storia di un autore di *gekiga* – Summer time, 1974), Kamimura ci presenta altri personaggi transessuali, uno dei quali non nasconde il proprio desiderio di diventare donna sin dalla più tenera età. Dal momento che gli adulti

¹¹ Come riportato da Sekikawa Natsuo (関川夏央, n.1949) nella postfazione al volume *Hei! Masutā* (へい！マスター, Chikuma bunko, 1999), Kamimura era solito frequentare anche alcuni gay bar. Nel *terebi dorama* dal titolo *Jidai o tsukutta otoko – Aku Yū monogatari* (時代をつくった男・阿久悠物語, 2017), Kamimura – interpretato dall'attore Tanaka Kei (田中圭, n.1984) – viene descritto come abituale frequentatore di bar gestiti da transessuali.

gli proibivano di truccarsi e di usare i vestiti della sorella maggiore, il giovane Tarō decide di trasferire e raccontare la bellezza nei suoi disegni. Quando in età adulta il suo desiderio di femminilità si risveglia, si ritrova invischiato in una girandola di eventi che lo porteranno al cambio di sesso. In viaggio su un aereo, Tarō parla della sua nuova vita nei seguenti termini: “Adesso che non sono più né uomo né donna, non mi è più permesso di vivere sulla terra, né tantomeno di andare in Paradiso. Il mio unico rifugio è soltanto questo mare di nubi sospese tra il Paradiso e la Terra” (Kamimura 1974: 134). Il protagonista, insomma, sembra quasi incapace di definirsi e riconoscersi, intrappolato in un limbo dal quale vorrebbe soltanto poter uscire.

Ben diverso, invece, il ritratto che Kamimura fa di Ginko in *Kantō heiya* (関東平野, La pianura del Kantō, 1976), un bambino che sin piccolo è cosciente della propria identità sessuale e combatte, nel Giappone del dopoguerra, per raggiungere il sogno di diventare una donna.

In tutti questi ritratti che Kamimura ci offre, allora, riusciamo a intravedere dilemmi e angosce di chi è costretto a convivere in un corpo che non gli appartiene: c'è chi rinuncia alla propria identità scegliendo di vivere un'esistenza incolore e per nulla appagante; e c'è chi, invece, decide di ottenere dalla vita tutto ciò che alla nascita gli era stato precluso. Esattamente come Ginko, uno dei personaggi più umani partoriti dalla penna di Kamimura, che, sin da subito, vorrà condividere il suo “segreto” con il suo compagno di giochi: “Io voglio diventare una donna (...) Anche se il mio corpo è quello di un uomo, io so di essere una donna” (Kamimura 1996: 101-102).



Figura 3. Da sinistra: *Tasogare no hatsujō*; *Nigai senritsu* e *Gekigaka zankoku monogatari – Samā taimu*.

3. Conclusioni

Nei fumetti indirizzati a un pubblico femminile, spesso adolescenziale, il tema dell'identità di genere viene affrontato attraverso alcuni personaggi in transizione che, non riconoscendosi in determinate "caratteristiche" che definiscono l'universo maschile o femminile, si esprimono nella massima libertà, inconsapevoli e forse neanche minimamente intenzionati a trovare una propria dimensione nel mondo. Spesso e volentieri, questi personaggi non vivono sulla propria pelle lo stigma della società, quanto il peso di un'autodeterminazione che li coglie impreparati, confusi. Intrappolati in quel territorio liminale che è l'adolescenza, questi personaggi sembrano rifiutare ogni forma di definizione, inglobando caratteristiche estetiche, comportamentali ed espressive di entrambi i sessi. Non a caso, molti dei manga che hanno trattato questo tema negli anni Settanta sono ambientati in luoghi lontani dal Giappone, quasi come a voler presentare queste figure all'interno di un mondo "altro", immaginato e ovattato, rassicurante proprio perché idealizzato. Lontano, però, dalla realtà.

