

***Seinaru porunogurafia*: la rappresentazione omoerotica nella prima produzione poetica di Takahashi Mutsuo**

EDOARDO OCCHIONERO

1. Introduzione

A partire dagli anni Sessanta, in seno a quella che è stata definita seconda ondata del *nikutai bungaku* (letteratura della carne), prendono piede variegata narrazioni del desiderio femminile attraverso la penna di Setouchi Jakuchō (1922-2012), Kōno Taeko (1926-2015) e Tomioka Taeko (1935-2023), e al tempo stesso si fa spazio la declinazione di un eros di tipo omosessuale maschile (Angles, 2006).¹ In particolare, spiccano le opere di Inagaki Taruho (1900-1977) e Aizawa Keizō (1927-2011): mentre il primo si dedica alla prosa saggistica relativa alla declinazione dell'erotismo omosessuale, come mostra l'opera *Shōnen'ai no bigaku* (L'estetica dell'amore fra ragazzi, 1969), il secondo, con la raccolta *Niku no hasami* (Le forbici di carne, 1964), ricorre alla poesia per esprimere il desiderio omoerotico e la fascinazione per il corpo adolescente. In questo periodo, altre figure interessate all'indagine delle varie forme dell'erotismo sotto l'aspetto artistico-letterario, come Shibusawa Tatsuhiko (1928-1987) e Kaneko Kuniyoshi (1936-2015), si trovano a gravitare attorno alla figura di Mishima Yukio (1925-1970), che diventa presto un punto di riferimento anche per il giovane Takahashi Mutsuo (n. 1937) (Angles, 2006).

A oggi una delle principali figure riconosciute nell'ambito dello *shintaiishi* (poesia a verso libero), Takahashi Mutsuo è poeta poliedrico: la sua scrittura spazia dalla forma tradizionale dello haiku e del *tanka*, fino al romanzo, alla saggistica e al teatro. L'esordio poetico coincide con la pubblicazione di *Mino – atashi no oushi* (Mino, il mio toro, 1959). Durante il periodo di cura in sanatorio si avvicina alla religione cattolica, attraverso i contatti col pittore e missionario Tsuda Sueo (1899-1981), e ai classici della tradizione greco-latina. Nel 1964 pubblica la sua seconda raccolta, *Bara no ki – nise no koibito tachi* (Il cespuglio di rose – o degli amanti fasulli, 1964) con postfazione di Tanikawa Shuntarō (1931-2024). Questo volume incuriosisce Mishima Yukio a tal punto che egli stesso cura la nota conclusiva della terza raccolta, *Nemuri to okashi to rakka to* (Sonno crimine caduta, 1965). La tematica omoerotica compare ancora massiccia nel poema-libro *Homeuta* (Ode, 1971), che segna il lungo periodo di silenzio e di crisi compositiva durato per circa dieci anni, al termine del quale è riscontrabile un ampliamento tematico all'interno della sua intera ricerca poetica.

¹ Trattandosi di una pubblicazione su rivista accademica elettronica, non è presente il numero di pagine.

Questo contributo, attraverso l'analisi critico-testuale della produzione giovanile di Takahashi, con particolare focus su *Bara no ki - nise no koibitotachi* e *Homeuta*, intende ripercorrere l'evoluzione della rappresentazione dell'omoerotismo maschile all'interno del suo lavoro poetico nel corso di quasi un decennio, ponendo inoltre particolare enfasi sul carattere pionieristico di *Homeuta*. Se in *Bara no ki* il presupposto fondamentale del desiderio omoerotico è rappresentato dallo *yōshin shinkō* (culto nel dio bambino), in *Homeuta* all'ideale del giovane ragazzo androgino si sostituisce quello dell'uomo erculeo. In sostanza, è ravvisabile la transizione dal *feminised man* al *masculine-identified homosexual* (Ishida *et al.*, 2006)² che viene in seguito agevolata, all'inizio degli anni Settanta, soprattutto dalla diffusione di nuove riviste specialistiche come *Barazoku* (1971-2004), *Adon* (1974-1996), e *Sabu* (1971-).

