

ZASSHIN

カフオスカリ大学月心協会雑誌

Rivista dell'Associazione Studentesca Gesshin - N. 6 - Anno 2024



AVVERTENZE

Il sistema di trascrizione utilizzato è l'Hepburn, che si basa sul principio generale che le vocali siano pronunciate come in italiano e le consonanti come in inglese.

In particolare, si considerino i seguenti casi:

- ch* è un'affricata come l'italiano «c» in *cena*
- g* è velare come l'italiano «g» in *gara*
- h* è aspirata
- j* è un'affricata
- s* è sorda come l'italiano «s» in *sasso*
- sh* è una fricativa come l'italiano *sc* di *scena*
- u* in *su* e *tsu* è quasi muta
- w* va pronunciata come una «u» molto rapida
- y* è consonantica come l'italiano «i» di *ieri*
- z* è dolce come nell'italiano «s» di *rosa* o «z» di *zona*, se iniziale.

Il *macron* (¯) sulle vocali indica l'allungamento delle stesse.

Nella rubrica *genjo*, i termini giapponesi sono indicati sia in *kanji* che in *romaji*.

L'ordine nome-cognome negli articoli varia a seconda dell'articolista (es. Kenji Miyazawa o Miyazawa Kenji).

CHI SIAMO?

GESSHIN nasce dall'unione degli studenti di giapponese dell'Università Ca' Foscari di Venezia, spinti da una passione comune e dalla voglia di partecipare attivamente in iniziative ed attività dell'Ateneo. Realizziamo le idee proposte dai nostri membri: eventi e workshop che possano essere di interesse anche per gli studenti esterni, spaziando in numerose aree quali il teatro, l'arte, la cultura e la società giapponese, attraverso il coinvolgimento di ricercatori ed artisti da tutto il mondo. Siamo sempre in cerca di nuove iniziative ascoltando coloro che ci seguono e in prima persona partecipano alle nostre attività.

CHE COS'È ZASSHIN?

ZASSHIN non è altro che uno dei nuovi modi che abbiamo escogitato per portare avanti e ampliare i nostri progetti, raggiungere quante più persone possibili—all'interno ma anche al di fuori dell'università—nel nostro piccolo. Zasshin è, come dice il nome, semplicemente una rivista. Siamo semplicemente noi.

雜誌 月心

雜心



INDICE

LE NOSTRE RICERCHE

SOCIETÀ.....	2
Un "sorriso" cancellato.....	3
Hiroshima Memory.....	9
LETTERATURA.....	13
La letteratura del viaggio nella poesia giapponese.....	14
Tanizaki e il Kansai.....	18
Et in Arcadia Ego.....	21
ARTE.....	27
Kusama Yayoi.....	28
INTERVISTE.....	32
Intervista con Elia Dal Corso.....	33
Interview with the Ambassador of Japan in Italy Suzuki Satoshi.....	39

LE NOSTRE CURIOSITÀ

ATTUALITÀ.....	43
Niigata Saké.....	44
FESTE ED EVENTI.....	48
Il rituale del Namahage.....	49
Introduzione alla musica di Okinawa.....	52
CONSIGLIATI.....	56

LE NOSTRE INFO

LE NOSTRE FOTO.....	60
---------------------	----

LE NOSTRE RICERCHE

AVETE BISOGNO DI SPUNTI PER UNA TESINA, AP-
PROFONDIMENTI PER LO STUDIO O SEMPLICEMENTE
AVETE UN INTERESSE MAGGIORE PER ALCUNI TEMI?



SHAKAI

SOCIETÀ/SOCIETY

社
会

Questioni di genere, lavoro, storia e molto altro ancora: con questa rubrica vogliamo provare ad offrire uno sguardo critico su studi e questioni sociali e culturali legati al Giappone contemporaneo.

Gender, work, history issues and much more: in this section, we would like to reflect upon social and cultural issues related to contemporary Japan.



Un “sorriso” cancellato: cronache di donne Ainu dimenticate

di Yvonne Pallottini

“ Per secoli gli Ainu, un antico popolo dell'Hokkaidō, hanno vissuto da «separati in casa» con il resto dei giapponesi. Bollati come «aberrazione preistorica» e oggetto di repressione nel Novecento, hanno resistito all'assimilazione grazie alle loro tradizioni, tanto che oggi - dopo una causa storica contro lo stato centrale - vengono riscoperti dagli storici, dagli antropologi e... dai turisti.”¹

Fonti e cenni storici

Fin da tempi remoti, le popolazioni Ainu hanno abitato l'area che comprende l'isola di Hokkaidō, la penisola di Sachalin e l'arcipelago delle Curili. È probabile che gli antenati degli Ainu, in tempi antecedenti, siano emigrati circa ventimila anni fa dalla Kamčatka, loro probabile luogo d'origine, fino a stabilirsi nel Nord dell'Hokkaidō in cerca di climi meno rigidi.

I contatti tra queste popolazioni con i vicini cinesi e i giapponesi del clan Yamato furono numerosi e ne abbiamo testimonianza grazie alle molteplici fonti scritte giunte fino a noi, nelle quali figura un curioso particolare di interesse per questo articolo: le donne Ainu erano tatuate e a loro soltanto era dato il privilegio - poiché tale era considerato - di esserlo.

Ciò potrebbe sorprendere i più, dal momento che in Giappone il tatuaggio rappresenta spesso un marchio dall'accezione negativa, tutt'oggi considerato un tabù. A questo proposito è bene soffermarsi sul rapporto instauratosi, e ancora adesso presente, tra le popolazioni Ainu e le popolazioni che abitavano e abitano oggi il Giappone.



Fig. 1, Foto di Michele e Tom Grimm; www.alamy.it/image346738431.html

Sfortunatamente non abbiamo documenti redatti dalle popolazioni indigene del luogo a causa dell'assenza di una lingua scritta e per via della credenza Ainu secondo la quale tutto ciò che è al mondo, presente in natura, sia esso animato o inanimato, possiede un'essenza spirituale, in virtù della quale nulla può essere riprodotto artificialmente dall'uomo (fosse questa un'illustrazione o un

¹ Cesare ALEMANNI, *The Passenger - per esploratori del mondo, Giappone*, Milano, Iperboorea, 2018, p. 87.

qualsiasi tipo di rappresentazione);² ciò avrebbe comportato il rischio che gli spiriti maligni (conosciuti come *wen kamuy*) potessero impossessarsi di queste rappresentazioni e perseguitare gli umani.

Di conseguenza, tutto ciò che sappiamo della vita quotidiana degli Ainu, delle loro usanze e della loro cultura, deve essere esaminato in maniera critica, tenendo in considerazione che i documenti scritti da popolazioni cinesi, giapponesi o europee trattano di scambi avvenuti a livello impari, ove la popolazione Ainu, conquistata e colonizzata, veniva dipinta in modo distorto e, spesso, dispregiativo.

Tramite fonti cinesi, come le *Cronache ufficiali della storia del regno di Wei*, compilate prima del 297 d.C., e grazie alle illustrazioni giapponesi *Ainu-e*, veniamo a conoscenza dell'antica pratica del tatuaggio delle popolazioni Ainu, presente su volto, mani e braccia delle donne.³

Documenti come il *Kojiki* (*Cronache degli avvenimenti antichi*, 712 d.C.) o il *Nihon shoki* (*Cronache del Giappone*, 720 d.C.) e resoconti di viaggio tenuti dal popolo Yamato, a seguito dei diversi incontri con i vicini Ainu, descrivono questi scambi con una certa meraviglia, con sorpresa, non senza manifestare un senso di superiorità nei confronti delle popolazioni indigene; tuttavia, pochi sono i riferimenti alla pratica del tatuaggio esercitata da queste popolazioni del nord.⁴

La motivazione è da ricercare nell'analisi del periodo storico: gli Ainu erano già venuti a contatto con le popolazioni cinesi e ne erano stati da tempo largamente influenzati negli usi e costumi. Con l'introduzione del Buddhismo nell'arcipelago giapponese nel IV secolo, successivamente del tatuaggio penale e a causa dei processi di colonizzazione e assimilazione forzata degli Ainu alla cultura dominante giapponese iniziati negli anni Venti del Ventesimo se-



Fig. 2, Shimanojo Murakami, Curious sights of Ezo island, 1799

² L'unica eccezione erano oggetti cerimoniali come l'*ikupasuy*, i quali potevano anche essere ornati con decorazioni rappresentanti esseri viventi.

Chisato DUEBRUIL, "Ainu-e: Instructional Resources for the Study of Japan's Other People", *Teaching About Asia Through the Visual and Performing Arts*, 9, 1, 2004, p.10.

³ Willem R. VAN GULIK, *Irezumi: The pattern of dermatography in Japan*, Leiden, E.J. Brill, 1982, pp. 246-249.

⁴ *Ibid.*, p. 4.

colo, la pratica venne vietata e cadde quasi completamente in disuso⁵ (al 1962 risalgono alcune foto di repertorio ritraenti anziane donne Ainu che presentano ancora i tradizionali tatuaggi, vedi fig. 1).

Inoltre, a seguito dell'omologazione ideologica nazionalista a cui venne sottoposto l'intero arcipelago giapponese, la “questione Ainu” divenne motivo di imbarazzo e accuratamente occultata dal governo giapponese, etichettando questa etnia indigena come «razza morente» o «aberrazione preistorica».⁶ Un elemento rilevante per comprendere in maniera pratica l'importanza del tatuaggio tra le popolazioni Ainu può essere riscontrato analizzando i *dōgu*, statuette in terracotta risalenti al periodo Jōmon⁷ e raffiguranti esclusivamente figure femminili; queste statuette riportano sul volto e sul corpo delle incisioni decorative che richiamano sia i pattern delle vesti tradizionali Ainu sia i loro tatuaggi femminili. Potrebbe dunque essere esplicativo il fatto che i *dōgu* siano stati creati solo con fattezze appartenenti al sesso femminile.⁸

Il tatuaggio ainu

Dunque, perché tale pratica era riservata esclusivamente alle donne?

Alcuni studiosi sostengono che in tempi molto remoti tra le popolazioni Ainu delle isole Curili il tatuaggio fosse una pratica diffusa anche tra gli uomini, ma, per motivi ancora sconosciuti, è poi divenuto appannaggio esclusivamente femminile, non solo per chi si tatuava, ma anche per chi effettuava il tatuaggio.⁹

Tuttavia, risulta difficile prendere in seria considerazione tale teoria, dal momento che, tutt'oggi, non abbiamo informazioni riguardo le reali origini del tatuaggio Ainu, ma possiamo solo fare delle ipotesi basandoci su leggende tramandate oralmente tra gli Ainu che dipingono la pratica come un dono divino. Alcune credenze popolari raccontavano come divinità appartenenti al pantheon locale, ad esempio la sorella di Aeoyna Kamuy, un dio che scese dal cielo per guidare gli Ainu, o Okikurumi Turesh Machi, la sorella minore del dio creatore Okikurumi e madre ancestrale delle donne Ainu, fossero esse stesse tatuate e avessero istruito le donne Ainu su tale pratica, ordinando poi di tramandarla di generazione in generazione. Rilevante è la leggenda che ne attribuisce l'origine a Kamuy Fuchi, dea del focolare ed una delle divinità più importanti per gli Ainu: ella risiedeva nella fuliggine che si creava all'interno dei focolari domestici e la stessa fuliggine veniva poi utilizzata come principale pigmento per i tatuaggi, portando così a un rapporto più intimo tra le donne Ainu e la dea, la quale poteva proteggerle da qualsiasi spirito maligno.¹⁰

Da queste leggende si comprende che i tatuaggi, chiamati *nuye* (ヌイエ dal verbo “intagliare”, “scrivere”) o *sinuye* (シヌイエ forma riflessiva del verbo *nuye* che acquisisce il solo significato di “tatuarsi”),¹¹ non avevano significati totemici, ma esclusivamente simbolici, socio-culturali e apotropaici.

Il tatuaggio era un rito di passaggio fondamentale e imprescindibile; in realtà, non era strettamente obbligatorio e le donne Ainu erano libere di poter fare la loro scelta. Tut-

⁵ John SKUTNIK, “Fashioning Tattooed Bodies: An Exploration of Japan’s Tattoo Stigma”, *Asia Pacific Perspectives*, 16, 1, 2019, pp. 8-10.

⁶ Tra gli Ainu ancora oggi è comune chiamare i giapponesi utilizzando un termine di origine cinese (*wajin*), che significa «colonizzatori» in un'accezione apertamente negativa. Questo la dice lunga su quale fosse la percezione dei nuovi arrivati tra gli ainu, e la natura dei rapporti di forza tra le due etnie. ALEMANNI, *The Passenger...* cit., p. 89.

⁷ Periodo Jōmon 縄文 (14000 – 300 a.C. circa); il nome richiama le decorazioni dai *motivi a corda* presenti sul vasellame del periodo.

⁸ A. Catherine. D'ANDREA, *Paleoethnobotany of Later Jōmon and Yayoi Cultures of Northeastern Japan: Northeastern Aomori and Southwestern Hokkaido*, Toronto 1992, pp. 10-11.

⁹ Hiromi FUKUYAMA, “Irezumi to Josei” (i tatuaggi e le donne), *Ancient matters: annual bulletin of the department of Archaeology*, Tenri University, 5, 2009, p.47.

¹⁰ Neil G. MUNRO, *Ainu Creed and Cult*, London, New York, Routledge, 2011, pp.118-119.

¹¹ VAN GULIK, *Irezumi...*, p.188.

tavia non averlo comportava diversi rischi, tra i quali contrarre malattie e non sopravvivere alle epidemie, non mostrare la propria classe sociale di appartenenza agli altri membri della comunità, non essere protette da dèi e antenati disonorandoli e riscontrare problemi nel passaggio nell'Aldilà una volta sopraggiunta la morte. In questo ultimo caso, non potendo essere riconosciute dai propri parenti già deceduti in passato, le donne erano impossibilitate al ricongiungimento familiare e condannate a vagare da sole nell'oblio dell'oltretomba. Inoltre, essendo considerato un decoro di grande bellezza, sinonimo di fierezza femminile e appartenenza sociale al gruppo di donne del proprio villaggio, per le Ainu era scontato e assolutamente naturale affrontare il doloroso rito di passaggio.¹²

Tecniche e procedimento dell'incisione

La tecnica di realizzazione del tatuaggio Ainu era lunga e dolorosa e ci volevano diversi anni per completare almeno il primo tatuaggio, quello alla bocca, fondamentale per essere considerata una donna adulta. La pratica diveniva essa stessa un rituale: vi erano piccole differenze regionali, come il numero di anziane presenti al momento dell'incisione, il tipo di fuliggine utilizzato, ma ciò non comportava significative differenze ad opera ultimata.

Essendo una pratica matrilineare,¹³ le "zìe del tatuaggio" che effettuavano l'opera sulle bambine, dovevano essere nonne, o zìe per l'appunto, delle madri delle giovani iniziate; non si sa quando queste donne apprendessero l'arte e in quanto tempo raggiungessero il livello di conoscenza e grande abilità richiesto

da questa particolare pratica.¹⁴

L'incisione veniva praticata in casa, accendendo un focolare su della corteccia di betulla e posizionando sopra un bollitore in ferro; la corteccia, bruciando, depositava sulla superficie esterna della pentola una polvere nera finissima, cioè la fuliggine (chiamata *supash* in lingua ainu), la quale veniva utilizzata come pigmento per i tatuaggi.¹⁵

All'interno della pentola, veniva bollita dell'acqua con l'aggiunta di corteccia di frassino (o legno di evonimo). Il risultato era un infuso di colore verde scuro chiamato *nire*, il quale, avendo presumibilmente proprietà antisettiche, veniva applicato in un primo momento sulla pelle prima dell'incisione e in seguito sulle ferite per fermare la fuoriuscita del sangue e disinfettare la ferita.¹⁶

Gli strumenti utilizzati consistevano in punte di frecce di pietra focaia o, in seguito all'importazione di lame metalliche da parte dei giapponesi, in un coltello dalla punta molto affilata chiamato *makiri*. La fuliggine era normalmente di colore nero, mentre una volta ultimata la prima seduta, il tatuaggio non ancora cicatrizzato presentava una colorazione verde; a guarigione ultimata sarebbe apparso di un blu brillante.

Il rituale iniziava con il canto della tatuatrice, lo *yukar*, un racconto orale epico tipico della tradizione Ainu, durante il quale la stessa praticava delle piccole incisioni sulla pelle dell'iniziata, per poi massaggiare l'interno dei tagli con la fuliggine, recitando ripetutamente:

*pash chi-yai,
roshki,
roshki,
pash ren-ren*

¹² *Ibid.*, pp. 239-240

¹³ All'interno della società Ainu vigeva un doppio sistema unilineare, quello materno e quello paterno, isolati tra di loro, ognuno dei quali tracciava la propria discendenza in maniera totalmente indipendente; in tal modo veniva a crearsi un pantheon di antenati ancestrali di linea matrilineare e uno di linea patrilineare. Questa distinzione era inoltre fondamentale per la suddivisione equa dei compiti, delle pratiche sociali e dei lavori svolti tra uomini e donne.

¹⁴ Elisa BONINI, *I tatuaggi sinuye e hajichi: ascesa, caduta e revival di patrimoni culturali e artistici alle estremità dell'arcipelago giapponese*, Tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari Venezia, A.A. 2021/2022, p.31.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

"la fuliggine rimane rinchiusa, la fuliggine viene assorbita, la fuliggine viene assorbita", alludendo probabilmente al forte legame che si sarebbe così instaurato con la dea Kamuy-Fuchi. La pratica poteva avere inizio già dal compimento dei sei anni fino ai quattordici per il tatuaggio labiale: l'età di partenza variava da regione a regione, e continuare fino ai vent'anni circa – età nella quale le ragazze erano considerate naturalmente pronte per il matrimonio e la procreazione – per i tatuaggi presenti su mani e braccia. Secondo John Batchelor (1901), i tatuaggi sulle braccia e sulla fronte venivano generalmente realizzati dopo il matrimonio, mentre secondo Neil Munro (1996), le braccia venivano completate intorno ai vent'anni di età e le mani in un momento successivo, normalmente prima della nascita del primogenito. Si procedeva per singole sessioni, ognuna praticata una volta che le ferite della precedente operazione erano guarite, onde evitare infezioni mortali; infatti, dopo ogni seduta, l'iniziata doveva seguire una rigida dieta depurativa e stare in assoluto riposo per riuscire a contrastare le infezioni e la febbre. Il tatuaggio così veniva completato in un arco di tempo lungo anni a causa dei rischi di salute e del fortissimo dolore provato durante la pratica.

Design

Oltre alla funzione apotropaica e rituale, il tatuaggio rappresentava anche uno status sociale: tramite la forma, la grandezza e il design, si poteva indicare a quale famiglia, ceppo matrilineare e status sociale si apparteneva.

Tra i vari design, quello di gran lunga più importante era il «sorriso», che circondava tutto il pe-

rimetro della bocca e veniva denominato *čaoyak:ari sinuye*; era più prestigioso del "cugino" *čayeton sinuye* presente nelle isole Sakhalin, la cui forma consisteva in un piccolo triangolino tatuato sul labbro superiore, e le sue variazioni erano molteplici a seconda della zona e del villaggio di appartenenza (Fig. 3-4)¹⁹; più il «sorriso» era allungato, più lo status sociale della donna era alto, con punte che potevano arrivare quasi alle orecchie. Oltre che alla lunghezza delle punte rispetto alla forma della bocca, in alcune popolazioni era il riempimento del disegno a distinguere effettivamente il ceto di appartenenza: nel caso in cui a essere tatuato non era soltanto il perimetro esteriore alla bocca, ma anche le labbra stesse, la donna faceva sicuramente parte della nobiltà.

I tatuaggi poi erano presenti anche su braccia, polsi e mani, solitamente rappresentati in motivi a rete o a losanghe, più o meno elaborati, anche questo a indicare lo status della donna. Si potevano anche tatuare dei triangoli sulle nocche delle mani e alla base del pollice, atti a rappresentare arco e frecce, armi considerate dagli Ainu fondamentali per la protezione dagli spiriti maligni.

Alcune teorie affermano che questi design geometrici venivano rappresentati ad imitazione delle corde utilizzate dalle donne per legare i propri figli alla loro schiena durante le ore di lavoro nei boschi; lo stesso motivo a corde veniva poi riprodotto anche sui pattern utilizzati per decorare gli abiti tradizionali, particolare che parrebbe proprio suggerire il collegamento tra tatuaggio e vestario attraverso la loro funzione apotropaica.²⁰

Conclusioni

In seguito alla colonizzazione coatta dell'Hokkaidō da parte degli abitanti dell'arcipelago giapponese e

¹⁷ MUNRO, *Ainu Creed...*, pp.118-119.

¹⁸ BONINI, *I tatuaggi sinuye...*, p. 36.

¹⁹ VAN GULIK, *Irezumi...*, pp. 198-199

²⁰ BONINI, *I tatuaggi sinuye...*, pp. 39-40

alle leggi imposte, atte a cancellare la cultura locale, le donne vennero private del loro "sorriso", della loro dignità e del loro orgoglio personale.

Durante il periodo coloniale, il governo giapponese attuò un'epurazione etnica attraverso la violenza sessuale sulle donne Ainu, causando la diffusione di malattie sessualmente trasmissibili come la sifilide e portando ad una riduzione delle capacità riproduttive delle vittime e talvolta alla loro morte, con conseguente diminuzione della popolazione indigena.²¹

Non essendo più consentito alle donne tatuarsi e dunque proteggersi dagli spiriti maligni e dalla violenza coloniale, la riproduzione del significato apotropaico attraverso i pattern ricamati sulle vesti tradizionali iniziò ad acquisire maggiore importanza, incarnando una, seppur lieve, risposta alle violenze subite in primo luogo in quanto donne e, in secondo luogo, in quanto donne di appartenenza Ainu.

