



UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA
Dipartimento di Ateneo per la Didattica e la Ricerca
Corso di laurea in Mediazione Linguistica e Culturale

**“Atarashiki onna no michi” (1913) di Itō Noe (1895-1923): il
pensiero di una profemminista giapponese**

Tutor:

Prof.ssa Maria Gioia Vienna

Co-tutor:

Prof. Mauro Moretti

Laureanda:

Chiara Ausilia Sicurelli

Anno Accademico 2020 – 2021

Sommario

<i>Introduzione</i>	1
1. Il Giappone di Itō Noe	3
1.1. I presupposti della repressione del joken nella restaurazione Meiji e i loro effetti nel periodo Taishō.	3
1.1.1. La condizione femminile in epoca Meiji e il Jiyū Minken Undō	5
1.1.2. Pensiero socialista e anarchico giapponese: Kōtoku Denjirō (1871-1911) e Sakae Ōsugi (1885-1923)	8
1.2. Itō Noe, una Atarashii Onna	11
1.2.1. Da Imajuku a Tōkyō.....	12
1.2.2. Le Donne Nuove della rivista Seitō	13
2. L'Eros e il Massacro	20
2.1. Il Kantō daishinsai e la repressione dei pericolosi sovversivi	20
2.1.1. Amakasu Jiken	20
2.1.2. L'amore libero come forma di ribellione alla società capitalista.....	22
2.2. Erosu + Gyakusatsu	24
2.2.1. 1969: La libertà sessuale ottenuta dalla Distruzione	24
2.2.2. Il triplo Hikage Chaya Jiken	26
2.2.3. Il crimine immaginario di Itō Noe	27
3. La Via della Donna Nuova	30
3.1. Il dibattito sulla Donna Nuova	30
3.1.1. Atarashiki onna no michi: tema e stile	32
3.1.2. Atarashiki onna no michi: testo in giapponese	34
3.1.3. Atarashiki onna no michi: traduzione in italiano	35
<i>Conclusioni</i>	38
<i>Abstract</i>	39
<i>Bibliografia</i>	42
<i>Sitografia</i>	45
<i>Filmografia</i>	46

Introduzione

Il presente elaborato nasce con lo scopo di inquadrare la figura della profemminista Itō Noe all'interno del suo contesto storico. Nata e cresciuta nel Giappone del primo Novecento, Noe fu una delle donne dell'era Taishō che dedicò la sua vita alla realizzazione di sé stessa, alla lotta per l'emancipazione e alla scrittura, utilizzata come chiave per esprimere il suo pensiero politico.

Per quanto riguarda la struttura di questo elaborato, esso è suddiviso in tre capitoli. Il primo è dedicato a un'introduzione storica a partire dalla caduta dei Tokugawa, delineando la condizione femminile dall'era dello shogunato e descrivendo più nel dettaglio la questione di genere dell'epoca Meiji, poiché getta le basi per la lotta per l'emancipazione di Itō Noe e delle profemministe dell'era Taishō. Conseguentemente, il capitolo si sviluppa con degli accenni alla vita di Itō Noe e al valore che ebbe la rivista *Seitō*, in quel determinato periodo storico, per le tematiche affrontate. Infine, il capitolo si conclude accennando alla produzione scritta di Noe, che vede un'evoluzione stilistica e del pensiero politico.

Il secondo capitolo è incentrato sugli avvenimenti del grande terremoto del Kantō e sulla relazione amorosa tra Noe e l'anarchico Sakae Ōsugi. In questo capitolo è presente un'introduzione al film *Erosu purasu gyakusatsu* (エロス + 虐殺, Eros + Massacro) di Yoshida Kijū. Il regista, appartenente alla cosiddetta *New Wave* degli anni '60, ha sviluppato il film seguendo due trame diverse, che si svolgono in periodi storici differenti: il 1969, che vede protagonisti i due studenti Eiko e Wada, e il 1916, con protagonisti Noe, Ōsugi e la seconda donna di lui: Kamichika Ichiko. Le vicende ambientate nel primo Novecento ruotano attorno all'incontenibile gelosia di Ichiko e all'estremo atto a cui la porterà questo sentimento, ovvero al tentato omicidio di Ōsugi in una casa del tè.

Il terzo capitolo è dedicato alla traduzione di *Atarashiki onna no michi* (新らしき女の道, la Via della Donna Nuova). In questo testo, l'autrice descrive come deve essere il cammino della Donna Nuova, ovvero silenzioso, faticoso, percorso in solitudine, affrontando innumerevoli difficoltà senza punto d'arrivo. Leggendo questo saggio si può notare la coerenza che c'è tra la vita di Noe e il percorso che lei descrive nel suo testo: nonostante Hiratsuka Raichō, nella sua autobiografia, scrisse che Noe non sviluppò un proprio pensiero, limitandosi abbracciare le istanze dei suoi partner (Filler 2009: 58-59), indubbiamente Noe fu una donna risoluta, con grandi capacità di concentrazione, che visse la sua vita mossa da grande spirito e sentimenti fortissimi, tanto da farla agire irrazionalmente. Noe, in *Atarashiki onna no michi*, scrive che la Donna Nuova per definirsi tale deve procedere in solitudine lungo il suo cammino, soffrendo senza che nessuno possa intromettersi nei suoi affari, ed è quello che lei effettivamente fa, abbandonando Imajuku nonostante la condizione problematica della famiglia, poiché quest'ultima voleva costringerla ad un matrimonio che Noe non desiderava, fuggendo a

Tōkyō per stare con Tsuji, ma sentendosi soffocare abbandona il suo ruolo di moglie e di madre, per poi legarsi a Ōsugi in un rapporto libero che non le impedisca di avvicinarsi ad altri uomini in totale libertà.

Per quanto riguarda le scelte traduttive, nel testo di arrivo si sono omesse alcune ripetizioni che avrebbero reso il brano estremamente ridondante, cercando di non perdere il ritmo che ha stabilito l'autrice per il suo saggio, proprio perché questo ritmo, scandito da una punteggiatura fitta e dalla ripetizione dei soggetti e dei verbi, dà un senso di oscurità e severità al testo, rendendolo solenne e quasi religioso.

1. Il Giappone di Itō Noe

1.1. I presupposti della repressione del joken¹ nella restaurazione Meiji e i loro effetti nel periodo Taishō.

Uno dei motivi che hanno portato il confucianesimo a diffondersi in Giappone, era stato sicuramente la legittimazione di una struttura sociale estremamente gerarchica (Wildman Nakai 1980: 157): il suddito sottostava all'imperatore come la donna sottostava al padre da nubile, al marito da sposata, e al figlio da vedova (Karaoğlu 2018: 3). Il pensiero confuciano sulla condizione femminile, che è alla base delle riflessioni di Itō Noe, era quello affermatosi nella coscienza dei giapponesi del tempo attraverso la diffusione di manuali chiamati *Jokunshō* (女訓抄, Raccolta di istruzioni per le donne). Questi ultimi erano raccolte di lezioni o precetti di interesse etico per istruire le donne nella gestione dei rapporti familiari e sociali. Il fine principale di questi insegnamenti era quello di rendere la donna ben istruita ed obbediente all'interno del *kafuchō* (家父長, sistema patriarcale), basato sul *gojo* (五常, cinque virtù): benevolenza, giustizia, cortesia, saggezza e fedeltà. Le cinque virtù erano considerate essenziali per mantenere corrette relazioni interpersonali. Tra gli scritti di questo tipo, il più famoso rimane sicuramente l'*Onna Daigaku* (女大学, Il grande insegnamento delle donne, 1729) attribuito a Kaibara Ekken (貝原益軒, 1630-1714) (Sugano 2005: 258). Da una prima ricognizione testuale risulta evidente come le prerogative etiche riconosciute agli uomini e alle donne avessero un impatto in termini di autodeterminazione e accesso alle libertà individuali: ad esempio, un uomo poteva divorziare dalla moglie per sette motivi, cioè malattia, sterilità, disobbedienza, furto, pigrizia, gelosia e loquacità, mentre alle donne non era possibile richiedere il divorzio (Soriano 2018: 84).

Oltre al pensiero confuciano, che aveva costituito la base anche per gli ordinamenti giuridici del Giappone, dalla Cina giunsero anche elementi della storia popolare che contribuirono fortemente a rafforzare nell'immaginario collettivo la convinzione della possibile pericolosità sociale di donne di particolare bellezza e di intelletto e personalità fuori dal comune. Tipiche di questo repertorio furono, ad esempio, le storie di imperatori cinesi caduti in disgrazia a causa dell'influenza malvagia delle donne di cui erano innamorati². Di conseguenza, divenne popolare, durante il periodo Tokugawa (1603-1868), una citazione proveniente da uno dei Cinque Classici, lo *Shujing* (書經, Classico dei

¹ La parola *joken* (女權, diritti delle donne), che ricorre nel testo di Sekiguchi (2008) viene tradotta come “potere delle donne”, poiché l'autrice la utilizza con questa accezione. Quindi, il titolo del paragrafo fa riferimento alla repressione del potere delle donne avvenuta con la restaurazione Meiji.

² Secondo la storiografia cinese sono tanti gli imperatori caduti in disgrazia a causa di concubine perfide. Famosa è la storia del re Zhou e la sua concubina Daji, o dell'imperatore Xuanzong della dinastia Tang e della sua amata Yang Guifei.

Documenti), un testo cinese di primaria importanza letteraria la cui compilazione è tradizionalmente attribuita a Confucio: «L'imperatore disse: 'Gli anziani hanno detto, "La gallina non canta al mattino. Se la gallina canta al mattino, la famiglia cadrà"» (Theobald 2010 o.l.)³. In questo passo, il canto della gallina viene associato all'assunzione di un ruolo di comando da parte della donna. Poiché è il gallo a cantare e non la gallina, allo stesso modo la donna non può ricoprire alcuna carica di potere: ciò rappresenterebbe, secondo la gerarchizzazione giapponese del periodo, la disfatta dell'*ie* 家 (famiglia), cioè l'unità basilare dell'organizzazione sociale nel villaggio. Questa fu la retorica che si diffuse nel corso del periodo Tokugawa, accentuatasi attraverso le traduzioni dal cinese di diversi racconti, in cui la figura femminile veniva messa in cattiva luce, ad esempio: *Tsūzoku tō gensō gundan* (通俗唐玄宗軍談, I racconti di guerra popolari di Tang Xuanzong, 1705).

La pericolosità sociale della donna nell'immaginario collettivo si è rafforzata anche sulla base dei rapporti tra lo *shōgun* (将軍) e i *daimyō* (大名)⁴. Difatti, al fine di mantenere il lignaggio, le figlie dello *shōgun* venivano date in sposa ai signori feudali⁵. Queste donne, chiamate *osumai-sama* (御住居様)⁶, avevano un'importantissima posizione sociale, in quanto principesse dello shogunato e madri dei *daimyō* dominanti. In virtù di ciò, le *osumai-sama* avevano un grande potere, poiché per mezzo di loro lo *shōgun* poteva esercitare il suo controllo all'interno delle famiglie dei *daimyō* (Sekiguchi 2008: 211). Le consorti dei signori feudali non godevano della stima dei pensatori confuciani, poiché non avevano comportamenti adeguati secondo l'etica tradizionale: esse risultavano, infatti, completamente sollevate, nella pratica, da tutti gli obblighi che invece interessavano le altre donne di livello sociale simile⁷.

Considerato il ruolo di notevole rilevanza di cui la donna della classe nobiliare era investita, il timore di un rovesciamento del *kafuchō* e dell'*ie* risultò sempre più realistico. La Restaurazione Meiji in questo senso rappresentò lo sradicamento del potere femminile dal governo, il cui fine era

³ Traduzione dal cinese a cura della scrivente. Testo originale: 王曰：「古人有言曰：『牝雞無晨。牝雞之晨，惟家之索。』」

⁴ Signore terriero del periodo feudale.

⁵ Questa usanza veniva praticata similmente tra shogunato e corte imperiale di Kyōto. Infatti, la consorte dello *shōgun* (*midaidokoro* 御台所) era solitamente una principessa della corte imperiale.

⁶ Era stato attribuito loro il nome *osumai-sama*, poiché le loro dimore erano chiamate *osumai* (御住居, dimora) (Seigle 2012: 65).

⁷ Ne parla il confuciano Ogyū Sorai (1666-1728) nella sua opera *Seidan* (政談, 1726 ca.), in cui biasima le mogli dei *daimyō*, proprio perché non erano in grado cucire e passavano le giornate a suonare lo *shamisen* (三味線) e a ballare, per poi dormire fino a tarda mattinata (Sekiguchi 2008: 206-207).

ristabilire l'unico potere legittimo: quello dell'uomo. L'era *Meiji* (明治時代, 1868-1912) iniziò il 25 gennaio del 1868, quando i Tokugawa furono costretti a rinunciare allo shogunato per riconsegnare i poteri militari nelle mani dell'imperatore stesso. La capitale venne spostata da Kyōto a Edo, il cui nome fu cambiato in Tōkyō. Il castello dello *shōgun* divenne il nuovo palazzo imperiale e, per evitare che il regno dell'imperatore si trasformasse in una replica dello shogunato, Ōkubo Toshimichi (大久保利通, 1830-1878) presentò a Iwakura Tomomi (岩倉具視, 1825-1883) un memoriale sulla riforma del palazzo imperiale, che proibiva alle donne di entrare nella sala del trono anteriore. La parte anteriore del palazzo fu dedicata alle stanze dell'imperatore e venne proibito alle dame di corte di accedervi. Quando l'imperatore si sposò con la principessa Haruko (美子, 1849-1914) della casa Ichijō (一条勝子), le dame di corte furono licenziate, solo alcune di esse vennero scelte per la riconferma e, quelle che avevano il compito di servire l'imperatore, dovevano sottostare agli ordini dell'imperatrice Haruko (Sekiguchi 2008: 216).

1.1.1. La condizione femminile in epoca Meiji e il Jiyū Minken Undō

Con la rivoluzione Meiji vennero avviati profondi cambiamenti all'interno delle istituzioni giapponesi, e una funzione decisiva fu svolta dall'apertura nei confronti dell'Europa e degli Stati Uniti. Ampliare i propri orizzonti gettando lo sguardo a Occidente, per il Giappone che per secoli ebbe un'organizzazione di tipo feudale, significava scontrarsi con una realtà completamente diversa. Il Giappone dell'era Meiji, per mettersi al passo con le tecnologie occidentali, assunse alcuni esperti stranieri per aiutare a formare i giapponesi nei vari aspetti della vita moderna: si rivolse a degli esperti legali francesi per la creazione di un nuovo codice legislativo, mentre gli inglesi prestavano aiuto nel campo dell'industria e gli americani aiutavano con l'agricoltura e l'istruzione. Infine, per l'esercito fu preso a modello quello prussiano (Segal 2015: 4).