In questa cornice, ci si focalizzerà in particolare su *Homeuta* – raccolta incentrata sulla pratica del *cruising* perpetuata tra il protagonista e uno sconosciuto magnifico e possente, elevato a divinità –, che introduce la teoria della pornografia sacra e dell'*homo penisistus*. Sebbene la sua prima fase di composizione risalga a metà degli anni Sessanta, infatti, le rappresentazioni omoerotiche sembrano anticipare le tendenze del decennio successivo.

2. L'impero delle rose

Al di là del proprio referente concreto, *bara* (rosa) risulta essere un termine a doppio fondo, in quanto designa, nel suo significato gergale, la sfera dell'interazione omosessuale. La diffusione dell'uso è testimoniato sia da riviste come *Chi to bara* (Sangue e rosa, 1968-1969) e la più longeva *Barazoku*, rivolta soprattutto a un pubblico omosessuale maschile. In più, non affatto trascurabile è la collaborazione tra Mishima e il fotografo Hosoe Eikoh (1933-2024) concretizzatasi nella pubblicazione di *Barakei* (Il supplizio della rosa, 1963), un valido esempio di «iconologia dell'assurdo» (Buenrostro García, 2019, p. 9). In secondo luogo, pare opportuno segnalare la diffusione, su suolo giapponese, del romanzo *Miracle de la Rose* (Il miracolo della rosa, 1946/1951) di Jean Genet, uscito nel 1956 per i tipi di Shinchōsha nella traduzione di Horiguchi Daigaku (1892-1981), la cui risonanza è altresì percepibile nel lungometraggio *Bara no sōretsu* (Il funerale delle rose, 1969) di Matsumoto Toshio (1932-2017), in relazione alla scelta di ambientare il film in un *gay bar* che omaggia, nell'insegna, il romanziere francese. All'interno di questa pellicola degno di nota è il simbolo di diversità – marchio di omosessualità – che assume la rosa: si segnalano, in particolare, il fotogramma in cui una rosa appare sotto forma di tatuaggio e, in secondo luogo, il campo medio di un gruppo di uomini completamente nudi e voltati di spalle, in mezzo ai glutei di uno dei quali spicca l'innesto di una rosa.

² Trattandosi di una pubblicazione su rivista accademica elettronica, non è presente il numero di pagine.

Nel caso di *Bara no ki – nise no koibito tachi*, la rosa si configura come elemento discorsivo e, in massima evidenza, nel componimento *Bara no ki* (Il cespuglio di rose):

mio eroico amante, tu sei una rosa
 una rosa leggermente impallidita, con un profumo carico di sesso
 prostro le ginocchia davanti a te
 il tuo inguine, cinto dalle mie braccia tremanti, è una rosa
 erbe profumatissime
 attorno alle mie palpebre chiuse
 un bocciolo di rosa enfio di rugiada – dorme il sonno dell'alba
 come un supplicante greco ti aggrappi a me
 le dita schiuse in estasi, il mento inclinato, e prima che me ne accorga
 ti sei fatto solido cespuglio di rose
 le cui foglie si nutrono del sole (Takahashi, 1969, pp. 16-17)³

Se, da una parte, l'immagine del fiore ornamentale rende percepibile l'attenuazione della potenziale scabrosità dell'evento descritto – un coito orale –, dall'altra, amplifica la portata allusiva della poesia stessa tramite l'impianto retorico. In termini di allusione stratificata – poiché la rosa delinea la delicatezza dell'uomo e al contempo il suo organo genitale – la trasfigurazione finale in cespuglio di rose coincide con l'apice dell'appagamento sessuale.

Nella breve prosa a conclusione della raccolta poetica, Takahashi individua una forma archetipica dell'espressione omosessuale, costruita sul *Kurisutoferu-gata* (modello di San Cristoforo), traghettatore di Cristo. Tale prototipo affonderebbe le radici nella tradizione agiografica dei santi, trasmessa a partire dalla *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze, in cui si legge:

Quando furono trascorsi molti giorni, mentre riposava nella sua casetta sentì una voce di bambino che lo chiamava e diceva: «Cristoforo, vieni fuori a trasportarmi». [...] Chiamato dalla stessa voce per la terza volta, uscì e trovò sulla riva del fiume un bambino, che chiese a Cristoforo con insistenza di trasportarlo. Cristoforo allora sollevò il bambino e se lo mise sulle spalle, prese il suo bastone ed entrò nel fiume per attraversarlo. Ma ecco, l'acqua del fiume lentamente si ingrossò e il bambino pesava come il piombo. [...] Ma appena ebbe terminato la traversata e fu uscito dal fiume, fece scendere il bambino sulla riva e gli disse: «Mi hai messo in grande pericolo, bambino mio, e pesavi tanto che se avessi avuto su di me tutto il mondo non avrei sentito peso maggiore» (Iacopo da Varazze, 2007, p. 743).

