Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in

Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea

Tesi di laurea

Rappresentazione del trauma di Hiroshima e del Genocidio armeno attraverso manga e graphic novel.

Relatrice
Ch.ma Prof.ssa Luisa Bienati

Correlatrice
Ch.ma Prof.ssa Sona Haroutyunian

Laureanda
Silvia Girotto
Matricola 794107

Anno Accademico
2023 / 2024

Abstract

La presente tesi verte sulla prospettiva di Bella Brodzki della traduzione metaforica della memoria. La memoria permane e si muove nel tempo e nello spazio, consente di definire l'identità di un individuo o di un gruppo sociale. La traduzione è un'operazione necessaria per collegare lingue e culture e gli studi di traduzione favoriscono una mediazione culturale. Memoria e traduzione si legano in modo articolato anche alla letteratura: l'autore scava nella storia, raccoglie le testimonianze e studia i fatti per produrre un'opera in un nuovo contesto. Attraverso l'osservazione di manga e graphic novel, si rivisiterà il trauma culturale della memoria collettiva di due paesi molto diversi tra loro, ma accomunati da esperienze storiche tragiche: il trauma giapponese del bombardamento atomico di Hiroshima (1945), osservando due manga dell'autrice Kōno Fumiyo, e il caso del Genocidio armeno (1915-16), dando uno sguardo ai graphic novel del fumettista Paolo Cossi. Dopo una presentazione dei concetti di memory studies, traduzione intersemiotica, manga e del genere letterario come strumento di trasmissione della memoria storica, si osserverà come i ricordi delle due tragedie siano stati rappresentati nelle opere dei due autori, e nelle loro trasposizioni, e se le diverse forme di narrazione riescano a coinvolgere i lettori e il pubblico, per capire se la costruzione della memoria nazionale di un evento traumatico si possa connettere alla rielaborazione dell'identità nazionale e tramandare così alle generazioni successive.

Ringraziamenti

Questo lavoro di tesi giunge alla fine di un percorso molto lungo di studi che mi ha fatto incontrare moltissime persone, sparse nello spazio e nel tempo, perciò la lista di coloro che devo ringraziare non può che essere molto lunga. E ancora più lunga potrebbe essere se ricordassi tutti coloro che, in ogni modo, mi hanno sostenuta. Sono innanzitutto molto grata per questa esperienza che mi ha permesso di scoprire che, seguendo le proprie passioni con impegno, è possibile raggiungere traguardi impensabili.

Prima ancora di avere un'idea chiara della progettazione di questa tesi, avevo già fantasticato sui ringraziamenti. Il mio è stato un percorso universitario diverso dall'ordinario, avevo deciso di accontentarmi dei titoli triennali conseguiti visto che c'erano altre priorità, ma ho sempre provato il rammarico di non aver concluso appieno gli studi con una Laurea Magistrale. Senza le parole del caro Prof. Ruperti Bonaventura, che con il suo atteggiamento simpatico e motivatore riusciva a risvegliare i desideri più nascosti, non mi sarei rimessa in gioco in questa avventura. Credo che lui avesse capito il mio disagio e più volte negli anni, quando ci eravamo incontrati anche casualmente, mi aveva spinta ad andare avanti con gli studi; ora che sono giunta a questo momento tanto sognato devo a lui il mio più grande ringraziamento. Desidero ringraziare anche un'altra persona che non c'è più da molti anni, ma che ha avuto un ruolo altrettanto importante per il mio studio della lingua giapponese, conosciuto durante il primo percorso triennale e con cui era rimasta una bella amicizia: il Prof. Kawajiri Makoto. Sono quindi tornata a studiare e a frequentare corsi dopo tanti anni e desidero esprimere la mia gratitudine ai docenti che ho incontrato per ciò che ho appreso (ogni singolo corso è stata una bella avventura, vorrei davvero elencare tutti i Professori, ma risulterei forse pesante) e ai compagni di studio per i lavori che abbiamo condiviso, arricchenti e formativi.

Il lavoro della tesi è stato impegnativo e molto interessante, l'emozione che mi hanno trasmesso alcuni autori è indescrivibile. Il tema scelto è emotivamente difficile perché legato ad avvenimenti ingiustificabili del passato. Questo cammino non sarebbe stato percorribile senza le mie due grandi figure di riferimento: la Prof.ssa Luisa Bienati e la Prof.ssa Sona Haroutyunian. Con la Prof.ssa Bienati ha avuto inizio tanti anni fa il mio approccio alla letteratura e alla cultura giapponese e i suoi insegnamenti mi hanno accompagnata negli anni a seguire. La Prof.ssa Haroutyunian mi ha spalancato le porte di un mondo nuovo, la traduzione culturale, ed è stata colei che mi ha motivata ad andare avanti con questo progetto

di ricerca iniziato casualmente durante un suo corso. A lei devo anche la mia nuova passione per la storia del popolo armeno. Entrambe hanno saputo trasmettermi un forte interesse per argomenti che loro stesse avevano approfondito e spero con il mio lavoro di trasmettere a mia volta qualcosa di interessante a chi desidererà leggerlo. Tra di loro ci sarà Paolo Cossi, che ringrazio per la pazienza e il tempo che mi ha dedicato concedendomi la sua intervista. E anche se non ho avuto la fortuna di incontrarla, ringrazio anche Kōno Fumiyo per le opere che ha deciso di realizzare, origine della mia ricerca.

Un ringraziamento particolare lo devo alla Prof.ssa Suzuki Masako che mi è sempre stata di supporto e mi ha stimolata a migliorare e ad andare avanti. Ho avuto la fortuna di fare varie attività con lei e, anche se a volte avrei desiderato passare un po' più inosservata, mi ha dato i giusti consigli e spinta a fare dei lavori che pensavo di non essere in grado di fare. Altrettanti ringraziamenti vanno alla Prof.ssa Nakayama Etsuko, con cui credo di aver migliorato la mia capacità di scrivere testi in lingua giapponese.