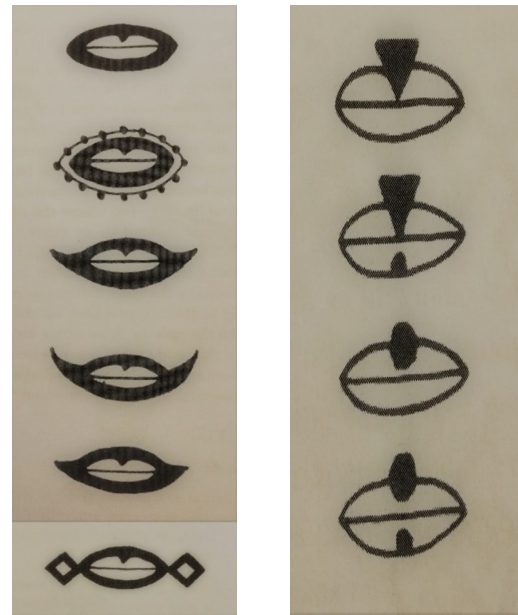


Fig. 3-4, Van Gulic, 1970, p. 198-199

²¹ Anne E. LEWALLEN, *The Fabric of Indigeneity: Ainu Identity, Gender and Settler Colonialism in Japan*, Santa Fe, School for Advanced Research Press, 2016, p. 103.



Hiroshima Memory

Rebranding and Tourism in the City of Peace

di Sara Visani

On the morning of August 6th, 1945, a nuclear bomb with an energy of approximately 15 kilotons of TNT was dropped by the United States Air Forces on the city of Hiroshima. From then, a complex array of forces and actors has shaped the remembrance of the tragedy, which took tens of thousands of lives¹ and destroyed most buildings within a radius of 4 kilometers from the hypocenter. The same forces played a fundamental role in determining the direction the city's reconstruction took in the postwar period. Today, Hiroshima appears as a lively and modern city, often considered one of Japan's must-visit locations because of its cultural and historical heritage: it is promoted as the 'City of Peace'. However, the way this heritage is presented and the significance attributed to the city's history do not go without controversy, and many scholars have examined the key role of tourism — as well as its relationship with memory and political discourse — in the city's economy and postwar discussion about war from the 1940s on.

Before World War II, Hiroshima already had strategic importance: located on the Inland Sea, it was a center of industry, economics, and transportation in the Chūgoku region, as well as a military center from the time of the Restoration Wars. From the first Sino-Japanese War (1894-1895), when Hiroshima served as the official headquarters and wartime capital of the Meiji Emperor, through the end of World War II, the city's identity was also closely associated with Japan's imperial ambitions.²

The castle, in particular, was seen as a symbolic place to celebrate the return of troops from the continent, as well as the patriotic sentiment promoted by the Imperial go-

vernment, and pre-war Hiroshima guides heavily promoted memorial and military sites celebrating Japan's victories on the continent.³ With the destruction brought by the A-bomb, this problematic part of the city's former identity, and particularly its long association with the Imperial Japanese Army and the Imperial House, was erased, making way for a new message of peace and progress.⁴

At the end of the conflict, the city officials were left with a population homeless and close to starvation, no noteworthy tax revenues, and the challenge to rebuild the whole city from nothing.⁵ The first United States troops entered the city in September, expecting rage and ven-

¹ The numbers are still debated among scientists and historians; the higher estimates indicate around 140,000 casualties, whereas lower estimates are around 70,000 people. Cfr. Counting the Dead at Hiroshima and Nagasaki, *Bulletin of the Atomic Scientists*, <https://thebulletin.org/2020/08/counting-the-dead-at-hiroshima-and-nagasaki/>

² Ran ZWIGENBERG, "Hiroshima Castle and the Long Shadow of Militarism in Postwar Japan", in *Japan Review*, 33, 2019, p. 196.

³ *Idem*, cit., p. 200.

⁴ From 1895, Japan expanded its imperial rule to various Asian regions, including Taiwan, Korea, the southern half of the island of Sakhalin and parts of China. During wartime, the Empire spread further to Southeast Asia and South Pacific regions, impacting the lives of millions of people until 1945, and naturalized two colonies (now Hokkaido and Okinawa prefectures) into its national territory. Cfr. Michele M. MASON, Helen J.S. LEE, *Reading Colonial Japan - Text, Context, and Critique*, Stanford, Stanford University Press, 2012.

⁵ Stefanie SCHÄFER, "From Geisha Girls to the Atomic Bomb Dome: Dark Tourism and the Formation of Hiroshima Memory", in *Tourist Studies*, 16, 4, 2016, p. 353.

geance from the population; however, as the destructive effects of the new bomb became known and the geopolitical balance shifted again, the military began encouraging its soldiers to visit Hiroshima and help with cleanup efforts. Military tourism in Hiroshima, as in all of occupied Japan, was seen as a tool in transforming Japan from a bitter foe into a trusted ally and a democratic "peace nation".⁶ The victims and survivors were hidden from the visiting soldiers, who sometimes collected 'souvenirs' from the ruins to sell back home, thus establishing a form of tourism that "was reminiscent of colonial sightseeing in the historically familiar exercise of Westerners' power and privilege over conquered and colonized Asians".⁷ Moreover, much of Hiroshima's identity and reconstruction plans were to be shaped by the extremely severe American-imposed censorship that forbade open talk of the A-bomb,⁸ as well as testimonies and public displays of grief.

However, as embodied by the first visitors, while devastating for the economy as a whole, the effect of the bombing promised great potential for the tourism industry. In addition, the touristic usage of the atomic bomb experience did not require any major investments;⁹ it did require a consistent effort in the complete rebranding of the city to make it appealing against other competitors. The process of destination branding consists of developing "a unique identity and personality for a place",¹⁰ and involves many stakeholders, such as the local community, visitors, investors, and foreign actors. On the one hand, residents wished to mourn the victims and longed for peace; on the other hand, the particular memoryscape of the city and its tragic aspects ma-



Fig. 1: Hiroshima's Castle, 2022

de the local population and officials uncomfortable. Therefore, when it came to marketing or branding Hiroshima, the city decided to establish a jargon around the concept of "peace" rather than the horrors of the bomb,¹¹ thus promoting peace tourism and downplaying the atrocity of the event. This process was fostered by both Allied Occupation forces and central government agencies, and allowed to turn the hardships of the war "from the present into past which had been overcome and had made possible a future of peace and prosperity".¹²

In 1949, the Japanese government designated Hiroshima as Japan's International City of Peace, reinforcing the view of the city as 'the world's symbol of the consequences of nuclear weapons' domestically and internationally.¹³ The

⁶ Ran ZWIGENBERG, "The Atomic City: Military Tourism and Urban Identity in Postwar Hiroshima", in *American Quarterly*, 68, 3, 2016, p. 617.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Idem*, cit., p. 622.

⁹ SCHÄFER, "From Geisha Girls...", cit., p. 354.

¹⁰ Chuntao WU, Carolin FUNCK, HAYASHI Yoshitsugu, "The Impact of Host Community on Destination (re)branding: a Case Study of Hiroshima", in *International Journal of Tourism Research*, 16, 2014, p. 547.

¹¹ SCHÄFER, "From Geisha Girls...", cit., p. 360.

¹² *Idem*, cit., p. 361.

¹³ Kaori YOSHIDA, Huong T. BUI, Timothy J. LEE, "Does Tourism Illuminate the Darkness of Hiroshima and Nagasaki?", in *Journal of Destination Marketing and Management*, 5, 2016, p. 335.

reconstruction itself, which, as in other cases of war-torn cities, can follow different paths according to economic and political forces guiding the process. While some approaches tend to avoid the memory of the conflict and erase spaces that might evoke it, others emphasize the historical past of the city and maintain traces of it within its urban landscape. For instance, Allam Alkazei and Matsubara Kosuke point out Hiroshima as a case of memorialism, an approach characterized by establishing memorial facilities and memorial tourism-oriented policies.¹⁴ Even with a consensus on the need to remember the legacy and the effects of the bomb, a balance between modernization and preservation of buildings that had survived the blast had to be found, which created further controversies.

The preservation of the Atomic Bomb Dome, for example, remained a disputed issue during the 1960s, dividing Hiroshima's citizens into two factions: those who wanted the site gone because it either brought up painful memories or the location right in the city center seemed too valuable to be wasted on a ruin, and those who regarded the dome as a persuasive warning against nuclear warfare and as a crowd-puller for visitors to Hiroshima.¹⁵ The structure, also known as Genbaku Dome (Atomic Bomb Dome), was originally built in 1915 to be the Hiroshima Prefectural Industrial Promotion Hall,¹⁶ and was the only concrete building near the hypocenter to survive. In 1998, the Genbaku Dome was registered with the name of 'Hiroshima Peace Memorial' as a UNESCO World Heritage site, and is now one of the hallmarks of the city which, according to the description available on the UNESCO website, "symbolizes the tremendous destructive power, which humankind can invent on one hand; on the oth-



Fig. 2: Genbaku Dome, 2022

er hand, it also reminds us of the hope for world permanent peace".¹⁷

Another important hallmark is the Peace Memorial Museum, which collects the victims' belongings, drawings, photographs, and other materials to warn against the dangers of nuclear warfare. Various volunteer guide associations take part in the activities of the museum, such as Hiroshima Peace Volunteers, of which members, including 38 *hibakusha* (atomic bomb surviving victims), introduce the collection and stories of victims to visitors.¹⁸ Many of these initiatives were originally aimed at Japanese domestic students, who have been visiting Hiroshima on school trips as a form of peace education for decades, but as Japan's demography shifts and sees an increasingly lower number of students, a different way of presenting the city's heritage needs to be put in place. Moreover, with the demise of surviving victims, new

¹⁴Allam ALKAZEI, MATSUBARA Kosuke, "The Role of Post-war Reconstruction Planning in Hiroshima's Image-shift to a Peace Memorial City", in *The 18th International Planning History Society Conference*, Yokohama, July 2018, p. 2.

¹⁵SCHÄFER, "From Geisha Girls...", cit., p. 355.

¹⁶Huong T. BUI, YOSHIDA Kaori, Timothy LEE, "Heritage Landscapes of Hiroshima and Nagasaki", in Linde Egberts e Maria D. Alvarez (edited by), *Heritage and Tourism: Places, Imageries and the Digital Age*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, p. 65.

¹⁷Hiroshima Peace Memorial (Genbaku Dome), UNESCO World Heritage Convention, in <https://whc.unesco.org/en/list/775/>, 10/10/2023.

¹⁸WU, "The Impact of Host Community...", cit., p. 552.

methods of passing on memories, such as tourism events, have to be established that differ in quality from direct transmission.¹⁹

Tourism is, once again, central to this endeavor. Yoshida (et. al.) highlight how today, while city officers emphasize the peace education purpose of the place, site brochures mainly aim at commercial promotion, yielding a lighter side of the city, in a gradual transformation of the history-centric and educational sites into heritage-centric and entertainment sites.²⁰ Despite the abundant evidence on the importance of tourism, the word itself appears to be absent from accounts and promotional material, to not undermine and devalue the historical significance of the site; nonetheless, in recent years, new projects to highlight other aspects of Hiroshima's landscape have started, such as the 'Aquapolish Hiroshima' project in 2003. Different from its former brand as a city that 'symbolizes lasting peace and Japan's renunciation of war' that related to atomic bombing history, the new brand aims to improve the pride of local citizens as well as to compete efficiently with nearby destinations using the beautiful water landscapes.²¹ Seasonal and annual events are another vital part of Hiroshima's identity and touristic appeal, and they, too, have shown a transition: from focusing on the commemoration of victims to entertaining the visiting public in a lighter atmosphere with music and performances. As Peter Siegenthaler remarks, after conducting a scrupulous analysis of 50

years worth of promotional material, in Hiroshima, the placement side by side of the meditative and the cheerful, *seijaku* and *kensō*, risk decentering and debasing the memories that inhabit the city's streets and parks.²² However, various studies suggest that local people prefer to give Hiroshima a positive image as a cheerful and peaceful city and incorporate it into tourism events.²³

In this way, the city can be 'born again', leaving behind decades of imperial aggression in Asia and the experience of total war, reinventing a new regional identity that focuses on the abundance of the territory, a 'traditional' culture that was lost in the bombing, and the cheerful and peaceful image locals wish to convey. Still, the shadow of the bomb remains, and the impression of coming into contact with a place where great suffering and horror took place is still one of the main motivations for visitors who, thanks to the way this story is told, can enjoy a reassuring distance from past events. From the first accounts, the bomb was presented not as a probable result of our reliance on science and technology but—in the words of the epitaph of the central memorial cenotaph—a mistake; a sort of temporal slippage into a darker time.²⁴

However, "in a world that still has over 20,000 nuclear weapons, such serenity in the face of past and (possible) future horror is extremely troubling",²⁵ and should help us reflect on how easily we distance ourselves from unsettling realities.

¹⁹ *Idem*, cit., p. 546.

²⁰ YOSHIDA, "Does Tourism Illuminate...", cit., p. 336.

²¹ WU, "The Impact of Host Community...", cit., p. 548.

²² Peter SIEGENTHALER, "Hiroshima and Nagasaki in Japanese Guidebooks", in *Annals of Tourism Research*, 29, 4, 2002, p. 1134.

²³ WU, "The Impact of Host Community...", cit., p. 553.

²⁴ Ran ZWIGENBERG, *Hiroshima - The Origins of Global Memory Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 2.

²⁵ *Ibidem*.



BUNGA KU

LETTERATURA/LITERATURE

文
学

Saranno discussi titoli di nicchia e riproposti grandi classici in tutte le loro sfumature. Con una ricerca più approfondita vi verrà offerta una prospettiva tutta nuova delle vostre opere preferite.

Niche works will be discussed and great classics will be presented in all their nuances. With more in-depth research you will be offered a whole new perspective of your favorite reads.



La letteratura del viaggio nella poesia giapponese: gli *utamakura* dai *waka* allo *shi*

di Lorenzo Amoroso

All'interno della letteratura giapponese classica, in che modo gli scrittori hanno elaborato i loro resoconti di viaggio? L'educazione e le influenze letterarie delle epoche precedenti, unite al peculiare contesto storico del Giappone premoderno, hanno fatto sì che le riflessioni che il viaggio (*ryōjō*) suscitava negli scrittori diventassero un tema portante della letteratura giapponese, sin dalle prime opere del VIII secolo. Per esempio, nella raccolta poetica intitolata *Man'yōshū* (seconda metà del VII secolo) circa un quarto delle poesie trattano i temi del viaggio e della natura, che divennero importanti *topos* letterari. Nacquero così gli *utamakura*, le "poesie cuscino" che venivano inserite all'interno di molte opere letterarie. Gli *utamakura* servivano a creare una breve pausa narrativa, facendo soffermare i lettori su un'immagine precisa, la quale acquisiva un senso di profondità e mistero (*yūgen*).

A partire dal periodo Heian (794 - 1185) la letteratura del viaggio e l'importanza degli *utamakura* si consolidarono, rappresentando una certa stagnazione della creatività poetica nei secoli successivi; difatti, i poeti-viaggiatori che si cimentavano nella scrittura di una poesia dedicata ad un luogo famoso (*meishō*), probabilmente erano fortemente influenzati dal canone poetico preesistente riguardante la descrizione di quel luogo, tanto da non riuscire ad elaborare un loro personale giudizio.¹ La nascita della letteratura del viaggio (*kikōbungaku*) è spesso associata alla mitologia, in particolare ai *kami no junkō* (circuiti degli Dei) nei quali attraverso la prospettiva in prima persona dei *kami*, venivano narrati i viaggi di varie divinità le quali cercavano un luogo terreno su cui discendere. Per questo motivo i luoghi prescelti dai *kami*, carichi di sacralità,

spesso finivano per diventare i soggetti degli *utamakura*.²

Il viaggio dei poeti potrebbe essere collegato al viaggio divino dei *kami*, questo confermerebbe inoltre la natura incantatoria dei *meishō*.³

Il viaggio e la poesia non rappresentano unicamente attività tangibili, ma anche un'ammirazione e della grandezza della natura.

A partire dalle prime opere letterarie come il *Man'yōshū*, il *Kojiki* e il *Nihonshoki* si iniziò a esaltare la bellezza e la spiritualità presente in determinati luoghi, descrivendoli nelle loro particolarità ed esaltando la loro importanza, generando un questo modo molti archetipi che sembrano sussistere anche nella letteratura giapponese successiva al periodo Heian.

Gli *utamakura* rappresentavano una stratificazione di temi e riferimenti che si erano stratificati di scrit-

¹ Susanna Fessler, *Musashino in Tuscany*, Japanese Overseas Travel Literature, University of Michigan Press, U of M Center for Japanese Studies, 2004, p. 16.

² Kubukihara Rei; Sara Edith, "Various Aspects of Diary and Travel Literature", *Review of Japanese Culture and Society*, University of Hawai'i Press per Josai University Educational Corporation, 2007, p. 42.

³ *Ibidem* p. 43.

tore in scrittore. Per questo motivo la conoscenza della tradizione poetica divenne fondamentale per la comprensione del componimento in cui fossero presenti dei *meisho*, che si trattasse di un *waka*, di un *haiku* o di un *renga*. Un esempio di questo processo di stratificazione di temi e riferimenti poetici è il componimento 456, scritto da Takechi no Kurohito (700 circa), del *Man'yōshū*:

Sarebbe così,
lo sapevo, ti dissi che non avrei
voluta
vedere il vecchio palazzo
a Sasami dalle onde scroscianti
ma me lo mostrasti, non mi desti
pace.⁴

La bellezza di un *utamakura* è dovuta anche dalla profonda connessione esistente tra un poema e un altro, tra uno scrittore e i suoi predecessori. In questo caso la poesia di Takechi sembrerebbe non rappresentare nulla oltre al suo rifiuto di voler vedere il palazzo di Sasami, a noi sconosciuto. Invece il significato più profondo della poesia è, a mio avviso, da ricercare nella storia stessa del luogo, al fine di comprendere per quale motivo sia divenuto un *meisho*. Il motivo si trova in una poesia precedente, scritta da Kakimoto no Hitomaro (circa 662 - 710), in cui viene descritta la tristezza che egli provò nel vedere la distruzione dell'antico palazzo di Sasami.⁵

Se da una parte gli *utamakura* servono a esplorare, ricordare ed esporre con una nuova luce determinati fatti storici per ricordarne l'importanza, dall'altra vengono spesso utilizzati per esprimere un ritorno, spesso attraverso il sogno, alla propria città d'origine e alla propria famiglia. Durante il periodo Heian e per molti secoli a se-

guire viaggiare era un'attività estenuante fisicamente ed emotivamente, alla stregua di un pellegrinaggio: la strada da percorrere era lunga e tortuosa, le difficoltà molteplici e spesso partire voleva dire non fare più ritorno alla propria città natale.

Tutte queste problematiche trovano espressione in una parola particolarmente importante per il dizionario del *kikōbungaku*, ovvero il termine *ryojō*. Questa parola, dal vago significato, descrive un'ampia gamma di emozioni che si possono provare durante un viaggio, che si tratti di malinconia, nostalgia o desiderio di rivedere la propria famiglia, sulle quali il poeta desidera riflettere.⁶

Alcuni esempi si possono trovare nel *Tosa Nikki* (935) o nel *Sarashina Nikki* (XI secolo), diari nei quali il viaggio diventa un elemento narrativo centrale.

Porta lo stesso nome
del luogo dove vivevo
mentre gli anni passavano
e per questo provo affetto
anche per le onde che s'avvicinano.⁷

In questo componimento presente nel *Tosa Nikki*, una donna del gruppo di Ki no Tsurayuki rimasto bloccato a Ōminato, descrive la terra lontana dalla quale proviene ricordandola con malinconia, essendo ormai lontana da essa non solo fisicamente, ma anche temporalmente, tanto da emozionarsi per le onde che s'infrangono sullo scafo della barca.⁸

Nel *Sarashina Nikki*, attraverso le varie poesie emerge la tristezza della protagonista, l'anonima figlia di Sugawara no Takasue, afflitta dalla desolazione. In particolare come spiega Carolina Negri, di grande valore poetico è un *utamakura* che si rifà a una leggenda presente nel *Yamato Monogatari*, ripresa ancor prima nel *Kokinshū* con la poesia:

Non riesco a consolare
La mia anima
A Sarashina,

⁴ Per un confronto ho consultato la traduzione presente in: Susanna Fessler, *Musashino in Tuscany*, Japanese Overseas Travel Literature, University of Michigan Press, U of M Center for Japanese Studies, 2004, p. 14.

⁵ Fessler, *Musashino in Tuscany...* pp. 12-14.

⁶ *Ibidem*, p. 30.

⁷ Per un confronto: Susanna Fessler, *Musashino...* p. 24-25.

⁸ *Ibidem*, pp. 24-25.

⁹ *Le memorie della dama di Sarashina*, a cura di Carolina Negri, Venezia, Marsilio, 2005, p. 37.

Solitamente l'immagine della luna del monte della Zia Abbandonata (Obasuteyama) rappresenta l'impossibilità della bellezza lunare di mettere a tacere i tormenti di chiunque la sta osservando.¹⁰

Nel *nikki*, lo *utamakura* viene riproposto dalla scrittrice:

Perché mai oggi
Sei venuto a trovare
La zia abbandonata
Oscurata dalle tenebre
Di una notte senza luna?¹¹

In questo caso la protagonista è ormai abbandonata dalla luna e dalla luce divina che illumina il cammino verso la salvezza, rimanendo circondata dal buio.

In questo modo la scrittrice ha riadattato un topos poetico preesistente, declinandolo attraverso la sua sensibilità ed enfatizzando il suo dolore e la sua solitudine: tutti l'hanno abbandonata, compresa la luna.¹²

Durante il periodo Edo (1603 - 1868) un rappresentante della letteratura del viaggio (che portò gli *haiku* a diventare una forma di poesia alta) fu il poeta-monaco Matsuo Bashō (1644 - 1694), il quale divenne famoso per i suoi componimenti poetici nei quali traspare la sua particolare concezione del mondo, basata sugli ideali *zen*.

In epoca contemporanea, un esempio di *utamakura* può essere trovato nella poesia *Il valico di Tsuetsuki* di Ishigaki Rin (1920-2004), nella quale la poetessa attraverso l'immagine della montagna di Tsuetsuki si perde malinconicamente nel ricordo di una parente lontana.¹³

Nei dintorni del lago di Suwa di Shinshū sono andata a trovare una parente lontana.

L'anziana che non vedevo da tanto
priva di parole
stava sdraiata in silenzio.