L'episodio di San Cristoforo che, guadando il fiume, trasporta sulle proprie spalle il bambino dell'Universo, corrisponderebbe a ciò che Takahashi definisce *yōshin shinkō* (culto nel dio bambino). Agendo per mezzo dell'identificazione del soggetto con l'oggetto del desiderio, esso si realizzerebbe tramite l'interiorizzazione del rimpianto (*aiseki*) per quell'esistenza delicata (*aekana inochi*) che coincide appieno con la

³ Salvo dove diversamente specificato, le traduzioni dal giapponese sono di chi scrive.

(Robert, 1996, p. 224), corredato dalla messa in lirica di alcuni episodi sessualmente espliciti ornati da minuziosità stilistica.⁶

In merito al titolo, è singolare constatare la presenza del sinogramma 頌 con guida fonetica *homeuta* (ode), al posto del più comune *shōka* 頌歌 (ode). Secondo Angles, tale sostantivo sarebbe riconducibile a un genere di poesia rituale di corte incluso nel classico cinese *Shījīng* (“Il libro dei canti”, X-VII secolo a.C.) e, pertanto, l’operazione di Takahashi mirerebbe a risignificare questa forma poetica ormai consolidata in un’ottica originale, moderna e, in definitiva, omoerotica (Angles, 2006). Tuttavia, il *Nihongo daijiten*, alla voce *shōka*, esplicita il significato principale di «canto cristiano di lode per l’onore di Dio» (Umesao *et al.*, 1995, p. 1042). Di conseguenza, appare inequivocabile il rimando alla cristianità, se si interpreta il titolo in stretta relazione con l’epigrafe inclusa nell’edizione del 1971 – combinata al disegno di un pene alato in erezione – che recita: «In the name of / man, member, / and the holy fluid. / Amen.» (Takahashi, 1971, p. 1). Così l’uomo, il suo membro e il fluido santo divengono la trinità surrogata del frequentatore dei gabinetti pubblici.

Relativamente alla natura episodica del libro, il protagonista segue, dapprima in un gabinetto pubblico, poi in un cinema e infine in un bagno turco, un uomo sconosciuto – per questo motivo segnalato dal solo uso di *anata* (tu) e *otoko* (l’uomo) – al quale pratica più di una fellazione attraverso un *glory hole*, un foro praticato attraverso un muro o una parete divisoria che consente di compiere atti sessuali nel totale anonimato.

Come per *Bara no ki*, l’uomo che dona il proprio pene e il proprio liquido seminale non si mostra come semplice essere umano, bensì assume una parvenza divina: in questo senso, l’atto di stringersi al suo inguine, il tentativo di unirsi a lui in un vortice di piacere, possono essere interpretati come prove di comunione. Infatti, nel saggio ermeneutico in calce alle poesie, Takahashi stesso parla in termini riconducibili al rito eucaristico: «il Corpo di Cristo, che è il cibo per lo spirito, entra attraverso la bocca, così come il pane, l’acqua e il pesce, che sono il cibo per il corpo, entrano attraverso la medesima» (Takahashi, 1971, p. 95). Poco più avanti si legge:

Quando il nostro protagonista accetta il fallo, apre la bocca a forma di O: questa è una dichiarazione di auto-abbandono in cui si svuota per intero davanti al reale e diventa uno stampo plastico perfettamente adatto all’essere. Del resto, lo stampo esistente è il crogiolo alchemico che trasforma il fallo in santo, noto come uovo d’oro. L’uovo, però, è lo zero fenicio, e lo zero è la madre di tutti i numeri, o il destino. Va da sé che lo zero è un tutt’uno con la lettera fenicia “O”. In definitiva, facendosi zero, il nostro eroe diventa la madre di tutto, il contenitore della realtà. (Takahashi, 1971, p. 97).