E infine passo ai ringraziamenti ad amici e familiari. Ringrazio Keiko per avermi fatto conoscere alcuni manga e per avermeli spediti in lingua originale dal Giappone: lei una volta mi ha scritto che vedeva in me un ponte tra i nostri due paesi, non poteva usare parole più belle, ma vorrei che sapesse che lei fa parte di quel ponte. Arianna, perché è stata la prima persona che mi ha chiesto con spontaneità di leggere ciò che stavo scrivendo, esprimendo un grande apprezzamento e dandomi i giusti consigli, e Silvia, perché nei mesi ha ascoltato i miei discorsi storici e letterari, nonché le mie perplessità. Ringrazio mia madre e mia sorella per la pazienza, perché talvolta le mie ricerche hanno avuto la priorità su tutto. Ringrazio mio padre che, ne sono convinta, dall'alto ha vegliato su di me e mi ha trasmesso la sua fiducia. Ringrazio Chiara per alcuni suggerimenti utili per le mie attività di Glottodidattica e i miei suoceri per il supporto dato negli anni. Ma più di tutti ringrazio mio marito Marco e le mie figlie Eleonora ed Elisa (in ordine di nascita) perché hanno creduto in me, mi hanno sempre spinta a continuare con gli studi e con i miei nuovi progetti, sono venuti in Giappone e si sono emozionati con me al Memoriale della Pace di Hiroshima, hanno visto con me film di animazione e drama giapponesi sulla guerra, documentari e film sul Genocidio armeno. Ciò che mi ha fatto capire che il lavoro di questa tesi ha un senso profondo è che Eleonora ed Elisa hanno iniziato a parlare in prima persona e di propria iniziativa di questi temi a scuola regalando emozioni e stupore a chi le ha ascoltate: le nuove generazioni sono il futuro, se riusciamo a fargli credere che la Pace tra i popoli sia davvero importante abbiamo raggiunto l'obiettivo.

要旨

本論文のテーマへの興味は、ベッラ・ブロツキという比較文学の学者の考えに端を発している。実は、ブロツキの最も重要な作品は記憶の比喩的翻訳に関する本である。その著書は、翻訳とは単にある言語から別の言語へ言葉を変換する手段ではなく、あらゆる主要な文化的取引の根底にあるプロセスであり、文学と文化を刷新し、生存と文化的記憶の問題に貢献することができると論じている。著者によると、読者は、言語があれば翻訳があり、文学があれば翻訳があることを理解するようになる。文化には媒介が必要であり、それなしには元の文化が理解できない。ブロツキは、ホロコーストを生き抜いた二世である彼女自身の経験を提示することで、読者を惹きつけることに成功している。彼女の本を読んでから、特に記憶研究やトラウマ研究についてもっと学びたくなった。

記憶は持続し、時間と空間を移動して、個人や社会集団のアイデンティティを定義することを可能にする。翻訳は言語と文化をつなぐために必要な作業であり、翻訳学は文化の媒介を促進する。記憶と翻訳はまた、文学とも明確に結びついている。著者は歴史を掘り下げ、証拠を集め、事実を調査し、新しい文脈で作品を創作する。

この作品、漫画とグラフィック・ノベルの観察を通して、悲劇的な歴史経験を共有する２つの国での「集合的記憶」という文化的トラウマを分析してみたい。

最初に考慮される国は日本で、こうの史代という漫画家の２つの漫画を通して１９４５年８月の広島原爆のトラウマを再考する。広島と長崎での原爆投下は原子時代の始まりであり、人間や他の生物を絶滅させることができる兵器の使用とか、半径約２キロメートル内のすべてを破壊することとか、爆発後も殺戮を続けることが特徴である。こうの史代は、自分の芸術的表現を通して、生存者と後世の家族が経験した社会的差別や引き起こされたトラウマや苦しみを表現しようとしている。

二番目の観察国はアルメニアで、パオロ・コッシという漫画家のグラフィック・ノベルを観察することによって１９１５－１６年のアルメニア人虐殺の事例を分析する。オスマン帝国はアルメニア人の男の知識人、ジャーナリスト、作家、詩人、政治家、それからは他の男の人を逮捕し国外追放を命じて、アナトリア奥地に連れて行き、その途中で虐殺した。。コッシは自分の本質的な画風で、創造的に出来事を語りながら、細部や登場人物の恐怖、暴力、恐ろしさを効果的に伝えている。

論文の最初の部分に紹介する概念は記憶研究、ヤーコブソンの記号間翻訳、物語形式としての漫画と歴史的記憶伝達ツールとしての文学ジャンルである。

記憶研究というのは歴史学、社会学、心理学、人類学、文学、視覚芸術を含む一連の学問分野である。それは過去の物語を説明し、過去と現在への影響を振り返るのに役立つ。トラウマ的な出来事は、それを直接経験した人か、受け継がれた次の世代によって記憶されられる。実は、何が起こったのかを直接証言したり、インタビューの録音、生存者の音声やビデオを使用したりすることもできる。

漫画は物語の一形態であり、大衆文化や学術文化の中で重要な役割を果たすことができる。特に、歴史マンガは歴史表現の手段となりうる。その理由で、漫画家の作品を通して「記憶」というテーマを扱うことにした。漫画の起源と発展を大まかに説明した後、広島原爆の悲劇とアルメニア人虐殺の記憶が、こうの史代とパオロ・コッシの作品の中でどのように表現されているかを観察する。その目的は、さまざまなストーリーテリングの種類が、読者や観客を惹きつけることに成功しているかどうかを理解することである。それに、目的はトラウマ的な出来事に関する国民的記憶が、国民的アイデンティティの再構築につながり、その結果、次世代へと受け継がれていくのかどうかを理解することである。

日本での核爆弾投下とまだあまり知られていないアルメニア人虐殺の歴史的外傷的出来事についての研究をすることにしたのは、時代遅れの選択に見えるかもしれないが、最近のさまざまな出来事、特にロシアとウクライナの戦

争やイスラエル・パレスチナ問題や中東におけるさまざまな紛争は、新たな世界紛争と核兵器使用の危険を身近に感じさせる出来事である。その理由で、世界大戦中に起きた悲劇を忘れてはならない。