Aveva cresciuto otto figli
mostrando i dossi dei lunghi anni
dove finisce quel piccolo profilo della
montagna
dalla buca del tondo retro
vivacemente, gettò la forma di vapore
che s'alzava.

Salita sull'altura chiamata Tsuetsuki
in un unico sguardo si aprì la catena
montuosa del Yatsugatake e
la montagna vestita di neve
era distesa in lontananza.

La freddezza del bianco Jubon che l'inverno ha cambiato
al calore della pelle che spunta dal colletto
per qualche motivo le mie mani vi hanno creduto.

Prugni cresciuti come peluria
le nuvole che appaiono all'improvviso
dalla valle.

Abbraccio con lo sguardo due nature
lasciata in piedi in un luogo simile a un
belvedere
sotto un cielo sereno
stringendomi il naso, sopporto cose
grandemente belle.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 36-37.

¹¹ *Ibidem*, p. 36.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ishigaki Rin, *Ishigaki Rin shishū Hyōsatsu nado (Raccolta poetica di Ishigaki Rin, La targhetta e altro)*, Tōkyō, Dōwaya, 2000, pp. 46-48.

La poesia di Ishigaki Rin fa un uso dell'*utamakura* leggermente diverso e nuovo, distaccandosi dalla tradizione e proponendo in un unico testo singolarità e universalità, il viaggio come esperienza di conoscenza di sé e della natura. I temi in questa poesia sono molteplici e connessi, ognuno di loro è intriso di un'importanza unica: il lago di Suwa è un luogo che rappresenta il ritorno fisico alle proprie origini e alla propria famiglia, mentre i monti di Tsuetsuki e Yatsugatake riflettono l'immagine struggente e carica di potenza emotiva del ritorno dell'anziana parente alla natura attraverso la morte, descrivendo la fragilità della vita umana grazie ai temi della natura, della morte e dell'abbandono.

Appare immediata l'analogia tra la catena montuosa in lontananza e il profilo dell'anziana distesa nel letto, ormai giunta alla fine della propria vita. Il candido colore dei capelli e del *jubon*, a causa dell'inverno si mimetizzano nella distesa di neve, mentre il calore del collo scoperto trae in inganno l'autrice: "le mie mani vi avevano creduto", scrive Ishigaki, come a sussurrare una celata speranza, probabilmente pensando che l'anziana potesse continuare a vivere ancora per qualche tempo.

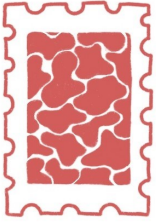
La poetessa riesce in questo modo alla fine della narrazione a descrivere la sua parente e la monta-

gna allo stesso tempo, donando un'immagine inizialmente ambigua che diventa chiara unicamente nell'ultima strofa; alla fine della poesia l'autrice si trova in piedi in quello che dice essere un belvedere dal quale riesce a osservare tutto ciò che viene descritto nelle strofe precedenti. La poesia è pervasa da senso di solitudine e tristezza, ricordando la stessa malinconia presente nelle poesie dell'anonima donna di Tosa e della dama di Sarashina.

Il ritorno alla terra natia, la perdita di una persona cara, la consapevolezza di non poter impedire il fluire del tempo portano la poetessa a piangere silenziosamente, la quale prova sentimenti contrastanti, ammirando ed odiando la duplicità dell'esistenza umana: la fugacità della vita umana e l'eternità della natura.

Per concludere, ritengo sia possibile affermare che il viaggio, attraverso i suoi *meishō*, continui a esistere nella letteratura giapponese contemporanea, continuando ad evolversi costantemente.

La bellezza e le minacce della natura, così come descritte nella poetica giapponese classica, riuscirono a generare un topos letterario importante che ispirò scrittori e poeti di ogni epoca.



Tanizaki e il Kansai:

Viaggio tra paesaggio e immaginazione

di Beatrice Corti

Il 1 settembre 1923 una scossa di terremoto di magnitudo 7.8 colpì l'isola dello Honshū, interessando principalmente Tōkyō e il porto di Yokohama, accompagnata poi da successive scosse di assestamento. Poiché l'evento avvenne intorno a mezzogiorno, orario nel quale molti fornelli erano accesi per preparare il pranzo, alle scosse seguì un incendio che contribuì a radere al suolo una grande porzione di Tokyo, all'epoca composta principalmente da edifici in legno. La stima del numero delle vittime oscilla tra le 100.000 e le 140.000. A seguito di questo evento, entrato nei libri di storia con il nome di Kantō dai-shinsai (Grande terremoto del Kantō), i quartieri distrutti di Tokyo vennero ricostruiti in tempi brevissimi, gettando le basi per la conformazione attuale della città.¹

Il 1 settembre 1923, dunque, è visto come lo spartiacque che segna l'ingresso definitivo del Giappone (e in particolare la regione del Kantō) nell'era moderna, soprattutto per quanto riguarda l'organizzazione urbana della capitale e i movimenti artistici che la popolano. Prima del disastro, Tokyo era già centro di ritrovo per tutti gli intellettuali del paese, ma in seguito al terremoto molti degli stessi furono costretti a trasferirsi in altre località. Per alcuni si trattò di un trasferimento temporaneo, ma altri decisero di non rientrare mai più nella capitale e di seguire l'ispirazione dei nuovi luoghi, spesso in antitesi con il gusto modernista e la fascinazione per l'Occidente, tipica degli scrittori di città. Uno scrittore che decise di "ritornare al Giappone" fu Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), che si trasferì nel Kansai per non tornare mai più a Tokyo. In alcuni racconti successivi al 1923, cercò di descrivere le atmosfere, la parlata e le storie

di Ōsaka, allontanandosi dai temi precedenti che invece mostravano una forte fascinazione per la modernità e per "l'Occidente", una sorta di calderone tematico da cui attingeva storie di erotismo, esotismo e mistero. Tuttavia, il caso di Tanizaki è peculiare perché le sue opere mantengono alcune caratteristiche comuni alle pubblicazioni precedenti, come il tema del doppio e della perversione: sorge il dubbio che questo importante cambiamento non sia altro che una trovata volta a creare confusione nel lettore. Consideriamo, ad esempio, il tema del doppio: se nei suoi primi lavori come *Shisei* (Tatuaggio, 1910) e *Ningyo no nageki* (Lacrime di sirena, 1917) si sviluppa nel dialogo-fascinazione reciproco tra ciò che è "esotico" e ciò che non lo è, nei testi post-1923 il doppio si può ritrovare nel rapporto tra personaggi e ambiente, che si influenzano a vicenda e diventano l'uno lo specchio dell'altro. Questo accade in

¹ Alex T. K. MARTIN, *The Great Kanto Earthquake: A wall of fire, a picture of hell*, in "The Japan Times", 2023, <https://www.japantimes.co.jp/news/2023/08/31/japan/history/1923-tokyo-earthquake-anniversary/>, 10-10-2023.

un ambiente preciso, cioè quello delle campagne intorno a Ōsaka, che per Tanizaki arrivano a simboleggiare l'estetica giapponese "classica", in contrasto con l'ambiente troppo "occidentalizzato" di Tokyo.² In realtà, sempre per mantenere quell'ambiguità a lui tanto cara, Tanizaki non rinunciò mai veramente agli elementi moderni presenti nei suoi primi lavori, piuttosto li utilizzò per raccontare dei nuovi ambienti in cui si era ritrovato a seguito del suo esodo bucolico.³

Tra i lavori che descrivono con grande attenzione l'ambiente del Kansai, il romanzo *Manji* (La croce buddista, 1930) si sofferma sul *Kansai ben*, il dialetto proprio della regione, facendo parlare il proprio narratore esclusivamente in quell'idioma. In altri racconti, come in *Chijin no ai* (L'amore di uno sciocco, 1925) e *Sasame yuki* (Neve sottile, 1943-1948), vengono descritte le vite di donne di Kōbe e Kyōto, anche loro sospese nell'ambiguità tra il vecchio Kansai e la modernità che avanza.⁴

In *Ashikari* (I canneti, 1932) è, invece, il paesaggio a diventare vero e proprio protagonista, con continui riferimenti a luoghi famosi, spesso citati nella poesia classica (i *meisho*), tra i quali troviamo il palazzo di Minase, dove il protagonista del racconto decide di recarsi in una notte di luna piena. La pratica di andare ad ammirare questi luoghi è documentata in diversi "diari di viaggio" che divennero popolari a partire dal XVIII secolo: uno dei più famosi è *Oku no hosomichi*, (Lo stretto sentiero verso il profondo Nord) scritto da Matsuo Bashō (1644-1694) nel 1702. Imitando questo tipo di letteratura, e forse anche tentando di farne una parodia, Tanizaki fa percorrere al proprio protagonista

una strada persa nella campagna che circonda Ōsaka, fornendo una vera e propria mappa, con tanto di indicazioni di treni e percorsi per raggiungere Minase, dove ha intenzione di osservare il plenilunio.

Il protagonista, privo di nome, prosegue fino a quando non si ritrova davanti a dei canneti che sorgono sulle sponde del fiume Yodo, dove un tempo i nobili si dilettavano a navigare con piccole imbarcazioni. Il palazzo era un tempo sede della corte imperiale, dove l'imperatore e i suoi cortigiani passavano lunghe giornate di ozio e di svago. All'epoca in cui è ambientato il racconto, tuttavia, il palazzo non esiste più e al suo posto sorge un santuario dedicato a tre imperatori, mentre ben poco è rimasto del complesso originario. Il protagonista osserva come il paesaggio di quella particolare zona non è dotato di caratteristiche spettacolari, ma che si limita ad accogliere lo spettatore, con la sua aria premoderna e lontana dalle luci e dal rumore delle grandi città.

Proseguendo nel suo viaggio, l'uomo acquista una bottiglia di sakè e la consuma dopo essere stato traghettato su un isolotto nel mezzo del fiume, per poi sedersi a osservare le due sponde. È in questo stato di quasi ubriachezza che si accorge della presenza di un altro uomo a poca distanza da lui, che presto gli rivolge la parola. Rendendosi conto dalla parlata che lo sconosciuto è originario della zona, il protagonista gli chiede di raccontargli una storia locale, che richiami il tempo autunnale in cui si trovano. Il secondo uomo gli racconta un episodio della propria infanzia, quando il padre lo portava una volta l'anno ad ammirare la luna in una lunga camminata. In realtà l'obiettivo del padre era quello

² Luisa BIENATI, Paola SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, pp.108-109.

³ Edward SEIDENSTICKER, "Tanizaki Jun'ichirō, 1886-1965", *Monumenta Nipponica*, 21, 3, 1966, p. 253.

⁴ SEIDENSTICKER, "Tanizaki Jun'ichirō...", cit., p. 257.

di osservare la villa di nobili e, in particolare, la padrona di casa, Oyū-san. Il narratore la definisce "una vecchia bambola di Kyōto",⁵ volendone sottolineare l'eleganza antica, anche se, in seguito, si intuisce che quest'eleganza è qualcosa di costruito a tavolino ed artificiale. Il tutto è dettato dall'educazione che la donna, pur provenendo da una famiglia di mercanti, ha ricevuto. Il padre racconta di essersene innamorato a prima vista quarant'anni prima, proprio perché rappresentava per lui l'incarnazione del gusto aristocratico e raffinato, ma di non averla potuta sposare perché era vedova e madre dell'unico erede della famiglia del defunto marito. Accettò, quindi, di sposare la sorella, Oshizu, che era al corrente dei sentimenti dell'uomo e gli promise di rispettarli, non consumando il matrimonio. Ecco che nasce un rapporto ambiguo tra il padre del narratore e le due sorelle, di cui il primo diventa succube di Oyū-san e, insieme a Oshizu, la serve in tutto e per tutto, assecondando ogni suo capriccio. In questi personaggi è possibile riconoscere alcuni archetipi ricorrenti nei lavori di Tanizaki, già presenti in quelli antecedenti al 1923. Tra questi, c'è il personaggio dell'Eterna Madre (Oyū-san), che rappresenta la figura della donna oggetto dell'amore del protagonista, ma che è quasi sempre anche una figura materna, e quello dell'Eterno Bambino (il protagonista), sempre attratto in modo ambiguo dalla donna e destinato a diventare succube.⁶

Terminato il racconto, lo sconosciuto afferma che anche lui, come il padre, si reca ogni anno ad osservare Oyū-san che suona il *koto*. Il protagonista si accorge che se fosse davvero così Oyū-

san avrebbe almeno ottant'anni e che sarebbe quindi impossibile osservarla nella sua bellezza giovanile, ma una volta giratosi per chiedere delucidazioni al suo interlocutore questo è scomparso, come un fantasma nella notte. In questo Tanizaki forse riprende il *topos* del messaggero fantasma, molto diffuso nei drammi *noh*, per richiamare ulteriormente alla cultura "classica" del *Genji monogatari*, che ricorre in tutto il testo grazie ai riferimenti ai *meisho* (luoghi letterari famosi) citati nei *monogatari* di epoca Heian e successivi. Allo stesso tempo aggiunge un altro livello di ambiguità al racconto, facendo domandare al lettore se l'incontro tra i due personaggi sia avvenuto realmente oppure sia stato solo frutto della mente brilla del protagonista, forse influenzato dall'ambiente "fuori dal normale" in cui si trova. In questo ritroviamo l'elemento del doppio che è presente in buona parte della produzione di Tanizaki.

Ashikari è un esempio di come paesaggio e racconto si condizionino l'un l'altro, testimoniando quindi l'influenza stessa che il trasferimento in una nuova provincia ha esercitato sull'autore. Nel fare questo, tuttavia, Tanizaki continua a voler far dubitare il lettore e portarlo con sé in un racconto vago, dall'intreccio complesso, nel quale si esplorano le relazioni particolari che si creano tra i suoi personaggi. Il tema del doppio, quindi, non abbandona mai l'autore, anche quando è accompagnato da descrizioni di paesaggi che richiamano il *Genji monogatari*.

⁵ TANIZAKI Jun'ichirō, *Il ponte dei sogni e altri racconti*, trad. di Giuseppe Ricca, Milano, Bompiani, 2000, cit., p. 65.

⁶ SEIDENSTICKER, "Tanizaki Jun'ichirō, 1886-1965", cit., p.254.



Et in Arcadia Ego:

Death, Fetishism and the Omens of Nature in Kawabata Yasunari's novel *The Lake*

di Angelica Stevanato

Karuizawa, located in the Nagano prefecture of Japan, is a renowned town celebrated for its natural beauty, cultural significance, and historical heritage. Its landscapes and nature, characterised by lush forests, pristine rivers, and hills, have long captivated the imagination of scholars. In spring, cherry blossoms conceal the town in faint pink hues, in summer vibrant green foliage emerges, in autumn red and gold leaves mantle the scenery while winter cloaks the region with diaphanous white snow. The town of Karuizawa gained prominence as a resort destination in the late 19th century, with the construction of the Karuizawa Prince Hotel, attracting Japanese and international tourists. When described, Karuizawa is a sort of Japanese Arcadia, as the celebration of its idyllic nature can be found in many Japanese novels.

One of the most interesting and unusual configurations of Karuizawa nature can be found in Kawabata Yasunari's (1899 - 1972) novel *Mizuumi* (The Lake). Nakamura Shin'ichiro (1918 - 1997) says that the novel, published in 1954, was firstly considered a shocking work that divided people's opinions,¹ but it was also considered the first novel that included the theme of the *makai* (demon world) authentically.²

The protagonist of this novel is a disturbing man named Momoi Ginpei, who has the habit of following pretty and "pure" girls whenever he sees them. He describes his obsession for girls in various streams of consciousness that combine retrospections and delusions in a "state of eternal longing".³

The narrative order of the events is scattered, following the stream of Ginpei's reminiscences. To give a clear resume of the events, I chose to report them in chronological order.

The first period focuses on Ginpei's childhood: he is a lonely child, living in a village where he experiences his first love for his cousin, Yayoi, and his father's death by drowning in a lake.

The second period sees Ginpei as a young man during wartime: he frequents brothels and has a child from one of the prostitutes. He decides to abandon both of them, suffering later visions of the dead baby haunting him.

In the third period, after the war ends, Ginpei becomes a high school teacher and has an affair with one of his students, Hisako, which results in him being fired.

The fourth period is set three years later when he meets a fifteen-year-old named Machie on a slope, a few days before her university admission ceremony, in April. In June, he meets Machie again at a firefly hunt held near the slope where he first met her. On the evening of the firefly hunt, after leaving the lake, he

¹ Cfr. KAWABATA Yasunari, *Mizuumi*, Tokyo, Shinchō Bunko, 1991, pp. 148-153.

² Cfr. MORIMOTO Osamu, *Dweller of the Demon World: Yasunari Kawabata - His Life and Literature, Second Volume*, Tokyo, Bensei Publishing, 2014, pp. 194-207.

³ Cfr. KAWABATA, *Mizuumi*, pp. 148-153.

goes to Ueno and meets an older woman whom he goes out drinking with.

The fifth period starts a few months later: he follows a woman named Miyako, who throws her handbag at him. He picks it up and runs away: afraid of being reported to the police, he leaves Tokyo.

Lastly, the novel introduces the narration of the sixth and final period. Ginpei arrives in Karuizawa towards the end of summer and spends the evening at a *toruko buro* ("Turkish bath"/brothel). He finds himself once again talking to a young girl who works there. It is that young girl who triggers Ginpei's reminiscence of the past.

I argue that *The Lake* is probably one of the most morbid works amongst Kawabata's novels, where paranoia and fragments of lyrical images of Karuizawa's gloomy nature create a sense of painful transience, like a feverish nightmare. Ginpei laments the fact that he always has to part with transitory girls, describing the impossibility of realising his dream of following a girl to the end of the world, saying that if he ever reached the end of the world with someone, he would have to kill them.

Tamura Mitsumasa (1956) states that this novel is like the "crystallisation of a *waka* poem" that follows Ginpei's childhood trauma,⁴ while Hayashi Takeshi (1943) affirms that the novel focuses on "self-loss", "forgetfulness" and "madness".⁵ He states that the pursuit of "self-loss" and the world of "madness" are both a "phantom space" in which time also becomes empty. Furthermore, the "demon world" that Ginpei con-

tinued to pursue is both an "empty-phantom space-time" and "a non-continuous world that is uninhabitable".⁶ I wish to assert that Karuizawa's natural scenery is used as a dream-like stage where the obsessions of Ginpei darken as the novel goes on.

The "self-loss" cannot happen without the "phantom space and time": hence, Karuizawa is not only used as a background, but it actively enhances Ginpei's delusions and paranoia, constantly reminding him of his lonely and traumatic past. The lake in which his father drowned is the pinnacle of his "phantom space and time": it is a "phantom space" because - besides its geographical existence - it is a perpetual vision of Ginpei, as the black lake is seen in his memories, visions and in beautiful girls' irises. Also, it is a "phantom time" because every time Ginpei thinks about it, he is brought back to the day his father died, preventing him from being attached to the present time.

Iwata Mitsuko (1923), in her book called *Kawabata bungaku no shosō - kindai no yūen* (Aspects of Kawabata literature: the *yūen*⁷ of modernity), points out the similarity between the hot springs in *Yukiguni* (Snow country) and the bathhouse in *The Lake*, describing them as a sort of "passage from reality to unreality",⁸ and confirming Hayashi's interpretation of the presence of a "phantom space and time" in this novel.

Before anyone else, Mishima Yukio (1925 - 1970) seems to have noticed this eerie feeling of disappearing barriers between

⁴ TAMURA Mitsumasa, "Basic research on Yasunari Kawabata's 'Mizuumi' - How is the work 'Mizuumi' constructed?", *Humanities Collection*, Shizuoka University, 47, 2, 1996, p. 78.

⁵ MORIMOTO, *Dweller of the Demon World...*, cit., p. 213.

⁶ YAMANAKA Masaki, "Ginpei's Transformation: Time and Space in Mizuumi," *Ohka Gakuen University Faculty of Humanities Research Bulletin*, Ohka Gakuen University, 6, 2004, p. 36.

⁷ I choose not to translate the term *yūen* as it is mostly ambiguous, meaning both "modest and beautiful" and "profound and elegant".

⁸ YAMANAKA, "Ginpei's Transformation...", cit., p. 37.

reality and unreality, as he wrote in this 1955 *Asahi Shimbun* article:

The faint glow of a firefly cage flickering on a beautiful girl's waist, the fire of a night blaze on the other side of the river reflected in the lake, aesthetic sensuality and interest in evil go hand in hand in the strange man called Momoi Gimpei, making him appearing and disappear in unexpected places and at unexpected moments. Nothing is impossible in the world that this man's delusional eyes see. In this story, a mysterious world in which the barriers of reality are completely removed emerges.⁹

I argue that many of Kawabata's novels have been interpreted and studied through the lens of Orientalism; his descriptive prose often focused on nature, geisha's kimonos, and tea ceremonies, therefore it's not surprising that he has been considered a quintessentially Japanese novelist. However, in this article, I aspire to interpret *The Lake* as a purely psychological and aesthetically-forged novel, instead of focusing on his interest in nationalism and "Japanese traditional culture". His books, often more hallucinatory and disturbing rather than relaxing and "zen", earned him a Nobel Prize in literature in 1968. Reading or listening to his Nobel speech titled "Japan, the Beautiful and Myself", it is natural to interpret his words as a sort of whirlpool of nationalism and Heian-like aesthetic sensibility combined. Yet in my opinion, this is an essentialist approach: his words, while focusing on the Japanese poems of the past, nature,

tea ceremony, and zen principles, also focus on suicide and loneliness. His focus on beauty and its concepts, while representing an ensign for "traditional Japanese aesthetics", seems to also represent a way to cope with suffering.

According to another orientalist point of view, there seems to be a persistent and strong connection between "Japanese culture" and nature.¹⁰ I argue that Kawabata novels do exactly the opposite: they do not mix "Japanese traditional beauty" with nature, as the enhancement of the Japanese idyllic landscape serves as a sinister literary tool to highlight by contrast the rotten personality of its characters.

Nature in later Kawabata's works is almost always ethereal yet infused with gloom or grief: nature becomes an icy prison in *Snow Country*, the sea emits spectral whispers in *Nemureru bijo* (The house of sleeping beauties), a glistening lake becomes a wretched tomb both in *Utsukushisa to kanashimi to* (Beauty and sadness) and in *The Lake*.