1967 di *Gendaishi techō* conta l’aggiunta di un’altra pagina e, in seguito a un’ulteriore integrazione, esce per la casa editrice Shichōsha nella forma definitiva (Yagi, 2015 pp. 41-42).

⁶ Minuziosità stilistica intesa come sedimentazione di *bibun* (frasi eleganti), *kogo* (lingua classica), *senmon yōgo* (linguaggio specialistico) che spazia dalla botanica all’astronomia, *kōgo* (linguaggio colloquiale), e di lessico connesso alla tradizione classica cinese, giapponese e greco-latina.

Di conseguenza, accolta la chiamata dell'annullamento aritmetico, l'organo anatomico che più rappresenta lo zero e il vuoto non sarebbe né il retto né la vagina, bensì la cavità orale: ad avvalorare questa tesi, anche la fase orale freudiana, ossia un'altra «età dell'oro in cui i due desideri del cibo e del sesso erano indifferenziati» (Takahashi, 1971 p. 95). Secondo l'autore, un'altra coniugazione della vacuità sarebbe visibile nel *glory hole* stesso: fungendo da spazio-assenza, si fa al contempo cortina che separa chi guarda da chi è guardato, e viceversa, ovvero delimitando il confine tra colui che "prega" inginocchiato e il fallo divinizzato, manifestazione del soprannaturale. Per la suddetta funzione ambivalente, mediante la quale avviene la congiunzione dei due soggetti, esso si costituisce come punto intermedio attraverso cui si generano due moti contrari: uno ascendente – quello dell'orante che si protende verso il trascendente – e uno discendente – quello del dio che si fa uomo introducendo il proprio membro nel foro. Secondo Takahashi questo fenomeno prenderebbe il nome di «*seinaru porunogurafia*» (pornografia sacra) (Takahashi, 1971, p. 93). In termini di religiosità, ciò che si posiziona al di qua del *glory hole* è terreno e imperfetto, e ciò che si vede oltre è celeste e assoluto, mentre, in termini pornografici, il supplicante desidera che il fallo faccia capolino attraverso il foro sacro (Takahashi, 1971, p. 93). Anabasi è catabasi: alla salita equivale una discesa; pertanto, i due termini si relazionano in una dimensione enantiosemica integrando reciprocamente il significato opposto, come si legge:

qui, salire è scendere
scendere salire
no, salire e scendere sono una cosa sola
come nei misteri eleusini (Takahashi, 1971, pp. 36-37)

Riepilogando, *Homeuta* delinea due uomini che perseguono il proprio piacere nella speranza che ciascuno di questi si fonda in uno solo. Eppure, attorno a ciascun piacere gravita la rispettiva solitudine,⁷ la cui unione si rivela provvisoria: tale aggregazione ha la durata di un orgasmo, dopo il quale le due soggettività si rinnovano in traiettorie distinte.

Rispetto alle raccolte precedenti, qui l'ineguaglianza tra soggetto desiderante e oggetto desiderato è portata all'exasperazione, e questa asimmetria sfocia in quella che è stata definita «*itamashii shrinkō*» (fede dolorosa) (Fujii, 1980, p. 139). Il moto del desiderio, che sembrava perpetuo, d'improvviso si arresta e il protagonista finisce con l'interrogarsi sull'identità del proprio dio, concludendo che si tratti solo di un'idealizzazione posticcia:

nelle invisibili viscere rosse della terra scura
sprofondi con forte schianto
tu che sei forza, tu che sei saggezza
tu che sei gentilezza, tu che sei pesantezza, tu che sei purezza

⁷ A questo proposito è emblematico il verso «Il buco che trasforma due solitudini in una, due bagni in uno» (Takahashi, 1971, p. 92).

tu, che stai al centro radioso di tutto, chi sei?
 tu, che sei il dio tra i miei dei, non sei in ALCUN POSTO
 tu, che stai in cima al bagno cruciforme,
 fabbricato quale mia fede straziante, non sei NESSUNO
 ah!! (Takahashi, 1971, pp. 87-88)⁸

Nell'illustrazione del funzionamento della pornografia sacra, Takahashi percepisce l'urgenza di affibbiare un appellativo peculiare al protagonista, poiché quello di semplice omosessuale sarebbe privo di sostanzialità.