記憶を風化させないことは、現代と未来の世界に対する認識と批判的意識を高め、民族間の平和を維持するという目標を追求するための当然の行為である。

Indice

Introduzione 13

Parte prima: Traduzione culturale, memoria del trauma e nuove forme narrative 17

Capitolo 1: Traduzione e memoria culturale

1. 1 – *Memory Studies*, *postmemory*, *trauma studies* 18

1. 2 – Bella Brodzki: traduzione come sopravvivenza …..... 25

1. 3 – Memoria nella letteratura 34

Capitolo 2: Semiotica, intersemiotica e memoria

2.1 – Semiotica, cultura e memoria 41

2.2 – Roman Jakobson e la traduzione intersemiotica 44

Capitolo 3: Hiroshima e il trauma tradotto

3.1 – L'inizio dell'era atomica e il *genbaku bungaku* 48

Capitolo 4: Il trauma del Genocidio armeno

4.1 – I massacri armeni che non devono essere dimenticati 59

Capitolo 5: Il manga e i fumetti storici

5.1 – Origine e significato di manga 69

5.2 – Ruolo dei manga nelle scuole in Giappone 78

5.3 – Fumetti storici, *genbaku manga* e graphic novel 80

Parte seconda: La memoria in Kōno Fumiyo e Paolo Cossi 85

Capitolo 6: Kōno Fumiyo e il trauma della bomba atomica

6.1 – Kōno Fumiyo 86

6.2 – *Hiroshima, nel paese dei fiori di ciliegio* come strumento della memoria 91

6.3 – *In questo angolo di mondo* e la memoria della seconda guerra mondiale 102

6.4 – Trasposizioni anime e cinematografiche 109

Capitolo 7: Il trauma del Genocidio armeno nelle opere di Paolo Cossi

7.1 – Rappresentazione del genocidio attraverso *Medz Yeghern. Il Grande Male* 115
7.2 – *Ararat, la montagna del mistero* 121
7.3 – Le parole di Paolo Cossi 124

Conclusioni 129

Bibliografia 131

Sitografia 141

Appendici – Materiale visivo (fotografie e rappresentazioni artistiche)

I. Emakimono, manga e fumetti storici 145
II. Hiroshima 152
III. Il Genocidio armeno 175

Introduzione

L'interesse per l'argomento di questa tesi ha avuto origine dalle idee di Bella Brodzki (2007), docente di Letteratura comparata al Sarah Lawrence College di New York, che ha affrontato il tema della traduzione metaforica della memoria attraverso le lenti dei *translation studies*. Quando si cerca di collegare lingue e culture la traduzione diventa una operazione necessaria ed è grazie alla sua mediazione che la voce degli autori può essere compresa e valutata al di fuori del proprio paese; la memoria permane e si muove nel tempo e nello spazio, consente di definire l'identità di un individuo o di un gruppo sociale, rivestendo una importante funzione sociale e comunicativa, e gli studi di traduzione non possono non tenere conto dell'aspetto culturale del concetto dell'identità per analizzare gli eventi e favorire una mediazione culturale.[1] Memoria e traduzione si legano in modo articolato anche alla letteratura: l'autore scava nella storia, raccoglie le testimonianze e studia i fatti per produrre un'opera in un nuovo contesto. L'intenzione di questo lavoro è di rivisitare, attraverso l'osservazione di manga e graphic novel, il trauma culturale della memoria collettiva di due paesi molto diversi tra loro, ma accomunati dall'aver vissuto esperienze storiche tragiche difficili da comprendere propriamente. Si tratterà, più nel dettaglio, del trauma giapponese del bombardamento atomico di Hiroshima, avvenuto il 6 agosto 1945, osservando in particolare due manga dell'autrice Kōno Fumiyo[2]: *Yūnagi no Machi Sakura no Kuni*[3] 夕凪の街 桜の国[4], tradotto in lingua italiana *Hiroshima, nel paese dei fiori di ciliegio*[5] e *Kono Sekai no Katasumi ni* この世界の片隅に[6], tradotto *In questo angolo di mondo.*[7] Si prenderà poi in esame il caso del popolo armeno che ha vissuto un genocidio, subendo deportazioni e massacri tra il 1915 e il 1916, ma che ha lottato per la sopravvivenza, e lo si farà dando uno sguardo ai graphic

---

[1] S. Cristian TROISI, "La memoria "viaggiante" fra identità e traduzione", *Entreculturas*, no. 11, 2021, pp. 54-57. https://doi.org/10.24310/Entreculturasertci.v1i11.12103 [ultimo accesso 18/01/2025].

[2] I nomi sono dati all'uso giapponese: prima il cognome poi il nome.

[3] Il Sistema di trascrizione seguito in questa tesi è lo Hepburn, che si basa sul principio generale che le vocali siano pronunciate come in italiano e le consonanti come in inglese.

[4] KŌNO Fumiyo, *Yūnagi no machi, Sakura no kuni*, Futabasha, 2003.

[5] KŌNO Fumiyo, *Hiroshima nel paese dei fiori di ciliegio*, Ronin Manga, Kappa Edizioni, 2010.

[6] KŌNO Fumiyo, *Kono Sekai no katasumi ni* (vol. 1-3), Futabasha, 2007-2009

[7] KŌNO Fumiyo, *In questo angolo di mondo*, Panini Comics, 9 maggio 2024 (I ed. 2019).

novel del fumettista italiano Paolo Cossi *Medz Yeghern, il Grande Male*[8] e *Ararat, la montagna del mistero*.[9] Con l'idea di affrontare il tema della memoria in letteratura in chiave traduttologica, si farà riferimento a quel tipo di traduzione che il linguista Roman Jakobson definisce "intersemiotica",[10] presentando i due manga, i graphic novel e alcune opere, frutto di un lavoro di trasposizione, per analizzarne gli effetti sui lettori e sul pubblico.

Inizialmente verranno presentati i concetti di *memory studies*, *postmemory, trauma studies* e il pensiero di Bella Brodzki nel suo testo principale *Can These Bones Live?: Translation, Survival, and Cultural Memory*.[11] Quindi si introdurrà il concetto di traduzione intersemiotica, di manga e fumetto storico, e del genere letterario come strumento di trasmissione della memoria storica, per poi passare ad osservare come i ricordi del bombardamento di Hiroshima e del Genocidio armeno siano stati rappresentati nei media popolari e, nel primo caso, rielaborati attraverso film, drama e anime. Si vuole osservare come gli eventi storici vengano narrati ai lettori e al pubblico e se riescano a coinvolgerli attraverso le diverse forme di narrazione, per capire se la costruzione della memoria nazionale di un evento traumatico si possa connettere alla rielaborazione dell'identità nazionale e tramandare così alle generazioni successive.