Al fine di compiere il processo di modernizzazione, venne anche promossa la Missione Iwakura, che vide partire gli studenti giapponesi verso gli Stati Uniti e l'Europa, in modo tale che potessero essere formati riguardo le istituzioni, la politica, l'economia, gli usi e i costumi occidentali (Inumaru 2008: 171). Furono inoltre assunti alcuni esperti stranieri per aiutare a formare i giapponesi in vari aspetti della vita moderna. Il vicecommissario degli affari coloniali Kuroda Kiyotaka (黒田清隆, 1840-1900) suggerì che il nuovo governo avrebbe dovuto educare anche le proprie donne, facendole aderire alla Missione Iwakura. Il governo supportò l'idea e nel 1871 oltre agli uomini partirono alla volta degli Stati Uniti cinque ragazze, la loro età andava dagli otto ai quindici anni. Tuttavia, mentre

i giovani ragazzi erano incaricati di apprendere sui trasporti, la legge e l'industria occidentale, le ragazze dovevano studiare la vita familiare americana, per un periodo di dieci anni (Sievers 1983: 12): questa scelta del governo riflette la forte influenza che il *kafuchō* continuava ad avere sulla società giapponese, nonché il ruolo ancora importantissimo della famiglia. Infatti, nella catena di lealtà tra suddito e imperatore, il nucleo familiare costituiva un anello cruciale, in cui la donna, secondo il principio *ryōsai kenbo* (良妻賢母, moglie buona e madre saggia), era di fondamentale importanza, nonostante il suo ruolo all'interno della società patriarcale fosse subalterno all'uomo. In questo senso, tra l'autorità patriarcale e l'autorità imperiale vi è una stretta correlazione (Mackie 1994:24-25). Verso la fine dell'800, in Giappone molti intellettuali si esposero per esprimere le proprie remore riguardo un sistema che limitava la donna e la sua autodeterminazione. Uno di loro è Fukuzawa Yukichi (福澤諭吉, 1834-1901), che criticò il sistema patriarcale ponendosi in netto contrasto con il sistema delle concubine, in quanto istituzione inumana e senza etica, simbolo e privilegio del potere maschile e rimasuglio dell'influenza cinese (Sievers 1983: 13-19-31). Anche i missionari americani e cristiani non vedevano di buon occhio tale pratica perché, per motivazioni prettamente religiose, sostenevano i valori della monogamia. Fu proprio un uomo cristiano, Iwamoto Yoshiharu (巖本善治, 1863-1942), ad aver fondato, nel 1885, il primo periodico giapponese destinato ad un pubblico femminile: *Jogaku Zasshi* (女学雑誌). I temi erano la parità tra uomo e donna, l'istruzione femminile e l'abolizione della prostituzione⁸, dando il via al dibattito su tematiche calde e liberando la strada a nuove donne che volessero esprimersi attraverso la stampa, proprio come fece Hiratsuka Raichō, fondatrice di *Seitō*, rivista alla quale si unì Itō Noe nel 1911 (Kiguchi 2005: 134).

Per le donne giapponesi, gli avvenimenti degli anni '70 dell'800 condussero a una maggiore consapevolezza della propria condizione. Fra questi eventi, nel 1872 gli uomini vennero esortati dal governo a tagliare i capelli corti "all'occidentale", per creare una correlazione tra tale acconciatura e gli atteggiamenti progressisti che avrebbero apportato ad un cambiamento per il bene del paese. Quando alcune donne si tagliarono i capelli per seguire la moda occidentale, il governo vietò loro tale libertà. L'imperatrice Meiji, per dare un modello estetico femminile da seguire, fece un'apparizione pubblica, mostrando l'aspetto corretto che le donne dovevano avere: capelli lunghi, sopracciglia

⁸ In merito a ciò, bisogna fare riferimento all'incidente della *Maria Luz*. Quest'ultima era una nave peruviana che reclutava uomini e prostitute al fine di venderli ovunque ci fosse un mercato. Le attività della *Maria Luz* furono ampiamente pubblicizzate nel 1872, ma l'opposizione di alcuni riformatori giapponesi attirò la pressione internazionale che costrinse il governo giapponese a dichiararsi in opposizione alla schiavitù in tutte le sue forme. Con questa proclamazione, il governo ha annullato i contratti e i debiti insoluti delle prostitute verso le case che servivano, ma non ha reso illegale la prostituzione (Sievers 1983: 13).

naturali e denti bianchi⁹ (Sievers 1983: 14-15). Dal punto di vista educativo, il governo Meiji fondò una scuola femminile nazionale chiamata *Tōkyō Jyogakkō* (東京女学校), le cui studentesse avevano dagli otto ai quindici anni e gli insegnamenti erano il cucito, l'artigianato, la lingua giapponese e l'inglese, seguendo come politica educativa il principio di *ryōsai kenbo*.

Nel 1872 venne promulgata la legge sull'istruzione, volta alla "sconfitta" dell'analfabetismo e dell'ignoranza (Herbert 1965: 210-211). La preparazione delle donne era considerata uno degli obiettivi fondamentali, vennero quindi istituite una dopo l'altra diverse scuole femminili, come la *Tōkyō joshi shihan gakkō* (東京女子師範学校) e la *Meiji jyogakkō* (明治女学校) (Kiguchi 2005: 136-137).

Per quanto riguarda il rapporto matrimoniale, la donna una volta sposata perdeva il controllo su ogni proprietà e non veniva formalmente registrata nella famiglia del marito finché non generava un erede. Inoltre, non poteva sottoscrivere contratti né acquistare o vendere proprietà senza il consenso del marito (Mackie 1994: 80-81). Oltre a ciò, nonostante nel 1873 fu promulgata una legge sul divorzio che concedeva alle donne di potersi separare dal marito, tuttavia, tale richiesta comportava la perdita dei figli e svantaggi economici di qualsiasi tipo (Sievers 1983: 31).

Nonostante fosse compito della donna occuparsi della casa e dei figli, la manodopera femminile nelle industrie di cotone rappresentava il 60% (Kiguchi 2005: 138). Le donne, sottopagate e costrette a lavorare in ambienti malsani, erano spesso costrette a prendersi dei giorni di riposo, cosa che causava loro la perdita del salario (Karaoğlu 2018: 6).

Infine, ciò che aumentò il divario tra i due generi, fu l'istituzione nel 1900 dell'articolo 5 della *Chian Keisatsu Hō* (治安警察法, Legge per la pubblica sicurezza), la quale impediva alle donne di partecipare agli incontri politici pubblici, unirsi a dei partiti e votare negli uffici pubblici¹⁰ (Mastroleo 2012/2013: 105). Il divario di genere che si andò a formare a causa di queste condizioni spinse le donne, desiderose di pari diritti e opportunità, ad unirsi in un percorso di conquista dei diritti umani e civili. Un movimento importante che supportò la questione femminile fu il *Jiyū Minken Undō* (自由民権運動, Movimento per la Libertà e i Diritti Civili), un movimento politico-sociale di stampo liberale formatosi nel 1874 con l'obiettivo di ottenere una Costituzione e un Parlamento Elettivo.

⁹ Le donne sposate in Giappone dovevano rasarsi le sopracciglia e tingersi di nero i denti, in modo da non apparire più attraenti alla vista di altri uomini. Il governo spiegò informalmente che il divieto di tagliarsi i capelli favorì la fine di questa pratica (Sievers, 1983: 14).

¹⁰ Nel 1919 nasce la *Shin fujin kyōkai* (新婦人協会), che nel 1922 riesce a far approvare delle modifiche all'articolo 5 (Mastroleo 2012/2013: 105).

Considerando che il movimento era supportato dal *Jiyūtō* (自由党, Partito Liberale), nato nel 1881, e che gli intellettuali membri del *Jiyū Minken Undō* vennero influenzati dalle opere di Jean-Jacques Rousseau, John Stuart Mill, Herbert Spencer e Millicent Garrett Fawcett (Mackie 1994: 59), possiamo dire che inizialmente il femminismo in Giappone aderì ai principi universali del liberalismo con lo scopo di estenderli anche alle donne. Successivamente, nel 1903 Sakai Toshihiko (界利彦, 1871-1933) e Kōtoku Denjirō (幸徳傳次郎, 1871-1911) fondarono lo *Heiminsha* (平民社), una società editoriale che pubblicava lo *Heimin Shinbun* (平民新聞), un giornale di stampo socialista che sottolineava i limiti dell'ideologia liberale e criticava il sistema capitalista. Diverse donne si avvicinarono allo *Heiminsha*, sostenendo che la questione femminile poteva essere risolta con l'istituzione di politiche socialiste. Nishikawa Fumiko (西川文子)¹¹ in un articolo descrisse la corrente socialista come una filosofia umana e premurosa, fortemente in contrasto con i valori del capitalismo. Per questo motivo, suggerì che le donne, in quanto gentili e compassionevoli per natura, avrebbero dovuto aderire al pensiero socialista, di modo che la voce delle donne venisse, prima o poi, ascoltata (Mackie 1994: 110-111).

1.1.2. Pensiero socialista e anarchico giapponese: Kōtoku Denjirō (1871-1911) e Sakae Ōsugi (1885-1923)

Kōtoku Denjirō, allievo di Nakae Atsusuke (仲江篤介, 1847-1901), affrontò durante la sua vita una crescita politica interessante: essendo stato il suo maestro l'introduttore di Rousseau in Giappone, Denjirō inizialmente riteneva che il popolo dovesse esercitare di diritto il controllo diretto sulle attività parlamentari, poiché i membri del parlamento non facevano altro che tradire l'elettorato. Successivamente, si avvicinò all'ideologia socialista, fondando insieme a Sen Katayama e Nanoe Kinoshita lo *Shakai shugi kyōkai* (社會主義協會, Associazione del Socialismo, antesignana del partito socialista nipponico), per poi avere una presa di coscienza e abbracciare l'ideologia anarchica (García 1976: 34-36). Nel 1901 scrisse il suo primo libro: *Nijūsseiki no kaibutsu Teikoku shugi* (二十世紀之怪物帝国主義, L'imperialismo: il Mostro del XX secolo), opera in cui criticò l'imperialismo e il militarismo giapponese ed esaminò il problema della povertà. In merito a ciò, Denjirō riteneva che il problema della povertà fosse causa del sistema economico e che i nuovi

¹¹ Non è stato possibile trovare le date di nascita e morte.

mercati dovevano essere trovati all'interno della nazione, non oltreoceano. Non mancò la critica al sistema oligarchico e al capitalismo, desideroso che la società dell'oppressione capitalista venisse trasformata nella società di proprietà comune dei lavoratori. Nel 1903 pubblicò *Shakai shugi Shinzui* (社会主義神髓, Quintessenza del Socialismo), un tributo a Karl Marx in cui afferma che la rivoluzione è stata ordinata dal Cielo¹² come un processo di inevitabile evoluzione (Tsuzuki 1966: 32-33). Garcia (1976: 36-38) riporta che il già accennato passaggio dal socialismo all'anarchia avvenne in carcere, dove Denjirō scontò una condanna di cinque mesi per aver scritto e diffuso propaganda sovversiva. Arrivò alla conclusione che il sistema elettivo per il parlamento e il suffragio universale non servissero ad attuare una vera rivoluzione sociale, sostenendo che essa poteva essere raggiunta solo con l'azione diretta dell'unione di tutti i lavoratori. Anche Soriano (2018: 59) conferma la sfiducia di Denjirō nelle istituzioni, poiché egli vede un'osmosi fra l'elettoralismo e la corruzione, ipotesi confermata dai socialisti in Parlamento che si dimostrarono rappresentanti delle classi più abbienti. Il suo più grande progetto fu la creazione del già citato *Heimin Shinbun*, che purtroppo ebbe breve durata, poiché nel 1907 il gestore e il redattore capo furono condannati al carcere. Denjirō fu una figura molto scomoda per il governo Meiji per via della sua posizione apertamente rivoluzionaria, che lo costrinse a cambiare diverse volte abitazione a causa delle persecuzioni della polizia. Questa condizione lo faceva sentire come se stesse «combattendo l'intero Giappone» (Sievers 1983: 158). Per un periodo, al fine di sfuggire alla polizia, si rifugiò a Yugawara insieme alla sua compagna Kanno Sugako (菅野須賀子, 1881-1911). Lì Denjirō lavorò ad un libro il cui intento era attaccare il cristianesimo, poiché la religione cristiana e l'azione dei preti venivano utilizzate dal governo come strumento del militarismo e del patriottismo, infatti il governo elargiva grandi appoggi finanziari ai preti cristiani. Sievers (1983: 158) riporta che Sugako si allontanò dal compagno nel maggio del 1910 per tornare a Tōkyō, poiché il governo le aveva imposto delle pesanti multe e poteva evitarne il pagamento scontando almeno cento giorni in cella. Prima di dirigersi in prigione però, incontrò i suoi compagni rivoluzionari. Lì constatò che l'indisciplina del gruppo (e in particolare di Miyashita Takichi) li aveva resi tutti vulnerabili alle azioni repressive. Il gruppo decise di non intraprendere alcuna azione finché Sugako non sarebbe stata rilasciata. Nonostante ciò, gli agenti di polizia iniziarono gli arresti nel giro di una settimana in quello che sarebbe stato il *Dai Yaku Jiken* (大逆事

¹² Tsuzuki (1966: 33) ipotizza che tale affermazione possa ricollegarsi all'istruzione confuciana di Kōtoku. Importante è infatti il *Tian Ming* (天命, Mandato Celeste) per la dottrina confuciana. Secondo questo concetto, il Cielo attraverso il suo mandato legittimava le dinastie regnanti, ma poteva anche destituire un sovrano ingiusto privandolo del mandato. Questo pensiero legittimava le rivolte contadine, le invasioni straniere e le catastrofi naturali.

件, il Caso di Alto Tradimento¹³). Secondo Elison (1967: 437) Miyashita Takichi (宮下太吉, 1875-1911) fu scoperto il 25 maggio 1910 a testare degli esplosivi, fabbricati con lo scopo di assassinare l'imperatore. Ciò funse da pretesto per la cattura dei compagni di Kanno Sugako. Anche Denjirō venne arrestato, il primo giugno del 1910, mentre aspettava un treno che l'avrebbe condotto a Tōkyō al fine di trovare un editore per il suo ultimo libro¹⁴. L'esecuzione avvenne il 25 gennaio 1911. L'atrocità dell'atto atterri sia l'Europa che l'America, ma il Giappone preferì la perdita del prestigio internazionale al cambiamento rivoluzionario a cui auspicavano gli organizzatori del *Dai Yaku Jiken*. Kanno Sugako subì un angoscioso processo, in cui definì il compagno Denjirō come un uomo di lettere, non in grado di compiere atti violenti e rivoluzionari come lei e gli altri arrestati. Disse al Pubblico Ministero che l'obiettivo della fazione radicale era quello della Rivoluzione, e che prese questa posizione dopo essere stata arrestata per l'*Akahata Jiken* (赤旗事件, l'Incidente della Bandiera Rossa¹⁵). Durante il processo espresse le sue posizioni nei confronti dell'imperatore, descrivendolo come colui che è a capo e responsabile di un sistema oppressore (Sievers 1983: 159-160-161). Disse anche che l'imperatore, in quanto tale, era responsabile dello sfruttamento a fini economici del popolo e di persecuzioni e torture per reati di opinione. Di conseguenza, chi politicamente rappresentava l'esecuzione di tali reati doveva essere uccisa (Soriano 2018: 63). Tuttavia, il 25 gennaio del 1911 le autorità non poterono eliminare tutte le figure scomode al governo, poiché alcune si trovavano già in prigione durante la scoperta del *Dai Yaku Jiken*. Fra queste vi era Sakae Ōsugi, il quale fu arrestato per aver preso parte all'Incidente della Bandiera Rossa il 22 giugno del 1908. Ōsugi viene definito un «anarchico in traduzione» (Soriano 2018: 65), poiché durante la sua vita si dedicò a un'instancabile opera di traduzione, al fine di rendere accessibile il pensiero anarchico alle masse nipponiche. Tradusse *La conquista del pane*, *Lo Stato, il suo ruolo storico*, *La morale anarchica* e altre opere minori di Kropotkin (García 1976: 47-48). Si dedicò anche alla traduzione de *L'origine delle Specie* di Darwin, con l'intento di contestare gli intellettuali propagandisti del regime, i quali deformavano il pensiero di Darwin al fine di legittimare il sovranismo e l'azione bellica, considerando legittimo che il più forte sovrastasse il più debole. Quando uscì dal carcere nel 1913 si impegnò con la

¹³ Definizione con cui si indica tradizionalmente il fallito attentato contro la persona dell'imperatore Meiji.