The ambiguous concept of *mono no aware* (sensitivity to ephemerality) is almost nonexistent in his novels: the way he described the passage of time, nature, and human relationships is not "softly melancholic" but rather lacerating, morbid, and obsessive, contrasting the arbitrary concept of *wa* (Japanese harmony). Most Kawabata novels are not harmonious, on the contrary, they are often morally ambiguous and almost neurotic.

Furthermore, the gloominess of nature in Kawabata's novels enhances the often fragile and beautiful female characters: their pale skin and their ethereal charm are accentuated by the natural scenery they're immersed in, like Pre-Raphaelite nymphs or

⁹ MISHIMA Yukio, *The Definitive Edition of Yukio Mishima*, 28, 3, Tokyo, Shinchōsha, 2003, p. 461.

¹⁰ KUBOTA Ryuko, "Critical Teaching of Japanese Culture", *Japanese Language and Literature*, 37, 1, 2003, p. 71.

heavenly maidens portrayed in *bijinga* (beautiful person prints). Nature remains a silent omen while girls' beauty evokes men's most obscure feelings.

Reconciling the beauty and the potential deadliness of nature and rural spaces is not a new concept. "Et in Arcadia ego", an inscription that can be read in some paintings of the seventeenth century, captures the feeling of the omnipresence of beauty and death in nature. This phrase, according to art historian Erwin Panofsky (1892 - 1968), intended to represent the contrast between death and images that represent life in a natural environment, like ripe fruits and white swans that characterised the Arcadian landscape.¹¹

Girls in *The Lake* are frequently compared to nymphs, inhabitants of the Arcadian landscape. Nymphs, gorgeous but often merciless and deadly, also seem to blend the concept of life with their youthful looks, and the concept of death with their fatal charm. Considering the yearning of Ginpei to see beautiful feet, we can notice that this desire seemed to have blended with feelings of religious ecstasy:

Was the ugliness of a part of his body crying out, longing for beauty? Was it part of the divine plan that ugly feet chased beautiful women?...¹²

As his fetishism became an obsession, Ginpei was compared to a psychic drug addict.

Perhaps he had followed the woman because something inside her made her susceptible to being chased by him. They might be inhabitants of the same infernal world. He could see it from his own experience. He rejoiced at the thought that Miyako Mizuki might be like him, and bitterly regretted

not having copied down her address. Miyako must certainly have been frightened while she was being followed by Ginpei, but she might also have experienced a tingling pleasure, without recognising its presence. Can an entirely one-sided pleasure really exist in the human world? Had it not, perhaps, been like a drug addict sensing out a fellow sufferer, that he should have made a special point of following Miyako when there were so many other pretty women walking about town?¹³

Unlike the nymphs present in Greek mythology though, the girls that Ginpei obsesses over are completely unaware of their bewitching effect, and, rather than trying to lure him, they almost always run away. Nonetheless, they possess a melancholic beauty that, enhanced by nature, keeps reminding Ginpei of the lake where his father died.

Another interesting re-interpretation of this novel might be constructed by using the fundamental concepts of queer ecology. Queer ecology is an interdisciplinary theory that rejects ideas of anthropocentrism. For example, the hierarchy and division of plants between "beautiful flowers" and "ugly grass", could in some way mimic the hierarchy and division perpetuated by various forms of discrimination and segregation present in the human world. Water lilies, despite having male and female reproductive parts within a single flower, are anthropomorphised and considered a "feminine" plant as they are associated with feminine characteristics.¹⁴

Some scholars even challenged the contrast that exists between "human" and "non-human" classifications, proposing the idea of

¹¹ Cfr. Erwin PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

¹² KAWABATA Yasunari, *The Lake*, edited by Tsukimura Reiko, Tokyo, Kodansha International, 1974, p. 36.

¹³ KAWABATA Yasunari, *The Lake*, cit., p. 21.

"fluidity" between humans and the non-human.¹⁵ The process of anthropomorphisation and fluidity between humans and the non-human seems to be found in *The Lake*. For example, the lake that is continuously referenced throughout the book is often associated with girls' irises. Their eyes, part of the human anatomy, though the fantasy of Ginpei do not simply resemble a lake: they become the lake, hence levelling the difference between a living human and an element of nature - in this case, water.

Psychoanalyst Melanie Klein (1882 - 1960) defined fantasy and its results in terms of a mirror-narrative that represents realistic details (in this case, a lake). Klein argues that the subconscious impulses that underlie fantasy cannot be considered to exist separately from realistic principles because, in the process of forming fantasies, the individual accepts and modifies the images offered by practical circumstances¹⁶ (Ginpei's father's death and his attachment to "fresh", "vital" girls). Klein's definition of projective identification is also interesting: it is a defence mechanism in which a person fantasises that part of their ego is split off to harm or to protect the rejected part of the ego.¹⁷ In a close relationship, as between parent and child or lovers, parts of the ego may, in unconscious fantasy, be forced onto another person¹⁸ (Ginpei identifies his fantasies of sexual desire and death in girls' irises). In the case of Ginpei, this powerful projection seems to obliterate the distinction between

the self and the other, as Ginpei fantasises about having the same beautiful white feet as the girls he likes, dancing the *ballet blanc* with them.

The act of projecting repressed impulses that the subject cannot control onto the other represents the basis from which Ginpei operates, but this is also possible thanks to the alienating effect of Karuizawa's nature and the loneliness that he experienced, surrounded by rurality. While describing Ginpei's fetishism and obsession for young girls, Kawabata created a pseudo and macabre Ego split, similar to what Tayama Katai (1872 - 1930) did in his novel *Shōjibyō* (A Sickness for Girls), except that in this case, the ego-split was caused by a mix between girls' fascination and the alienation of the modern metropolis, rather than the alienating effects of nature.

As seen before, drug addicts were also cited in *The Lake* by comparing their psychic state to Ginpei's: this is a fascinating point to discuss, considering that a conscious effort not to panic during drug use may lead to a "pseudo hallucinatory sense of transcending physical death".¹⁹ Surrounded by visions of death and decay, Ginpei might have been through a similar "sense of transcending physical death" without the use of any physical drugs, only feeding off metaphorical opium represented by the aquatic girls' allure, hence him arriving to confess his desire to kill them.

From my point of view, with *The Lake*, Kawabata's literal neurosis

¹⁴ Prudence GIBSON, Monica GAGLIANO, "The Feminist Plant: Changing Relations with the Water Lily", *Ethics and the Environment*, 22, 2, 2017, p. 125.

¹⁵ Cfr. Myra J. HIRD, Noreen GIFFNEY, *Queering the non/human*, London, Routledge, 2008.

¹⁶ Cfr. Melanie KLEIN, *Contributions to Psychoanalysis 1921-1945*, London, Hogarth Press, 1948.

¹⁷ Dictionary of Psychology, in "American Psychological Association", 2023, <https://dictionary.apa.org/projective-identification>, 11-09-2023.

¹⁸ Patrick CASAMENT, *Further Learning from the Patient*, Routledge, London, 1990, p. 177.

¹⁹ cfr. Daniel MERKUR, *The Ecstatic Imagination: Psychedelic Experiences and the Psychoanalysis of Self-Actualization*, New York, SUNY Press, 1988.

Zasshin

reached its climax, conceived or enchanted by the natural and ghostly beauty of Karuizawa and its stretch of water, representing not merely a geographical lake, but the metaphorical bottomless pit of the ego.



BIJUTSU

ARTE/ART

美
術

Esploreremo il caleidoscopio di stili e modi di espressione che compongono le arti visive in Giappone, per conoscere più da vicino le opere che amiamo, e quelle che spesso sfuggono all'attenzione del pubblico.

We will explore the kaleidoscope of styles and means of expression that make up the visual arts in Japan, to learn more about the works we love, and those that often escape public attention.



Kusama Yayoi

Uno sguardo agli anni cruciali a Nagano

di Sara Cinquefiori

Kusama Yayoi, classe 1929, nasce a Matsumoto, nella prefettura di Nagano ed è oggi una delle più popolari artiste giapponesi contemporanee. Spesso definita dalle testate giornalistiche come "la principessa dei pois"¹ e famosa per le coloratissime installazioni a forma di fiori e zucche, Kusama ha sempre attinto alla sua esperienza personale e alle allucinazioni che l'hanno afflitta da bambina per realizzare le sue opere.

Con le parole "I am pursuing my art in order to correct the disability which began during my childhood",² Kusama descrive l'urgenza che la induce a produrre freneticamente le sue opere d'arte. La "tensione verso l'infinito"³ e l'accumulazione sono caratteristiche che emergono fin dalla produzione giovanile, intrisa di una vera e propria ossessione per la ripetizione degli elementi. Nella sua autobiografia afferma di aver sviluppato un interesse per i misteri dell'universo e per studiarli è necessario partire dalla sua vita,⁴ che descrive come singolo punto,⁴ un pois fra una miriade di altri pois. A questo proposito scrive:

I issued a manifesto stating that everything – myself, others, the entire universe – would be obliterated by white nets of nothingness connecting astronomical accumulations of dots.⁵

Ha avuto una lunga carriera costellata di alti e bassi e, benché

spesso ci si soffermi sul suo percorso artistico dal periodo americano in poi, le radici delle ossessioni, e, dunque, della genesi della sua vena creativa, sono da ritrovarsi nell'infanzia di una bambina che percepisce la realtà circostante diversamente da tutti gli altri. È necessario ricostruire i primi anni della sua vita a Nagano, che determinano i punti saldi della sua produzione artistica: l'accumulo, la malattia mentale e la ricerca dell'infinito.

Agli anni infantili trascorsi in Giappone risale uno dei primissimi album di schizzi che ci sono pervenuti, le cui pagine conservano i primi disegni a tema naturalistico che riproducono fiori, zucche e altri ortaggi. Questa "fascinazione per la natura" si rintraccia nella vita quotidiana della Kusama bambina.⁶ Betsy Johnson, che ha curato la mostra *One with Eternity: Yayoi Kusama in the Hirshhorn Collection* a Washington D.C., sostiene che starebbe lì "l'origine della sua pratica

¹ Paweł PACHCIAREK, "Mindfulness art of Yayoi Kusama", *Art of the Orient*, 3, 2014, p. 183.

² Calvin TOMKINS, "On the Edge: A Doyenne of Disturbance Returns to New York", *New Yorker*, 7 ottobre 1996, pp. 100–103.

³ Portinari riporta un frammento di intervista rilasciata da Kusama al critico Gordon Brown che chiarisce cosa intende per "infinito" rappresentato dal *Narcissus Garden*: "Vedere l'immagine del proprio viso moltiplicata all'infinito colpisce la sensibilità di quelli che si fermano a guardare: è come se essi intuissero che non vi sono limiti alla capacità dell'uomo di proiettare se stesso nello spazio."

⁴ KUSAMA Yayoi, *Infinity net: The autobiography of Yayoi Kusama*, trad. di Ralph McCarthy, Tate Publishing, 2011, (ed. or. Mugen no ami Kusama Yayoi jiden), p. 44.

⁵ KUSAMA, *Infinity net...*, cit., p. 44.

⁶ Salomé GOMEZ-UPEGUI, *Yayoi Kusama's Fascination with Nature is Crucial to Understanding Her Art*, in "Artsy", 2021, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-yayoi-kusamas-fascination-nature-crucial-understanding-art>, ultimo accesso il 10/12/2023.

artistica”, poiché Kusama “entra in comunione con la natura che la trasporta in quelli che lei crede siano altri mondi,” aiutandola a comprendere l'universo intorno a lei.⁷ Kusama scrive di essersi trovata all'improvviso circondata da una moltitudine di fiori nel vivaio di famiglia. Ricorda in merito a quell'episodio: “erano tanti, mi sentivo sopraffatta, li volevo mangiare tutti”, cercando di descrivere la sensazione di avviluppamento e di desiderio di fondersi e diventare un tutt'uno con essi.⁸ I fiori sono protagonisti di un altro significativo episodio allucinatorio che la coglie in casa all'età di dieci anni: senza un perché la fantasia a fiori rossi della tovaglia del tavolo da cucina si sparge ovunque e lei ne viene inglobata.⁹ In un'altra occasione avrebbe anche sentito le voci dei fiori sussurrarle all'orecchio.¹⁰ I fiori, e in seguito i *pois* che dissemina ovunque, diventano un modo per perdersi nell'infinito e nella sua stessa allucinazione, esorcizzandola. È dunque evidente come la sua arte sia strettamente collegata ai traumi e alle paure dell'infanzia. L'arte le permette di riprodurre all'esterno il suo mondo interiore, così da dare forma fisica a ciò che la tormenta durante acute crisi di panico, trasformandole in una versione più colorata e meno spaventosa. Ne è esempio la famosa serie *Kabocha (Pumpkin)*,¹¹ la cui prima versione viene presentata al pubblico per la prima volta nel 1946, all'esposizione itinerante *Zen-Shinshu Bijutsuten* a Nagano e Matsumoto.¹² Kusama sceglie come suo simbolo la zucca, forse per ri-

chiamare le difficoltà patite durante la Seconda guerra mondiale, in cui è usata come sostituto del riso. Di questo ortaggio apprezza la solidità che gli permette di resistere alle avversità, qualità che ha reso cifra stilistica della sua arte.¹³ Sembra che la zucca, uno dei primi elementi naturali che incontra nell'orto di famiglia e di cui sente la voce, rappresenti ciò che di buono riconosce in sé stessa e intorno a lei, trasmettendole così un senso di gioia e positività.¹⁴



Fig. 1, Kusama Yayoi, *Pumpkin B*, 2000, *fineartmultiple*. <https://fineartmultiple.com/yayoi-kusama-pumpkin-b/>

Gli episodi allucinatori si innestano evidentemente in un difficile contesto familiare. La vita dei Kusama è infatti influenzata anche dal periodo di grave depressione eco-

⁷ GÓMEZ-UPEGUI, *Yayoi Kusama's Fascination with Nature...*

⁸ Arianna DI GENOVA, *Yayoi Kusama, la via per l'oltre costellata di pois*, in “Il Manifesto”, 2023, <https://ilmanifesto.it/yayoi-kusama-la-via-per-loltre-costellata-di-pois>, ultimo accesso il 05/11/2023.

⁹ KUSAMA, *Infinity Net...*, cit., p. 46.

¹⁰ KUSAMA, *Infinity Net...*, cit., p. 120.

¹¹ Il dipinto è riconosciuto come valido esempio di *Nihonga*, il “nuovo” e nazionalistico stile della pittura giapponese tradizionale sviluppatosi intorno al diciannovesimo secolo. *What Is Nihonga?*, in “Yamatane Museum of Art”, <https://yamatanemuseum.jp/english/nihonga/>, ultimo accesso il 05/11/2023.

¹² Derby JONES, *Yayoi Kusama: 1945 to Now opens at Guggenheim Bilbao*, in “The glass magazine”, 2023, <https://www.theglassmagazine.com/yayoi-kusama-1945-to-now-opens-at-guggenheim-bilbao/>, ultimo accesso il 05/11/2023.

¹³ YAMAMURA Midori, “Yayoi Kusama: Biography and Cultural Confrontation, 1945-1969” [tesi di dottorato], CUNY Academic Works, 2012, p. 49.

¹⁴ Andrea M., FOWLER, “Yayoi Kusama's Cosmic Nature: Connecting Sculpture and Space at the New York Botanical Garden”, [tesi di laurea], University of Oregon, 2022, pp. 24-28.

nomica che colpisce la prefettura di Nagano, portando un'atmosfera pesante nella famiglia e causandole un disturbo cronico di ansia patologica che continuerà ad affliggerla fino agli anni più recenti. Per di più, la madre non vede di buon occhio la passione della figlia per il disegno e arriva al punto di bruciare alcuni suoi lavori.¹⁵ È anche una figura genitoriale assente, che spesso lascia Yayoi in compagnia di una tata. Kusama racconta in un'intervista di essersi sentita "così disperata da produrre la sua arte durante le allucinazioni".¹⁶ La malattia di Kusama rappresenta una fonte di ispirazione e la tendenza all'accumulo e alla ripetizione di figure stesse fanno pensare che l'artista soffra del disturbo ossessivo compulsivo.¹⁷ Solitamente demonizzata, la malattia mentale in ambito artistico spesso si è rivelata propulsore di creatività, basti pensare all'arte perturbante di Edvard Munch e a Francisco Goya, vittima di allucinazioni che resero la sua arte cupa e tormentata.¹⁸ Kusama, riproponendo continuamente elementi uguali in serie, cerca di perfezionare la sua arte nel tentativo di trovarne il senso ultimo.

La sua è un'adolescenza turbolenta anche per via della Seconda guerra mondiale. Ancora bambina lavora prima nei campi e poi, quindicenne, in una fabbrica di paracaduti.¹⁹ Contemporaneamente va a scuola e inizia a prendere lezioni

private dall'insegnante di arte *Nihonga* Hibino Kakei (1915-1999), arrivato nella sua scuola dopo l'attacco a Pearl Harbor del 1942.²⁰ *Nihonga* è un termine che indica generalmente "la pittura tradizionale giapponese" in contrapposizione alla pittura a olio "occidentale", diffusasi a partire dal periodo Meiji (1868-1912), e che sottintende anche una diversità nei materiali usati per dipingere.²¹ Kusama, allora tredicenne, passa molto tempo a disegnare per conto suo su quaderni raziati a causa della scarsità della carta e mal tollera il sistema educativo retrogrado della sua cittadina. Prosegue gli studi di *Nihonga* a Kyōto ma presto brucia le sue prime opere, che seguono questo stile, poco prima di andar via definitivamente dal Giappone nel 1957, dimostrando la volontà di lasciare indietro una parte di sé ancora legata a un modo di fare arte più formale e nazionalista che non le appartiene più, nella speranza di produrre di migliore a New York.²²

Negli Stati Uniti incontra la sua prima benefattrice Georgia O'Keeffe (1887-1986), pittrice che dà l'impulso iniziale al modernismo americano e famosa per i suoi paesaggi lirici e composizioni floreali.²³ La reinvenzione di Kusama avviene con una messa a nudo delle proprie fragilità grazie all'arte, che la aiuta a processare le ansie giovanili. Ne è un esempio il dipinto giovanile *Accumulation of the Corpses*

¹⁵ YAMAMURA, *Yayoi Kusama: Biography...*, cit., p. 49.

¹⁶ TATEHATA Akira, "Yayoi Kusama on Sixties New York, Surviving Mental Illness and Why She's Never Thought About Feminism", in *Artspace*, 2020, <https://www.artspace.com/magazine/interviews/features/meet-the-artist/interview-yayoi-kusama-on-sixties-new-york-living-with-mental-illness-and-why-shes-never-thought-56560>, ultimo accesso il 26/11/2023.

¹⁷ Susanna S. FERRELL, "Pattern and Disorder: Anxiety and the Art of Yayoi Kusama" [tesi di laurea], Scripps College, 2015, p. 1.

¹⁸ Simona GIARDINA e Antonio G. SPAGNOLO. "Storie di medici e malati nell'arte e nella letteratura: un approccio narrativo alla Storia della Medicina nelle Facoltà mediche", *Medicina e Morale*, 66, 1, 2017, pp. 16-20.

¹⁹ YAMAMURA, *Yayoi Kusama: Biography...*, cit., p. 35.

²⁰ YAMAMURA, *Yayoi Kusama: Biography...*, cit., p. 27.

²¹ Di solito si usavano per il supporto carta, seta o legno a cui venivano applicati inchiostro nero, *gofun*, un pigmento bianco ricavato da conchiglie ridotte in polvere e altri coloranti naturali fissati con il *nikawa*, una colla animale. Talvolta si ricorreva alla foglia d'oro o altri metalli.

What Is Nihonga?...

²² KUSAMA, *Infinity Net...*, cit., p. 178.

²³ Amélie PASCUTTO, *An Art Dialog Between Yayoi Kusama and Georgia O'Keeffe*, *Daily Art Magazine*, 2023, <https://www.dailyartmagazine.com/yayoi-kusama-and-georgia-okeeffe/>, ultimo accesso il 10/12/2023.

(Prisoner Surrounded by the Curtain of Depersonalization), elaborazione delle paure sofferte durante la guerra.

L'arrivo a New York le permette di dare sfogo alla sua arte, ancora oggi presente in diversi spazi espositivi in giro per il mondo come il Museo Yayoi Kusama di Tokyo, il San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) che ospita la *Yayoi Kusama: Infinite Love*, e la mostra dedicata alle *Infinity Mirror Rooms* al Tate Modern di Londra. Queste stanze degli specchi, sono esemplificative della sua tendenza all'accumulo e alla ripetizione di elementi, in particolare i *pois* e forme allungate.

La città natale dell'artista le dedica oggi una collezione permanente che raccoglie alcune delle sue opere più famose che ripercorrono i punti salienti della sua produzione dall'infanzia fino ai periodi più recenti, Al suo interno è possibile vedere una versione più recente di *Kabocha*, ora sotto forma di installazione tridimensionale a cui l'artista ha incorporato dei *pois*.

Kusama è conosciuta anche in Italia e vale la pena menzionare quando alla trentatreesima Biennale d'Arte di Venezia, tenutasi dal 8 giugno al 16 ottobre 1966, com-

paiono davanti al Padiglione del Libro ben 1500 sfere argentate riflettenti, acquistabili dai visitatori al prezzo di 1200 lire. L'installazione, nota con il titolo *Narcissus Garden*, è descritta come un tappeto di tanti piccoli specchi circolari che riflettono la realtà circostante distorcendone le dimensioni e frantumando l'immagine del visitatore, moltiplicandola.²⁴ La partecipazione non prevista suscita scandalo: l'artista, infatti, non figura sul catalogo ufficiale degli ammessi alla mostra, ma riceve il lasciapassare e l'aiuto finanziario di Lucio Fontana per realizzare il progetto. L'accaduto le procura un'incredibile attenzione mediatica che la riporta alla ribalta dopo alcuni anni di silenzio mediatico trascorsi in Giappone successivamente al più famoso e celebrato "periodo americano".