Riferendosi all'esperienza del Giappone, l'analisi del modo in cui le opere di Kōno, così come altre precedenti di eredità duratura a cui si farà riferimento in questo lavoro, trasmettono la memoria di quei momenti particolarmente traumatici del ventesimo secolo, consentirà forse di comprendere meglio il modo in cui il bombardamento atomico viene ricordato e vissuto collettivamente. Le testimonianze orali dei sopravvissuti ai bombardamenti sono innegabilmente potenti, ma la condivisione dei ricordi presenta dei limiti ed è così che la letteratura e l'arte, attraverso racconti e immagini dettagliate, diventano fondamentali per trasferire le esperienze psicologicamente traumatiche alle nuove generazioni. Vari testi hanno affrontato il trauma di Hiroshima e Nagasaki da diverse prospettive; i manga, che sono oggi molto popolari sia in Giappone che a livello internazionale, rappresentano una parte originale del canone letterario della bomba atomica ed è importante analizzarne il valore artistico. Nelle sue opere Kōno Fumiyo, utilizzando

---

[8] Paolo COSSI, *Medz Yeghern, il Grande Male*, BeccoGiallo, 2022 (I ed. 2007).

[9] Paolo COSSI, *Ararat, la montagna del mistero*, Hazard Edizioni, 2011.

[10] Roman JAKOBSON, "On Linguistic Aspects of Translation", *On Translation*, edited by Reuben Arthur Brower, Cambridge, MA and London, England: Harvard University Press, 1959, p. 233.

[11] Bella BRODZKI, *Can These Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory*, Stanford University Press, 2007.

mezzi stilistici specifici per rendere agevole la lettura attraverso i manga, riesce a catturare e rappresentare dettagli della vita quotidiana e momenti di profonda sofferenza interiore delle persone sopravvissute, o *hibakusha* (被爆者, letteralmente "coloro che sono stati bombardati") agli eventi della seconda guerra mondiale in Giappone e, in modo ancora più coinvolgente, agli effetti di "quel nuovo modello di bombe" (新型爆弾 *shingata bakudan*)[12] come vengono definite nel suo testo *Kono Sekai no Katasumi ni*. I personaggi sono frutto della sua fantasia, ma le narrazioni prendono spunto da fatti realmente accaduti e il compito di Kōno è di far conoscere al mondo il trauma che in molti hanno vissuto, ma che hanno dovuto nascondere insieme ad un forte sentimento di vergogna. L'autrice cerca, con la propria espressione artistica, di esprimere anche i traumi e la sofferenza causati dalla discriminazione sociale vissuta dai sopravvissuti e, di riflesso, dai familiari di generazioni successive. L'esplosione della bomba atomica ha rappresentato una catastrofe per la nazione giapponese, in primis perché i cittadini ne hanno subito gli effetti devastanti tra morte e sofferenze traumatiche. Inoltre, avendo determinato la fine della guerra con la vittoria degli americani e la cosiddetta "dichiarazione della natura umana dell'imperatore" (人間宣言 *Ningen Sengen*), con cui l'imperatore Hirohito avrebbe ammesso pubblicamente la non discendenza diretta dalla dea del Sole Amaterasu, i bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki hanno comportato una perdita di identità per il popolo giapponese. Kōno svolge il proprio lavoro attraverso la ricerca di un linguaggio il più possibile comprensibile, affinché arrivino a tutti i messaggi che desidera comunicare. Inoltre, facendo una riflessione sui luoghi in cui si svolge la narrazione, Hiroshima è una città in cui, durante le due guerre mondiali, vi è stata una forte concentrazione di strutture militari ed è stata sito del primo attacco nucleare mondiale ai civili. Dopo l'esplosione della bomba atomica che ha portato alla distruzione della città, Hiroshima è rinata come "città memoriale della pace" e con questa sua esperienza si è potuto creare un discorso incentrato sulla pace e sull'anti-nuclearismo.[13]

Spostando poi l'attenzione su un altro contesto storico, geografico e culturale, si vuole ricordare il massacro degli armeni, che, nonostante in molti vogliano negarlo, fu un evento

---

[12] KŌNO, *Kono Sekai*… (vol. 3), Futabasha, 2009, p. 92.

[13] ICHITANI, Tomoko, "Town of Evening Calm, Country of Cherry Blossoms: The Renarrativation of Hiroshima Memories", *Journal of Narrative Theory*, Fall, Vol. 40, n. 3, 2010, p. 364. https://dx.doi.org/10.1353/jnt.2010.a408655 [ultimo accesso 8/02/2025].

tragico compiuto per mano dell'Impero ottomano dopo decenni di persecuzioni: avvenne successivamente a due episodi simili, seppur di minore entità, negli anni 1894-1896 e 1909, e rappresenta il tentativo di sterminare un antico popolo, "portatore di grande civiltà, fautore di un patrimonio artistico e culturale considerevole per originalità e grandezza".[14]

La scelta di trattare degli eventi storici traumatici dello scoppio della bomba a Hiroshima e del Genocidio armeno potrebbe sembrare forse obsoleta, ma vari eventi negli ultimi decenni e, in particolare, i recenti conflitti armati tra Russia e Ucraina, la questione Israelo-Palestinese nonché i difficili rapporti tra gli stati in Medio-Oriente rendono ancora più doveroso ricordare queste tragedie avvenute nel corso delle due guerre mondiali, dal momento che si tratta di eventi che fanno sentire vicino il pericolo di un nuovo scontro mondiale e dell'uso di armi nucleari.

Citare ancora una volta Hiroshima, a quasi ottant'anni di distanza, e ricordare dopo oltre un secolo la vicenda armena, ancora poco conosciuta e riconosciuta tardi solo da una parte della comunità internazionale, potrebbe dunque forse essere un modo per non far "morire" il ricordo e per permettere a tutte le generazioni di mantenere viva la memoria di quanto avvenuto in Giappone nell'agosto del 1945 e ricordare, se non far conoscere, quello che gli armeni chiamano "Metz Yeghérn" (il Grande Male).

---

[14] Sandra FABBRO CANZIAN, *Il genocidio armeno. Dalle cause di ieri alle conseguenze di oggi*, Versione Kindle, Piazza Editore, 2023, nota introduttiva.