¹⁴ García (1976: 42) riporta i fatti diversamente: egli sostiene che Denjirō voleva recarsi a Copenaghen per assistere al Congresso dell'Internazionale Socialista e che fu arrestato in questa occasione. Inoltre, egli afferma che il *Dai Yaku Jiken* era una montatura architettata dalle forze di polizia per liberarsi delle figure scomode per il governo. Per avvalorare la sua tesi fa un elenco delle professioni che svolgevano i condannati a morte: due giornalisti, uno scrittore, un medico, un contadino, un operaio tipografo, uno studente, un sacerdote buddhista, un funzionario e due proprietari. Considerando la sostanziale differenza tra le professioni, egli sostiene che l'attentato non poteva essere davvero stato architettato dalle vittime dell'esecuzione.

¹⁵ Episodio di repressione politica del 22 giugno 1908, a Tōkyō. È il primo scontro tra autorità imperiale e movimento socialista-anarchico.

pubblicazione di *Kindai Shisō* (近代思想) in collaborazione con Arahata Kanson (荒畑寒村, 1887-1981). In *Kindai Shisō* Ōsugi attaccò l'individualismo, sottolineando che è la lotta collettiva l'obiettivo fondamentale del rivoluzionario (García 1976: 50). Dal 1915 Ōsugi si dedicò allo *Heimin Shimbun*, cambiando il nome al quotidiano, di modo che le autorità non potessero liquidarlo nuovamente: nacquero così il *Rōdō Shimbun* (労働新聞) e il *Rōdō Undō* (労働運動) (García 1976: 50-52). Insieme al compagno Arahata Kanson, Ōsugi si impegnò nella formazione di un gruppo di studio del sindacalismo rivoluzionario. Fra i suoi vari intenti vi era quello di unificare tutte le componenti della sinistra politica e sindacale, così insieme ad altri attivisti fondò la lega socialista del Giappone, il 10 dicembre del 1920 (Soriano 2018: 41-42). L'impegno politico di Sakae Ōsugi fece sì che egli fosse conosciuto internazionalmente: nel 1923 venne invitato dai promotori dell'AIT¹⁶ che avrebbe dovuto fondarsi a Berlino. Durante il soggiorno in Europa, Ōsugi fece sosta a Parigi. Lì, l'ambasciata giapponese di Parigi lo segnalò alla polizia francese, così Ōsugi venne arrestato e riportato in Giappone in nave nel luglio del 1923 (García 1976: 52). Il 16 settembre dello stesso anno, Ōsugi venne assassinato dalla polizia giapponese insieme alla compagna Itō Noe e il nipotino Sōchi dell'età di sette anni, in quello che viene chiamato *Amakasu Jiken* (甘粕事件, l'Incidente di Amakasu).

1.2. Itō Noe, una Atarashii Onna

Era giovane e bellissima, viveva con un famoso anarchico, da cui ha avuto un figlio. Dora le chiese: "non hai paura che le autorità ti possano fare qualcosa?" "Lei si portò le mani alla gola e rispose: so che lo faranno, prima o poi"¹⁷ (Russell 1968: 192-193).

Itō Noe (伊藤野枝, 1895-1923) era consapevole della sorte a cui andava incontro, tuttavia, questo non la fermò dal perseguire i suoi ideali di libertà. Noe nacque durante il periodo Meiji e militò, guidata dal suo spirito rivoluzionario, durante l'era Taishō (大正時代, 1912-1926), periodo che viene ricordato per i passi avanti fatti dal liberalismo e la democrazia, ma controbilanciati dall'autoritarismo, dalla censura e dalla repressione che vennero perpetrati nei confronti di coloro che si esprimevano contrari alle politiche attuate dal governo. Fra loro, la stessa Noe e il compagno Ōsugi dovettero subire, pagando con la vita.

¹⁶ Associazione Internazionale dei Lavoratori.

¹⁷ Traduzione dall'inglese a cura della scrivente.

1.2.1. *Da Imajuku a Tōkyō*

La vita di Itō Noe inizia nel 21 gennaio del 1895 nel Kyūshū, a Imajuku, un villaggio nella prefettura di Fukuoka. I genitori si occupavano di attività legate al commercio del pesce, ma la madre lavorava anche come bracciante nei campi e il padre faceva l'operaio ceramista in un'industria locale. Nel 1903, all'età di otto anni, frequentò la scuola elementare del suo villaggio primeggiando nello studio. Purtroppo, le condizioni economiche della famiglia peggiorarono e la bambina venne affidata allo zio. Si iscrisse alla scuola femminile di Ueno a Tōkyō e lì, stimolata dall'accesso alle biblioteche e dall'ambiente urbano, dimostrò una certa «precocità negli apprendimenti» (Soriano 2018: 87). Sfortunatamente a causa del progressivo aumento dei problemi di natura familiare, fu costretta a ritornare al suo villaggio e cominciò a lavorare in un ufficio postale all'età di quattordici anni. Mossa dalla frustrazione scrisse allo zio, il quale l'aveva accolta anni prima, chiedendogli di poter tornare da lui per continuare gli studi. Lui acconsentì, ma non c'era pace per il percorso scolastico di Noe. Infatti, nel 1910 durante le vacanze estive del suo secondo anno, i genitori di Itō Noe imposero alla figlia il matrimonio come condizione per poter continuare gli studi. Il promesso sposo era Suematsu Fukutarō (末松福太郎)¹⁸, originario del suo villaggio che aveva da poco terminato gli studi negli Stati Uniti d'America ed era ritornato in Giappone. Egli era considerato un buon partito dalla famiglia della ragazza proprio perché si aspettavano che avrebbe riportato la sposa con sé negli Stati Uniti (Sievers 1983: 172). Nonostante Noe detestasse lo sposo acconsentì alle nozze imposte per fuggire nel continente americano. Confidò alla sorella che una volta arrivati in America, lo avrebbe immediatamente lasciato (Pezzica 2013: 54). Fuller (2009: 60) riporta che subito dopo il suo diploma nel marzo del 1912, Noe fu costretta a ritornare a casa per via di circostanze familiari e, poco prima che lei partisse, il suo docente di inglese Tsuji Jun (辻潤, 1884-1944) confessò il suo amore per lei. Il matrimonio tra Noe e Fukutarō durò appena nove giorni, poiché Noe fuggì di casa, rendendosi conto che Fukutarō non era in grado di assicurare il trasferimento all'estero che aveva promesso. La ragazza trovò rifugio a casa dello zio, ma dopo un mese si trasferì da Tsuji Jun. Egli nacque a Tōkyō nel 1884 e morì nel 1944. Scrittore e poeta, il suo stile di vita era caratterizzato dalla sua visione epicurea del mondo: distacco apparente dalla politica, tranquillità e atarassia, semplicità quotidiana, nomadismo e una ricerca esistenziale senza sofferenze in una forma di aponia (Soriano 2018: 88). Fu lui ad avvicinare Noe alle idee progressiste che contraddistinsero poi il suo pensiero e la sua azione politica. Aveva solo sedici anni quando iniziò la sua relazione con Jun, mentre lo zio si occupava del divorzio con lo sposo imposto dalla famiglia. Dalla relazione tra Noe e Jun nacquero due figli. Lo scandalo della relazione tra i due portò le autorità scolastiche a licenziare il professore, poiché aveva

¹⁸ Non è stato possibile trovare le date di nascita e morte.

danneggiato la reputazione della scuola col suo atteggiamento immorale. Il loro matrimonio venne registrato verso la fine della loro vita insieme, nel luglio 1915.

I due ebbero un rapporto piuttosto burrascoso. L'incapacità da parte di Jun di trovare un lavoro, i suoi continui tradimenti e il rapporto poco armonioso tra Noe e la suocera furono fonte di stress per la loro vita familiare (Filler 2009: 60).

1.2.2. Le Donne Nuove della rivista *Seitō*

Itō Noe aveva solo diciassette anni quando entrò a far parte del gruppo-rivista *Seitō* (青鞜), nel 1911. Il nome della rivista è la traduzione in giapponese di *Bluestockings*¹⁹, ovvero il nome del salotto letterario organizzato da Elizabeth de Montague nel 1750. Quel che si voleva realizzare con *Seitō* era un dibattito tra lettrici, lettori e intellettuali, utilizzando la letteratura come «porta simbolica» (Soriano 2018: 96) per esprimere i propri desideri di emancipazione: le tematiche erano l'aborto²⁰, la contraccezione, il matrimonio combinato, la prostituzione, ma gli argomenti spaziavano anche su tematiche come l'amore omosessuale e il mutuo sostegno ai bisognosi.

La fondazione del mensile è da attribuire a Hiratsuka Raichō (平塚らいちよう, 1886-1971): talentuosa donna che ebbe la fortuna di appartenere a una famiglia borghese che le potesse mantenere gli studi, ella adottò il nome *Raichō*²¹, letteralmente “penna del tuono”, per porre in risalto l'azione femminista e sociale (Soriano 2018: 94). Raichō, tuttavia, a causa dello scalpore generato fra l'opinione pubblica, abbandonò la rivista nel 1915. Andò a vivere con il suo compagno, dal quale ebbe due figli, senza vincolarsi al matrimonio.

Fu proprio Jun a incoraggiare l'amicizia tra Noe e Raichō, proponendo alla compagna di scrivere delle lettere alla fondatrice di *Seitō* riguardo il suo matrimonio imposto, nella speranza che potesse offrirle un lavoro e aiutarla a rendersi indipendente (Newsome 2016: 41). In queste lettere, Noe espresse tutto il suo tormento, confidando di avere pensieri suicidi. Raichō nella sua autobiografia descrive Noe come una ragazza di salute cagionevole e profondamente depressa. Sicuramente l'ambiente di *Seitō* aiutò Noe, in quanto nuovo conforto e rifugio. Lì, ebbe l'opportunità di coltivare

¹⁹ *Bluestockings* significa “calze blu”, un riferimento alle calze blu delle donne proletarie, discriminate dalle donne aristocratiche che indossavano calze di colore nero.

²⁰ Il tema dell'aborto era un argomento estremamente caldo: è importante ricordare che secondo il Codice penale dell'epoca, colei che avesse praticato l'aborto avrebbe subito cinque anni di carcere. Per di più, anche ogni forma di contraccezione era stata proibita, definendo questi due atti come ostili allo Stato. Noe come le altre femministe di *Seitō* erano molto sensibili a questa tematica, ecco perché nel 1915 la rivista pubblicò il romanzo di Harada Satsuki intitolato *Gokuchū no onna yori otoko ni* (獄中の女より男に, da una donna in prigione a un uomo). In questo romanzo la protagonista rivendica il feto come parte del corpo stesso della donna e di conseguenza che l'aborto è un diritto imprescindibile. Ciò causò a *Seitō* una immediata censura e la chiusura della redazione.

²¹ Il suo vero nome era Hiratsuka Haruko.

la sua passione per le tematiche trattate dalla rivista e per la scrittura, strumento grazie alla quale Noe espresse le sue idee (Gross 2019: 46).

Seitō fu pubblicato tutti i mesi dal 1911 al 1916, anche se due numeri non furono pubblicati a causa delle misure repressive attuate nei confronti dei periodici che non si allineavano alla linea politica del governo. Le redini della redazione dal 1911 al 1915 le detenne Raichō, la quale dette al periodico una direzione moderata, non trattando in modo diretto le problematiche delle donne²². Probabilmente, la sua linea pacata è dovuta alla condizione economica della famiglia e alla posizione sociale agiata di cui godeva, che la rendevano non del tutto consapevole delle difficoltà che dovevano affrontare le donne appartenenti ad un rango inferiore al suo. Successivamente, quando Noe sostituì Raichō in redazione, nel 1915, la rivista assunse un taglio molto più rivendicativo, a causa del forte pessimismo che Noe nutriva nei confronti degli uomini, considerati artefici e complici delle ingiustizie perpetrate nei confronti delle donne (Soriano 2018: 95). Inoltre, le posizioni politiche di Noe erano più radicali rispetto a quelle della redattrice precedente, in quanto si identificava nel pensiero anarchico di Emma Goldman, importante saggista e filosofa che ebbe un ruolo significativo nella diffusione del pensiero anarchico in Europa e negli Stati Uniti. Fu Jun ad introdurre i saggi di Goldman alla giovane Noe, che presto la rese uno dei suoi più grandi punti di riferimento e ispirazione, tanto da dedicarsi alla traduzione dei suoi saggi, come “la tragedia dell’emancipazione della donna”. In realtà, secondo quanto dice Bardsley (2008: 212-213), Noe non tradusse nulla, poiché le sue traduzioni erano in realtà di Tsuji Jun, pubblicate poi per *Seitō* con il nome di lei. Tuttavia, pubblicare una traduzione sotto il nome di un altro non era del tutto insolito in questo ambiente. Le convinzioni anarchiche della pioniera si rafforzarono quando intraprese una corrispondenza con Sakae Ōsugi, con il quale intraprese una relazione libera e chiacchierata. L’influenza di Ōsugi spinse Noe ad abbracciare in tutto e per tutto le istanze del movimento anarchico, frequentando circoli e conferenze politiche e difendendo la condizione delle prostitute e dei gruppi sociali che non avevano alcuna rappresentanza, si dichiarò inoltre contraria all’esproprio di terreni a discapito dei contadini da parte dello Stato (Soriano 2018: 89-90).

Poiché Noe voleva che tutte le donne traessero beneficio dalle pubblicazioni di *Seitō*, indipendentemente dall’orientamento politico, fece in modo che la rivista evitasse di seguire una chiara ideologia politica. Nonostante questo, i toni utilizzati dal periodico erano molto più duri sotto la sua direzione. Chiaramente, presto Noe si rese conto di quanto fosse difficile produrre una rivista che trattava argomenti strettamente politici, ma che funzionasse senza regole. Ella concluse la sua carriera come editrice scrivendo il suo «Anti-Manifesto» (Bradsley 2007: 121), che fece stampare

²² È da tenere in considerazione che Hiratsuka Raichō era di poco più giovane di Suga Kanno, di conseguenza la discontinuità tra le femministe dell’era Meiji e quelle dell’era Taishō è da ricercare nella differenza di classe e non in quella generazionale (Sievers 1983:165).

nella copertina dell'ultimo numero di *Seitō* del 1916. In questo brano, Noe si sfoga definendo *Seitō* come una rivista senza valore. Questo perché la sua intenzione di unificare tutte le ideologie attraverso la scrittura femminile non ha portato a un senso di comunità, bensì ad una pubblicazione priva di significato.