Oggi è protagonista di una retrospettiva itinerante intitolata "Yayoi Kusama. Dal 1945 ad oggi" che sta toccando importanti tappe mondiali come Hong Kong e il Guggenheim di Bilbao,²⁵ mentre in Italia da novembre 2023 a gennaio 2024 è stata presente a Bergamo con l'installazione *Fireflies on the water* esposta al Palazzo della Ragione.



Fig. 2, Kusama Yayoi, *Accumulation of the Corpses (Prisoner Surrounded by the Curtain of Depersonalization)*, 1950, Taipei Fine Art Museum. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/yayoi-kusama-infinity-mirror-rooms>.

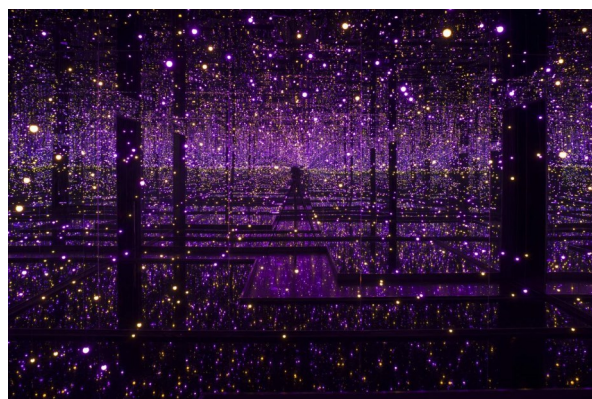


Fig. 3, Kusama Yayoi, *Infinity Mirror Rooms - Filled with the Brilliance of Life* 2011/2017. <https://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2019/07/19/2003718924>

²⁴ PORTINARI, *Narcissus Garden...*, cit., pp. 184-185.

²⁵ JONES, *Yayoi Kusama: 1945 to Now...*



MENDAN

INTERVISTE/INTERVIEWS

面

談

Cosa succede quando le proposte dei membri di Gesshin sono troppe e non si riesce a organizzare un evento per ognuna di esse? Troviamo modi nuovi per portarvi all'attenzione argomenti interessanti tramite la voce di esperti e professori con cui veniamo a conoscenza.

What happens when Gesshin members' ideas are too many and we can not organise an event for every of them? We find new ways to bring to your attention interesting topics through the voices of the experts or professors we get to know.



Intervista con Elia Dal Corso

Lingua ainu: ieri e oggi

di Lucia Borin

Dato il tema di questo numero di *Zasshin*, abbiamo pensato fosse di vitale importanza dedicare uno spazio adatto alla lingua ainu, la quale ad oggi conta pochissimi parlanti ed è quindi considerata una lingua in "via d'estinzione". Per questo motivo ho condotto un'intervista al professore Elia Dal Corso, ricercatore all'Università Ca' Foscari di Venezia dal 2023 e titolare del primo corso universitario in Europa di lingua ainu dal 2021. Lo scopo è quello di discutere di alcune questioni legate alla lingua, come ad esempio il suo rapporto con il giapponese standard ad oggi, le opere di rivitalizzazione in corso e l'importanza di insegnare lingue minoritarie.

Quali sono le origini della lingua ainu?

Le origini della lingua ainu sono un argomento ancora molto dibattuto in realtà, così come è stata a lungo argomento di dibattito la loro stessa origine etnica. Inizialmente era stata avvalorata la teoria secondo la quale gli Ainu sarebbero una popolazione originaria dell'Asia centrale, se non addirittura caucasica, arrivata nell'arcipelago giapponese attraverso una lunga migrazione. Ritrovamenti archeologici segnalerebbero, invece, che fossero arrivati da sud, verosimilmente dalle Isole del Pacifico. Uno studio molto interessante, del quale sono venute a conoscenza di recente, ha rilevato che gli Ainu avrebbero più tratti genetici in comune con le popolazioni di Okinawa che con i giapponesi continentali, avvalorando l'ipotesi di un'ondata migratoria da sud. Di conseguenza, questo incide anche sulla lingua, sulle cui origini non ci si è ancora però dati una risposta. Ovviamente, l'origine meridionale della popolazione lascia spazio a

tutta una serie di speculazioni che, per il momento, rimangono tali. Per moltissimo tempo è stata considerata una lingua isolata e alcuni studiosi mantengono ancora ad oggi tale definizione. Più recentemente, anche alla luce delle diversità delle varianti emerse, si preferisce parlare di una piccola famiglia linguistica, ovvero la famiglia delle lingue Ainuiche, Ainuic in inglese. L'origine della lingua rimane ancora ad oggi un po' avvolta nel mistero: ha solamente alcune somiglianze superficiali di struttura con il giapponese, però è sostanzialmente diversa da esso.

Che rapporto vi è storicamente tra la lingua ainu e la lingua giapponese standard?

Le somiglianze tipologiche¹ sono solo superficiali. L'esempio più banale è che entrambe le lingue hanno la struttura Soggetto-Oggetto-Verbo, fanno uso di proposizioni, e ciò che modifica viene prima di ciò che viene modificato. La struttura ricorda molto quella del giapponese. Andando più nel dettaglio ci si rende conto,

¹ Somiglianza tra lingue diverse consistente in analogie di funzionamento. *Affinità tipologica*, in "Dizionario italiano De Mauro", <https://dizionario.internazionale.it/parola/affinita-tipologica>, ultimo accesso 22/12/2023.

però, che la morfologia è molto diversa: il lessico, tolti pochi prestiti, è completamente diverso. Le due lingue si sono accostate l'una all'altra solamente per contatto, quando storicamente le due popolazioni hanno iniziato ad avere le prime relazioni commerciali. La lingua giapponese si è sempre un po' stabilita come lingua di prestigio nella situazione di contatto linguistico; quindi, anche per quanto riguarda i prestiti sono più quelli dal giapponese all'ainu di quanti siano quelli dall'ainu al giapponese. Rispetto al rapporto storico, c'è poi tutta la questione su come la lingua ainu sia stata scoraggiata durante il periodo imperialista, quindi sostanzialmente dal primissimo periodo Meiji fino alla Seconda guerra mondiale. Annessioni territoriali e mire espansionistiche in generale disincentivavano l'uso della lingua ainu nell'ambito del progetto di unità nazionale in un momento in cui la protezione dei confini era sostanzialmente uno strumento politico. Il loro rapporto si riduce bene o male a questo: la lingua giapponese è sempre stata lingua imposta perché lingua di Stato, mettendo chiaramente la lingua ainu in secondo piano.

Ad oggi, quanto è grande la comunità Ainu che pratica la lingua?

Anche questa è una domanda con una risposta difficile. Il censimento degli Ainu e, più precisamente, degli Ainu che parlano la lingua è una questione molto complessa. Fino a tempi recenti è stato difficile contare queste persone per via dei trascorsi storici, ma ora la situazione pare essere cambiata. Gli Ainu in passato celavano la propria identità anche ai familiari meno stretti, per non incorrere in prevaricazioni e pregiudizi generali della società. Questo era vero soprattutto nel periodo della Seconda guerra mondiale e in quello subito successivo. Fortunatamente, in questi anni stiamo assistendo a un movimento di ri-

valsa della popolazione Ainu. C'è anche da dire che ci sono alcune aree dell'Hokkaidō in cui è più semplice professarsi Ainu rispetto ad altre. Mi riferisco in particolare all'Hokkaidō meridionale, dove sono stati allestiti vari musei dedicati agli Ainu, tra cui quello forse più famoso è Upopoy,² aperto nel 2020. Resta comunque difficile contare quante persone praticino la lingua, nel senso che anche testare il loro livello linguistico è complicato. Perché la vera domanda è: chi può dire di sapere la lingua ainu? La tradizione orale che teneva viva la lingua, nel momento in cui l'uso della stessa è stato scoraggiato, si è interrotta. Molte persone di discendenza Ainu magari ricordavano semplicemente delle storie di folklore, filastrocche, canzoni imparate a memoria, ma di per sé non erano in grado sostenere una conversazione in lingua. In questo senso molte iniziative sono state prese. Si cerca di formare gli educatori all'interno della comunità stessa - che, tra l'altro, è la cosa più eticamente corretta da fare - e loro stessi la imparano insegnando. Ad oggi il conteggio è molto difficile da fare. Di sicuro si può dire che vi è una comunità presente in Giappone che impara, studia e insegna e, per quanto possibile, cerca di utilizzare la lingua.

Perché viene definita una lingua in via d'estinzione? È una visione veritiera o fa parte del messaggio imperialista?

Nei primi resoconti dell'Ottocento, quando la lingua era molto più viva di ora, era vista come moribonda, strana, esotica, particolare ed enigmatica. Più recentemente, l'idea che la lingua ainu sia estinta è figlia direttamente del discorso politico e sociale che è iniziato nel periodo Meiji, i cui residui si sono protratti in buona parte fino ai giorni nostri. Molto interessante è constatare, come molti studi hanno dimostrato, che, quando alla comunità Ainu viene

² Sito del museo: <https://ainu-upopoy.jp/>

chiesto se pensano sia importante preservare la loro cultura e la loro identità, tutti rispondono di sì. Alla domanda su quali aspetti pensano siano identificativi della loro cultura, la maggior parte risponde la lingua, a cui si aggiungono poi il folklore e le pratiche come il ricamo, la danza e il canto. Tuttavia, chiedendo se siano disposti a impegnarsi ad imparare la lingua ainu, molti di questi rispondono no, in pieno contrasto con le risposte date poco prima. Il motivo è che la lingua ainu viene percepita come una cosa che non è spendibile nella vita di tutti i giorni, a meno che non ci si ritrovi con quei membri della comunità che vogliono fare lo sforzo di imparare la lingua e sono pronti ad utilizzarla. Ma è tutto parte di una retorica che si è radicata nel tempo per cui la lingua ainu è una lingua inutile, inferiore e non utilizzabile da nessuna parte. Quindi che senso ha impararla? C'è anche da dire che il discorso sulla lingua ainu, che si è sviluppato fuori dal Giappone involontariamente, può contribuire ad intaccare la vitalità della stessa, perchè dal momento in cui anche all'estero si afferma che la lingua ainu sia una lingua morta, ormai sull'orlo dell'estinzione, ovviamente non può fare altro che danneggiare sia l'idioma sia la comunità.

In Giappone sono attivi dei corsi di insegnamento della lingua ainu nelle scuole?

Vi sono da anni scuole di lingua non statali, principalmente in Hokkaidō. Sono circoli culturali in cui ci si ritrova e si rivitalizzano tutti gli aspetti della cultura Ainu, non solo la lingua. Fino a che non è andato in pensione, alla Chiba Daigaku era presente un professore famosissimo che da sempre è stato studioso della lingua ainu e impegnato nella sua rivitalizzazio-

ne, tale Hiroshi Nakagawa, che teneva un corso extracurriculare sulla lingua ainu. Ho sentito molto recentemente parlare dell'idea di reintrodurre qualcosa di simile, non ricordo se alla Chiba Daigaku o in altro luogo. Ma in altre università, in Hokkaidō, tengono sempre dei corsi del genere. Altri corsi curriculari si focalizzano di più sulla questione identitaria, sulle circostanze storico-politiche, e ovviamente alcune nozioni di lingua vengono introdotte per completezza. Corsi in scuole e università a livello statale con lo scopo di far parlare la lingua non credo ne esistano. Per quanto riguarda l'ainu contemporaneo tutto il lavoro viene fatto all'esterno delle istituzioni statali.

È possibile quindi parlare di bilinguismo?

A livello privato sicuramente sì, ma siamo noi a definire che cosa è il bilinguismo e chi è il bilingue.³ In ogni caso, persone bilingue che quindi parlano ainu e giapponese come loro prima lingua, ce ne sono. Non vi sono più persone invece con prima lingua ainu e seconda lingua giapponese. Ormai, molti penso si professino new learners, quindi persone nate e cresciute parlando l'idioma nazionale che scoprono la loro identità più avanti con l'età e decidono di fare lo sforzo di imparare la propria lingua di eredità come seconda. Anche per questo il bilinguismo è un tema particolare in Giappone, che viene definito nel discorso nazionale e in buona parte anche nel discorso internazionale: un Paese monolingue, monoetnico, mono religioso e via dicendo. In Giappone sostanzialmente si parla solo giapponese. Io a lezione parlo sempre di questo caso studio particolare: i figli di emigrati giapponesi che avevano lasciato il Giappone nella prima

³ Con bilinguismo ci si riferisce alla competenza di un individuo o una comunità di poter parlare due lingue. Si tratta di una etichetta che coglie uno dei nodi fondamentali riguardo la variazione linguistica e in quanto tale può diventare problematica quando applicata alla descrizione di specifici contesti linguistici. Dell HYMES, "Toward Ethnographies of Communication; Studying the Interaction of Language and Social Life", *Foundations in Sociolinguistics*, Philadelphia, 1974, p. 30.

metà del Novecento e che sono tornati nella patria dei genitori con il boom economico degli anni Sessanta. Essendo nati e cresciuti in un altro Paese, avevano imparato la l'idioma di quel Paese e sapevano il giapponese come lingua familiare, essendo sostanzialmente bilingui. Siamo negli anni Sessanta e confrontarsi con il bilinguismo ancora non era comune. Accadeva quindi che nel processo di reintroduzione in Giappone, queste persone dovessero tenere come lingua utile solo il giapponese, perchè in Giappone si parla solo il giapponese. Il bilinguismo veniva in qualche modo negato in partenza.

Quali criteri bisogna prendere in considerazione riguardo la rivitalizzazione della lingua ainu?

È una domanda complessa. Le posso dare una risposta, che però ovviamente è la mia di risposta. Io credo che per praticità sia necessario fare una scrematura, anche alla luce del fatto che purtroppo non possiamo contare un numero significativo di parlanti di lingua che possano o che abbiano anche semplicemente il tempo o la voglia di fermarsi e insegnare la lingua ad altri. C'è anche la questione dialettale: l'ainu ha un'incredibile gamma dialettale all'interno delle sue singole varianti. Ci sono state ovviamente diaspore e diversi spostamenti dalle zone dell'Hokkaidō o fuori dall'Hokkaidō nella regione del Kantō, come è successo per tutte le zone rurali del Giappone. Ci si ritrova con diverse persone Ainu che non hanno un'unica zona di provenienza e la cui famiglia parla diversi dialetti: quale dialetto si insegna? Quale dialetto è da considerarsi standard? Chi lo decide? Non c'è mai stato un dialetto più forte degli altri. Anche semplicemente a livello politico, gli Ainu non hanno mai avuto uno stato, quindi non c'è mai stata una standardizzazione della lingua parlata nel centro politico di riferimento. Io penso che la cosa fondamentale sia dare va-

lore a tutti i tipi di Ainu. Se una persona si sente a suo agio a parlare in un certo modo, allora quel modo è corretto. C'è anche da tener conto che nella situazione attuale, la lingua è stata irrimediabilmente erosa in molte sue parti; quindi, la lingua che viene parlata oggi dalla comunità è estremamente diversa da quella che è documentata da parlanti di prima lingua che ne raccontano il folklore e che sono stati registrati negli anni Quaranta, Cinquanta, Sessanta. Voler fare i puristi e voler riportare la lingua contemporanea a quella che era la lingua di un tempo nella situazione odierna significa decretare una sentenza di morte per la lingua stessa, perché si cerca di forzare un sistema linguistico su persone che non hanno gli strumenti per utilizzare quel sistema linguistico. Per forza l'ainu avrà molti prestiti, avrà anche calcato molte strutture e si sarà semplificato in molti suoi aspetti su stampo della lingua giapponese che, come dicevo prima, è inevitabilmente la prima lingua di tutte queste persone. Un esempio che posso farle è che recentemente al museo Upopoy sono stati installati dei cartelli esplicativi che riportano delle spiegazioni relative alla collezione anche in ainu. Questi cartelli sono trascritti da diverse persone che utilizzano la lingua, quindi persone della comunità, in diversi dialetti e hanno tutti delle differenze, sia riguardo come le parole sono divise sia quale struttura viene utilizzata rispetto ad altre. Alcuni puristi in quel caso hanno affermato che questo non è vero ainu.

Di per sé, ciò che è da tenere in conto quando si vuole rivitalizzare la lingua è l'interesse dei singoli, cercando di mettere tutti quanti d'accordo. Penso che un sistema che possa funzionare anche per la lingua ainu sia il cosiddetto sistema polinomico, che so essere utilizzato con successo ad Okinawa (anche se la situazione è un attimo migliore). Lì ci si incontra tutti assieme in queste sorte di

benkyōkai, dei ritrovi di studio, in cui le persone imparano e possono parlare tra di loro. Ci si ritrova tra diverse isole dell'Arcipelago e persone che parlano dialetti leggermente diversi di una lingua delle Ryūkyū che cercano di colmare le differenze comunicative, facendo lo sforzo di capire in che modo l'interlocutore utilizza diversamente parti della lingua che non appartengono al proprio dialetto. In questo modo non si forza un sistema che è proprio all'altro e allo stesso tempo si prendono organicamente le differenze linguistiche come qualcosa di naturale, e questo probabilmente potrebbe anche funzionare nel caso della lingua ainu.

Come si è avvicinato allo studio della lingua ainu?

Da studente. Quando ero studente a Ca' Foscari a lezione di Storia del Giappone si parlava di "questione Ainu", riferendosi alla questione dei territori contesi e alla questione identitaria. Per pura curiosità mi sono avvicinato alla lingua. Ho voluto saperne di più. All'epoca uno dei pochissimi libri che avevamo sulla lingua Ainu era una grammatica che ho preso in prestito e che ho letto, e tutto è iniziato da lì. Poi grazie alle mie ricerche individuali pian piano mi sono sempre più informato. Comunque, sì, la scintilla è stata una lezione di storia, un po' di anni fa.

Perché pensa sia importante insegnare questa lingua all'Università e quali sono le difficoltà che riscontra nell'insegnamento?

È importante insegnare questa lingua all'Università, come penso sia e sarebbe importante insegnare quante più lingue minoritarie possibile e non necessariamente, come dico sempre a inizio del corso, con l'obiettivo di insegnare a parlare quella lingua. Non essendo io stesso Ainu, eticamente non è mio compito insegnare come comprare un biglietto dell'autobus in lingua ainu, per dire. Quello che è importante è portare alla luce queste dimensioni più piccole che

si ritrovano all'interno di nazioni che, semplicemente per definizione generale, vengono percepite come monolingue. Abbiamo sì, il caso del Giappone, okay, ma allo stesso modo alla Cina si accosta il cinese, alla Russia si accosta il russo, alla Mongolia si accosta il mongolo, quando nella realtà dei fatti, come succede in Italia, lasciando stare i dialetti, c'è una quantità infinita di minoranze linguistiche. Un sistema linguistico non è altro che un sistema di lettura della realtà, di conseguenza è molto importante e interessante capire come questa popolazione si spiegava il mondo. È affascinante vedere come la conoscenza umana venga codificata in lingua o come gli aspetti salienti di una certa cultura vengano espressi attraverso il sistema linguistico. In generale, poi, dare spazio alle diversità, rendersi conto che nonostante una tale lingua possa essere parlata all'interno dei confini nazionali che oggi riconosciamo come Giappone, per dire, sia effettivamente tutta un'altra cosa: sia un altro sistema linguistico, sia espressione di un popolo che ha una propria identità ben definita e che ha creato una cultura estremamente variegata, sfaccettata e meravigliosa.

La difficoltà principale, ma che rende anche stimolante e divertente insegnare una lingua del genere, è che non si finisce mai di impararla. Io stesso do gli strumenti per imparare ad avvicinarsi alla lingua ainu e cercare quindi di spiegarsi la lingua man mano che la si studia, che poi è quello che faccio io in primis, come chiunque altro studi una qualsiasi lingua minoritaria. È sempre un ripensare, ragionare, e, a volte, quello che succede è che si rimane con il dubbio su come esprimere un certo concetto. È anche vero che è molto divertente sentire anche le opinioni degli studenti in aula. La cosa meravigliosa è che non avendo nessuna conoscenza pregressa della lingua possono spaziare davvero con qualunque

tipo di speculazione, chiaramente a volte andando fuori strada, ma altrettante altre volte avendo quella intuizione che magari fino a quel momento non era venuta a nessuno.

Mi è capitato pochi giorni fa di leggere online la notizia inerente alla restituzione di resti umani ainu alla comunità. Che cosa ne sa a riguardo?

Recentemente un istituto australiano ha deciso di restituire alla comunità alcuni resti umani di Sachalin donati in periodo imperiale per studi di genetica da un sedicente antropologo.⁴ Si pone nuovamente la questione su a chi dovrebbero ritornare tali resti: non c'è traccia di chi fossero que-

ste persone, per il semplice fatto che i registri giapponesi non sono più aggiornati e gli spostamenti e la presenza delle persone in tali villaggi si è persa. La notizia ha avuto una certa risonanza per il fatto che penso sia la prima volta che una nazione estera restituisca dei resti umani alla comunità Ainu, ma ancora di più perchè ci sono delle istituzioni giapponesi, in primis l'università dell'Hokkaidō, che a tutt'oggi trattiene dei resti senza restituirli. La prima restituzione di resti umani Ainu in assoluto penso sia datata 2019: è stata una battaglia lunghissima e tremenda che finalmente ha avuto i suoi risultati.

⁴ *Remains of Sakhalin Ainu, who faced troubled history, set to return to Japan for the 1st time*, in "The Mainichi Japan's Nation Daily since 1922", <https://mainichi.jp/english/articles/20230309/p2a/00m/0na/027000c>, ultimo accesso 09/12/2023.



Interview with the Ambassador of Japan to Italy Suzuki Satoshi

Edited by Martina Simonato, Maria Sole Quinto Garbin

On Friday, 1 December 2023, in the Aula Baratto at the Ca' Foscari University of Venice headquarters, the board of the Gesshin student association had the pleasure of interviewing the ambassador of Japan to Italy, Suzuki Satoshi. The interview was conducted by president Martina Simonato and the following transcript is by the secretary Maria Sole Quinto Garbin. The interview covered topics such as opportunities to study or work in Italy and Japan, the role of Artificial Intelligence in diplomatic relations, the ageing population and the gender gap. The interview took place mostly in English, except for the last question which was asked in Japanese.

Below is the English translation of the interview.