PARTE PRIMA

TRADUZIONE CULTURALE, MEMORIA DEL TRAUMA E NUOVE FORME NARRATIVE

Capitolo 1: Traduzione e memoria culturale

1.1 – Memory Studies, postmemory, trauma studies

Gli eventi traumatici possono essere ricordati da coloro che li hanno vissuti in prima persona, per mezzo di testimonianze o descrizioni di quanto accaduto, oppure essere tramandati grazie a racconti di generazioni successive o attraverso la trascrizione di registrazioni di interviste, audio o video dei sopravvissuti. Con il termine *Memory Studies* si intende un insieme di discipline che si occupano dello studio della memoria quali la storia, la sociologia, la psicologia, l'antropologia, la letteratura, le arti visive, e contribuiscono a descrivere le narrazioni del passato, favorendo lo sviluppo di una riflessione su di esso e sui suoi effetti nel presente (Erll et Nünning 2008; D'Alessandro 2021).

Il concetto di memoria culturale ha iniziato ad essere studiato all'inizio del ventesimo secolo, con i lavori di Maurice Halbwachs[15] (1877-1945) sulla memoria collettiva, e dalla fine dello stesso secolo lo studio delle relazioni tra cultura e memoria si è intensificato e diversificato in vari paesi, discipline e in un'ampia gamma di approcci: si tratta infatti di una questione interdisciplinare perché i concetti di memoria culturale circolano nella storia, nelle scienze sociali e politiche, nella filosofia e nella teologia, nella psicologia, nelle neuroscienze e nella psicoanalisi, oltre che negli studi letterari e dei media.[16] In *Memory Unbound: tracing the dynamics of memory studies* (2017), un recente volume di saggi utilizzato negli studi sulla memoria, viene proposto il criterio di catalogare gli studi sulla memoria mettendo in primo piano le dinamiche transculturali, transgenerazionali, transmediali e transdisciplinari della memoria e tracciando numerose intersezioni e divergenze tra questi "vectors of mobility".[17] L'obiettivo è di concepire la memoria al di fuori di quadri culturali, generazionali, mediali e disciplinari normativi, senza perderne di vista le importanti particolarità pur vivendo in un mondo

---

[15] In *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925) vi furono le prime riflessioni di Halbwachs riguardo alla nozione di memoria, in seguito furono pubblicati il breve saggio *La mémoire collective chez les musiciens* (1939), la *Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte* (1941), uno studio che indaga il ruolo della memoria collettiva nel contesto storico-religioso, e infine l'opera postuma *La mémoire collective* (1950).

[16] Astrid ERLL e Ansgar NUNNING, *Cultural Memory Studies*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2008, p. V.

[17] Lucy BOND, Stef CRAPS, Pieter VERMEULEN, *Memory unbound: tracing the dynamics of memory studies*, New York, Berghahn Books, 2017, p. 21.

globalizzato e digitalizzato. Quindi la memoria può essere un oggetto di studio secondo diverse prospettive, ma la modalità più familiare di mobilità mnemonica è "the transmission, circulation, mediation, and reception of memory between and beyond ethnic, cultural, or national groups".[18] Secondo Erll (2008), è importante capire che le nozioni di memoria "culturale" o "collettiva" procedono da una metafora operativa: il concetto di "ricordare", un processo cognitivo che ha luogo nelle menti individuali, viene trasferito metaforicamente al livello della cultura, e in questo senso metaforico, gli studiosi parlano di "memoria della nazione", di "memoria della comunità religiosa" o anche di "memoria della letteratura".[19]

D'Alessandro scrive che un "vettore" fondamentale della memoria è quello della transgenerazionalità, che conduce al concetto di *postmemory* e prova a spiegare come si è arrivati a questa osservazione.[20] Il libro *Figli dell'Olocausto* di Helen Epstein, pubblicato nel 1979, ha svolto una funzione decisiva nel campo degli studi sul trauma e delle sue trasmissioni intergenerazionali, studi che ebbero inizio negli anni Settanta, quando i figli di sopravvissuti all'Olocausto iniziarono a riflettere sul significato di convivere con la memoria di un evento doloroso, sentito come proprio, ma non vissuto direttamente.[21] Il testo tratta la storia dell'autrice nata a Praga e cresciuta a New York da genitori sopravvissuti all'Olocausto e raccoglie una serie di interviste con altri figli di sopravvissuti: con la sua pubblicazione negli Stati Uniti ha avuto inizio il dibattito pubblico sulla memoria della Shoah e sulle riflessioni sulla memoria di persone di seconda generazione.[22] Il rapporto che la "generazione successiva" ha con i traumi personali, collettivi e culturali di coloro che l'hanno preceduta, e di cui non si è avuta esperienza diretta, è stato analizzato molto, in vari campi, e definito come *postmemory*, utilizzando un termine coniato dalla critica letteraria Marianne Hirsch in un articolo del 1992[23] che commentava il ruolo delle fotografie di famiglia nel romanzo a fumetti

---

[18] Ivi, p. 3.

[19] ERLL e NUNNING, *Cultural…*, cit., p. 4.

[20] Barbara D'ALESSANDRO, "Intersezioni e convergenze possibili tra Cultural Memory, Postmemory e Trauma Studies nella Letteratura della postmemoria italiana", *Novecento Transnazionale. Letterature, Arti E Culture*, vol. 5, n. 2, marzo 2021, p. 104. https://doi.org/10.13133/2532-1994/17106 [ultimo accesso 5/02/2025].

[21] Ibidem.

[22] Ibidem.

[23] HIRSCH, Marianne, "Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory", *Discourse*, vol. 15, no. 2, 1992, p. 8. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/41389264 [ultimo accesso 7/02/2025].

.

Maus: A Survivor's Tale[24] di Art Spiegelman, pubblicato a puntate sulla rivista *Raw* dal 1980 al 1991, in cui l'autore racconta l'esperienza del padre durante l'Olocausto. Hirsch in *The Generation of postmemory* scrive:

> Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up.[25]

Secondo la studiosa il *postmemory* è una "struttura" di trasmissione inter e trans-generazionale delle conoscenze e delle esperienze traumatiche però, pur utilizzando lei l'Olocausto come quadro storico di riferimento, ritiene che la sua analisi possa essere rilevante per numerosi altri contesti di trasferimento traumatico, che possono quindi essere intesi come *postmemory*, e il movimento della memoria può coinvolgere anche comunità che vadano oltre le generazioni, per cui qualsiasi autore o artista può arrivare a produrre *postmemory*. Elaborando la memoria segnata dal trauma, si cerca dunque di tramandarla alle generazioni successive, favorendo la costruzione di una postmemoria.
Hirsch scrive ancora:

> Postmemorial work, I want to suggest—and this is the central point of my argument in this essay—strives to reactivate and reembody more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. Thus less-directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory, which can thus persist even after all participants and even their familial descendants are gone.[26]

Un altro concetto molto studiato, tanto da dare un nome ad un campo di ricerca interdisciplinare, è quello di "trauma", all'origine dei *trauma studies*, in cui viene privilegiato un approccio di tipo psicologico e psicoanalitico, che si intreccia se non addirittura

---

[24] Vedi appendice 1 fig. 8 e 9.