Seitō non è stata la prima rivista a trattare la questione femminile e rivendicare i diritti delle donne: vi furono altri periodici di questo tipo, ad esempio la già citata *Jogaku Zasshi* e la rivista *Nihon shinfujin* (日本新婦人), pubblicata nel 1888. Tuttavia, *Seitō* è stato il primo periodico ad essere gestito nella sua totalità da donne fuori dagli schemi che incarnavano lo spirito della *atarashii onna* (新しい女, donna nuova).

L'espressione "Donna Nuova" cominciò a circolare negli Stati Uniti e in Europa alla fine del XIX secolo quando le donne, scegliendo di svolgere lavori al di fuori delle mura domestiche (più per necessità che per desiderio di emancipazione), presero una maggiore consapevolezza dei propri diritti. Cominciarono ad essere definite "Donne Nuove" quelle donne che, rifiutando lo stereotipo di donna femminile costretta costantemente al sacrificio, si ribellavano ai rigidi schemi imposti fumando, bevendo alcolici, vestendo con abiti maschili e ricercando l'indipendenza economica. In Europa il concetto di Donna Nuova si diffuse in maniera più ampia nel 1890, grazie a riviste come *North American Review*, *Punch* e *Yellowbook*, nei romanzi di Henry James e George Gissing e nelle opere teatrali di George Bernard Shaw e, come già anticipato, Ibsen. In Giappone, il primo ad aver utilizzato il termine *atarashii onna* sembra sia stato Tsubouchi Shōyō, ad una lezione tenutasi ad Osaka nel 1910, dal titolo "La Donna Nuova nel teatro occidentale". Successivamente, il termine "Donna Nuova" venne utilizzato per indicare Nora di *Casa di Bambole*, Magda di *Casa Paterna* e Vivie di *La professione della signora Warren*. Successivamente, si parla della Donna Nuova in alcuni articoli, scritti da Kōtensei (皓天生, 1885-1946) e pubblicati nel 1911 per la rivista *Asahi Shinbun* (朝日新聞), ma in alcuni romanzi giapponesi il personaggio della "Donna Nuova" era già apparso da qualche anno, ad esempio Mineko in *Sanshirō* (三四郎, 1908) di Natsume Sōseki (夏目漱石, 1867-1916) e Oise in *Futon* (蒲団, 1907) di Tayama Katai (田山花袋, 1872-1930) (Mastroleo 2012/2013: 104).

Per il gruppo-rivista *Seitō* in particolare, fu *Casa di Bambole* di Ibsen ad avere una grande rilevanza, grazie al suo personaggio principale Nora. Questo perché la protagonista, dopo aver avuto una discussione con il marito, comprende lo stato di subalternità che ricopriva all'interno del contesto familiare in quanto donna. Dopo tale realizzazione decide di andare via di casa, abbandonando il marito e i figli. La messa in scena di *Casa di Bambole* è un fatto storico non solo per il modello di

donna indipendente che vuole rappresentare, ma soprattutto perché, per la prima volta dopo secoli, una donna ha potuto calcare le scene teatrali sotto le vesti della protagonista²³.

Per queste ragioni, le femministe della rivista *Seitō* nel 1912 dedicarono all'opera di Ibsen un intero volume, dando vita a uno dei dibattiti più interessanti del mensile. All'interno del gruppo, nonostante venisse spesso chiamata «la Nora giapponese» (Kano 2001: 197), Raichō era l'unica ad avere un parere completamente negativo dell'eroina di Ibsen, criticandola aspramente per il suo atteggiamento in un saggio scritto come se fosse una lettera indirizzata a Nora:

Cara Nora,
come donna giapponese trovo quasi impossibile credere che una donna impulsiva e cieca come te debba essere madre di tre figli, piuttosto che una ragazza di quattordici o quindici anni [...] se non puoi arrivare al vero sé, se non puoi incarnare questo miracolo, chiedi una pistola, chiedi del veleno. Addio (Kano 2001: 197)²⁴.

Otake Kōkichi, (尾竹紅吉, 1893-1966) invece, contrasta l'opinione di Raichō e di chi tra il pubblico è ancora aspramente conservatore e critico nei confronti di Nora:

Una dopo l'altra, tutte dicevano: “Nora non avrebbe dovuto essere così estrema, abbandonando il marito e i suoi tre bei bambini, lasciando la sua casa come ha fatto. [...] Avrebbe potuto continuare a vivere con Helmer e i figli. Avrebbe dovuto correggere pazientemente le cattive abitudini e rieducarsi... Non c'era alcun bisogno di adirarsi e ragionare in quel modo”. E questo è precisamente ciò che non va nelle donne giapponesi di oggi! (Kano 2001: 198)²⁵.

Nonostante le opinioni contrastanti, l'eroico gesto di Nora la rese un simbolo per *Seitō* e fu presa ad esempio per indicare la necessità delle donne di formare una personalità indipendente dall'uomo. Le ragazze di *Seitō* vedono in questo atto la rivolta delle donne, desiderose di indipendenza (Soriano 2018: 102-103).

La figura della Donna Nuova in *Seitō* viene espressa non soltanto dai contenuti, ma anche per le sue copertine, realizzate dall'artista Takamura Chieko (高村智恵子, 1886-1938): nel primo numero della rivista, uscito nel maggio del 1912, spicca in copertina la figura di una donna con un abbigliamento ispirato alle dee classiche, abbandonando il tradizionale kimono (Mastroleo 2013: 101-102). Soriano (2018: 94) sostiene che la raffinatezza dell'illustrazione riecheggia lo stile artistico di Klimt e che mantiene fede alle parole solenni del suo Manifesto, che così recita:

²³ Le donne in Giappone non potevano recitare a teatro dal 1629.

²⁴ Traduzione dall'inglese a cura della scrivente.

²⁵ Traduzione dall'inglese a cura della scrivente.

In principio, la Donna era il Sole. Una persona autentica. Adesso, la Donna è la Luna. Una Luna malaticcia e pallida, che vive illuminata da un altro.

Noi dobbiamo recuperare il nostro Sole nascosto.

“Lasciateci liberare il nostro Sole nascosto e il nostro Genio dormiente”. Questo è il pianto che volgiamo incessantemente a noi stesse, un desiderio troppo forte da opprimere, così difficile da estinguere. [...] E ora, *Seitō*, un diario creato per la prima volta con il cervello e le mani delle donne giapponesi di oggi, alza la sua voce. [...]

La Donna non sarà più la Luna. Quel giorno, la Donna diventerà ancora una volta il Sole dei tempi antichi. Una persona autentica. E così, noi dovremmo comandare il fantastico e abbagliante palazzo d'oro sulla montagna di cristallo, nell'est della Terra del Sol Levante. [...]

Anche se crollerò a metà strada, o se annegherò in fondo al mare, una soldatessa naufragata, alzerò entrambe le mie mani paralizzate e con il mio ultimo respiro urlerò, “Donne! Avanzate! Avanzate!”²⁶ (Bardsley 2007: 96-102).

Al primo numero di *Seitō* contribuì Yosano Akiko (与謝野晶子, 1878-1942), una poetessa già affermata, con una bellissima poesia, il cui titolo è stato tradotto in ‘Il Giorno in cui le Montagne si Muovono’:

Il giorno in cui le montagne si muovono è arrivato.
Io parlo, ma nessuno mi crede.
Per un periodo le montagne sono state dormienti,
ma un tempo danzavano tutte col fuoco.
Non importa se non ci credete,
amici miei, finché crediate a questo:
tutte le donne dormienti
adesso sono sveglie, e si stanno muovendo²⁷ (Mackie 1994: 167).

Grazie alle tematiche trattate e all'ambiente innovativo, *Seitō* divenne il luogo di ritrovo delle donne che cercavano di esprimersi in modi nuovi. Ben presto vennero etichettate dai giornalisti come *atarashii onna* con un'accezione negativa, in seguito al diffondersi di notizie relative ad episodi che sembravano voler affermare le loro scelte per una vita sessuale libera (Lowy 2007: 62-63).

Da un punto di vista dello stile di scrittura, *Seitō* con i suoi 52 numeri ha abbracciato molti generi letterari: waka, haiku, brevi racconti, forme sperimentali di scrittura e traduzioni di opere occidentali di scrittori come Poe, Chekhov, Key, Kovalesky, Wollstonecraft, Schreiner, Wedekind e altri. Trovando nella scrittura la chiave d'espressione per le sue posizioni politiche, Noe durante la sua permanenza in *Seitō* scrisse tantissimi racconti autobiografici, i cui personaggi principali rappresentavano persone realmente conosciute dall'autrice, indicati all'interno dei racconti con l'uso di pseudonimi o con la lettera iniziale del nome, in alfabeto romano. I suoi contemporanei e la stessa Raichō definivano i suoi lavori come *shōsetsu* (小説, romanzo), perché, sebbene Noe non

²⁶ Traduzione dall'inglese a cura della scrivente.

²⁷ Traduzione dall'inglese a cura della scrivente.

appartenesse al *bundan* (文壇, establishment letterario), gli schemi narrativi utilizzati da Noe erano gli stessi dello *shishōsetsu* o *watakushi shōsetsu* (私小説, romanzo dell'io), un tipo di narrativa confessionale collegata al Movimento Naturalista, caratterizzata da lunghe descrizioni di pensieri interiori, conversazioni riprodotte e descrizioni dell'ambiente circostante (Filler 2009: 62-63). Tuttavia, i lavori di Noe si distinguono da questo genere letterario grazie alla loro funzione strettamente politica, connotazione che li fecero inserire in un'antologia di genere narrativo chiamata *puroretaria bungaku* (プロレタリア文学, letteratura proletaria) (Filler 2009: 64-65).

Anche dopo lo scioglimento di *Seitō*, Noe continuò a usare la scrittura per divulgare i suoi ideali femministi, socialisti e anarchici, pubblicando dei saggi per altre riviste come ad esempio il *Rōdō Undō*. È importante ricordare in particolare due saggi che rappresentano emblematicamente il pensiero di Noe: *Fujin Rōdōsha no Genzai* (藤労働者の現在, La condizione attuale delle lavoratrici) e *Museifu no Jijitsu* (無政府の事実, La verità sull'anarchia, 1921).

Nel primo saggio, Noe accusa il sistema capitalista di legare uomini e donne a ruoli sociali, di classe e di genere, rendendoli schiavi salariati di aziende e fabbriche di proprietà del governo, da cui diventano sempre più dipendenti. Per quanto riguarda la condizione femminile, Noe sostiene che la società non si cura dei bisogni delle donne, né sono viste come una fonte di lavoro, soprattutto perché ci si aspetta che si dedichino esclusivamente alla casa per svolgere il ruolo di *ryōsai kenbo*. Nonostante ciò, il sistema capitalista e patriarcale raccoglie comunque i frutti del loro lavoro, mentre ci sono alcune donne che sognano la forza lavoro per sfuggire al soffocamento del matrimonio, altre che sognano il matrimonio per sfuggire all'alienazione della forza lavoro (Gross 2019: 62-63-64-65). Nel secondo saggio citato, *La verità sull'anarchia*, l'autrice afferma con vigore che una società anarchica possa vivere nella realtà, prendendo a esempio l'organizzazione della società tradizionale nel Kyūshū. In questi villaggi, le decisioni su questioni importanti venivano prese con il contributo dell'intera comunità e la voce di ogni membro era attentamente considerata, diversamente da quanto accade invece nel Giappone moderno, con il suo potere statale centralizzato. In questo saggio, Noe dimostra un interesse nei confronti delle sue radici, trovandovi il modello per una società anarchica, proprio come Kropotkin ne trovò uno nelle comunità contadine russe (Filler 2009: 82). Noe scrive anche che in questo tipo di regioni è presente una struttura caratterizzata dall'assenza dell'avidità capitalista, poiché la società è basata non sull'autorità del governo ma su un sistema di relazioni volontarie e reciproche in cui tutti si sostengono a vicenda. Così, Noe stabilisce che la Fukuoka rurale potrebbe essere un modello per una società anarchica, dissociandosi dal pensiero dei socialisti "razionali" secondo i quali l'anarchia non è altro che un sogno ad occhi aperti (Gross 2019: 66).

2. L'Eros e il Massacro

2.1. *Il Kantō daishinsai e la repressione dei pericolosi sovversivi*

2.1.1. *Amakasu Jiken*

Il *Kantō daishinsai* (関東大震災, grande terremoto del Kantō) si scatenò alle 11:58 del mattino di sabato 1° settembre 1923. L'evento sismico, magnitudo 7.9, e durò dai quattro ai dieci minuti. Mentre molti erano dediti a preparare il pranzo. Il sisma causò grandi incendi nelle abitazioni, questi ultimi furono maggiormente amplificati da un violentissimo tifone sopraggiunto dalla penisola di Noto. La tragedia che si consumò quel giorno vide 140.000 morti e 37.000 dispersi e interi villaggi e cittadine rase al suolo, come Chiba e Shizuoka, anche Tōkyō e di Yokohama furono terribilmente coinvolte. Gli incendi si spensero autonomamente il 3 settembre, quando ormai tutto era stato incenerito e si esaurì ogni traccia di combustibile disperso nell'ambiente. L'esplosione del sisma fu talmente devastante che nel cielo si formò «una nuvola che pareva un fungo e si alzava estendendosi progressivamente fino a riempire la metà dell'orizzonte» (Kurosawa 1995: 83). Solamente a Tōkyō fu stimato che oltre 250.000 abitazioni rimasero distrutte e che i morti furono 90.000, mentre si contavano oltre un milione di senza tetto. A Yokohama scomparvero il porto, le officine e i cantieri navali, quattro quinti della città furono rasi al suolo, si contarono 25.000 morti e 40.000 feriti (Soriano 2018: 21-22). A causa della catastrofe, inoltre: le tubature dell'acqua erano corrotte, l'elettricità era ormai inesistente, i fili dei telegrafi erano diventati inutilizzabili, il sollevamento della pavimentazione ha divelto i percorsi dei tram. Per quanto riguarda i sopravvissuti, dormivano per strada per paura che le strutture delle case, già pesantemente compromesse, potessero cedere e crollargli addosso (Allen 1996: 65). La gestione di tale disastro fu affidata alla polizia, attraverso la proclamazione della legge marziale da parte del capo del ministro dell'interno²⁸: ciò comportò la repressione e il massacro di altre migliaia di persone, tra coreani e anarchici. Soriano (2018: 23) spiega che secondo un'antica superstizione, un enorme pesce gatto riposa sotto la superficie terrestre, il quale ogni tanto si adira con gli uomini e le loro scelleratezze, causando terremoti distruttivi. Cominciò così una sistematica ricerca al colpevole del disastro sismico: moltissimi cittadini, alimentati dalle autorità, si accanirono nei confronti di gruppi scomodi: gli anarchici perché minacciavano l'autorità del governo e schernivano i sentimenti di patriottismo e nazionalismo, mentre i coreani vennero incolpati di aver appiccato gli incendi e di aver inquinato i pozzi d'acqua, poiché assetati di vendetta contro un Giappone colonizzatore. Kurosawa (1995: 83), poiché visse in prima persona gli avvenimenti del grande terremoto del Kantō, testimonia che vi fu una caccia “all'uomo

²⁸ Il giorno del disastro sismico il Giappone non aveva un governo, poiché pochi giorni prima era deceduto il presidente del consiglio in carica.

barbuto”, poiché un uomo che aveva la barba non poteva essere giapponese. Così, non solo innocenti coreani, ma anche innocenti giapponesi furono uccisi, con la sola colpa di portare la barba. Ryang (2003: 743) spiega la differenza tra l’uccisione dei coreani e degli anarchici: i corpi dei coreani vennero smembrati e distrutti, principalmente dalla gente comune spersonalizzata e fuori di sé dopo il grande terremoto, inferocita e fomentata dalla propagazione di false notizie diramate anche dalle autorità nipponiche. L’uccisione degli anarchici, invece, venne perpetrata da ufficiali in divisa, attraverso la decapitazione: questo per mantenere intatta l’identità di chi era stato ucciso, poiché si trattava dell’omicidio di uomini e donne giapponesi da parte di altri giapponesi. L’eccidio degli anarchici fu giustificato dalle autorità, sostenendo che essi avrebbero potuto approfittare della debolezza del paese per rovesciare il governo facendo vincere il bolscevismo. Più che un timore, questo fu un pretesto per attuare una persecuzione e soppressione degli oppositori politici, che da sempre erano sistematicamente censurati e perseguitati. I militari si divisero in due contingenti uno a nord e l’altro al sud della capitale, senza comunicare attraverso telegrammi per timore di azioni di sabotaggio da parte dei bolscevichi. Per di più, i responsabili delegati a fornire assistenza ai terremotati rifiutarono ogni genere di beni arrivato dai russi, per paura che tra viveri e medicine potessero essere scaricati anche strumenti per la propaganda sovversiva (Soriano 2018: 23).