Nelle opere scritte dagli uomini, invece, sembrano emergere, oltre ad aspetti legati al processo di "definizione" dei ruoli, anche quelli legati alla sfera sessuale. L'ambientazione di queste opere è oggettivamente percepita dal lettore come "reale", con affreschi di vita che coinvolgono personaggi chiaramente giapponesi. Non vi è alcuna idealizzazione, bensì una descrizione in chiave naturalistica, a volte anche cruda, che non risparmia dettagli di natura sessuale. Ciò che sembra accomunare molte di queste opere, però, non è il processo di accettazione o di presa di coscienza della propria identità di genere, quanto la ferma volontà di ottenere un corpo che più si avvicina all'immagine che ciascuno ha di se stesso. Non sembra aleggiare alcun dissidio interiore, men che meno alcun conflitto con la società. Va da sé che questi temi vengono anche sfiorati, sebbene il più delle volte non rappresentino il punto focale della narrazione. Nelle opere di Tatsumi e Kamimura, ad esempio, i personaggi sono pienamente consapevoli della propria identità e fanno di tutto per presentarsi ai lettori nella maniera più genuina possibile: sanno chi sono e cosa vogliono essere. Gli autori sembrano più interessati a comprendere e a rappresentare questa loro fase di transizione. Nei manga di Kamimura il dissidio tra animo femminile e corpo maschile viene emblematicamente rappresentato attraverso una "artistica" scissione del personaggio, diviso tra un corpo maschile assegnatogli alla nascita e uno femminile che ne rappresenta l'identità (Figura 3). Un processo di riappropriazione e determinazione della propria identità che,

benché affrontato forse anche inconsapevolmente negli anni Settanta, risulterà oggi essere oltremodo stimolante dal momento che si inserisce agilmente in un dibattito di scottante attualità.

Riferimenti bibliografici

Amitrano, Giorgio. 1997. “Postfazione.” In Banana Yoshimoto, *Kitchen*, 137–146. Milano: Feltrinelli.

Eguchi, Hisashi. 2019. *Stop!! Hibari-kun!*, 3 voll., trad. Paolo La Marca. Roma: Coconino Press.

Fujimoto, Yukari, 2008. *Watashi no ibasho wa doko ni aru no? Shōjo manga ga utsusu kokoro no katachi*. Tokyo: Asahi bunko.

Gen, Tarō. 1977. *Kura no naka*. Tokyo: Shūkan Manga Sunday Bessatsu.

Kamimura, Kazuo. 1973. *Nigai senritsu*. Tokyo: Shōnengahōsha.

Kamimura, Kazuo. 1974. *Gekigaka zankoku monogatari – Samā taimu*, in *Mr. Action*, numero di settembre. Tokyo: Futabasha.

Kamimura, Kazuo. 1996. *Kantō heiya*, vol.1. Tokyo, Koike Shoin: Michigusa bunko.

Kamimura, Kazuo & Hideo Okazaki. 2004 (1974). *Yumeshi Arisu*, voll.1 e 2. Tokyo: Aiikusha.

Kamimura, Kazuo & Natsuo Sekikawa. 1999. *Hei! Masutā*. Tokyo: Chikuma bunko.

Kinsella, Sharon. 2020. “*Otoko no ko* Manga and New Wave Crossdressing in the 2000s: A Two-Dimensional to Three-Dimensional Male Subculture.” *Mechademia: Second Arc* 13(1), 40–56.

Muccioli, Marcello. 2015. *La letteratura giapponese*, a cura di Maria Teresa Orsi, Roma: L’Asino d’oro.

Okazaki, Hideo & Masaru Sakaki. 1975. *Tasogare no hatsujō*, in *Young Comic*, 09/07/1975, Tokyo: Shōnengahōsha.

Oshiyama, Michiko. 2018. *Shinzōhoban-Shōjo manga jendā hyōshōron – Dansō no shōjo no zōkei to aidentiti*. Tokyo: Alpha-beta books.

Robertson, Jennifer. 1998. *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

Tatsumi, Yoshihiro. 1971. *Josō*, in *Gekkan Garo*, n. 89, *Tokushū Tatsumi Yoshihiro*, Tokyo: Seirindō.

Tatsumi, Yoshihiro. 1972. *Otoko ippatsu*, Tokyo: Seirindō.

Tezuka, Osamu. 1977. *Ribon no kishi*, vol.1, in *Tezuka Osamu manga zenshū*, Tokyo: Kodansha.

Tezuka, Osamu. 1997. *Watashi no Takarazuka*, in *Tezuka Osamu manga zenshū, Bekkan, Tezuka Osamu Esseishū*, vol.6, Tokyo: Kodansha.

Yuzuki, Hikaru. 1979. *Tonda kamappuru!*, in *Weekly Margaret*, n.37, 09/09/1979, Tokyo: Shūeisha.