[25] Marianne HIRSCH, "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, vol. 29, no. 1, Duke University Press, 2008, p. 106. https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019 [ultimo accesso 7/02/2025].

[26] Ivi, p. 111.

sovrappone ai *memory studies*, che favoriscono invece un approccio più di tipo storico-culturale e sociologico.[27] Nel 1980 una nuova patologia denominata *Post Traumatic Stress Disorder* (PTSD) è stata introdotta dall'*American Psychiatric Association* (APA) all'interno del *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (DSM), una propria pubblicazione per la classificazione dei disturbi mentali, riconoscendo così ufficialmente una problematica medica con risvolti sociali: nel DSM-IV[28] si definisce che la persona è stata esposta a un evento traumatico in cui si verificano entrambe le seguenti circostanze:

1. The person experienced, witnessed, or was confronted with an event or events that involved actual or threatened death or serious injury, or a threat to the physical integrity of self or others.
2. The person's response involved intense fear, helplessness, or horror.[29]

L'evento traumatico "è persistentemente rievocato" attraverso ricorrenti ricordi angoscianti o sogni dell'evento sentendosi come se l'evento traumatico si ripetesse.[30] A definire principalmente il campo degli studi sul trauma sono il trauma psicologico, la sua rappresentazione nel linguaggio e il ruolo della memoria nel plasmare le identità individuali e culturali e tali studi esplorano l'impatto del trauma nella letteratura e nella società analizzandone il significato psicologico e culturale.[31] De Pieri ricorda che il cosiddetto campo del "trauma study" nacque negli Stati Uniti negli anni Novanta, soprattutto grazie ai contributi di Cathy Caruth, e può essere considerato un grande risultato perché fa convergere una prospettiva multidisciplinare sulle narrazioni del trauma: sarebbero coinvolti gli storici, impegnati nella raccolta di dati, gli psicologi nel loro sforzo di aiutare i sopravvissuti a rielaborare l'esperienza traumatica, i critici letterari nel discutere il valore estetico delle

---

[27] D'ALESSANDRO, *Intersezioni...*, cit., p. 106.

[28] DSM-IV Definition of PTSD: https://shorturl.at/Ey2Nw [ultimo accesso 8/02/2025].

[29] Ibidem.

[30] Ibidem.

[31] Michelle BALAEV, "Trauma Studies", in David H. RICHTER, *A Companion to Literary Theory*, 2018, p. 360, https://doi.org/10.1002/9781118958933.ch29 [ultimo accesso 8/02/2025].

risposte letterarie all'argomento.[32] Con lo sviluppo degli studi sulla memoria culturale, la nozione di trauma ha iniziato ad essere applicata non solo al singolo individuo, ma anche alla collettività dando il via a ricerche più strettamente connesse all'ambito degli studi culturali essendo il trauma considerato come un fenomeno sociale.[33] A questo proposito De Pieri sintetizza come l'indagine sulle testimonianze sia diventata cruciale su due fronti:

> On the one hand, the appeal for a collective understanding of the historical events was at the basis of the cultural memory formation. This was considered an essential step in order to enhance the recovery of the national governments after the war. On the other hand, it was at the core of the re-construction of survivor's identity, disrupted by the horrors of the war which reached an unbelievable, massive scale.[34]

Il concetto di memoria culturale è collegato agli studi sul trauma e le atrocità che si sono verificate nel Ventesimo secolo hanno favorito l'interesse per questi campi di studio. Con particolare attenzione al lavoro di Kōno Fumiyo sul trauma di Hiroshima e di Paolo Cossi sulla rappresentazione del Genocidio compiuto a danno del popolo armeno, in questo lavoro si osserveranno il manga e il graphic novel come strumenti per esaltare l'importanza della memoria storica, analizzando come le stesse storie siano state affrontate nelle diverse trasposizioni, cinematografiche o animate.

Nelle due opere di Kōno prese in esame, si nota come l'autrice abbia voluto costruire delle storie che possano far comprendere le realtà e i sentimenti di chi ha vissuto i traumi, con le paure e gli orrori della seconda guerra mondiale in Giappone in un difficile contesto storico e politico (riferimento a *Kono sekai no katasumi ni*), ma anche rendere evidenti le difficoltà dei sopravvissuti e delle generazioni successive a chi ha sperimentato gli orrori dello scoppio della bomba atomica (*Yūnagi no machi sakura no kuni*). Kōno ha creato le immagini sulla base di testimonianze e ricordi raccolti: non è figlia di sopravvissuti, il suo ruolo in queste opere è di rappresentare gli eventi e forse, da un punto di vista individuale, per lei

---

[32] Veronica DE PIERI, "Human Beings after Catastrophe: Poetical Portraits by Primo Levi and Tamiki Hara", *Narratives Crossing Borders: The Dynamics of Cultural Interaction*, Stockholm University Press, 2021, pp. 99-100. https://doi.org/10.16993/bbj.e [ultimo accesso 18/01/2025].

[33] D'ALESSANDRO, *Intersezioni*…, cit., pp. 106-107.

[34] DE PIERI, *Human Beings*…, cit., pp. 99-100.

potrebbe essere stato un lavoro meno difficile da affrontare perché non porta il peso del trauma della famiglia e la mancanza di un coinvolgimento diretto potrebbe aver permesso all'autrice di offrire una visione più obiettiva rispetto a quella degli *hibakusha*. Tuttavia, il trauma della collettività che lei ha rappresentato è molto profondo: Hiroshima e Nagasaki sono le uniche due città al mondo ad essere state colpite dalla bomba atomica e l'orrore e il grande disagio provato dai sopravvissuti sono indescrivibili. Oltre, infatti, alle sofferenze e al dolore causati da un evento così difficile da comprendere, a pesare sulle vittime vi era anche un senso di umiliazione e una profonda vergogna sia per la violenza che avevano subito che per l'essere sopravvissuti.