Hi everyone, I am Martina from Gesshin. Gesshin is a student association that promotes Japanese culture. Today, I have the pleasure of interviewing the Ambassador of Japan to Italy, Mr. Suzuki Satoshi. Greetings are in Japanese, while the interview will be in English. Since this interview is a rare opportunity, the queries will be slightly specific.

Recently, Japan and Italy have signed an agreement for a working holiday visa between Italy and Japan. Aside from all the types of working visas, are there any discussions to promote fast-track programs for Japanese and Italian students and workers?

I understand that new students like you would like to have a new system. However, to be

honest, it has been decided that, during my time here, we will focus on developing existing schemes. New projects such as the "working holiday system" have not yet been started. So it is probably only after we have accumulated some experience that we could consider introducing a new system. So far there has been no discussion about this, but I believe that existing systems such as government sponsorships, or even exchange programmes between Italian and Japanese universities are the only systems that can be used at the moment. If the Japanese government recognises the real need to introduce a new system, I think it will do so at a later date, when our government sees fit.

Thank you. The next question is: concerning the 「広島AIプロセス」 (Hiroshima AI purosesu), Hiroshima Process International Guiding Principles for all AI, that was held in September 2023, could AI be a useful tool to the diplomatic work in order to improve relations between countries? What about the relations between Japan and Italy?

This issue of AI is very important and crucial for the years to come, because AI has two sides: one positive and one negative. In particular, generative AI is now creating some concerns among governments and the media. That is why the G7 summit in Hiroshima tried to address this issue to attract the attention of the international community. I think the Japanese presidency is trying to provide some basic elements. Should the creation of AI respect certain principles or rules? The Japanese presidency will end in December, leaving the G7 leadership post next year (ed. 2024) to Italy. Prime Minister Meloni has already expressed her strong commitment to this issue. I really hope this will be a good opportunity for Japan and Italy to work together. In reality, new emerging technologies or systems always have two sides, such as nuclear energy or vaccines. Currently, the question is whether these new technologies are good or bad. This is not, however, the exact question to ask. The question is rather how to control the new technologies to our advantage. Two extreme visions should converge to find better solutions.

Thank you, that was very interesting. The next question is: since both Japan and Italy have a rapidly ageing population, what could they learn from each other?

This is another very serious problem. The ageing of society is caused by a long life expectancy, an increase of citizens in the cities and a low birth rate. I think Italy and Japan have similar situations, but, to be honest,

Japan has about 120 million inhabitants while Italy has less than 60 million. Whereas, Germany 80 million and France 70 million. So why should Japan maintain a population of 120 million? We must create a system in which Japan's 80 million elderly inhabitants can be sustained. This is my personal view, not many may share this view, but I think it should not be underestimated. If we think about the issue of the low birth rate, the Italian and Japanese governments are trying to provide incentives or tax services, however, I believe that this is not the solution to address this fundamental issue. Rather, my solution is that Japan should change its society. We have a homogenous society and perhaps it is time to open up to foreign workers, who come to Japan and take an active part in aspects of economic activity. I think this kind of change in mentality is necessary. I think Italy has similar views. It has already accepted foreign workers despite having had some problems with them. In my opinion, Japan can learn a lot from Italy in this respect.

The gender gap is one of the main challenges that Japan has to overcome in the foreseeable future. In which ways does Japan intend to narrow the gap?

This gender gap issue is a persistent issue in Japan. But, if we look closely at this issue, I think we should focus on the four levels of classification of the gender gap: politics and economics, where Japan ranked very low, education, where it is not so low, and another index. So the issue of gender gap should focus more on politics. Few female politicians, even fewer ministers or senior government officials. These are the current problems. But, "ordinary" women don't want to run for politics. We can't force them to do it. Rather, I think we should address more crucial issues, such as equal pay for women and men as long as they work equally. Unfortunately, in the case of Japan, we have a certain disparity

between men's and women's wages. I think we should equalize the salary as soon as possible. If husbands and wives, living together, have children and one of them has to stay at home to take care of the child, who should do that job? Very often it is the wife, who has to leave her work in the office and has to stay at home to take care of the child. But if wages were equal, consequently there would also be an equal possibility of choice, a free choice between them. If women continued to work outside the home and had the opportunity to get promoted, or if they were interested in politics they should be encouraged to do so. I therefore believe that the fundamental issue is the difference in pay between men and women. In some ways Italy is also in a similar situation. We need to address the issue of unconscious biases, such as that women should stay at home to do housework and take care of children while men go out and don't need to do these kinds of things. I think this fundamental problem needs to be addressed as soon as possible, otherwise, if the government does not provide new financial incentives, couples will no longer have children. This is why education is very important. Children should be raised according to the idea that there are no rules that separate men and women, but rather that they can work together and do the same things.

I think the same thing. The problem of the wage gap and unconscious prejudices for women and men is a big issue in Italy too. I think nowadays we are discussing it a little more, so I hope we will find a solution in Italy but also in Japan. Let's move on to the last question, a little more personal. Have you ever traveled to Italy before this assignment? If so, what is your fondest memory of it?

When I was in England in 2002 I took a trip to Italy. At that time, my children were still in elementary school. Have I been to Rome, Siena? Yes. It was Siena. Also in Florence and Pisa. Rome, of course, is beautiful, but I remember the beauty of nature. Then, from 2009 to 2010 I was in Austria, in Vienna. Also in that period I returned to Italy, to Como. I also visited Verona and the Opera. I have also been to the La Scala Theater in Milan and other theaters, and I have visited nearby places. On the other hand, Italy always gives the impression of being a country with a high level of culture and profound art. Then I became ambassador to Italy and it made me extremely happy even though it's a different situation. Now I visit various places and I can walk and admire my surroundings with pleasure!



LE NOSTRE CURIOSITÀ

LETTURE PERFETTE PER
UN MOMENTO DI SVAGO

A large, textured red brushstroke graphic that tapers at the top and bottom, framing the text below.

GENZAI

ATTUALITÀ/ACTUALITY

現 在

Talvolta, restare aggiornati su ciò che accade attorno a noi può essere difficile, specialmente se all'estero. Pertanto, con questa rubrica vogliamo proporre eventi, notizie e informazioni riguardanti il mondo contemporaneo giapponese.

Sometimes, keeping ourselves informed may be difficult, especially abroad. Therefore, with this section, we want to offer events, news, and information concerning the contemporary Japanese world.



Niigata saké: surviving through the burden of history

by Giulia Saccone

Nigata saké has survived through the centuries thanks to a great degree of adaptability. It was born in the Edo period as saké for the masses, but only in the beverage. It has survived the infamous lost decade (1990-2000), becoming part of the "Cool Japan" campaign in its second phase: where national cuisine, "Japanese spirit" and terroir have been systematically interwoven to conquer international people's minds. However, the recent crisis is putting this narrative in crisis. Can Niigata's saké overcome this critical period? How can a beverage survive the burden of history?

Saké is one of the few beverages that leads the consumers' sensations directly towards its place of production. While some countries like France and Italy compete in the assertion of their respective wines' supremacy, Japanese people have been able to craft a beverage that is the Japanese drink for *antonomasia*: the *nihonshu*, which translates as "Japanese alcohol", the synonym of saké.

Its strong international identity is due to the "Cool Japan", an initiative born in 2002 as a national branding strategy to restore the export market which was damaged during the crisis that invested Japan during the 1990s.¹ The cultural policy consisted of a massive promotion of the "unique" Japanese pop culture and lifestyle, exploiting the fervent subcultures born during the lost decade to create an image contraposed to the "Corporate Japan" imaginary, typical of the 1970s.²

In 2007 the "Cool Japan strategy" underwent some innovation, incorporating products that embed "*Japanese creativity and tradition*" like food and fashion, while enhancing regional brands to convey the charm (*miriyoku*) of the Japanese lifestyle.³ The rationale behind this evolution was to make the "Cool Japan" accessible to a wide range of people, since "*People have different images of Cool Japan, so we have to provide our image of Cool Japan in a way that people can easily understand*" as Ota Nobuyuki, the CEO behind the Cool Japan fund stated.⁴

This time the "Cool Japan" headquarters could count on the well-established rhetoric of the national cuisine. In fact, in the process of a creation of a nation-state, food plays a fundamental role:⁵ being the

¹ Daliot-Bul, M. "Japan Brand Strategy: The Taming of 'Cool Japan' and the Challenges of Cultural Planning in a Postmodern Age." *Social Science Japan Journal* 12, no. 2 (December 1, 2009): 247-66.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Nagata, Kazuaki. "Cool Japan Fund Chief Says Crafty Marketing Key to Regional Revivals." *The Japan Times*, 2013.

⁵ Ferguson, Priscilla Parkhurst. "Culinary Nationalism." *Gastronomica* 10, no. 1 (February 1, 2010): 102-9.

Hiroko, Takeda. "Delicious Food in a Beautiful Country: Nationhood and Nationalism in Discourses on Food in Contemporary Japan." *Studies in Ethnicity and Nationalism* 8, no. 1 (April 2008): 5-30.

most common consumption good with which every person interacts every day, each type of food reminds us where we are, which occasion we are experiencing (e.g. a wedding or an everyday breakfast). Therefore the government (i.e. the culturally hegemonic group) has created a culinary narrative that selects plates, associating them with a personal or collective perception of national history, social traditions, cultural norms, and geographic area.

This narrative isn't a simple unidirectional process as many may think, but it is a process that people construct daily each time they assert what is "our food" and how it should be consumed. Or again, which specificity of their food is distinctive for making it a good product. This is what contributes each passing day to a collective making of history, cultural norms, and glocalization of urban areas.⁶

The 2007 "Cool Japan" campaign highlighted food as a new cool element thanks to the rhetoric developed in the past century around the healthy qualities of Japanese rice, the *unique* and fundamental ingredient of Japanese cuisine – and saké – that pairs the national cereal with food products rooted in regional climates and culture.⁷ Therefore, each specialty – from the Ibaraki eggplants to the green tea of Uji – becomes part of what Japanese food is, in an equalisation of the local with the national. The exaltation of regionalism and the importance of *terroir*: a concept that attributes the essence of the national cuisine not its long historical tradition, but to the superiority of the soil, climate, and growing conditions that each ingredient can enjoy.⁸

Saké brewery associations have tried to adapt the concept of *terroir* to create an appeal based on the controlled origin certification, however, the rice used in its production comes from different regions, and the quality of the production varies also according to the techniques applied by each *tojō* (brewer master). The decision to highlight the *terroir* came in 1970, when consumers' taste changed and shifted from the big industries – producers of industrial saké and thus more "chemical" in their eyes – to small firms, which were allegedly providers of a better, natural quality in line with tradition. Practically the Niigata saké boom coincides with the *jizake* (local saké) boom.⁹

In fact, before this ascension, Niigata' saké was considered a "people's saké" since the Edo period, when the center of power was moved from Kyoto to Edo, and thus the centre of saké production shifted from the Kinai region to the Niigata prefecture.¹⁰ However, the real Niigata saké boom began in 1980 thanks to the evolving perception of saké quality of 1970. At the same time, while the Kinai

⁶ Ranta, Ronald, and Atsuko Ichijo. "Introduction: Food, Nationalism and National Identity." In *Food, National Identity and Nationalism*, by Ronald Ranta and Atsuko Ichijo, 1–23. Food and Identity in a Globalising World. Cham: Springer International Publishing, 2022.

⁷ Hiroko (2008).

⁸ Ferguson (2001).

⁹ Baumert, N. (2012). The Development of Geographical Standards for Sake in Japan. In L. Augustin-Jean, H. Ilbert, & N. Saavedra-Rivano (Eds.), *Geographical Indications and International Agricultural Trade* (pp. 164–180). Palgrave Macmillan UK.

¹⁰ "And while the prestige of the Kinai region's saké was bound to its historical production, as it was the saké-brewery centre meant for the imperial court, the Niigata's – thanks to the constant and fervent human flow in Edo – owed its prestige to the fact that produced a quality of saké meant for everyone. This could happen because, when the *jizake* boom took place, the Niigata saké breweries were able to seize the change in consumer tastes, thus resulting in becoming the area that produced the most and that could satisfy everyone."

From Baumert, N. (2012)

region assisted in a contraction of its distribution volume, Niigata saké production remained constant, making it the major area of production. During the same period, with the emergence of industrial brewing, the quality became subject to official technical certifications, giving rise to a double simultaneous competition, one between firms and the other between regions and firms.¹¹

These factors may suggest that the numerous small breweries have been assimilated by the most successful ones at some point, or that the improvement of quality and the target shift in sales may have implied a decrease of saké production in the prefecture, but surprisingly Niigata prefecture defeated all these market forecasts.¹² This may be ascribable to an identity branding strongly aligned with the image of *washoku* (Japanese food) that the "Cool Japan" model fostered.¹³ As we can see from the major websites among Niigata saké producers, their brand identity is highly based on the emphasis on geographical elements such as the soft spring water of the Eichigo mountains – water is the principal physiological factor that affects saké flavour, as the mentioned before – the cold winter that ensures clean air and fermentation free from the drastic difference in temperature throughout the year. These physical qualities, united with the skills of the *tōji* (杜氏) give birth to a saké characterised by a light and refreshing flavour which is conceptualised in the *Niigata Tanrei* (Niigata freshness).¹⁴ This is then translated in a modern and scientific key, thanks to the institution of the Niigata Prefectural Saké Research Institute, and the aspect of continuity is embedded in the Niigata Saké Academy, the very first saké brewing training facility in Japan.¹⁵ Not even the health factors are left behind, in fact, with "the rich in etc" of the *sakasuke* laci etc - created during the process of fermentation - the Niigata's saké can take pride in having inside probiotic and antihistamine properties too.¹⁶

The only component that may seem missing in the narrative is the historical factor: we can notice how, outside of academia the history of Niigata saké is not extensively mentioned or highlighted, leaving to the single breweries the "burden of history", which is however, an opportunity to underline the small-scale and non-industrial features that drove the 1970 consumers to contribute in the Niigata saké and *jizake* boom. However a winning brand identity sometimes is not enough to survive the national decline of a product: the costs of saké production are higher than the ones of *shochu* or other Japanese spirits, especially for breweries who are keen on fermentation without adding alcohol.¹⁷ Furthermore,

¹¹ *Ibidem*

¹² *Ibidem*

¹³ Daliot-Bul (2009).

¹⁴ Niigata Sake brewers association. "Keyword of Deliciousness 'Niigata Tanrei.'" Accessed April 10, 2023.

¹⁵ Niigata Sake brewers association. "Initiatives." Accessed October 10, 2023.

¹⁶ Niigata Sake brewers association. "Sake Lees Fermented with Lactic Acid Bacteria 'Sakasuke.'" Accessed October 10, 2023.

¹⁷ Bouzdine-Chameeva, Tatiana, and Mari Ninomiya. "The Japanese 'Drink of the Gods': Economic and Managerial Challenges of Sake Production in the Recent Decades." Auckland, 8-10/02/10.

consumer tastes are changing again, leaning towards imported drinks - like Chilean wine and Korean *soju* - or other spirits like *shochu* and ready to mix cocktails.

And even if creating an export-focused industry might be the solution, recent neighbouring countries' bans related to the Fukushima water disposals, made it tougher and less convenient.¹⁸

As stated in an article from the Japan Times, brewers like Tanaka Tomohiro, are trying to reinvent the products according to the *fueki ryūkō* — the balance between keeping up with the times and yet, at your core, remaining authentic. After all, as he says "(Saké's) taste is very different now compared to 100 years ago [...] for example, nowadays, young people prefer sparkling saké or things like that. We (brewers) need to adjust to who is living now while still staying true to our methods and quality."

The brewery process can also be renewed with a modest consideration toward the export in the Western market. Recently in fact, more and more breweries have started participating in Paris annual "Salon du Saké",¹⁹ and the Japan External Trade Organization itself is promoting a new image of sake as an adaptable drink that can be enjoyed not only with *washoku* but also with Western cuisine.²⁰

Another unconventional use of saké can be seen in the beauty industry,²¹ demonstrating how the image of a beverage can be reinvented throughout time, refusing the conventional narrative developed throughout the years to find its way through shifts in consumer preferences, international trade restrictions, and the "burden of history" which crystallises the product in a certain environment. As Niigata saké found its way to survive in the past century thanks to brewers' managers and *tojō* not being afraid of shifting their production first from mass saké, then to high-end spirits, and during the lost decade becoming "cool" and appealing to international customers, now both brewers and government are involved in something new.²² We observed how this Japanese product seems to have been detached from its stereotypical image and it is trying to pave the way to Western markets through globalisation and fusion marrying its local products, installing a national beverage in another national culinary image; at the same time saké application in beauty allows it to expand in another market, enlarging its pool of consumers. But will these moves be enough?

¹⁸ Kyodo news. "Food, Beverage Imports from Japan Held up at Chinese Customs," June 26, 2023.

¹⁹ "Le Salon Européen Du Saké et Des Boissons Japonaises," n.d.

²⁰ JETRO. "Craft the Perfect Pairing." Seafood and Sake. Jfoodo: craft the perfect pairing, n.d.

²¹ Fukumitsuya Sake Brewery. "Cosmetics." Fukumitsuya Sake Brewery. Accessed October 30, 2023.

²² Ferguson (2001).

Baumert, N. (2012).



MATSURI

FESTE ED EVENTI

祭り

Sempre presenti sul calendario sono i *matsuri*; letteralmente le festività. Quale modo migliore per approfondire la percezione della società di particolari fenomeni naturali, periodi dell'anno o eventi storici se non tramite eventi che caratterizzano –volenti o nolenti– la cultura di un paese?

Matsuri, literally meaning festivity, are ever-present on the calendar. What better way to investigate society's perception of particular natural phenomena, times of the year or historical events than through events that characterise the culture of a country?



Il rituale del Namahage

なまはげ祭

di Cecilia Diotti

La prefettura di Akita, situata nella regione del Tōhoku in Giappone, è famosa per la sua arte e cultura secolari. Tra le tante tradizioni di questa regione, una delle più affascinanti e misteriose è il rituale del Namahage. Questa cerimonia antica ha radici profonde negli immaginari popolari della prefettura di Akita, in particolare della penisola di Oga, ed è una parte essenziale delle celebrazioni del Capodanno locale.

Il documento più antico che descrive la festa di *Namahage* fu scritto nel 1804 da Masumi Sugae (1754-1829),¹ folklorista e filosofo giapponese. Secondo il suo resoconto, in passato, il *Namahage* – protagonista dell'omonimo rituale – aveva un aspetto piuttosto semplice e non veniva invitato in casa, ma restava semplicemente davanti alla porta. Nel corso degli anni i costumi e le esibizioni dei *Namahage* sembrano essere diventati più elaborati subendo alcune modifiche. Durante il periodo della Seconda Guerra Mondiale, il festival fu interrotto a causa di un consumo eccessivo di cibo e di bevande non ritenuto adatto al momento di depressione e ripreso dopo la guerra, anche se la data è stata cambiata dal 15 gennaio (data del Capodanno lunare) al 31 dicembre.

Una delle tante leggende che illustra l'origine del *Namahage* racconta come l'imperatore Fu della dinastia Han portò cinque *oni* alla penisola di Oga e li fece lavorare ininterrottamente senza dar loro un attimo di tregua.² Un anno l'imperatore decise finalmente di dare loro un giorno libero, il 15 gennaio, concedendogli di poter fare ciò che volevano nei villaggi. Allora gli *oni* decisero di precipitarsi nelle case degli abitanti, disperandosi e chiedendo da bere del *sake*; i bambini nelle case non smettevano di piangere perché gli *oni* li spaventavano dicendo che li avrebbero portati sulle montagne, arrostiti sul fuoco e poi mangiati. Ad un certo punto un *oni* vide sulle gambe di un anziano i *nanumeyo*³ rossi, simbolo di pigrizia. L'uomo si era scaldato le gambe tutto il giorno al posto di lavorare, mentre gli *oni* svolgevano tutte le mansioni; per questo motivo, l'*oni*, arrabbiato, minacciò l'uomo di "strappare" (*hagasu* o *hagitoru*) le macchie come forma di punizione.⁴

Proprio da questi due termini *nanumeyo* (o *namamo*) e *hagasu* (o *hagitoru*) deriva la contrazione *namahage*, ossia "levare via le chiazze rosse": le chiazze rosse si riferiscono a una condizione della pelle conosciuta come *cutis marmorata*,⁵ dovuta al surriscaldamento di diverse parti del corpo, e deriva dall'esposizione prolungata al calore di un focolare *iro-ri*.⁶ Il demone del *namahage*, quindi, è colui che si occupa di rimuovere le vesciche di chi, troppo pigro per lavorare, si è addormentato davanti al fuoco. La leggenda suggerisce un messaggio etico implicito che promuove

¹ YAMAMOTO Yoshiko., *The Namahage: a Festival in the Northeast of Japan*, Philadelphia, Institute for the Study of Human Issues, 1978, p. 101.

² *Ibid.*, p. 102.

³ Nel dialetto della città di Akita significa "bruciore" in riferimento al rossore cutaneo.

⁴ Michael Dylan FOSTER, "Inviting the Uninvited Guest: Ritual, Festival, Tourism, and the Namahage of Japan", *The Journal of American Folklore*, 126, 501, 2013, p. 304.

la produttività e incoraggia l'abbandono dell'ozio a favore dell'attività lavorativa.