Dopo poche ore dall’evento sismico, la polizia giapponese riuscì a individuare l’abitazione in cui si trovavano Sakae Ōsugi, Itō Noe e il nipotino, il quale si trovava solo per caso nell’abitazione degli zii quando arrivarono le forze dell’ordine. I tre vennero arrestati con l’accusa di svigorire l’ottimismo patriottico e di cospirare contro le istituzioni a favore di forze straniere, attraverso l’organizzazione di un imminente golpe anarco-comunista. Il 16 settembre i tre furono massacrati di botte in carcere, uccisi, svestiti e gettati in un pozzo, coprendo i cadaveri con un ammasso di pietre. La violenza non terminò con la morte: al suo funerale, le ceneri di Ōsugi furono portate via da un plotone d’esecuzione di destra. I terroristi anarchici²⁹ vollero vendicarsi per la perdita della loro guida, ma furono arrestati e giustiziati (Tsuzuki 1966: 42). Secondo le cronache, una volta portati Ōsugi, Noe e il nipote in carcere, il gruppo di coloro che avevano condotto l’azione si era guadagnato la fiducia del bambino, fingendo di giocare e mostrandogli affetto, in modo tale da condurlo più facilmente in una stanza del commissariato e soffocarlo. Il responsabile dell’eccidio fu Amakasu Masahiko (甘粕正彦, 1891-

²⁹ Ōsugi in una lettera a Noe le confidò della sua indecisione tra lavorare con le masse oppure portare avanti il “movimento anarchico puro”, il terrorismo, a cui avevano aderito una serie di anarchici che vedevano Ōsugi come una guida. Questo gruppo di anarchici terroristi stava segretamente organizzando l’uccisione del Primo Ministro Hara. Alla fine, il primo ministro Hara fu assassinato da un diciannovenne di destra, ma Ōsugi sapeva che c’era il rischio di un secondo *Dai Yaku Jiken* in cui sarebbero stati coinvolti i suoi seguaci. In effetti, molti dei suoi confidenti cercarono di assassinare il Principe di Galles inglese che visitò il Giappone nel 1922 e, quando fallirono, formarono una società segreta chiamata *Girochinsha* (ギロチン者, Società della Ghigliottina) con l’obiettivo ora di assassinare l’erede apparente del Giappone (Tsuzuki 1966: 42).

1945), il quale venne convocato per i suoi crimini in uno dei tribunali di guerra con il grado di capitano. L'atroce assassinio di coreani, anarchici³⁰ e della famiglia Sakae scosse l'opinione pubblica sia nipponica che internazionale, infatti le Ambasciate degli Stati Uniti, Gran Bretagna e Francia protestarono ufficialmente: ciò condusse il Giappone ad una condizione di grave crisi nelle relazioni internazionali e dovette inevitabilmente ammettere le responsabilità delle forze dell'ordine, cercando di derubricare gli omicidi in incidenti (Soriano 2018: 26-27). Il tribunale condannò Amakasu Masahiko come colpevole con una pena di dieci anni. Nonostante ciò, scontò soltanto tre anni, per poi essere reintegrato nell'esercito senza alcuna perdita o retrocessione di grado, ciò grazie a un'amnistia generale proclamata quando l'imperatore Shōwa (昭和天皇, 1901-1989) ascese al trono. Amakasu si trasferì in Francia e successivamente in Manciuria, dove si suicidò nel 1945 con l'arrivo delle truppe sovietiche (Cybriwsky 2011: 21).

2.1.2. *L'amore libero come forma di ribellione alla società capitalista*

Itō Noe ancora prima della sua morte fu coinvolta in una «vicenda sanguinosa» (Setouchi 1993: 18), chiamata *Hikage Chaya Jiken* (日陰茶屋事件, Incidente della Casa da tè protetta dall'Ombra): Ōsugi nel 1916 fu pugnalato dalla sua amante Kamichika Ichiko (神近市子, 1888-1981), poiché gelosa della nuova relazione tra lui e Itō Noe. A seguito dell'aggressione in cui Ichiko aveva ferito più volte alla gola Ōsugi, la donna fu condannata a quattro anni per tentato omicidio. La sua punizione non fu molto severa, poiché venne considerata dalla corte come vittima della seduzione di un anarchico che si rifiutava di accettare le convenzioni della società (Large 1977: 447). A causa di questo avvenimento, Noe fu malmenata da un amico di Ichiko e trascinata insieme ad Ōsugi in una spirale di odio e maldicenze, poiché i tradizionalisti vedevano la loro posizione sull'amore libero come un pericolo sociale. Anche la famiglia Sakae fu vittima del clamore pubblico che si era scatenato, tanto che il promesso sposo della sorella di Ōsugi ritirò la proposta di matrimonio e, a seguito del rifiuto, la ragazza si tolse la vita. Inoltre, la prima donna e moglie alla quale Ōsugi si era legato nel 1906, Hori Yasuko (堀保子, 1883-1924), chiese il divorzio, per tornare nell'anonimato (Soriano 2018: 89-90). Hori Yasuko inizialmente ha creduto nell'amore libero, tanto da scrivere insieme al marito un saggio, intitolato *La nostra idea di Amore Libero*³¹. Nonostante le convinzioni iniziali, la donna si rese conto che l'esperimento era fallito una volta constatato che l'affetto di Ōsugi nei suoi confronti era svanito in favore delle sue rivali in amore.

³⁰ Furono 231 i cittadini uccisi poiché ritenuti pericolosi allo status quo del governo (Soriano 2018: 28).

³¹ Non è stato possibile trovare il titolo in giapponese.

La nostra idea di Amore Libero nacque dal concetto di “individualismo anarchico” di Ōsugi, basato sulla convinzione che il potere che muove la storia non è la lotta di classe, come sostiene Marx, bensì è la conquista del proprio io, ottenuta dal superamento dei limiti delle classi e delle restrizioni che impone la società³². Nella vita di Ōsugi, il processo di emancipazione, che era tutt'uno con il processo di diventare un uomo politico, prese la forma di ribellione contro le convenzioni della società: tutte le dimensioni dell'esperienza umana, compreso il regno delle relazioni personali, erano viste come parte di una lotta interna dell'individuo, un conflitto con la natura, con la società umana e con altri individui. Con la scrittura del saggio *La nostra idea di Amore Libero*, i due autori intendevano chiedere la liberazione della personalità umana, intrappolata dal modello familiare monogamo, considerato come un'istituzione a favore della proprietà privata e del potere statale. In sostanza, i due autori richiesero la liberazione dal calcolo materialista della società capitalista, che giudicava il valore umano in termini di proprietà. Secondo Ōsugi e Yasuko, finché uomini e donne si considereranno come proprietà l'uno dell'altra, non potranno né identificare il proprio senso autonomo di individualità, né relazionarsi tra loro come persone libere nello spirito di “amore libero”. Inoltre, gli autori difesero il divorzio, in quanto mezzo per liberare uomini e donne dalla mitologia della stabilità, che andava di pari passo con un sistema di valori che privilegiava le relazioni umane come rapporti di proprietà (Large 1977: 442-443).

Come già citato nel capitolo precedente, Ōsugi, per evitare di considerare e di essere considerato come una proprietà, aveva stabilito che tutte e quattro le parti avrebbero dovuto mantenere la totale indipendenza economica, ma ciò non fu realizzabile: Yasuko non lavorava, limitandosi a mantenere la casa di Ōsugi (cosa che probabilmente ridusse il rispetto che lui provava per la moglie), mentre Noe, dopo il fallimento di *Seitō* nel 1916, rimase disoccupata. Soltanto Ichiko e Ōsugi erano in grado di mantenersi autonomamente, la prima perché lavorava come giornalista al *Tōkyō nichī shinbun* (東京日新聞, quotidiano di Tōkyō), il secondo perché guadagnava dai suoi scritti e grazie ai contributi di benefattori per la causa anarchica. Ciò chiaramente non era abbastanza affinché funzionasse l'esperimento di amore libero. Come se non bastasse, venne a mancare anche il rispetto per la libertà reciproca, poiché tutte le donne di Ōsugi lo volevano per sé: la gelosia di Ichiko esplose una volta che l'amato le confessò di aver intrapreso una relazione con Itō Noe (Large 1977: 446).

³² Ciò è in contrasto con l'attacco all'individualismo che Ōsugi fece in *Kindai Shisō*.

2.2. *Erosu + Gyakusatsu*

Le tematiche biografiche fin qui descritte, sono state affrontate nel film *Erosu + Gyakusatsu* (エロス + 虐殺, Eros + Massacro), un capolavoro di Yoshida Kijū (吉田喜重, 1933-), regista che nel suo saggio *La mia teoria di Film: una logica di auto-negazione* si dichiara contrario alla narrazione. Il film, infatti, si presenta come una sequenza di scene scollegate fra di loro e il compito di interpretarle è del pubblico. L'immagine del film irradia il movimento dell'interiorità del regista, il suo spirito. Soltanto il pubblico può unirsi a quel movimento, affrontare il futuro e dare un significato a ciò che vede (Yoshida 2010: 107).

2.2.1. 1969: *La libertà sessuale ottenuta dalla Distruzione*

Yoshida Kijū, pseudonimo di Yoshida Yoshishige, è un esistenzialista appassionato dei lavori del filosofo francese Jean-Paul Sartre, si laurea in letteratura francese con una tesi incentrata proprio sulla figura del filosofo e debutta come regista nel 1960 con il suo film *Rokudenashi* (ろくでなし, Buono a nulla) (Soriano 2018: 105). Lavora per la *Shōchiku* fino al 1964, quando lo studio taglia la scena finale del suo film *Nihon dasshutsu* (日本脱出, Scappare dal Giappone). Da quel momento decide di produrre indipendentemente i propri film, anche se dal 1973 al 1983 si dedica a documentari per la televisione (Yoshida 2010: 109). Il suo film *Eros + Massacro*, il primo di una trilogia³³, è prodotto in collaborazione con *Art Theatre Guild* ed è la tredicesima pellicola di Yoshida. Proiettato in prima assoluta il 14 marzo del 1969, il film è in bianco e nero e presenta due versioni, una lunga di 209 minuti e una versione breve della durata di 158 minuti. Il film segue le vicende di personaggi appartenenti a due differenti periodi storici: il 1969 e il 1916. I personaggi appartenenti alla prima epoca citata sono Eiko (Ineno Kazuko) e Wada (Harada Daijirō), due studenti molto differenti tra loro che durante il film affrontano una complicata relazione amorosa. Il protagonista collocato all'inizio del '900 è Sakae Ōsugi (Hosokawa Toshiyuki) e la narrazione è incentrata sulla sua concezione di amore libero, che lo conduce ad intraprendere una relazione con tre donne contemporaneamente: sua moglie Hori Yasuko (Yagi Masako), la giornalista Masaoka Itsuko³⁴ (Kusunoki Yūko) e Itō Noe (Okada Mariko). La studentessa Eiko è una ragazza con un grande appetito sessuale immersa in un profondo stato di alienazione, che la conduce a prostituirsi nel tentativo di risvegliare il suo corpo. Purtroppo, ogni tentativo è vano poiché non riesce ad ottenere

³³ Seguono *Rengoku eroica* (煉獄エロイカ, Eroica purgatorio, 1970) e *Kaigenrei* (戒厳令, Legge marziale, 1973)

³⁴ Masaoka Itsuko sarebbe Kamichika Ichiko, nel film Yoshida ha cambiato nome al personaggio poiché la giornalista quando fu girato il film divenne un membro della dieta e denunciò il film per diffamazione.

quel risveglio dallo straniamento di cui è vittima; inoltre, i rapporti con i suoi clienti non sono soddisfacenti, di conseguenza l'unico modo per placare il suo desiderio è l'autoerotismo (de Vargas 2018: 8). Nonostante la mancanza di una vita sessuale appagante, ciò per cui Eiko soffre di più è la mancanza di appagamento emotivo, poiché vorrebbe una relazione completa sul piano sessuale con Wada, il quale però non è in grado di darle ciò che vuole a causa di un trauma sessuale infantile causato dal compagno della madre. Il forte desiderio non realizzato di Eiko di possedere Wada, sia da un punto di vista fisico che emotivo, si esprime perfettamente già dalla prima scena in cui compare la ragazza. Qui, lei sta avendo un rapporto con Unema, un regista più grande di lei³⁵, e una volta finito il rapporto la ragazza va sotto la doccia per masturbarsi, poiché insoddisfatta. In questa scena, la telecamera riprende il corpo di Eiko partendo dall'alto verso il basso, mentre le mani di Wada si allungano da destra e sinistra verso il corpo di lei, ma c'è il vetro della doccia che li separa. L'insoddisfazione di Eiko la conduce al desiderio della conoscenza del passato, così inizia a documentarsi sulle vite dell'anarchico Sakae Ōsugi e della compagna Itō Noe. In particolare, è affascinata dalla figura di lei, poiché sia Noe che Eiko attuano strategie di realizzazione personale, le quali mirano a venire a patti con le proprie emozioni: Eiko cerca di accettare la sessualità tornando indietro nel tempo, al periodo rivoluzionario femminista degli anni 1910-1920. La soggettività di Eiko guida la costruzione del film, che crea continuità tra passato e presente (Briciu 2012: 152). Wada è completamente diverso da Eiko poiché egli non è minimamente interessato al passato, anzi, può amare e avere un rapporto sessuale solamente dopo aver ottenuto la distruzione di esso, mentre ella può provare amore soltanto attraverso una continuità tra passato e presente. La negazione del passato, come scrive Briciu (2012: 173) è la metafora del trauma maschile causato dalla sconfitta in guerra del Giappone dopo la seconda guerra mondiale e dallo status di subordinazione dello Stato in un ordine globale. Il bisogno della cancellazione del passato e di ciò che è può essere visto nell'ossessione che ha Wada verso la fiamma del suo accendino, con cui spesso gioca durante il film, parlando del fuoco e di quanto sia affascinante il suo potere distruttivo. La piccola fiamma potrebbe simboleggiare l'alienazione di entrambi i personaggi. Verso la fine del film, Eiko e Wada si trovano nello studio cinematografico di Unema, e lì la ragazza gli chiede di darle fuoco, ma lui si rifiuta rimanendo fermo con l'accendino acceso in mano. Eiko allora disperde della benzina attorno a loro, per poi bruciare con l'accendino di Wada i suoi collant e appoggiarli dove prima aveva disperso il carburante. Tutt'intorno a loro prende fuoco e in quel momento Wada cambia espressione, sorride felice e abbraccia Eiko, la bacia ed è pronto ad avere un rapporto completo con lei, dal momento che

³⁵ Secondo Briciu (2012: 153) questa scena rappresenta il fenomeno *enjo kōsai* (援助交際, appuntamento sovvenzionato), indica una giovane donna che riceve soldi per soddisfare e dormire con uomini più grandi di lei.

la fiammella dell'alienazione si è tramutata nella fiamma della libertà, della passione e della distruzione.