Partendo dal presupposto che l'amplesso sia per intima natura eterosessuale⁹ – dal momento che prevede necessariamente un *boruto* (bullone) e un *natto* (dado) –, e sulla base della divisione degli omosessuali in *inkei-gata* (tipi penieni) e *kōkō-gata* (tipi boccali), Takahashi deduce che in un rapporto tra omosessuali sia inevitabile che uno dei due debba temporaneamente esercitare il ruolo del dado:

È già stato menzionato in precedenza che sia la cavità orale piuttosto che il retto a fungere da dado, e lo dimostrano anche le statistiche dei sessuologi. È più comune che gli organi coinvolti siano pene X cavità orale invece che pene X retto, come si è a lungo ritenuto. Se così fosse, allora, secondo il metodo di Dedekind, sarebbe possibile suddividere gli uomini in penieni e boccali. In altre parole, quelli che praticano la fellatio e quelli che la ricevono. A tal proposito, il termine «fellatio», inteso come «bacio del pene», non sembra essere sensibilmente corretto. L'intenzionalità semplicistica della fellazione non è quella di appoggiare le labbra sul pene, ma di succhiarlo riempiendo la cavità vuota della bocca con tutto il volume del membro. In questo senso, la resa con «succhiamento del pene» può dirsi più vicina alla natura autentica. Succhiare il pene è lungamente più essenziale che essere succhiati. Chi viene succhiato non ha alcuna necessità di esserlo, mentre chi succhia è necessariamente motivato a farlo, in dipendenza della vacuità della propria esistenza. Colui che succhia – come Eros in una leggenda della mitologia greca – è un essere che, a causa della propria esistenza vacua, ricerca la realtà del fallo. In questo senso dovrebbe essere definito adoratore del fallo, “penisist” o, ancora, dovrebbe essere denominato con il nome più generico di “homo penisistus” quando ci rendiamo conto che, attraverso il vuoto della sua cavità orale, esprime l'epitome della vacuità dell'esistenza umana. (Takahashi, 1971, p. 99).

Riguardo alla coniazione del termine, è interessante notare come essa si collochi tra l'estemporaneità di uno scambio con uno sconosciuto e la rivelazione inattesa:

Once, when I was in the middle of writing *Ode*, I was drinking at a bar in Shibuya. A young man began talking to me and said, “Mr. Takahashi, aren't you a *penisist*? I don't remember how I responded then, but thought the word “*penisist*” interesting and used it in the “Afterword”. Several years later – after *Ode* was published – when I saw the same

⁸ Il maiuscolo corrisponde all'uso del grassetto nel testo originale.

⁹ Takahashi sembra essere influenzato dalla visione egemonica del sesso eterosessuale, che non ammette altre tipologie di rapporti al di fuori della penetrazione: non vengono contemplate per questo altre pratiche che non prevedano l'unione tra due genitali anatomicamente complementari.

man again, I said, “You used the word *penisist*, and I’ve used it in my writing.” He said, “I don’t remember using such a word.” I think I heard the word for sure, but if he really didn’t say it but I heard it, then it has truly got to be a “revelation”. (Takahashi in Miller, 1996, p. 192)

D’altra parte, è incontrovertibile che, se non fosse stato per Satō Hiroaki (n. 1942), traduttore dell’edizione inglese, il termine non avrebbe raggiunto la risonanza ottenuta grazie alla pubblicazione di *Poems of a Penisist* (1975).

Dall’emersione del “penisista” che si fa carico della vacuità dell’esistenza in quanto *dankon sūhaisha* (adoratore del pene), sembra opportuno cercare di sviscerarne la natura e la rappresentazione in relazione al pensiero lacaniano secondo cui, nella tripartizione in immaginario, simbolico e reale, il fallo è disarticolato da qualsiasi parentela con il pene come organo fisico, bensì è significante assoluto della mancanza (Fontanelli, 2022, p. 46). Tale mancanza (ad-essere o ad-avere) è relazionata alla domanda d’amore – «amore che si rapporta con l’alterità irriducibile dell’Altro» (Fontanelli, 2022, p. 38) – e al desiderio, il quale è sempre il desiderio del desiderio dell’altro, e dell’Altro, cioè sia del suo simile in carne e ossa sia dell’Altro riferito alle relazioni differenziali istituite provvisoriamente nel Simbolico (Fontanelli, 2022, p. 54).