La cerimonia del *Namahage* si tiene l'ultima notte dell'anno: durante il rito, gli uomini e i ragazzi si riuniscono al centro della comunità, supervisionati da membri anziani che li aiutano a vestirsi. I costumi sono formati da tuniche realizzate con fibre di paglia di riso,⁷ conosciuti come *kede*, accompagnate da protezioni per le gambe dello stesso materiale denominate *habaki*. Questo abbigliamento richiama i vestiti che indossano gli abitanti delle regioni boschive e montane, da cui trae ispirazione il *Namahage*, per affrontare i rigidi inverni della penisola di Oga; inoltre, i partecipanti indossano calzature simili a stivali chiamate *waragutsu*, realizzate anch'esse in paglia. Per conferire un aspetto minaccioso, i *Namahage* tengono nella mano destra un affilato *deba-bocho*, un grande coltello da cucina, spesso sostituito da versioni più sicure in legno o cartapesta, o il *go-hei*, bacchette sacre di legno appese a stelle filanti di carta che simboleggiano il loro status di divinità Shintō. Nella mano sinistra, portano un secchiello in legno denominato *teoke*, utilizzato per raccogliere il *doboroku*, un sakè grezzo offerto da ogni famiglia che si rivela un prezioso alleato contro il freddo notturno. Tuttavia, l'elemento più emblematico e suggestivo è senza dubbio la maschera conosciuta come *men*, tradizionalmente intagliata nel legno e cortecchia della paulownia. Queste maschere presentano il tipico volto dell'*oni*, con un'espressione minacciosa, zanne affilate e corna, spesso bordate con un dettaglio aggiuntivo in paglia, alghe essiccate e crine per creare una folta chioma di capelli scarmigliati che contribuisce a dare un aspetto selvatico al demone. Inoltre, anche il colore della maschera segue la tradizione degli *oni*: rosso per gli orchi e blu per le orchesse, anche se solo agli uomini è consentito indossare.⁸

Coloro che impersonificano il *Namahage* devono essere giovani uomini nati ad Akita e devono essere stati "vittime" del *Namahage* stesso durante la loro infanzia, considerato come un rito di passaggio. Gli uomini mascherati si radunano in gruppi di tre e visitano le case locali, generando un'atmosfera di mistero e terrore tra urla e grida. Il loro obiettivo principale è spaventare i bambini pigri o disobbedienti, utilizzando frasi minacciose come "warui ko inee ka" 「悪い子いねえか。」 (dove sono i bimbi cattivi?).⁹

Il rituale ha una struttura ben definita: durante la notte di Capodanno, gli uomini scelti per impersonare i *Namahage* si riuniscono in un luogo designato. Qui, indossano le loro maschere e costumi e si preparano per la visita alle case. Armati di scudi da fieno o rami, i *Namahage* iniziano la loro marcia attraverso i villaggi andando a bussare rumorosamente alla porta di ogni casa che visitano chiedendo di entrare. Una volta dentro iniziano a porre domande ai membri della famiglia, specialmente ai bambini, sul loro comportamento durante l'anno passato. Le risposte vengono esaminate attentamente dai *Namahage*. Infine, dopo aver terminato le domande, chiedono cibo e bevande, che vengono loro offerti come segno di rispetto. Durante questo scambio, i membri della famiglia chiedono ai *Namahage* di portare prosperità e buona fortuna per il nuovo anno. Alla fine della visita lasciano la casa e si dirigono verso la prossima destinazione, continuando il rituale per tutta la notte in diverse famiglie nei villaggi locali.

⁵ *Ibid.*

⁶ *irori* (囲炉裏) letteralmente significa "caminetto infossato", usato nelle case per riscaldarsi e per cucinare.

⁷ Oggi anche in fibra sintetica.

⁸ Susanna MARINO, *Lo spirito della maschera: testimonianze dall'Asia e dall'Africa*, Milano, Centro di Cultura Italia-Asia "G. Scalise", 2015, p. 39.

⁹ *Ibid.*

Gli scopi del rituale del *Namahage* sono diversi, sia dal punto di vista culturale che sociale. In primo luogo, è un mezzo per spaventare i membri della famiglia, in particolare i bambini, in modo da scoraggiare la disobbedienza o la pigrizia. Si crede che la visita del *Namahage* inculchi virtù come la disciplina, il rispetto per gli anziani e il lavoro duro nei giovani. Tuttavia, l'arrivo del *Namahage* non è solo un aspetto punitivo del rituale. Le famiglie offrono cibo e bevande come segno di rispetto e gratitudine per la loro visita. In questo senso, il rituale promuove anche l'unità familiare e il senso di comunità: è un momento in cui le famiglie si riuniscono per affrontare le sfide del passato e guardare avanti al nuovo anno con speranza e determinazione.



Fig.1 I Namahage, interpretati da giovani uomini con maschere demoniache e tradizionali indumenti di paglia, fanno il giro delle case nei loro villaggi
<https://namahage.co.jp/namahagekan/en/namahage/>



Fig.2 Dimostrazione del rituale del Namahage nell'area di Shinzan
https://namahage.co.jp/namahagekan/en/oqa_shinzan_folklore_museum/

⁹ *Ibid.*



Introduzione alla musica di Okinawa

di Chiara Zinutti

Okinawa è particolarmente famosa per la sua lunga storia di musica tradizionale, la quale inizialmente comprendeva esclusivamente i brani prodotti sull'isola. Tuttavia, col tempo il concetto legato a questa produzione musicale si è allargato, arrivando a comprendere anche la musica presente nelle isole Miyako e Yaeyama, parte dell'odierna Prefettura di Okinawa. Tuttora la musica popolare gioca un ruolo vitale nella vita di tutti i giorni e presenta degli elementi specifici che la rendono un genere estremamente particolare, differenziandosi così dalle melodie del Giappone continentale. In questo articolo si farà un'introduzione alla musica tradizionale di Okinawa dalle origini fino ad arrivare ai giorni nostri.

Due generi: *koten* e *min'yō*

I due generi principali a cui far risalire la storia della musica popolare sono *koten* (musica classica) e *min'yō* (musica popolare o folk).

Il primo, *Ryūkyū koten ongaku*, raccoglie i brani suonati in prevalenza nel palazzo di Shuri, la capitale del Regno delle Ryūkyū (1429-1878), dove la classe dominante dei samurai stabilitesi a corte, che voleva promuovere la "cultura alta", cercò a lungo di osteggiare la cultura più bassa o popolare.¹

Min'yō, invece, è la musica popolare. Si tratta in genere di brani collegati a mestieri specifici che originariamente venivano cantati tra una fase e l'altra dei lavori. Altri, invece, rappresentano una forma di intrattenimento o di accompagnamento alla danza e riti religiosi.² Il termine *min'yō* nasce attorno al 1890, in pieno Romanticismo giapponese, dallo scrittore Mori Ōgai (1862-1922) come traduzione del termine tedesco *Volkslied* ("canto popolare") apparso in *Griechische Volkslieder In Deutscher Nachbildung* (Canti popolari greci nella riproduzione tedesca, 1890) di Gustav Meyer.³ Per molto tempo, però, questo termine si è limitato ad indicare la cultura "bassa" in modo dispregiativo. Bisogna aspettare Yanagita Kunio (1875-1962), il padre degli studi sul folklore giapponese, il *minzokugaku*, per ridare lustro alla cultura popolare di Okinawa.⁴

Gli strumenti

Un altro elemento per cui queste musiche si distinguono è l'uso di strumenti peculiari. Spesso nelle melodie, sia classiche che popolari, ritroviamo innanzitutto uno o più *sanshin*, uno strumento musicale di Okinawa e delle isole Amami molto simile al *sānxian* cinese e precursore del più famoso *shamisen* del Giappone continentale. Spesso paragonato a un banjo, esso è costituito da un corpo, un collo e tre corde, tutti ricoperti di pel-

¹ R. Anderson SUTTON, "Okinawan Music Overseas: a Hawaiian Home", *Asian music*, 15, 1, 1983, pp. 54-80.

² David W. HUGHES, *Traditional Folk Song in Modern Japan: Sources, Sentiment and Society*, Folkestone, Global Oriental, 2008, pp. 1-48.

³ HUGHES, *Traditional Folk Song...*, cit., p. 9.

⁴ Il *minzokugaku* è una disciplina che rivaluta positivamente il folklore e che ritiene che le usanze popolari abbiano delle ripercussioni importanti anche sulla società giapponese contemporanea.

HUGHES, *Traditional Folk Song...*, cit., p. 25.

le di serpente. Il suono viene prodotto pizzicando le corde con un plettro indossato sul dito indice.⁵



Fig. 1 Suonatore di sanshin,
<https://voyapon.com/sanshin-okinawa-traditional-japanese-instrument/>

Tra gli altri strumenti spesso utilizzati nella musica classica e talvolta incorporati anche nella musica popolare, vale la pena menzionare il *kutu*, una versione di Okinawa del *koto*, spesso chiamato *Ryūkyū sō* oppure *Okinawa goto*. Spesso è presente anche un gruppo di cantanti chiamato *hayashi*, i quali interpretano il ritornello di alcune melodie popolari, o attraverso grida chiamate *kakegoe*. Nei brani di danza *kachāshī* ed *eisā* sono comuni anche dei forti fischi con le dita chiamati *yubi-bue*.

Le danze

Le musiche di entrambi i generi si ritrovano anche in altre produzioni artistiche. Il *Ryūkyū koten ongaku*, ad esempio, è utilizzato per il *kumi odori* (o, nel dialetto di Okinawa, *kumi wudui*), una forma di teatro musicale nata nel 1719 che combina musica, canto, danza e narrazione. Nel 2010 è stata inserita anche nella "Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità".⁶ Le canzoni hanno un ruolo fondamentale nell'avanzamento della trama, tanto che spesso prendono il posto dei dialoghi: per questo spesso il *kumi odori* è messo in comparazione con il teatro dell'opera europeo.⁷ Al giorno d'oggi, rappresentazioni di questo teatro musicale possono essere viste al teatro nazionale di Okinawa, ma anche in altre grandi città giapponesi come Tōkyō o Yokohama.⁸

⁵ TSUJIGUCHI, Lucia, *Sanshin: Discover the History of this Japanese Instrument in Machidaya*, in "VOYAPON", 2021, <https://voyapon.com/sanshin-okinawa-traditional-japanese-instrument/>, 25-11-2023.

⁶ *Kumiodori, traditional Okinawan musical theatre*, in "UNESCO Intangible Cultural Heritage 1992-2023", <https://ich.unesco.org/en/RL/kumiodori-traditional-okinawan-musical-theatre-00405>, 19-11-2023.

⁷ Barbara E. THORNBURY, "National Treasure/National Theatre: The Interesting Case of Okinawa's Kumi Odori Musical Dance-Drama", *Asian Theatre Journal*, 16, 2, 1999, pp. 231-232.

⁸ Trevis SEIFMAN, *Kumi udui in Yokohama: Winna munu gurui*, in "Nubui Kuduchi", 2022, <https://chaari.wordpress.com/2022/09/04/kumi-udui-in-yokohama-wunna-munu-gurui/>, 10-12-2023.



Fig. 2 Rappresentazione del kumi odori con un attore e dietro, da sinistra a destra, un suonatore di kutu e tre suonatori di sanshin, <https://kumiodoridance.jimdofree.com/overview/>

Per quanto riguarda la musica folk, è possibile ascoltare brani *min'yō* spesso durante la celebrazione di festival o altre celebrazioni quando vengono eseguite alcune danze. Le più celebri sono la danza *eisā* e la danza *kachāshī*. La danza *eisā* è un tipo di ballo popolare eseguita per la festività dell'*o-bon*.⁹ Il *kachāshī*, invece, è una danza che spesso caratterizza feste come matrimoni, le vittorie degli incontri di *tegumi* - una forma di lotta tradizionale di Okinawa - o anche la vittoria delle elezioni.¹⁰



Fig. 3 Immagine della danza *eisā*, <https://www.youtube.com/watch?v=aq3GWHCmFho>



Fig. 4 Immagine della danza *Kāchāshi*, https://youtu.be/UNVMP8yM_jw?si=QW5EFx7ubnV5gLDC

⁹ Christopher T. NELSON, "Dances of Memory, Dances of Oblivion: The Politics of Performance in Contemporary Okinawa", *The Asia-Pacific Journal - Japan Focus*, 11, 2, 2013, p. 3.

¹⁰ *Ryūkyū Dance - the unique performing arts of Okinawa*, in "JAPAN HOUSE LONDON", <https://www.japanhouselondon.uk/discover/ryukyu-dance-the-unique-performing-arts-of-okinawa/>, 25-11-2023.

Musica tradizionale oggi: *shin min'yō* e *Uchinaa pop*

Anche nella storia recente, questi generi musicali non hanno mai smesso di evolversi, creando sonorità nuove. Ne è un esempio lo *shin min'yō* (lett. nuovo *min'yō*), un genere che ha avuto inizio nel Novecento e che ha conosciuto una particolare fama nel Dopoguerra. Questo "nuovo" genere consiste in canzoni composte nello stile del tradizionale *min'yō*, dimostrando come la sua musicalità e i suoi strumenti possano trovare spazio anche negli arrangiamenti della musica pop contemporanea. Al giorno d'oggi, uno dei cantanti più importanti che si esibisce ancora è China Sadao, che conosce il suo periodo di maggiore fama negli anni Novanta, nei circoli della musica mondiale e all'estero come produttore e cantautore. Il suo caratteristico mix di suoni tradizionali e moderni lo rende estremamente popolare, facendogli vincere anche un prestigioso premio discografico nazionale in Giappone,¹¹ prova che queste canzoni sono ancora ritenute molto importanti anche a livello nazionale. Un modo di dire caro agli appassionati del genere recita: "*Min'yō wa kokoro no furusato*", cioè "le canzoni popolari sono la casa del cuore".¹²

Dalla fine della Seconda Guerra Mondiale in poi, la musica di Okinawa subisce l'influenza della musica rock americana. Molti musicisti iniziano a fondere lo stile della musica folk di Okinawa e i suoi strumenti tradizionali con quelli della musica popolare e rock americana, creando un genere completamente nuovo denominato *Uchinaa pop*.¹³ Questo genere in particolare si è sviluppato a partire dagli anni Novanta, prima diffondendosi in tutta la penisola giapponese e successivamente anche all'estero, contraddistinguendosi per una maggiore ampiezza dei temi trattati, spaziando da alcuni più leggeri a canzoni con temi politici e di protesta. Ne sono un esempio le moltissime canzoni che mostrano il disagio e il malcontento durante gli anni dell'occupazione americana. Tra questi, il brano di Kino Shōkichi "*Shōjo no namida ni niji ga kakaru made*"¹⁴ (Finché non apparirà un arcobaleno nelle lacrime della ragazza, 1997), che racconta di una giovanissima studentessa okinawana violentata da tre soldati americani, oppure la canzone dal titolo emblematico "*Okinawa o kaese*"¹⁵ (Restituite Okinawa, 1997) cantata da Daiku Tetsuhiro.¹⁶

Abbiamo visto come la musica tradizionale di Okinawa sia riuscita ad attraversare le epoche, e, evolvendosi nei temi e nelle sue sonorità, a restare viva e attuale anche oggi. Alcuni elementi hanno permesso anche lo sviluppo di sonorità e strumenti che sono diventati molto famosi nel Giappone continentale e sono riconosciuti a livello globale - basti pensare agli antenati del *koto* e dello *shamisen*. Questi aspetti distinguono la musica di Okinawa dalle altre produzioni musicali giapponesi, rendendola estremamente interessante per la sua storia e per le arti performative a cui è legata, rappresentando un elemento che vale la pena considerare quando si esaminano gli aspetti culturali di questa prefettura.

¹¹ MATSUMURA Hiroshi, *CHINA Sadao*, in "Amakuma Ryukyu", <https://amakuma.ryukyu/en/chinasadao-en/>, 19-11-2023.

¹² HUGHES, *Traditional Folk Song...*, cit., p. 1.

¹³ "Uchinaa" è la versione dialettale okinawano del nome Okinawa, mentre il termine "uchinaaguchi" si riferisce alla lingua che veniva parlata a Naha, capitale della prefettura.

Elettra CACCIATORI, "Fenomeni identitari in musica: Il caso dell'Uchinaa pop" [tesi di laurea], Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, 2013, p. 15, pp. 1-17

¹⁴ Link alla canzone <https://youtu.be/EZkqvdiKMXo?si=HOeAlkCg7sx6TCCV>.

¹⁵ Link alla canzone <https://youtu.be/euXU5n2WEI4?si=smApK3qUFPa4j9JT>.

¹⁶ CACCIATORI, "Fenomeni identitari...", cit., pp. 53-57.



ICHI-OSHI

CONSIGLIATI/
RECOMMENDATIONS

一
押
し

Che sia per farvi ispirare da qualcosa di nuovo, che sia per approfondire argomenti che già vi interessavano, questi sono i consigli giusti per voi! Dal romanzo al saggio accademico, dal film al documentario, dal brano musicale alle sigle più famose che hanno accompagnato la storia dell'animazione...

Whether to get inspired by something new or to delve into topics that already interest you, these are suitable suggestions for you! From novels to academic essays, from films to documentaries, from music to original soundtracks that accompanied the history of animation...



Matsuyama - *Bocchan* (2006),

by Natsume Sōseki

This literary classic is based on the author's personal experience as a teacher dispatched to Matsuyama, in northern Shikoku, where the protagonist is impacted by a smaller, rural reality compared to Tokyo, where he grew up. This book still enjoys timeless popularity in Japan and abroad, thanks to its unique atmosphere and the humor through which this tale of youthful rebellion is told. Upon his arrival, the teacher struggles to fit into the social structure of the small town and gradually broadens his perspective thanks to the many encounters and events throughout the plot which challenge Bocchan.

Tottori - *The Woman in the Dunes* (1962),

by Abe Kōbō

The Woman in the Dunes is one of the best-known novels in post-war Japanese literature, as it successfully encloses the feeling of absurdity and disorientation experienced by Abe Kōbō's generation. In this novel too the protagonist, Niki Junpei, is a teacher who leaves Tokyo and escapes the alienation of modern life to look for a specimen of a rare insect. Then, in a surreal crescendo, he finds himself trapped in a village at the bottom of a sand pit, where the residents fight daily against the sand not to be buried by it. This highly symbolic novel is a must-read, filled with allegories and themes about life and its absurdity.

映画 CINEMA

Yamagata - *Departures* (2008), by Takita Yōjirō

Set in feudal Japan, *Mio's Cookbook* is a story about two best friends: Mio and Noe. One day, due to a great flood, Mio loses her parents and gets separated from Noe. Alone, she tries her best to continue her life and discovers her passion and talent in cooking, thus becoming a cook. On the other hand, Noe becomes an oiran, a high-ranking courtesan. Once learned about the fate of her friend, Mio tries to reconnect with her and ultimately save her...

Kōchi - *Ocean Waves* (1993), by Mochizuki Tomomi

Ocean Waves is set in the beautiful landscapes of southern Shikoku and tells a story of growing into adulthood while dealing with the growing pains of life from the point of view of a young college student, Taku. The protagonist relives his high school experiences and his turbulent relationship with a girl named Rikako and his best friend Yutaka, in a mosaic of simple memories filled with complex emotions. With its raw and genuine animation style, it is the first Studio Ghibli movie directed by young animator Mochizuki Tomomi, and it successfully conveys a sense of nostalgia that viewers can easily relate to.

音楽 MUSIC

Ōsaka - *Osaka Koi No Uta* (2005),

by Morning Musume

After their debut in 1997, Morning Musume was the best-selling girl group in Japan for over a decade and is still a reference point for J-pop today. *Osaka Koi No Uta* was produced by the extremely prolific songwriter Tsunku, and it was published during the golden age of their career, charting for several weeks. This song exemplifies many of the characteristics of their multifaceted production, such as a captivating, danceable rhythm, supported by a variety of instruments. The simple lyrics tell the story of a young girl who decides to break up with her long-distance boyfriend, as the city of Osaka in the background recalls bittersweet memories.

Okinawa - *RASEN in OKINAWA* (2023),

by Awich, Tsubaki, OZworld and CHICO

CARLITO

Through this piece, these young hip-hop artists convey the pride they feel towards their homeland Okinawa, where they came into contact with American music at an early age. The music video is set in various locations of Okinawa island, the biggest of the Ryūkyū archipelago, and many elements of its rich culture can be found in the music, which features traditional instruments combined with an engaging trap rhythm. Rap lovers will undoubtedly appreciate the neat flow these artists showcase, as well as the unique sounds of the song.

LE NOSTRE FOTO

PAESAGGI, SCORCI E PICCOLE CHICCHE PER I
PIÙ CURIOSI

Urban Fragments - Volume 5

Frammenti di quotidianità dal Giappone di oggi.

L'arte dei tombini giapponesi

A cura di Fulvio Impoco

Benvenuti al quinto appuntamento di *Urban Fragments*, rubrica fotografica nata con l'intento di mostrare le diverse sfaccettature del Giappone contemporaneo seguendo il fil rouge della street photography. In questo numero andremo alla scoperta delle diverse prefetture del Giappone attraverso l'unicità estetica e simbolica dei cosiddetti 'マンホール' - ovvero i tombini giapponesi noti per i caratteristici bassorilievi che raccontano la cultura locale. Ogni città che si rispetti ha un proprio design di tombino per rappresentare tradizioni e attrazioni del luogo tanto care alla comunità; una vera e propria forma d'arte che raffigura i soggetti più disparati: personaggi storici, animali, piatti tipici, monumenti e così via. Sperando come sempre che gli scatti siano di vostro gradimento, vi auguriamo una buona visione!

Yokohama

Ci troviamo a Yokohama, nella prefettura di Kanagawa. Il soggetto del tombino altro non è che il "Yokohama Bay Bridge" - ponte lungo ben 860 metri, che collega le più importanti aree portuali del territorio.



Fulvio Impoco

Nara, Osaka, Kobe, Kyoto



Foto di Sara Paladin

Nara, Osaka, Kobe, Kyoto



Foto di Sara Paladin

Nagano



Foto di Sara Paladin

Okayama, Kurashiki



Foto di Sara Paladin

Tokyo, Odawara, Kamakura



Foto di Sara Paladin

Nagoya



Foto di Sara Paladin

Chichibu



Foto di Gaia Brandolin

Numazu



Foto di Gaia Brandolin

SOMMARIO

Un "sorriso" cancellato pp. 3-8

ALEMANNI, Cesare "Uomini e orsi", *The Passenger - per esploratori del mondo, Giappone*, Milano, Iperborea, 2018.

BONINI, Elisa, *I tatuaggi sinuye e hajichi: ascesa, caduta e revival di patrimoni culturali e artistici alle estremità dell'arcipelago giapponese*, Tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari Venezia, A.A. 2021/2022.

D'ANDREA, A. Catherine, *Paleoethnobotany of Later Jōmon and Yayoi Cultures of Northeastern Japan: Northeastern Aomori and Southwestern Hokkaido*, Toronto, 1992.

DUEBRUIL, Chisato, "Ainu-e: Instructional Resources for the Study of Japan's Other People", *Teaching About Asia Through the Visual and Performing Arts*, 9, 1, 2004.