Nel caso della storia del popolo armeno, che già in passato aveva subito soprusi da parte dell'Impero ottomano, la situazione tragica era completamente diversa perché lì vi era stata una precisa volontà di eliminare un popolo e cancellarne il ricordo, ma anche sui sopravvissuti armeni pesavano sentimenti quali impotenza, terrore, vergogna e conseguente incapacità di parlare di quanto vissuto.

Nel caso di Kōno e Cossi si può dunque parlare di *postmemory*. Come altri prima di loro, i due autori hanno cercato di dare una forma artistica alle proprie idee: nelle loro opere la memoria, ricostruita grazie ad approfonditi studi, si intreccia con l'immaginazione. Tale approccio potrebbe non essere gradito a tutti gli studiosi o a coloro che desiderano solo la narrazione di fatti realmente accaduti, ma a volte è stata controversa anche l'accettazione della voce dei sopravvissuti alle tragedie nel campo letterario. Tuttavia, Kōno e Cossi hanno utilizzato un nuovo linguaggio per esprimere le atroci esperienze della bomba atomica e del Genocidio armeno riuscendo così a trasmettere degli argomenti difficili da accettare psicologicamente, e di cui si fatica a parlare, contribuendo a renderli più accessibili e, in qualche modo, più comprensibili ad un pubblico più vasto.

Come sostiene D'Alessandro (2021)[35] facendo riferimento al pensiero di Hirsch, "il movimento della memoria in realtà non è solo verticale, attraverso le generazioni, ma anche orizzontale, andando a coinvolgere comunità apparentemente lontane" e per questo motivo "qualsiasi autore o artista può arrivare a produrre *postmemory*" anche se non diretto discendente generazionale di chi ha vissuto gli eventi traumatici. Pertanto, attraverso il concetto di *postmemory* si analizzerà il ruolo che le opere di Kōno e Cossi hanno avuto nella

---

[35] D'ALESSANDRO, *Intersezioni*…, cit., p. 106.

trasmissione della memoria storica traumatica rispettivamente di Hiroshima e del popolo armeno, osservando come avviene la narrazione e se svolga effettivamente il ruolo di costruire una memoria nelle generazioni successive.

1.2 – Bella Brodzki: traduzione come sopravvivenza

Bella Brodzki è conosciuta in quanto autrice del testo *Can These Bones Live?: Translation, Survival, and Cultural Memory* (2007), che si colloca nel contesto degli studi contemporanei sulla traduzione, e da esso nasce la curiosità per il tema della traduzione metaforica della memoria che ha dato origine al presente lavoro. Brodzki si occupa di teoria critica e culturale, studi di genere, studi postcoloniali, studi di traduzione, autobiografia e narrativa moderna e contemporanea; è figlia di sopravvissuti all'Olocausto polacco, porta quindi il peso della sua eredità tramandata attraverso un processo di trasmissione verticale e manifesta il suo pensiero sulla rappresentazione del trauma come forma di traduzione. Nel suo libro viene proposta una visione della traduzione non come un mero strumento per convertire le parole da una lingua ad un'altra, ma come un processo alla base di tutte le transazioni culturali significative, in grado di rinnovare la letteratura e la cultura, e che contribuisce al tema della sopravvivenza e della memoria culturale. L'autrice affronta la teoria del trauma e il tema della memoria in letteratura in chiave traduttologica prendendo in considerazione un'ampia gamma di opere di narrativa e autobiografiche, alcune tradizionali altre meno note, di autori del Nord America, dell'Europa e dell'Africa (tra cui Italo Calvino, Jorge Semprun, Buchi Emecheta e Philip Roth), che mettono in primo piano la traduzione come tema narrativo. Nella sua recensione, Eva Karpinski (2009)[36] evidenzia i temi scelti spiegando che le selezioni dei testi fatte da Brodzki sono segnate o mostrano le ripercussioni di eventi catastrofici, tra cui la schiavitù, il colonialismo, la guerra e l'Olocausto, oltre a diverse forme di "violenza epistemica"[37].

In *Can These Bones Live?* viene sottolineato il ruolo critico della traduzione nella storia letteraria esaminando le rappresentazioni della figura del traduttore nella letteratura contemporanea e dimostrando che la lettura delle narrazioni di alcuni gruppi che hanno subito un trauma aumenta la comprensione di tali eventi. La traduzione per Brodzki (2007) ha un ruolo cruciale nei processi di trasmissione intergenerazionale e, collegando tali processi in particolare al lutto e alla memoria nei testi modellati dall'esperienza della catastrofe,

---

[36] Eva KARPINSKI, *Can These Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory (review)*, University of Hawai'I Press, 2009, pp. 838-840, https://muse.jhu.edu/article/374203 [ultimo accesso 8/02/2025].

[37] Come definito da Dotson Kristie in *Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices of Silencing* (2001), "Epistemic violence in testimony is a refusal, intentional or unintentional, of an audience to communicatively reciprocate a linguistic exchange owing to pernicious ignorance".

l'autrice dimostra come la traduzione garantisca la vita eterna di singoli testi e narrazioni culturali attraverso il tempo e lo spazio. Il lavoro di Brodzki, inoltre, si inserisce nel contesto della *cultural memory*, intesa come memoria sociale di un gruppo che condivide una cultura. In una nota l'autrice specifica che con "cultural memory" lei fa riferimento alla definizione di Mieke Bal (1999), secondo la quale l'interazione tra presente e passato, che costituisce la memoria culturale, sarebbe il prodotto di un'azione collettiva piuttosto che il risultato di un incidente psichico o storico[38] e la memoria sarebbe un fenomeno culturale oltre che individuale o sociale.[39] Bella Brodzki, quindi, nei suoi studi cerca di collegare il concetto di memoria al lavoro della traduzione e di evidenziare il potere e la persistenza della memoria culturale.