Avere il fallo è essere il significante del desiderio dell’Altro; mentre essere il fallo significa occupare una posizione desiderata senza tuttavia possedere l’oggetto del desiderio. [...] [L]a divisione binaria essere/avere il fallo non implica in modo immediato la visione patriarcale di affermazione del maschile “avere il fallo” sul femminile “essere il fallo”; Lacan non instaura alcun rapporto di subalternità, e non è detto che avere il fallo sia preferibile a essere il fallo, poiché essere il fallo equivale a detenere la dinamica del desiderio. (Fontanelli, 2022, p. 54)

Pertanto, date le due posizioni possibili rispetto al fallo, anche un uomo cisgender può assumere una posizione femminile rispetto al fallo (Fontanelli, 2022, p. 46). Questo è il caso del protagonista di *Homeuta* che, figurato da Takahashi come dado, e assunta quindi la posizione femminile rispetto a esso, rinnova l’infinita insoddisfazione della domanda d’amore o, in altri termini, della «provvisorietà del godimento» (Fontanelli, 2022, p. 60); da qui deriva anche l’essere non-tutto del protagonista rispetto al fallo rappresentato dal divino *inserter*.

In aggiunta, il fallo non è inteso come l’emblema della potenza, ma piuttosto come l’emblema della perdita di godimento. Dal momento che il godimento (che va esattamente contro la vita) rende necessaria la ripetizione tramite il significante, attraverso l’automatismo di ripetizione, esso stesso si configura come qualcosa che si disperde e si dà per perduto, per una razionalizzazione del fenomeno di entropia (Di Caccia, 2016, pp. 52-53). Nella pratica del *cruising* replicata dal protagonista, si coglie il seme di tale reiterazione. Perciò nei versi conclusivi, si comprende tanto lo struggimento per la presa di coscienza della reale natura dell’uomo, quanto la configurazione di quel «marchio di godimento che fa trauma» (Di Caccia, 2016, p. 53).

Su un piano più sociologico, la teorizzazione dell'*homo penisistus* sembra compatibile con il mutamento di tendenza nelle abitudini omosessuali a partire dal dopoguerra, in accordo con quanto sottolineato riguardo alla sostituzione del sesso anale con la fellatio e la masturbazione reciproca: un cambio di rotta significativo, data la totale assenza di riferimenti a queste pratiche tra uomini all'interno della letteratura Tokugawa (McLelland, 2005, p. 77).

Nel Giappone postbellico, nonostante siano presenti alcuni giudizi costruttivi volti all'esaltazione del sesso anale, coesistono altrettanti atteggiamenti detrattivi che, sotto la mediazione della medicina e della sessuologia europee e statunitensi, manifestano una visione legata alla perversione (*ijō*) e alla depravazione sessuale (*kitanai*); in tale senso, il sesso anale si configura come attività che corrompe il fine primario della procreazione (Mackintosh, 2010, pp. 86-88). Per di più, in quanto luogo di defecazione umana, l'ano rappresenta più che l'asocialità, l'antisocialità (Mackintosh, 2010, p. 90). Inoltre, la «dominazione sfinterica» (Sedgwick, 1985, p. 169) si rapporta alla dialettica della violazione e dell'essere violati, azione che comporta l'evirazione, soprattutto nel caso di uomini la cui mascolinità sia basata su ideali di forza e invulnerabilità (Mackintosh, 2010, p. 91). In queste condizioni, non sorprende che *Homeuta* si confaccia a quest'ultima posizione, visto il chiaro intento celebrativo del sesso orale a scapito di quello anale.