2.2.2. *Il triplo Hikage Chaya Jiken*

Le scene che rappresentano il 1916 raccontano le vicende di Sakae Ōsugi, più precisamente del suo tentativo di mantenere tre relazioni differenti, concluso in tragedia. Il mantenimento di tre relazioni distinte si rivela un fallimento perché la libertà di Ōsugi rendeva le sue amanti sempre più consapevoli del desiderio di proprietà privata e di monopolizzazione del partner, desideri che, accettando la teoria di amore libero, avrebbero dovuto abbandonare (Satō 1983: 96). Ōsugi più volte nel film sostiene di amare in egual modo tutte e tre le donne, sua moglie Yasuko, Masaoka Itsuko e Noe, sostenendo che intraprendere relazioni libere rispettando l'indipendenza del partner è l'unico modo per distruggere la struttura monogama, che avrebbe distrutto la famiglia, che di conseguenza avrebbe distrutto lo Stato. Per fare in modo che questo possa avvenire, Ōsugi formula tre condizioni per far funzionare queste relazioni: tutte le parti devono rispettare la libertà dell'altro, devono avere una propria abitazione e devono essere economicamente indipendenti. Tuttavia, come già detto prima, soltanto Masaoka possiede piena stabilità economica, poiché Ōsugi anche se riesce a mantenersi con i suoi lavori di traduttore e con le offerte per la causa anarchica, dipende molto dalla giornalista. Questo Yoshida l'ha voluto ben esprimere in una scena in cui Masaoka dice a Noe che è possibile possedere una persona con il denaro, poiché è così che lei possedeva Ōsugi, sostenendo che lui non era in grado di mantenersi senza l'aiuto economico di lei. Large (1977: 446-447) conferma ciò, sostenendo che effettivamente Ichiko tentava di legare Ōsugi a sé attraverso il denaro, nel modo in cui accade, a detta di Ōsugi, in qualsiasi relazione borghese. A quanto pare, Ōsugi cadde davvero nella trappola della dipendenza economica, poiché in diverse occasioni egli telegrafò Ichiko per avere dei fondi, mentre viaggiava per il Giappone. La giornalista ha sempre obbedito, solo per scoprire in seguito che la maggior parte del denaro è stata utilizzata da Ōsugi per finanziare delle riunioni con Noe.

Forse è perché nemmeno Ōsugi ha saputo rispettare le sue stesse regole che Yoshida, in un'intervista di Chris Fujiwara, critica l'idea di amore libero professata dall'anarchico, vedendoci solo dell'egoismo maschilista. L'attore che interpreta Ōsugi è molto teatrale, sia nei movimenti che nel tono di voce, una recitazione molto diversa dalle donne e questo non è un caso: Yoshida vuole che l'attore interpreti un "pagliaccio maschio", con gesti e toni che facciano sott'intendere il machismo di Ōsugi (Miguel P. 2009 o.l.)³⁶.

³⁶ Chi ha pubblicato l'intervista ha dichiarato sul sito internet il suo vero nome, bensì un nickname.

La seconda parte del film, nelle scene ambientate nel 1916, segue la vicenda del *Hikage Chaya Jiken*. Questa, che è la parte più importante del film tanto da durare quasi un'ora, comprende tre differenti versioni dello stesso evento storico.

Nella prima versione, Masaoka accoltella Ōsugi nel sonno, dopo aver litigato con lui a causa della sua relazione con Noe, di cui Masaoka è immensamente gelosa. Dopo aver ferito l'amante, entrambi cominciano a inseguirsi nella casa con movimenti molto teatrali, finché Ōsugi non collassa a terra dopo aver fatto cadere tutte le porte scorrevoli di carta³⁷.

Nella seconda versione Masaoka ha in mano il pugnale ma non vuole ferirlo, piuttosto è Ōsugi che vuole essere ucciso: egli insegue la donna per tutta la casa del tè fino al bagno e dopo aver affermato che “la rivoluzione non è altro che abnegazione”, prende la mano di Masaoka e si pugnala nello stomaco, per poi morire dentro la vasca da bagno. Con questo attacco autoinflitto, Ōsugi ammette che solo con l'accettazione dell'errore e la negazione di sé stessi si può ottenere una via valida della prassi rivoluzionaria (de Vargas 2018: 10).

Nella terza e ultima versione, Noe irrompe mentre Masaoka e Ōsugi stanno litigando per un coltello. In questa scena, sembra che la donna sia intenzionata a fargli del male e che Ōsugi voglia bloccarle la mano in cui tiene l'arma. Questa volta, è Noe che prende il coltello e trafigge Ōsugi, da una parte all'altra del collo. Dopo di ciò, entrambe le donne lo sorreggono e camminano mentre lui dice che la “Rivoluzione è la rinuncia di sé stessi” e che “è nell'amore e nel terrore che si presenta l'estasi³⁸”. Alla fine, l'anarchico fa crollare una porta scorrevole che dà sull'esterno e crolla sopra di essa, mentre muore. In questa scena, Noe gli dice: “Non c'era altro modo per andare oltre te. Il giorno in cui mi hai attraversata come il vento, ho conosciuto la libertà. Ma poi ho capito di essere stata catturata da te, quindi ho dovuto trafiggerti per ottenere ulteriore libertà”. Qui vediamo due donne che compiono lo stesso gesto per motivazioni differenti: Masaoka uccide perché non tollera la presenza di altre amanti nella vita di Ōsugi, Noe uccide per non sentirsi imprigionata da un uomo, in modo tale da raggiungere l'amore libero.

2.2.3. *Il crimine immaginario di Itō Noe*

La difficoltà che ha Noe nel mantenere la propria libertà si riscontra diverse volte nel film, in particolare nella prima scena in cui appare con Ōsugi e nella scena in cui ha una conversazione con il marito Tsuji Jun.

Nella prima scena menzionata, Noe e Ōsugi camminano tra i ciliegi in fiore mentre dialogano. Durante la conversazione, Ōsugi insinua che, secondo Jun, Noe sia una capricciosa ragazza di

³⁷ Vista la teatralità delle scene sembra esserci un'influenza diretta del teatro giapponese.

³⁸ Ciò che viene scritto tra virgolette alte “” sono parti di dialoghi o monologhi dei personaggi.

provincia, che vuole dedicarsi a grandi ideali piuttosto che a sé stessa. Noe confida a Ōsugi che, nonostante sia fuggita da Imajuku perché si sentiva succube della realtà conservatrice del villaggio e incastrata in un ruolo di sposa che le era stato imposto, anche con Jun si sente imprigionata. Ōsugi le chiede se sia intenzionata ad andare via di casa come Nora di *Casa di Bambole*, sostenendo che andare via dalla casa non è un problema, piuttosto sarebbe una complicazione sapere cosa fare dopo. Noe però è convinta che non si possa sapere finché non si va via. Da queste parole, si intuisce che Noe è intenzionata a lasciare il marito, anche perché la scena termina con un bacio sulle labbra dei due personaggi.

Nella seconda scena sopra citata, Jun e Noe conversano nella propria casa. L'uomo accusa la moglie di riempirsi la bocca con discorsi sui diritti delle donne ed emancipazione femminile, ma che non sa occuparsi di suo figlio, né della casa. Sembra anticipare la sua intenzione di lasciarlo, poiché dice: "Tu non hai bisogno di me [...]. Gli uomini nascono liberi, malgrado ciò, o meglio, a causa di ciò, essi hanno paura di questa libertà e non desiderano altro che essere incatenati. Così si autodistruggono. L'amore, anche questo amore, ha ucciso la libertà tra noi. Tu lo sai bene. Sei come un uccello che non smette mai di sbattere le ali in piena libertà. Ti vorrei chiedere di restare in questa casa, però tu, ad ogni modo, non potrai. Non sono il tipo che va controvento. Tu da quando il vento soffia, provi ad andare contro di lui" (Yoshida, 1969).

La frustrazione che prova Jun sfocia nel tradimento, poiché Noe è assente dalla vita del marito e del figlio. Quando Noe scopre dell'infedeltà del marito rimane sconvolta, nonostante ciò, gli dice apertamente di amarlo e di non volerlo lasciare. Alla fine, però, Noe abbandonerà il marito e il figlio, poiché non riuscirà a trovare l'autorealizzazione se strettamente legata agli uomini che ama. Nel film, si vede spesso una Noe perseguitata dalla visione di Jun che cammina lentamente, suonando con lo *shakuhachi* una melodia estremamente malinconica, con dietro il figlioletto che lo segue. Sembra rappresentare il prezzo di ciò che è stato lasciato indietro per ottenere la libertà della Donna Nuova, nonché il senso di colpa per averli abbandonati.

Noe dopo aver lasciato Jun ha intenzione di interrompere anche la relazione con Ōsugi, poiché ha compreso che quanto le aveva detto il marito era vero: la libertà viene distrutta dall'amore. Va a cercare l'anarchico prima a casa della moglie e poi a casa di Masaoka. Trovandolo lì, gli dice che ha lasciato Jun, ma che vuole terminare anche la relazione tra loro due, al fine di ottenere la libertà che le sue due relazioni le impedivano di raggiungere.

Yoshida in *Eros + Massacro* ha disegnato una Noe che vuole vivere il pieno potenziale del suo corpo e della sua mente come una Donna Nuova, ma si rende conto che può essere libera solo se è indipendente. La sua lotta interiore viene espressa nelle scene in cui Noe cammina sotto la pioggia e anche quando è pensierosa presso la siepe della casa di Ōsugi (McDonald 1983: 184). A differenza

di Ōsugi che crede nella liberazione individuale attraverso la libertà dell'amore sessuale, per Noe la libertà sessuale è in contrasto con la libertà individuale (Briciu 2012: 169).

La terza versione del *Hikage Chaya Jiken* non è mai accaduta nella realtà, ma Yoshida ha voluto rappresentarla per distruggere la narrativa e deformare il reale evento:

Ho pensato che forse Ōsugi preferisse essere ucciso – contrariamente a quanto mostrava la prima versione dell'attentato. (L'uccisione) viene subito dopo che inizia a considerare la distruzione della Rivoluzione che desiderava; fu dopo questa distruzione che iniziò a parlare di amore libero, in altre parole, di un crimine immaginario (Yoshida, Interview with Yoshida Kijū, 1970)³⁹.

Il crimine immaginario di cui parla il regista, nominato anche da Wada alla fine del film, indica la morte di Ōsugi perpetrata per mano di Noe: la donna non uccise per davvero l'anarchico, ma il regista decide che nella terza versione dell'attentato egli debba morire per mano di lei; l'omicidio di Ōsugi in questa versione indica la fine della dipendenza di lei, lo uccide per liberarsi non dalla relazione, ma dal sacrificio che pensava di dover fare in cambio dell'amore.

In *jiko wo ikasu koto no kōfuku* (自己を生きかすこと幸福, La felicità di vivere per se stessi), uno degli ultimi saggi di Noe, possiamo cogliere le difficoltà che aveva l'autrice nel riuscire a mantenere la propria indipendenza in giovinezza:

Quando ero un po' più giovane e possedevo ancora per metà i sogni della fanciullezza, veneravo l'amore come se fosse veramente la cosa più importante nella vita. Ho pensato che si dovrebbe dare se stessi per servire un amore davvero magnifico. Ma in poco tempo sono arrivata a capire che gli esseri umani non possono veramente vivere una vita soddisfatta in quel modo. Ho imparato che per quanto due persone si amino e si fidino l'una dell'altra nella loro vita insieme, alla fine la realtà è che sono due persone separate, ed è impossibile, a lungo andare, raggiungere la felicità sacrificando per amore lo sforzo necessario che serve per vivere per sé stessi. La vera felicità umana non può essere garantita da un'altra persona. Credo che la vera felicità si trovi nel vivere per sé stessi⁴⁰ (Filler 2009: 83).

³⁹ Traduzione dall'inglese a cura della scrivente.

⁴⁰ Traduzione dall'inglese a cura della scrivente.

3. La Via della Donna Nuova

3.1. Il dibattito sulla Donna Nuova

La figura della *atarashii onna*, in quanto rappresentativa di un modello di donna emancipata, che non segue i rigidi canoni imposti dal sistema patriarcale, divenne così emblematica per il gruppo *Seitō* tanto da dedicarle un intero volume, suddiviso in due numeri, pubblicati nel gennaio e nel febbraio del 1913. Al dibattito parteciparono delle giovani interne alla rivista (Hiratsuka Raichō, Itō Noe, Iwano Kiyō, Katō Midori) e due donne esterne appartenenti alla generazione precedente: Fukuda Hideko e Horii Yasuko, invitate a partecipare alla discussione con un loro contributo da pubblicare sulla rivista (Saucier 2012: 83-84). I saggi ci permettono di individuare tre stili ben definiti, dato che si differenziano tra di loro sia per lo stile sia per l'approccio adottato dalle autrici nell'affrontare tale tematica. Infatti Iwano Kiyō, Katō Midori e Fukuda Hideko che espongono razionalmente le loro argomentazioni, con l'intento di far comprendere e di convincere il lettore; Noe Itō e Hiratsuka Raichō fanno appelli, rivolti alle donne, vibranti e talvolta esaltati; infine, Horii Yasuko, si pone completamente in contrasto all'esaltazione della Donna Nuova, poiché, nel suo saggio *Watashi wa furui onna desu* (私は古い女です, Io sono una donna antica), si proclama estranea alla lotta delle Donne Nuove, ammettendo di sentirsi vulnerabile in quanto è cresciuta con l'idea che le donne debbano dipendere dagli uomini, ha ricevuto pochissima istruzione e si è affidata all'istituzione del matrimonio per tutelarsi. Rappresentante di quelle donne dal pensiero arcaico, Yasuko con ironia rimprovera le Donne Nuove per averla immaginata socialista come il marito Ōsugi, poiché non ne condivide le idee. Nonostante Yasuko non abbia le stesse idee delle responsabili di *Seitō*, le è stato comunque possibile esprimere apertamente la sua opinione discordante, indice della grande libertà di parola che esisteva nel gruppo (Saucier 2012: 94).

Andando più nel dettaglio, il saggio di Iwano Kiyō (岩野清, 1882-1920), intitolato *Jinrui to shite dansei to josei wa byōdō de aru* (人類として男性と女性は平等である, In quanto esseri umani, uomini e donne sono uguali), sottolinea l'incoerenza nel definire gli uomini superiori alle donne sulla base della loro forza fisica, perché altrimenti gli orsi o altri animali dovrebbero essere considerati superiori agli uomini, in quanto più forti. Inoltre, sostiene che le donne non possono essere considerate inferiori perché hanno meno conoscenze rispetto agli uomini: Kiyō spiega che, secondo lo stesso principio, l'Occidente avrebbe avuto il diritto di considerare il Giappone inferiore, in quanto ancora meno progredito. Inoltre, Kiyō aggiunge che le donne avevano meno conoscenze rispetto agli uomini poiché per anni gli è stato precluso il diritto all'istruzione, di conseguenza venivano tenute nell'ignoranza (Saucier 2012: 87-88).