FUKUYAMA, Hirom, Irezumi to Josei (i tatuaggi e le donne), *Ancient matters: annual bulletin of the department of Archaeology*, Tenri University, 5, 2009.

LEWALLEN, Anne E., *The Fabric of Indigeneity: Ainu Identity, Gender and Settler Colonialism in Japan*, Santa Fe, School for Advanced Research Press, 2016.

MUNRO, Neil G., *Ainu Creed and Cult*, London, New York, Routledge, 2011.

SKUTNIK, John, "Fashioning Tattooed Bodies: An Exploration of Japan's Tattoo Stigma." *Asia Pacific Perspectives*, 16, 1, 2019.

VAN GULIK, Willem R., *Irezumi: The pattern of dermatography in Japan*, Leiden, E.J. Brill, 1982.

Hiroshima Memory pp. 9-12

ALKAZEI, Allam; MATSUBARA, Kosuke, "The Role of Post-war Reconstruction Planning in Hiroshima's Image-shift to a Peace Memorial City", in *The 18th International Planning History Society Conference*, Yokohama, July 2018.

BUI, Huong T.; YOSHIDA, Kaori; LEE, Timothy, "Heritage Landscapes of Hiroshima and Nagasaki", in Linde Egberts e Maria D. Alvarez (edited by), *Heritage and Tourism: Places, Imageries and the Digital Age*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, pp. 55-75

SCHÄFER, Stefanie, "From Geisha Girls to the Atomic Bomb Dome: Dark Tourism and the Formation of Hiroshima Memory", in *Tourist Studies*, 16, 4, 2016, pp. 351-366.

SIEGENTHALER, Peter, "Hiroshima and Nagasaki in Japanese Guidebooks", in *Annals of Tourism Research*, 29, 4, 2002, pp. 1111-1137.

WU, Chuntao; FUNCK, Carolin; HAYASHI, Yoshitsugu, "The Impact of Host Community on Destination (re)branding: a Case Study of Hiroshima", in *International*

Journal of Tourism Research, 16, 2014, pp. 546-555.

YOSHIDA, Kaori; BUI, Huong T.; LEE, Timothy J., "Does Tourism Illuminate the Darkness of Hiroshima and Nagasaki?", in *Journal of Destination Marketing and Management*, 5, 2016, pp. 333-34.

ZWIGENBERG, Ran, "Hiroshima Castle and the Long Shadow of Militarism in Post-war Japan", in *Japan Review*, 33, 2019, pp. 195-218.

ZWIGENBERG, Ran, *Hiroshima - The Origins of Global Memory Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

ZWIGENBERG, Ran, "The Atomic City: Military Tourism and Urban Identity in Postwar Hiroshima", in *American Quarterly*, 68, 3, 2016, pp. 617-642.

Hiroshima Peace Memorial (Genbaku Dome), *UNESCO World Heritage Convention*, in <https://whc.unesco.org/en/list/775/>, 10/10/2023.

La letteratura del viaggio nella poesia giapponese pp. 14-17

FESSLER, Susanna, *Musashino in Tuscany*, Japanese Overseas Travel Literature, University of Michigan Press, U of M Center for Japanese Studies, 2004.

HEYD, Thomas, "Bashō and the Aesthetics of Wandering: Recuperating Space, Recognizing Place, and Following the Ways of the Universe", *Philosophy East and West*, University of Hawai'i Press, 2003.

ISHIGAKI Rin, *Ishigaki Rin shishu* □ *Hyo* □ *satsu nado* (Raccolta poetica di Ishigaki Rin, La targhetta e altro), Tōkyō, Dōwaya, 2000.

石垣りん、『石垣りん詩集表札など』、東京、童話屋、2000.

KUBUKIHARA Rei; EDITH, Sara, "Various Aspects of Diary and Travel Literature", *Review of Japanese Culture and Society*, University of Hawai'i Press per Josai University Educational Corporation, 2007.

Le memorie della dama di Sarashina, a cura di Carolina Negri, Venezia, Marsilio, 2005.

NEGRI, Carolina, "Travel in Memoirs by Heian Women's Writers: The *Sarashina nikki*", *Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies*, 8, 2007.

PLUTSCHOW, Herbert; "What Pre-Modern Japanese Travel Writing Is Telling Us", *Review of Japanese Travel Writing*, University of Hawai'i Press, 2007.

Tanizaki e il Kansai pp. 18-20

BIENATI, Luisa, SCROLAVEZZA, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 100-109.

MARTIN, Alex T. K., *The Great Kanto Earthquake: A wall of fire, a picture of hell*, in "The Japan Times, 2023, <https://www.japantimes.co.jp/news/2023/08/31/japan/history/1923-tokyo-earthquake-anniversary/>, 10-10-2023.

SEIDENSTICKER, Edward, "Tanizaki Jun'ichirō, 1886-1965", *Monumenta Nipponica*, 21, 3, 1966, pp. 249-265.

TANIZAKI Jun'ichirō, *Il ponte dei sogni e altri racconti*, trad. di Giuseppe Ricca, Milano, Bompiani, 2000, pp. 39-88.

Et in Arcadia Ego pp. 21-26

CASAMENT, Patrick, *Further Learning from the Patient*, London, Routledge, 1990.

Dictionary of Psychology, in "American Psychological Association", 2023, <https://dictionary.apa.org/projective-identification>, 11-09-2023.

GIBSON, Prudence; GAGLIANO, Monica, "The Feminist Plant: Changing Relations with the Water Lily", *Ethics and the Environment*, 22, 2, 2017, pp. 125-147.

J. HIRD, Myra; GIFFNEY, Noreen, *Queering the non/human*, London, Routledge, 2008.

KAWABATA Yasunari, *The Lake*, edited by Tsukimura Reiko, Tokyo, Kodansha International, 1974.

KAWABATA Yasunari, *Mizuumi*, Tokyo, Shinchō Bunko, 1991.
川端康成、『みづうみ』、東京、新潮文庫、1991。

KLEIN, Melanie; *Contributions to Psychoanalysis 1921-1945*, London, Hogarth Press, 1948.

KUBOTA Ryuko, "Critical Teaching of Japanese Culture", *Japanese Language and Literature*, 37, 1, 2003, pp. 67-87.

MERKUR, Daniel, *The Ecstatic Imagination: Psychedelic Experiences and the Psychoanalysis of Self-Actualization*, New York, SUNY Press, 1988.

MISHIMA Yukio, *The Definitive Edition of Yukio Mishima*, 28, 3, Tokyo, Shinchōsha, 2003.

三島由紀夫、『決定版 三島由紀夫全集』、第28巻、評論3、東京、新潮社、2003。

MORIMOTO Osamu, *Dweller of the Demon World: Yasunari Kawabata: His Life and Literature, Second Volume*, Tokyo, Bensei Publishing, 2014.

森本稜、『魔界の住人 川端康成—その生涯と文学、下巻』、東京、勉誠出版、2014。

PANOFSKY, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

SCHNABEL, Landon, "The Question of Subjectivity in Three Emerging Feminist Science Studies Frameworks: Feminist Postcolonial Science Studies, New Feminist Materialisms, and Queer Ecologies", *Women's Studies International Forum*, 44, 1, 2014, pp. 10-16.

TAMURA Mitsumasa, "Basic research on Yasunari Kawabata's 'Mizuumi' - How is the work 'Mizuumi' constructed?", *Humanities Collection*, 47, 2, Shizuoka University, 1996, pp. 45-79.

田村充正、「川端康成『みづうみ』の基礎研究—作品『みづうみ』はいかに構築されているか」、人文論集、47、2、静岡大学、1996、pp. 45-79。

YAMANAKA Masaki, "Ginpei's Transformation: Time and Space in Mizuumi," *Ohka Gakuen University Faculty of Humanities Research Bulletin*, 6, Ohka Gakuen University, 2004, pp. 36-37.

山中正樹、「銀平の変容—『みづうみ』における〈時間〉と〈空間〉」、桜花学園大学人文学部研究紀要、第6号、桜花学園大学、2004、4、pp. 36-37。

Kusama Yayoi pp. 28-31

An Introduction to Yayoi Kusama, in "Art and Artist, Tate", <https://www.tate.org.uk/art/artists/yayoi-kusama-8094/introduction-yayoi-kusama>, ultimo accesso il 05/11/2023.

DA SILVA, José, *Yayoi Kusama: 'Non resto mai a corto di idee'*, in "Il giornale dell'arte", 2023, <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/yayoi-kusama-non-resto-mai-a-corto-di-idee-/141265.html>, ultimo accesso il 05/11/2023.

DI GENOVA, Arianna, *Yayoi Kusama, la via per l'oltre costellata di pois*, in "Il Ma-

nifesto", 2023, <https://ilmanifesto.it/yayoi-kusama-la-via-per-loltre-costellata-di-pois>, ultimo accesso il 05/11/2023.
FERRELL, Susanna. S., "Pattern and Disorder: Anxiety and the Art of Yayoi Kusama" [tesi di laurea], Scripps College, 2015, pp. 1-22.
FOWLER, Andrea M., "Yayoi Kusama's Cosmic Nature: Connecting Sculpture and Space at the New York Botanical Garden" [tesi di laurea], University of Oregon, 2022, pp. 1-39.

GIARDINA, Simona, SPAGNOLO Antonio G. "Storie di medici e malati nell'arte e nella letteratura: un approccio narrativo alla Storia della Medicina nelle Facoltà mediche", *Medicina e Morale*, 66, 1, 2017, pp. 11-30.
GÓMEZ-UPEGUI, Salomé, *Yayoi Kusama's Fascination with Nature is Crucial to Understanding Her Art*, in "Artsy", 2021, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-yayoi-kusamas-fascination-nature-crucial-understanding-art>, ultimo accesso il 10/12/2023.

JONES, Derby, *Yayoi Kusama: 1945 to Now opens at Guggenheim Bilbao*, in "The glass magazine", 2023, <https://www.theglassmagazine.com/yayoi-kusama-1945-to-now-opens-at-guggenheim-bilbao/>, ultimo accesso il 05/11/2023.
KUSAMA Yayoi, *Infinity net: The autobiography of Yayoi Kusama*, trad. di Ralph McCarthy, Tate Publishing, 2011, (ed. or. Mugen no ami Kusama Yayoi jiden) pp. 1-256.
Midway Between Mystery and Symbol: Yayoi Kusama's Monochrome, in "Yayoi Kusama Museum", <https://yayoikusamamuseum.jp/en/exhibition/past/2021first/>, ultimo accesso il 05/11/2023.
PACHCIAREK, Paweł , "Mindfulness art of Yayoi Kusama", *Art of the Orient*, 3, 2014, pp. 172-192.

PASCUTTO, Amélie, *An Art Dialog Between Yayoi Kusama and Georgia O'Keeffe*, in "Daily Art Magazine", 2023, <https://www.dailyartmagazine.com/yayoi-kusama-and-georgia-okeeffe/>, ultimo accesso il 10/12/2023.

PORTINARI, Stefania "Narcissus Garden for Sale: 'one piece 2 dollars'", in Stefania Portinari e Nico Stringa (a cura di), *Storie Dell'arte Contemporanea*, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 181-199.
SMIGIEL, Agnieszka, "Il mondo irrealista di Yayoi Kusama", *Medea*, 4, 1, 2018, pp. 1-26.
TATEHATA Akira, 'Yayoi Kusama on Sixties New York, Surviving Mental Illness and Why She's Never Thought About Feminism', in "Artspace", 2020, <https://www.artspace.com/magazine/interviews/features/meet-the-artist/interview-yayoi-kusama-on-sixties-new-york-living-with-mental-illness-and-why-shes-never-thought-56560>, ultimo accesso il 26/11/2023.

TOMKINS, Calvin, "On the Edge: A Doyenne of Disturbance Returns to New York", *New Yorker*, 7 ottobre 1996, pp. 100-103.

What Is Nihonga?, in "Yamatane Museum of Art" , <https://yamatane-museum.jp/english/nihonga/>, ultimo accesso il 05/11/2023.
YAMAMURA Midori, "Yayoi Kusama: Biography and Cultural Confrontation, 1945-1969" [tesi di dottorato], CUNY Academic Works, 2012, pp. 1-150.
Yayoi Kusama x Louis Vuitton: Creating Infinity, in "Louis Vuitton", <https://eu.louisvuitton.com/eng-e1/products/yayoi-kusama-x-louis-vuitton-creating-infinity-nvprod4800001v/R09256>, ultimo accesso il 05/11/2023.

Intervista con Elia Dal Corso pp. 33-38

Dell Hymes, "Toward Ethnographies of Communication; Studying the Interaction of Language and Social Life", *Foundations in Sociolinguistics*, Philadelphia, 1974, p. 30.

Affinità tipologica, in "Dizionario italiano De Mauro", <https://dizionario.internazionale.it/parola/affinita-tipologica>, ultimo accesso 22/12/2023.

Remains of Sakhalin Ainu, who faced troubled history, set to return to Japan for the 1st time, in "The Mainichi Japan's Nation Daily since 1922", <https://mainichi.jp/english/articles/20230309/p2a/00m/0na/027000c> , ultimo accesso 09/12/2023.

Sito web museo Upopoy: <https://ainu-upopoy.jp/>

Niigata Saké

pp. 44-47

Baumert, N. (2012). The Development of Geographical Standards for Sake in Japan. In L. Augustin-Jean, H. Ilbert, & N. Saavedra-Rivano (Eds.), *Geographical Indications and International Agricultural Trade* (pp. 164–180). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9781137031907_9

Bouzdine-Chameeva, T., & Ninomiya, M. (8-10/02/10). *The Japanese "drink of the Gods": Economic and managerial challenges of sake production in the recent decades*. 5th International Academy of Wine Business Research Conference, Auckland.

Daliot-Bul, M. (2009). Japan Brand Strategy: The Taming of "Cool Japan" and the Challenges of Cultural Planning in a Postmodern Age. *Social Science Japan Journal*, 12 (2), 247–266. <https://doi.org/10.1093/ssjj/jyp037>

Ferguson, P. P. (2010). Culinary Nationalism. *Gastronomica*, 10(1), 102–109. <https://doi.org/10.1525/qfc.2010.10.1.102>

Food, *beverage imports from Japan held up at Chinese customs*. (2023, June 26). Kyodo News. <https://english.kyodonews.net/news/2023/07/5cdcc7d5773c-food-beverage-imports-from-japan-held-up-at-chinese-customs.html?phrase=korea&words=>

Fukumitsuya Sake Brewery. (n.d.). *Cosmetics*. Fukumitsuya Sake Brewery. Retrieved October 30, 2023, from <https://www.fukumitsuya.co.jp/global/cosmetics/>

Hiroko, T. (2008). Delicious Food in a Beautiful Country: Nationhood and Nationalism in Discourses on Food in Contemporary Japan. *Studies in Ethnicity and Nationalism*, 8(1), 5–30. <https://doi.org/10.1111/j.1754-9469.2008.00001.x>

Kodama, T. (2019). GIs and the concept of terroir for the development of local wine and sake clusters in Japan. *BIO Web of Conferences*, 15, 03006. <https://doi.org/10.1051/bioconf/20191503006>

Ranta, R., & Ichijo, A. (2022). Introduction: Food, Nationalism and National Identity. In R. Ranta & A. Ichijo, *Food, National Identity and Nationalism* (pp. 1–23). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-031-07834-7_1

Initiatives. (n.d.). Niigata Sake Brewers Association. Retrieved October 10, 2023, from <https://www.niigata-sake.or.jp/en/activity/testing-ground/>

JETRO. (n.d.). *Craft the perfect pairing*. Seafood and Sake. Jfoodo: Craft the Perfect Pairing. Retrieved October 10, 2023, from <https://sake-jfoodo.jetro.go.jp/us/>

Keyword *of deliciousness "Niigata Tanrei."* (n.d.). Niigata Sake Brewers Association. Retrieved April 10, 2022, from <https://www.niigata-sake.or.jp/en/knowledge/delicious/niigata-tanrei/>

Nagata, K. (2013). Cool Japan Fund chief says crafty marketing key to regional revivals. *The Japan Times*. <https://www.japantimes.co.jp/news/2013/12/29/national/cool-japan-fund-chief-says-crafty-marketing-key-to-regional-revivals/>

Sake Lees Fermented with Lactic Acid Bacteria "Sakasuke." (n.d.). Niigata Sake Brewers Association. Retrieved October 10, 2023, from <https://www.niigata-sake.or.jp/en/activity/fermented-food/>

Talikser, S. H. (2023, August 13). *Struggling Niigata sake sees 'a future in Japan's past.'* The Japan Times. <https://www.japantimes.co.jp/life/2023/08/13/food-drink/struggling-niigata-sake-sees-a-future-in-japans-past>

Il rituale del Namahage

pp. 49-51

YAMAMOTO, Yoshiko, *The Namahage: a Festival in the Northeast of Japan*, Philadelphia, Institute for the Study of Human Issues, 1978, pp. 9-128.

FOSTER, Michael Dylan, "Inviting the Uninvited Guest: Ritual, Festival, Tourism, and the Namahage of Japan", *The Journal of American Folklore*, 126, 501, 2013,

pp. 302-334.

FOSTER, Michael Dylan, "Eloquent Plasticity Vernacular Religion, Change, and Namahage", *Journal of Religion in Japan*, 9, 2020, pp. 118-164.

FOSTER, Michael Dylan, "Matsuri and Religion in Japan", in Elisabetta PORCU e Michael Dylan FOSTER (a cura di), *Matsuri and Religion. Complexity, Continuity and Creativity in Japanese Festivals*, Leiden, Brill, 2020, pp. 1-9.

VAN GENNEP, Arnold, *I riti di passaggio*, Boringhieri, Torino, 1981.

MARINO, Susanna, *Lo spirito della maschera: testimonianze dall'Asia e dall'Africa*, Milano, Centro di Cultura Italia-Asia "G. Scalise", 2015, pp. 35-54.

Introduzione alla musica di Okinawa

pp. 52-55

CACCIATORI, Elettra, "Fenomeni identitari in musica: Il caso dell'Uchinaa pop" [tesi di laurea], Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, 2013.

CHA Chi-fang, "Embodiment of Cultural Knowledge: An Ethnographic Analysis of Okinawan Dance", in DANKWORTH Linda E. e DAVID Ann R. (a cura di), *Dance Ethnography and Global Perspectives: Identity, Embodiment and Culture*, Palgrave Macmillan, London, 2014, pp. 172-190.

FOLEY, Kathy e OCHNER, Nobuko, Kumi Odori: Traditional Okinawan Dance-Drama, 2011, <https://kumiodoridance.jimdofree.com/overview/>, 25-11-2023.

HUGHES, David W., *Traditional Folk Song in Modern Japan: Sources, Sentiment and Society*, Folkestone, Global Oriental, 2008, pp. 1-48.
Kumiodori, traditional Okinawan musical theatre, in "UNESCO Intangible Cultural Heritage 1992-2023", <https://ich.unesco.org/en/RL/kumiodori-traditional-okinawan-musical-theatre-00405>, 19-11-2023.

MATSUMURA, Hiroshi, *CHINA Sadao*, in "Amakuma Ryukyu", <https://amakuma.ryukyu/en/chinasadao-en/>, 19-11-2023.

NELSON, Christopher T., "Dances of Memory, Dances of Oblivion: The Politics of Performance in Contemporary Okinawa", *The Asia-Pacific Journal-Japan Focus*, 11, 2, 2013, pp. 1-17.

ROBERSON, James E., "UCHINAA POP: Place and Identity in Contemporary Okinawan Popular Music", *Critical Asian Studies*, 33, 2001, pp. 211-242.
Ryūkyū Dance - the unique performing arts of Okinawa, in "JAPAN HOUSE LONDON", <https://www.japanhouselondon.uk/discover/ryukyu-dance-the-unique-performing-arts-of-okinawa/>, 25-11-2023

SEIFMAN, Trevis, *Kumi udui in Yokohama: Winna munu gurui*, in "Nubui Kuduchi", 2022, <https://chaari.wordpress.com/2022/09/04/kumi-udui-in-yokohama-wunna-munu-gurui/>, 10-12-2023.

SUTTON, R. Anderson, "Okinawan Music Overseas: a Hawaiian Home", *Asian music*, 15, 1, 1983, pp. 54-80.

THORNBURY, Barbara E., "National Treasure/National Theatre: The Interesting Case of Okinawa's Kumi Odori Musical Dance-Drama", *Asian Theatre Journal*, 16, 2, 1999, pp. 230-247.

TSUJIGUCHI, Lucia, *Sanshin: Discover the History of this Japanese Instrument in Machidaya*, in "VOYAPON", 2021, <https://voyapon.com/sanshin-okinawa-traditional-japanese-instrument/>, 25-11-2023.





カフオスカリ大学月心協会雑誌

Direttore editoriale

Lucia Borin
Sara Visani

Testi

Lorenzo Amoroso
Lucia Borin
Sara Cinquefiori
Beatrice Corti
Cecilia Diotti
Yvonne Pallottini
Maria Sole Quinto Garbin
Giulia Saccone
Martina Simonato
Angelica Stevanato
Sara Visani
Chiara Zinutti

Proofreading

Lucia Borin
Mariacristina Cecere
Sara Cinquefiori
Gaia D'Andrea
Sara De Rosa
Lara Pacini
Sara Paladin
Martina Simonato
Angelica Stevanato
Sara Visani

Progetto grafico

Lorenzo Amoroso
Lucia Borin

**Illustrazione copertina
a cura di:** Matilda Nardoni

Ulteriori foto e immagini:
Fulvio Impoco

Per ulteriori info sulla rivista
seguici sui profili Gesshin
Instagram: @gesshin_cafoscari
Facebook: Gesshin—
Associazione
YouTube: GESSHIN Ca' Foscari
University
LinkedIn: GESSHIN Ca' Foscari
University

Progetto a cura di

ASSOCIAZIONE
STUDENTESCA
GESSHIN

Telefono: +39 340 951 1185
Email: gesshincafoscari@gmail.com
Presidente: Martina Simonato
Vice: Alessandro Colombo



G E S S H I N

カフオスカリ大学月心協会
Associazione Studentesca Università Ca' Foscari