Posto che in *Bara no ki* è vagamente percepibile il lascito della tradizione del *nanshoku*, inteso come rapporto tra due persone di genere maschile distinte anagraficamente, nel quale il culto del dio bambino promosso da Takahashi si inserisce come chiave di lettura; posto che viene prediletta la raffigurazione del giovane adolescente che mantiene tratti androgini, in accordo con la diffusione della figura femminilizzata del *gei boi* a partire dagli anni Cinquanta, in *Homeuta* l'età diviene un aspetto secondario, a beneficio della caratterizzazione fisica:

l'eritema rosa del mondo, contro questo
rivolto da questa parte, eretto e scuro, un UOMO
consiste in muscoli torcigliati, strisce di tendini
un volto afflitto e chino, dal collo nerboruto
un tutt'uno, un tutt'uno rigido come fildiferro
anche la prominente della carne cinta dai peli increspati del busto
non definita, sigillata nel dominio dell'ombra
eppure, quei lombi possenti – lombi da cui scaturirono i figli prosperi di Adamo
nel secolo d'oro un tempo abbagliante –
esibiscono l'inguine con un enorme macigno riempito di carne (Takahashi, 1971, pp. 2-3)

Del resto, a partire dagli anni Sessanta inizia a circolare il termine *homo*, riferito a quella sottocultura sempre di matrice omosessuale che, supportata nel decennio successivo da riviste come *Barazoku*, *Adon*, e *Sabu*, orienta maggiormente la rappresentazione dell'omosessuale verso l'accentuazione della mascolinità. Come sostiene Mackintosh, la pubblicazione di riviste *homo*, la cui specificità

grafica ha agevolato il contatto tra omosessuale e mascolinità nei mass media, potrebbe aver influenzato l'attualizzazione dei *men who love men*, allentando così il loro legame con l'immagine dell'*effeminate gay* e dei *blue boys* degli anni Sessanta (Mackintosh, 2006).¹⁰

Se si considera pertanto *Homeuta* nel suo intero processo compositivo avviato già nel 1966, è ragionevole riconoscergli il carattere pionieristico nell'aver anticipato le maniere di raffigurare e desiderare l'uomo virile: pubblicato nel luglio 1971, pochi mesi prima del primo numero di *Barazoku*, non è altro che un catalogo sul corpo maschile, finemente elaborato a partire dall'analogia tra la sua fisiologia e il mondo circostante¹¹ e impreziosito talvolta da immagini che richiamano dei bozzetti di nudo leonardeschi.

4. Conclusioni

In seguito alla disamina di alcuni testi della produzione giovanile di Takahashi Mutsuo, compresi quelli dal carattere più ermeneutico, si è propensi a riconoscere che l'allegoria religiosa, con la sua portata terminologica, si sia rivelata fruttuosa nell'esposizione e rivendicazione della pratica omosessuale del *cruising*. Per di più, è stato constatato come, nonostante siano accomunate dal tema del desiderio omoerotico, in realtà *Bara no ki* e *Homeuta* profilano due estetiche piuttosto divergenti: da una parte è presente il ricalcamento più o meno velato del *nanshoku* (con l'alta considerazione della componente adolescenziale), e dall'altra la virilizzazione del *dōseiaisha* che avrà piena fortuna a partire dagli anni Settanta, grazie alla circolazione di riviste omoerotiche. Inoltre, sono emerse aderenze alle tesi lacaniane riguardo alla posizione femminile assunta dal protagonista rispetto al fallo e alla natura traumatica del godimento. Infine, l'inquadramento storico-sociologico ha messo in risalto come *Homeuta* abbia giocato il ruolo di portavoce del pensiero predominante dell'epoca, che esaltava il sesso orale e demonizzava il sesso anale. In definitiva, si può concludere sostenendo che Takahashi è riuscito a elevare l'aspetto pornografico e osceno all'interno della pratica poetica attraverso un sofisticato e rifinito impianto retorico.

¹⁰ Trattandosi di una pubblicazione su rivista accademica elettronica, non è presente il numero di pagine.

¹¹ Per esempio, nella sezione intitolata "*Groin Odor*", l'odore dell'inguine viene descritto in base ad associazioni di questo tipo: «l'odore del ferro, l'odore di ruggine, l'odore di stagno / l'odore del metallo fuso col bruciatore / l'odore del buio di un'officina / l'odore del cortocircuito di un cavo elettrico in una fredda notte / l'odore di un fulmine, l'odore del fuoco, l'odore della selce, l'odore di un accendino» (Takahashi, 1971, p. 8).