Katō Midori (加藤みどり, 1888-1922) condivide con Iwano Kiyō una visione storica della questione femminile, esprimendo in maniera logica e coerente il suo pensiero, ma il suo saggio è particolarmente interessante e si differenzia da quello di Kiyō perché introduce la figura dell'“Uomo Nuovo”, un uomo che esce dagli schemi del sistema patriarcale e che riconosce la posizione di parità rivendicata dalla Donna Nuova, immedesimandosi nei suoi valori. Nel saggio in questione, “*atarashii onna*” *ni tsuite* (「新し女」について, a proposito della “Donna Nuova”), Midori sostiene che la definizione di “Donna Nuova” non si riferisca soltanto alle donne nate da poco, poiché in ogni epoca ci sono state donne che hanno rotto lo schema del loro tempo, insorgendo per chiedere la libertà mentre il paese cambiava le sue politiche, proprio come fece Fukuda Hideko. Midori nel suo saggio analizza il percorso che devono prendere le Donne Nuove, e giunge alla conclusione che non devono in nessun modo dipendere dagli uomini, quindi bisogna indubbiamente essere nubili e indipendenti dal punto di vista finanziario. L'autrice però sostiene che non è possibile evitare il nubilito a lungo termine, quindi la donna deve sperare di trovare un “Uomo Nuovo”, anche se dovranno comunque rinunciare a una parte di sé, soprattutto se avranno figli (Saucier 2012: 89-90-91).

Per quanto riguarda Fukuda Hideko (福田英子, 1865-1927), il suo contributo fu particolarmente importante, in quanto importante femminista che svolse un ruolo attivo all'interno del *Jiyū Minken Undō* e fondò la rivista *Sekai fujin*, che mirava a coinvolgere le donne negli affari internazionali. Per tutta la sua vita, Hideko ha partecipato ad iniziative politiche di stampo socialista con l'obiettivo di ottenere più diritti per i cittadini e revisioni sociali ed economiche a livello nazionale (Hane 1988: 18). Ritrovandosi perfettamente negli ideali socialisti, Hideko contribuisce al numero della rivista scrivendo *Fujin mondai no kaiketsu* (婦人問題の解決, La soluzione al problema delle donne), in cui propone il comunismo come soluzione globale alle questioni femminili. Hideko sostiene che bisogna mirare alla liberazione assoluta e richiedere la libertà in quanto persona e non soltanto in quanto donna. Infatti, per Hideko, neanche gli uomini sono liberi, e la libertà di donne e uomini va conquistata contemporaneamente. L'autrice accusa il progresso tecnologico poiché, con il perfezionamento della scienza e delle macchine, la disuguaglianza tra le classi e tra donne e uomini è sempre più evidente, in quanto gli sviluppi tecnologici non sono al servizio di tutti. Così, la donna è costretta alla vita domestica (Saucier 2012: 93). È soltanto con la lotta di classe, secondo Hideko, che ci si può liberare da questa condizione. Hideko, ad ogni modo, si differenzia dagli altri scrittori socialisti e comunisti, poiché non vede necessaria la distruzione del sistema familiare già esistente, ritenendo infatti che, con l'abolizione della proprietà privata, anche gli affari economici saranno sradicati dal matrimonio (Mackie 1994: 172).

In totale contrasto, le due direttrici di *Seitō*, Raichō e Noe, sono virulente, estreme, e descrivono il percorso delle Donne Nuove come un cammino colmo di sofferenza. Entrambe sono molto dinamiche e distruttive, ma non danno concretamente una definizione di Donna Nuova, né danno istruzioni su cosa sia necessario fare. Vogliono distruggere la morale, la religione, le leggi esistenti, ma non fanno una controproposta, né sanno spiegare da dove origina il percorso delle Donne Nuove, né dove esso conduca. Raichō, nel suo saggio *Ren'ai to kekkon: eren Kei no cho* (恋愛と結婚—エレン・ケイの, Amore e matrimonio: il libro di Ellen Key), si pone apertamente la domanda: «Allora che dire di questo regno? Questa nuova religione, che cos'è? Le Nuove Donne non lo sanno ancora. Ma studiano, si allenano, moltiplicano i loro sforzi e soffrono per ciò che ancora non sanno» (Saucier 2012: 86).

Molto interessante è il saggio di Noe *Atarashiki onna no michi* (新らしき女の道, La Via della Donna Nuova), un saggio oscuro, dai toni forti, in cui l'autrice afferma che una donna, per potersi definire “nuova”, deve intraprendere un cammino tortuoso, affrontando tutte le difficoltà in solitudine, senza appoggiarsi ad altri o seguire le orme di altre donne che precedentemente hanno affrontato il proprio percorso personale. L'immagine di Donna Nuova che emerge coincide con la Itō Noe che ha disegnato Yoshida nel suo film *Eros + Massacro*: una donna desiderosa di indipendenza, che capisce di poter andare avanti soltanto se da sola, una donna che, secondo le parole di Tsuji nel film, va da sempre controvento.

3.1.1. *Atarashiki onna no michi*: tema e stile

L'*Atarashiki onna no michi* è il saggio che Noe scrisse per contribuire al dibattito sulla Donna Nuova e compare per la prima volta nella prima edizione del terzo volume di *Seitō*, il 1° gennaio 1913. Attualmente, il testo in lingua giapponese è consultabile presso la biblioteca dell'Istituto Giapponese di Cultura in Roma, nel seguente volume: *Hennentai Taishō bungaku zenshū, 2: Taishō ni-nen 1913* 編年体大正文学全集; 2: 大正二年 1913, dell'autore Nakamura Kokyō (中村古峡, 1884-1952), pubblicato da Yumani Shobo nel 2000. Il testo è inoltre consultabile in formato digitale sul sito *Aozora Bunko*. Per quanto riguarda le traduzioni in lingue occidentali del brano, soltanto due sono le traduzioni complete attualmente reperibili: la traduzione in inglese di Jan Bardsley, pubblicata dal Centro degli Studi Giapponesi, nel 2007, nel volume *The Bluestockings of Japan. New Woman Essays and Fiction from Seitō, 1911-16*⁴¹. L'altra è una traduzione in tedesco di Nadja Wellhäuber, pubblicata nel 1999 nel primo numero della rivista *Hon'yaku*. Tuttavia, nell'articolo di Stephen Filler

⁴¹ Consultabile presso l'Istituto Giapponese di Cultura in Roma.

*Going beyond Individualism: Romance, Personal Growth, and Anarchism in the U.S.*⁴² pubblicato su «Japan Women's Journal» nel 2009, è presente un breve passaggio dell'*Atarashiki onna no michi* tradotto in inglese. Alla stessa maniera, vi è una traduzione di un paragrafo del saggio in questione nell'articolo di Marion Saucier *Le débat dans Seitō sur la femme nouvelle, atarashii onna*, consultabile su OpenEdition Journals.

L'unica traduzione in italiano dell'*Atarashiki onna no michi* è di Francisco Soriano, pubblicato su *argonline.it*⁴³ nel 2019, tuttavia si tratta soltanto della traduzione di alcuni paragrafi e non del testo completo.

L'*Atarashiki onna no michi* vuole essere la risposta che Noe dà a tutti coloro che deridono la Donna Nuova, definendola come frivola e dedita esclusivamente ai piaceri personali, mentre in realtà ella è una coraggiosa pioniera (*sendō-sha* 先導者) che rinuncia a tutto pur di crearsi da sé una strada mai percorsa prima da altre donne, attraversando steppe, superando le montagne, scalando alte scogliere, lasciando che venga punta da insetti velenosi, affamata e assetata. Il brano ha un tono cupo, quasi religioso, soprattutto perché, per indicare la strada che la pioniera deve percorrere, Noe sceglie di utilizzare il termine *michi* (道, via), che richiama alla via religiosa dei monaci Zen, ma anche al *Dao* cinese, che assume il significato di “Via, insegnamento” per i confuciani, mentre per i taoisti ha connotazioni metafisiche, in quanto principio primo di tutta la creazione e ordine naturale dei fenomeni⁴⁴. È importante tenere conto dell'uso dei termini *jiko*, *jishin*, *jibun* (自己, 自身, 自分, sé stesso, me stesso) all'interno del brano, poiché danno un tono alla visione stirneriana di Noe dell'ego individuale, che lotta contro il mondo in cerca di realizzazioni sempre maggiori. Il grido di libertà a cui Stirner (2012: 112) fa riferimento ha sicuramente ispirato Noe, la quale scrive che la Donna Nuova, durante il suo percorso, grida ardentemente, pregando per sé stessa (Filler 2009: 67).

Nel saggio abbiamo un'altra figura importante, ovvero la seguace (*tsuisōmono* 追従者), una donna che, prendendo come punto di riferimento la Donna Nuova, comincia a seguire le sue orme, ormai vecchie. Infatti, le orme della Via della Donna Nuova sono nuove esclusivamente per colei che ha percorso quel cammino per la prima volta, di conseguenza la seguace, per essere definita una Donna Nuova, deve anch'ella aprirsi la sua Via, vivendo nel dolore, non permettendo a nessuno di interferire con il suo cammino e precludendosi ogni comodità.

⁴² Consultabile presso l'Istituto Giapponese di Cultura in Colonia.

⁴³ Il link è presente nella sitografia.

⁴⁴ Per queste ragioni, ho preferito tradurre il termine *michi* con “via”, mentre altri traduttori hanno preferito “strada” o “sentiero” (*path* in inglese)

Come già accennato, Noe è estremamente vaga, non spiega concretamente cosa bisogna fare per essere una Donna Nuova né propone un cambiamento sociale o delle leggi, rendendo il saggio libero alle interpretazioni dei lettori. Anche ad una prima lettura, risalta immediatamente la volontà dell'autrice di ripetere come un mantra le parole chiave del testo: *atarashii, michi, sendō-sha, tsuisōmono, jiko, jishin, jibun*, con l'intenzione di rendere il brano severo e rigoroso, anche attraverso la quasi totale assenza delle virgole. Infatti, Noe nella scrittura di questo saggio ha preferito concludere quasi tutti i periodi con il punto di fine frase e andando molto spesso a capo, enfatizzando in questo modo la drammaticità del percorso della Donna Nuova e la solennità dello stesso. In conclusione, il testo è caratterizzato da periodi estremamente brevi, in cui spesso il soggetto, anche se è lo stesso del periodo precedente, viene comunque ripetuto.

3.1.2. *Atarashiki onna no michi: testo in giapponese*

新しい女は今迄の女の歩み古した足跡を何時までもさがして歩いては行かない。新しい女には新しい女の道がある。新しい女は多くの人々の行止まつた処より更に進んで新しい道を先導者として行く。

新しい道は古き道を辿る人若しくは古き道を行き詰めた人々に未だ知られざる道である。又辿らうとする先導者にも初めての道である。

新しい道は何処から何処に到る道なのか分らない。従つて未知に伴ふ危険と恐怖がある。

未だ知られざる道の先導者は自己の歩むべき道としてはびこる刺ある茨を切り払つて進まねばならぬ。大いなる巖を切り崩して歩み深山に迷ひ入つて彷徨はねばならぬ。毒虫に刺され、飢え渴し峠を越え断崖を攀ぢ谷を渡り草の根にすがらねばならない。斯くて絶叫祈禱あらゆる苦痛に苦き涙を絞らねばならぬ。

知られざる未開の道はなを永遠に黙して永く永く無限に続く。然も先導者は到底永遠に生き得べきものでない。彼は苦痛と戦ひ苦痛と倒れて、此処より先へ進む事は出来ない。かくて追従者は先導者の力を認めて新らしき足跡を辿つて来る。そして初めて先導者を讃美する。

然し先導者に新らしかりし道、或は先導者の残せし足跡は開拓しつゝ歩み来し先導者にのみ新しい道である。追従者には既に何等の意義もない古き道である。

かくて倒れたる先導者に代る先導者は更にまた悲痛に生きつゝ自己の新らしき道を開拓しつゝ歩いて行く。

新らしきてふ意義は独り少数の先導者にのみ専有せらるべき言葉である。悲痛に生き悲痛に死する真に己を知り己を信じ自己の道を開拓して進む人にのみ専有さるべき言葉である。何等の意義なき呑気なる追従者の間には絶対に許さるべき言葉でない。

先導者は先づ確固たる自信である。次に力である。次に勇気である。而して自身の生命に対する自身の責任である。先導者は如何なる場合にも自分の仕事に他人の容喙を許さない。また追従者を相手にしない。追従者はまた先導者の一切に対する批判者の資格を有しない。権利がない。追従者は唯だ先導者に感謝しつゝその足跡をたどるより他はない。彼等は自から進む事を知らない。彼等は先導者の前進にならつてやうやくその足跡を辿つて進む事が出来るのみだ。

先導者は先づ何よりも自身の内部の充実を要する。斯くて後徐ろにその充実せる力と勇気と、しかしで動かざる自信と自身に対する責任をもつて立つべきである。

先導者は開拓しつゝ進む間には世俗的の所謂慰安などは些もない。終始独りである。そして徹頭徹尾苦しみである。悶えである。不安である。時としては深い絶望も襲ふ。唯口をついて出るものは自己に対する熱烈な祈祷の絶叫のみである。故に幸福、慰安、同情を求むる人は先導者たる事は出来ない。先導者たるべき人は確たる自己に活くる強き人でなくてはならぬ。

先導者としての新らしき女の道は畢竟苦しき努力の連続に他ならないのではあるまいか。

3.1.3. Atarashiki onna no michi: traduzione in italiano

La Donna Nuova non cammina cercando le impronte lasciate dalla donna che fino ad oggi è stata vecchia. La Donna Nuova ha il proprio percorso. Ella avanza oltre il punto in cui si sono fermate molte altre persone e segue una nuova Via come pioniera.

La nuova Via è un percorso ancora sconosciuto per chi segue quella vecchia, o per chi è andato fino in fondo ad essa. È anche il primo percorso per una pioniera che vuole intraprenderlo.

Lei non sa qual è l'origine di questo percorso né dove conduce. Dunque, ci sono pericoli e paure che l'accompagnano nell'ignoto.

La pioniera della Via ancora sconosciuta dovrebbe camminare per conto suo, tagliando via le spine eccessivamente cresciute, deve sgomberare il cammino e andare avanti. Distruggendo grandi rocce e perdendo la sua strada tra le montagne profonde, lei deve vagare. Punta dagli insetti velenosi, affamata e assetata, deve superare le vette delle montagne, scalare le scogliere, attraversare le valli e aggrapparsi alle radici delle piante.

In questo modo, le preghiere urlate devono spremere tutto il dolore attraverso lacrime amare.

La Via, sconosciuta, inesplorata, perennemente silenziosa, continua eternamente e infinitamente. Tuttavia, la pioniera non può vivere per sempre.

Lei cadrà a causa del dolore in battaglia, da questo punto in poi non può andare oltre. Così, la seguace riconoscerà la forza della pioniera e inizierà a seguire delle impronte apparentemente nuove.

E infine, per la prima volta la loderà.