Riferimenti bibliografici

- Aizawa, Keizō; Takahashi, Mutsuo (1996). *Takahashi Mutsuo (An Interview)*. In Miller, Stephen D. (a cura di). *Partings at Down. An Anthology of Japanese Gay Literature*. San Francisco: Gay Sunshine Press, pp. 191-206.
- Aizawa, Keizō (2020). “Boys Recline”. *Tokyo Poetry Journal*, 9, Tōkyō: Printed Matter Press.
- Angles, Jeffrey (2006). “Penisism and the Eternal Hole: (Homo)Eroticism and Existential Exploration in the Early Poetry of Takahashi Mutsuo”. *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*, 12. <http://intersections.anu.edu.au/issue12/angles.html> (23/10/2024).
- Buenrostro García, Juan Carlos (2019). “La iconología de lo absurdo: reflexión crítica sobre Barakei de Eikoh Hosoe y Yukio Mishima”. *PIROCROMO*, 17, pp. 9-19.
- Di Ciaccia, Antonio (2016). “La legge in Jacques Lacan”. *Teoria e Critica della Regolazione Sociale*, 2, pp. 41-55.
- Fontanelli, Sara (2022). “Lacan teorico queer? Ripensare il genere attraverso il Seminario XX”. *L'INCONSCIO*, 14, pp. 42-63.
- Fujii, Sadakazu (1980). “Penisist no inori kara ningen no genten e”. In Takahashi Mutsuo. *Shinsen takahashi mutsuo shishū*. Tōkyō: Shichōsha, pp. 135-143.
- Iacopo da Varazze; Maggioni, Giovanni Paolo (2007) (a cura di). *Legenda aurea*. Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo.
- Ishida, Hitoshi; Murakami Takanori; Wim, Lunsing (2006) (a cura di). “The Process of Divergence between ‘Men who Love Men’ and ‘Feminised Men’ in Postwar Japanese Media”. *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*, 12. <http://intersections.anu.edu.au/issue12/ishida.html> (23/10/2024)
- Ishida, Hitoshi (2019) “Anzen na jiyū: hattenba ni yume o takushita jidai ni okeru”. *Hokkaidō daigaku daigakuin bungaku kenkyūka ouyō rinri - kenkyū kyōiku ouyō tetsugaku kenkyū kyōiku sentā henshū*, pp. 23-31. <https://eprints.lib.hokudai.ac.jp/dspace/handle/2115/74609> (23/10/2024)
- Mackintosh, Jonathan D. (2006). “Itō Bungaku and the Solidarity of the Rose Tribes [Barazoku]: Stirrings of Homo Solidarity in Early 1970s Japan”. *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*, 12. <http://intersections.anu.edu.au/issue12/aoki.html> (23/10/2024)
- Mackintosh, Jonathan D. (2010). *Homosexuality and Manliness in Postwar Japan*. London and New York: Routledge.
- McLelland, Mark (2005). *Queer Japan from the Pacific War to the Internet Age*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishing Group.
- Robert, Peter (1996). “Introduction to Takahashi Mutsuo’s Ode”. In Miller, Stephen D. (a cura di). *Partings at Down. An Anthology of Japanese Gay Literature*. San Francisco: Gay Sunshine Press, p. 224.
- Sawamura, Mitsuhiro (1969). “Takahashi mutsuo no sekai. Sono shi to keijijōgaku ni tsuite no tenbō”. In Takahashi, Mutsuo. *Takahashi mutsuo shishū*. In *Gendaishi bunko*, 19. Tōkyō: Shichōsha, pp. 106-125.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Takahashi, Mutsuo (1969). *Takahashi mutsuo shishū*. In *Gendaishi bunko*, 19. Tōkyō: Shichōsha.

Takahashi, Mutsuo (1971). *Homeuta*. Tōkyō: Shichōsha.

Takahashi, Mutsuo (1980). *Shinsen takahashi mutsuo shishū*. In *Shinsen gendaishi bunko*, 120. Tōkyō: Shichōsha.

Umesao, Tadao; Kindaichi, Haruhiko; Sakakura, Atsuyoshi; Hinohara; Shigeaki (a cura di). *Kōdansha karāban nihongo daijiten*. Tōkyō: Kodansha.

Yagi, Chūei (2015). “Kigen yoi shijin”. *Gendaishi techō*, 58 (6), Tōkyō: Shichōsha, pp. 41-43.

Yoshihara, Yōichi (2015). “Atogaki no aru shoshi”. *Gendaishi techō*, 58 (6), Tōkyō: Shichōsha, pp. 112-121.