Tuttavia, la Via che era nuova per la pioniera, come le impronte lasciate da lei, sono nuove soltanto per lei che è andata avanti attraverso quel percorso. È una vecchia strada che non ha nessun significato per la seguace.

La nuova pioniera, che succede a quella precedentemente caduta, vivrà anche lei nel dolore, camminando lungo una nuova Via che ha aperto per sé stessa.

La parola "Nuovo" per avere un significato dovrebbe essere riservata a poche pioniere. È una parola che può essere utilizzata soltanto da coloro che hanno vissuto nel dolore e sono morte in agonia, conoscono realmente se stesse, credono in sé stesse e hanno aperto la propria Via procedendo su di essa.

Absolutamente non è una parola che può essere utilizzata da seguaci spensierate.

La pioniera crede fermamente in sé stessa. Possiede forza e coraggio. Così, ha responsabilità nei confronti di sé stessa e della sua vita.

Qualsiasi sia la situazione, la pioniera non permetterà ad un'altra persona di interferire con il suo lavoro. Inoltre, non sta in compagnia di chi la segue. Le seguaci non hanno alcuna qualifica nel criticare la pioniera. Non ne hanno il privilegio. Chi segue la pioniera può solo ringraziarla e seguire le orme che ha lasciato. Loro non hanno idea di come avanzare da sole. Sono in grado soltanto di seguire i progressi della pioniera.

Prima di tutto, la pioniera ha bisogno di arricchirsi internamente. In questo modo, dopo l'arricchimento della forza e del coraggio, deve stare in piedi e prendersi responsabilità per sé stessa e per la fiducia in sé stessa.

Lei, mentre apre una nuova Via, si preclude ogni cosiddetta comodità mondana.

Dall'inizio alla fine lei è sola, in totale sofferenza, agonia, paura. A volte la colpisce anche una profonda disperazione. Le uniche cose che escono dalla sua bocca sono grida ardenti di preghiera per sé stessa. Pertanto, chi cerca felicità, comodità e compassione, non può diventare una pioniera.

Una pioniera per essere tale deve essere una persona forte che vive per sé.

La Via di una Donna Nuova come pioniera, dopotutto, non è altro che successione di sforzi dolorosi.

Conclusioni

Ho deciso di dedicare il mio elaborato alla figura di Itō Noe perché, nonostante sotto alcuni punti di vista possa essere considerata un personaggio controverso, ritengo sia da ammirare. La sua forza di volontà, il suo desiderio di indipendenza, la sua insaziabile sete di conoscenza, sono caratteristiche di Noe che mi hanno appassionata durante la mia ricerca e spinta a voler sapere sempre di più su di lei. Sicuramente, con la conclusione di questo lavoro non si fermerà la mia ricerca sulla figura di Itō Noe, poiché ritengo che ci sia ancora tanto da leggere e tanto da scoprire su questa donna e sul pensiero socialista e anarchico giapponese del Novecento.

Abstract

本論文では、1895年に九州で生まれ、1923年に28歳の若さで日本帝国陸軍の将校の甘粕正彦らの手によって東京で亡くなったアナキスト・フェミニスト、伊藤野枝の生涯と思想を紹介しています。日本政府が1923年の関東大震災によって引き起こされた混乱を利用して、国家への脅威と見なされた人々を排除することを決定したため、彼女と他のアナキストは大震災の後に軍の手で殺されました。

伊藤野枝は非常に興味深い人物です。彼女は日本の田舎で生まれ、幼い頃から経済的困難のために家族を助けるために働き始めました。それにもかかわらず、彼女は教育に関心があり、東京で勉強することにこだわりました。伊藤野枝は鎖につながれない自由な精神の持ち主でした。1910年に両親は彼女に末松福太郎との結婚を強要しましたが、彼女は彼と一緒にいたくなかったので、すぐに彼から離れ、英語の教師だった辻潤のもとに逃げ、関係を持ちました。二人は結婚し、二人の子供をもうけました。辻との関係で上手くいかないことが続き、彼女は彼から去ることを決心し、アナキストの栄大杉と交際を始めました。

17歳の時、伊藤野枝は、女性の権利、中絶、同性愛、売春、避妊など、多くのトピックを扱った「女性誌青踏社」に参加します。伊藤野枝は機関誌『青鞥』で多くの作品を発表しました。伊藤野枝の作品は私小説に分類され、その作品の中でアナキストの理想を表現したことから、プロレタリア文学のアンソロジーに収められています。

伊藤野枝は、『青鞥』だけでなく新聞にも多くの記事を書きましたが、1913年1月1日に『青鞥』で最初に出版されたエッセイである『新らしきの道』を書いたことで最もよく知られています。この作品では、伊藤野枝は新しい女が直面しなければならない道を説明しています。道は落とし穴でいっぱい、女は

山と崖を登り、長い間さまよい、沈黙の中で苦しみ、他の誰にも寄りかかることができません。新しい女は自分の道を開き、前の人の古い足跡をたどりません。さもなければ、新しい女性とは見なされません。本論文のために、私はこのエッセイを翻訳することにしました。なぜなら、最もよく知られているにもかかわらず、英語（Jan Bardsley 著, *"The Bluestockings of Japan, New Woman Essays and Fiction from Seitō, 1911-16"*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007）とドイツ語（Nadja Wellhäußer 著, 『新しき女の道』*"Hon'yaku : Heidelberger Werkstattberichte zum überzetzen Japanisch-Deutsch 番 1"*, Heidelberg: Japanologisches Seminar der Universität Heidelberg, 1999）にしか全訳されていないからです。また、野枝は常に新しい女性として生き、自立を望み、自分のために生きようとしてきたので、私も野枝の生き方に共感したからです。私が翻訳に使用した辞書は、Zanichelli から出版されている Simone Guerra 著 『Grande dizionario giapponese-italiano dei caratteri』と Susanna Marino 著 *il dizionario di giapponese* です。

伊藤野枝の波乱に満ちた人生にもかかわらず、彼女について書いたイタリアの作家はほとんどいません。本論文を書くために私が参考にした伊藤野枝について書かれた文献は、イタリア語で書かれたフランシスコ・ソリアーノ著『伊藤野枝：vita e morte di un'anarchica giapponese』と、マリオン・サウシエル著『Le débat dans Seitō sur la femme nouvelle, atarashii onna』を除いて、すべて英語で書かれています。参考文献が不足しているため、1900年代の日本の社会主義とアナキストの運動、およびその当時、議論を活発にすることに貢献したフェミニストの人生についての資料をそろえることは困難でした。そのため、本論文では、吉田喜重の映画『エロス+虐殺』もとても重要でした。この映画は、伊藤野枝、大杉栄、神近市子の三角関係を中心に、神近が茶屋で大杉栄を刺した瞬間である「日蔭茶屋事件」を3つの異なるバージョンで展開しています。吉田監督は、伊藤野枝がパートナーに束縛されていると感じ、もっと自由に風に逆らって自分のためだけに幸せに暮らすという理想を貫こうとしている様子を表現しています。

本論文は、西洋ではほとんど知られていない歴史的な文脈の中で伊藤野枝の姿を位置づけることを目的としています。私は本論文研究を通して、アナキスト思想を日本に広めたのは誰か、そして明治と大正の時代のフェミニストが、男性と同じ権利を得るために行った主な行動を明らかにすることができました。

Bibliografia

- Allen M. (1996), *The Price of Identity: The 1923 Kantō Earthquake and Its Aftermath*, «Korean Studies», Honolulu, University of Hawaii Press.
- Giardina A.-Sabbatucci G.-Vidotto V. (2012), *Nuovi profili storici. Dal 1900 a oggi*, Roma-Bari, Editori Laterza.
- Bardsley J. (2007), *The Bluestockings of Japan*, Center of Japanese Studies, Ann Arbor, The University of Michigan.
- Briciu B. O. (2012), *Negotiating Power: Gender and Body Politics in the New Wave Japanese Cinema*, Ottawa, Carleton University.
- Cybriwsky R. A. (2011), *Historical dictionary of Tōkyō*, Lanham, Scarecrow Press.
- Elison G. (1967), *Kōtoku Shūsui. The Change in Thought*, «Monumenta Nipponica», p. 437, Sophia University.
- Filler S. (2009), *Going beyond Individualism: Romance, Personal Growth, and Anarchism in the U.S.*, «Japan Women's Journal», XXXVII, pp. 57-90, s. l., s. e.
- Finney G. (1994), *Ibsen and Feminism*, «The Cambridge Companion to Ibsen», Cambridge, Cambridge University Press.
- Garcia V. (1976) *Museifushugi. Breve storia del movimento anarchico giapponese*, Firenze, Vallera.
- Gross C. (2019), *Rebel Girls: Radical Feminism and Self-Narrative in Early 20th Century Japan and China*, New York, Bard College.
- Ibsen H. (1889), *Doll's House*, Londra, T. Fisher Unwin.
- Inumaru K. (2008), *La modernizzazione in Giappone: la restaurazione Meiji*, «Il Politico», LXXII 2, s. l., Rubbettino Editore.
- Kano A. (2001), *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender and Nationalism*, New York, Palgrave.
- Karaoğlu S. (2018), *The Evolution of Japanese Women's Status Throughout History and Modern Japan's Question*, s. l., s. e.
- Kiguchi, J. (2005), *Japanese Women's Rights at the Meiji Era*, Stoccolma, s. e.
- Kurosawa A. (1995), *L'ultimo samurai. Quasi un'autobiografia*, Milano, Baldini & Castoldi.
- Large S. (1977), *The Romance of Revolution: in Japanese Anarchism and Communism during the Taishō Period*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lowy D. (2007), *The Japanese "New Woman": images of gender and modernity*, Londra, Rutgers University Press.
- Mackie V. C. (1994), *Creating socialist women in Japan, 1900-1937*, Adelaide, University of Adelaide.

- Mastroleo A. (2012-2013), *Nora, Magda, Salomè, Katuscia: i volti di Matsui Sumako, attrice e "donna nuova" nel teatro giapponese moderno*, Venezia, Università Ca' Foscari.
- McDonald K. (1983), *Cinema East: A Critical Study of Major Japanese Films*, Londra-Toronto, Associated University Presses.
- Nakai K. W. (1980), *The Naturalization of Confucianism in Tokugawa Japan: The Problem of Sinocentrism*. «Harvard Journal of Asiatic Studies», Harvard, s. e.
- Newsome S. M. (2016), *Autobiography in Disarray: Setouchi Jakuchō's Use of Biography as Self-Expression in Beauty in Beauty in Disarray*, St. Louis, Washington University in St. Louis.
- Pezzica L. (2013) *Anarchiche. Donne ribelli del Novecento*, Milano, ShaKe.
- Russell B. (1968), *The autobiography of Bertrand Russell 1914-1944*, Boston, Toronto, Atlantic Monthly Press Book.
- Ryang S. (2003), *The Great Kanto Earthquake and the Massacre of Koreans in 1923: Notes on Japan's Modern National Sovereignty*, «Anthropological Quarterly», s. l., George Washington University Institute for Ethnographic Research.
- Satō T. (1983), *Currents in Japanese Cinema*, «The Journal of Japanese Studies», s. l., the Society for Japanese Studies.
- Saucier M. (2012), *Le débat dans Seitō sur la femme nouvelle, atarashii onna*, «Ebisu études japonaises», s. l., s. e.
- Segal E. (2015), *Meiji and Taishō Japan: An Introductory Essay*, s. l., Michigan State University.
- Seigle C. S. (2012), *Some Observations on the Weddings of Tokugawa Shogun's Daughters - Part 2*, s. l., s. e.
- Sekiguchi S. (2008), *Gender in the Meiji Renovation: Confucian 'Lessons for Women' and the Making of Modern Japan*, «Social Science Japan Journal», Oxford, Oxford University Press.
- Setouchi H. (1993), *Beauty in Disarray*, Rutland-Tōkyō, Tuttle Publishing Co.
- Yamamoto S. (2005) *Shishōsetsu no tenkai*, Tōkyō, Sōbunsha.
- Shube L. S. (1997), *Itō Noe: living in freedom. A critique of personal growth in japanese society*, s. l., UMI Company.
- Sievers S. L. (1983), *Flowers in Salt*. Stanford, Stanford University Press.
- Soriano F. (2018), *Noe Itō. Vita e Morte di un'anarchica giapponese*, s. l., Mimesis.
- Stirner M. (2012), *L'unico e la sua proprietà*, s. l., Edizioni Anarchismo.
- Sugano N. (2005), *Gender, Modern Japan, and the Reception of Confucianism*, s. l., Berkshire Conference of Women Historians, s. e.
- Tsuzuki C. (1966), *Kōtoku, Ōsugi, and Japanese Anarchism*, «Hitotsubashi Journal of Social Studies», s. l., s. e.

- Vargas F. d. (2018), *Japan's New Left and New Wave. An Ideology's Perspective as an Alternative to That of National Cinema*, «Arts», Barcellona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Yates C. L. (1994), *Saigō Takamori in the Emergence of Meiji Japan*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Yoshida K. (1970), *Interview with Yoshida Kijū*, (F. Gonzales, Intervistatore).
- Yoshida K. (s. d.), *My theory of film: a Logic of Self-Negation. Review of Japanese Culture and Society*, Honolulu, University of Hawaii Press.
- Yoshida K. (2010), *My Theory of Film: a logic of Self-Negation*, «Review of Japanese Culture and Society», Honolulu, University of Hawaii Press.

Sitografia

- Soriano F. (2019 o.l.) *Noe Itō, l'anarchica del Sol Levante*, nel sito *Argo Libri* (URL: <https://www.argonline.it/noe-ito-lanarchica-del-sol-levante/>).
- UL (o.l.) *La condizione femminile in Giappone: dall'antichità ad oggi*, nel sito *Universo Letterario*, consultato il 5 aprile 2021 (URL: <https://universoletterario.wordpress.com/2020/06/01/condizione-femminile-giappone/>).
- Borracci D. (2019 o.l.) “ Calzetta Blu” – *Hiratsuka Raichō e il movimento femminista in Giappone*, nel sito *mai una soya* (URL: <https://maiunasoya.wordpress.com/2019/06/27/calzetta-blu-hiratsuka-raicho-e-il-movimento-femminista-in-giappone/>)
- Meale R. (2018 o.l.) *EROS + MASSACRE di Yoshida Kijū*, nel sito *Quinlan, rivista di critica cinematografica* (URL: <https://quinlan.it/2018/12/30/eros-massacre/>)
- UV (o.l.) *Terremoto del Kantō*, nel sito *Ultima voce*, consultato il 30 marzo 2021 (URL: <https://www.ultimavoce.it/terremoto-kanto-giappone/>)
- Theobald U. (2010 o.l.) *Shangshu 尚書 or Shujing 書經* nel sito *ChinaKnowledge.de* (URL: <http://www.chinaknowledge.de/Literature/Classics/shangshu.html>)
- Miguel P. (2009 o.l.) An interview with Kijū Yoshida, nel sito *Eiga geijutsu* (URL: <http://eigageijutsu.blogspot.com/2009/04/interview-with-kiju-yoshida.html>)
- AB (o.l.) Aozora Bunko 作家別作品リスト：伊藤 野枝, 新らしきの道 consultato il 29 agosto 2021 (URL: https://www.aozora.gr.jp/cards/000416/files/56232_54993.html)

Filmografia

Yoshida K. (Regia), (1969), *Eros + Massacre* [Film].