La cornice storica su cui l'autrice lavora è la seconda metà del ventesimo secolo e l'inizio del ventunesimo. Le sue considerazioni partono dall'idea che lo studio della traduzione sia stato rivisto: è avvenuta una crescita della consapevolezza della traduzione nelle discipline umanistiche, soprattutto negli studi di letteratura comparata, e tali cambiamenti possono essere collegati ai cambiamenti di paradigma nella teoria critica e culturale in tutte le discipline.[40] La teorizzazione della traduzione di Brodzki è influenzata dalla decostruzione, dalla psicoanalisi, dagli studi di genere e dagli studi postcoloniali, tuttavia il suo approccio non manca mai di riconoscere che i testi operano nel mondo materiale plasmato dalle esigenze commerciali e politiche di un mercato letterario globale.[41]

Le tesi di Bella Brodzki traggono ispirazione dalle idee di Walter Benjamin (1923) e Jacques Derrida (1979; 1985). L'autrice ritiene infatti di aver compreso il concetto di traduzione grazie al saggio di Walter Benjamin intitolato *The Task of the Translator* (1923), in cui egli sostiene che la traduzione è una modalità di redenzione che assicura la sopravvivenza, il mantenimento di un testo individuale o di una narrazione culturale, anche se in una forma modificata o alterata; l'autrice ricorda però anche l'importanza del pensiero di Jacques Derrida con le sue rielaborazioni dell'idea di traduzione teorizzata da Benjamin e che, in tre suoi testi correlati *Living on: Border Lines* (1979), *The Ear of the Other: Otobiography, Transference,*

---

[38] Mieke BAL, "Introduction", BAL, M., CREWE, J.V., SPITZER, L. (eds.) *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, University Press of New England, Hanover, 1998, p. vii.

[39] BRODZKI, *Can These Bones...*, cit., p. 212, nota 21.

[40] Ivi, p. 1.

[41] KARPINSKI, *Can These Bones Live?...*, cit., p. 838.

Translation (1985) e *Des Tour de Babel* (1985), rivendica che la traduzione rientra in una cornice di eredità, nel senso che un testo è a sua volta una traduzione, in quanto espressione di un linguaggio fatto di prestiti ed eredità linguistiche, e sostiene che l'idea di Benjamin di traduzione come sopravvivenza, sia nel senso di "vivere di più" che in quello di "sopravvivere", deve essere intesa come implicante non l'estensione della vita, ma un'infusione e una trasfusione di alterità, poiché il testo vive di più e meglio, al di là delle possibilità del suo autore.[42] Per Benjamin e Derrida la traduzione è legata ai testi, non è essenziale la comunicazione di un contenuto, per Benjamin infatti:

> Even when all the surface content bas been extracted and transmitted, the primary, concern of the genuine translator remains elusive. Unlike the words of the original, it is not translatable, because the relationship between content and language is quite different in the original and the translation.[43]

Inoltre, indipendentemente dall'esistenza di un traduttore o di un lettore con la traduzione continua un processo di crescita della lingua. I due autori avrebbero così contribuito a formare la visione che Brodzki ha della traduzione, non come imitazione, ma come ritorno al testo originale o di partenza per consentirgli di vivere al di là di sé stesso, di superare i propri limiti e far emergere ciò che altrimenti potrebbe rimanere nascosto o non articolato. Le traduzioni, inoltre, che sono viste come il fondamento di tutte le transazioni culturali, non appartengono ad una sfera separata di produzione letteraria, ma sono integrate in un'ampia rete sociale e politica di relazioni linguistiche, pratiche e prospettive culturali, risentono delle condizioni esterne di ricezione e di specifici contesti storico-letterari, che sono a loro volta in continua evoluzione.[44] Brodzki cerca, quindi, nella sua opera di mostrare come concezioni più ampie di traduzione siano integrate nella pratica stessa di tradurre. Si intuisce che nella traduzione del trauma si deve fare maggiore attenzione perché un errore, una omissione, una amplificazione potrebbero comportare una perdita linguistica e culturale decisive per la comprensione del trauma.

---

[42] BRODZKI, *Can These Bones...*, cit., pp. 1-2.

[43] Walter BENJAMIN, "The task of the translator" (1923), trad. di Harry Zohn, *Illuminations*, New York: Harcourt, Brace and World, 1968, p. 5.

[44] BRODZKI, *Can These Bones...*, cit., p. 2.

Negli anni Novanta ebbe inizio il decennio di forte sviluppo dei *translation studies* (si ricordano, tra gli altri, Bassnett and Lefevere 1990, Venuti 1991 e 1995, Rushdie 1991, Bhabha 1994, Miller 2001) che in seguito divennero un argomento centrale per il lavoro di studiosi e studenti di discipline umanistiche. Nei campi costantemente riconfigurati della letteratura comparata e degli studi culturali, le questioni relative alla traduzione hanno influenzato i dibattiti più avvincenti su ogni aspetto dell'identità e della rappresentazione, compreso il modo in cui questi campi si definiscono, proteggono i loro confini e giustificano la loro esistenza come discipline distintive: Brodzki si allinea con J. Hillis Miller [45] (2001) nel cercare di collocare la traduzione all'interno degli studi di letteratura comparata, ma sempre mettendo in primo piano la specificità delle lingue individuali e la loro produzione letteraria e culturale quando possibile.[46]

La traduzione per Brodzki si rivela essere un fenomeno interculturale e translinguistico, un processo transculturale e interlinguistico, che comporta il trasferimento di una narrazione o testo da una forma significante ad un'altra, il trasporto di testi da un contesto storico ad un altro, il monitoraggio della migrazione di significati da uno spazio culturale all'altro.[47] Secondo lei siamo più abituati a pensare alla traduzione come a una manovra linguistica empirica, ma anche scavare o riportare alla luce sepolture o rovine per ricostruire tracce del passato fisico e testuale in un nuovo contesto è una modalità di traduzione, così come resuscitare una memoria o interpretare un sogno sono atti di traduzione.[48] Procede poi collegando la traduzione al concetto di "sopravvivenza, intesa come pratica culturale e azione simbolica e, soprattutto, come un processo che prolunga la vita, ma che prolunga anche le tracce di significato della morte in vita, della vita dopo la morte e della vita dopo la vita".[49] Il titolo del suo testo *Can These Bones Live?*, oltre a far riferimento alla possibilità di resurrezione di cui tratta il libro biblico di Ezechiele, cerca proprio di affermare il significato poetico e politico della sopravvivenza, riconsiderando il concetto di ripresa, che è un altro tipo di rivelazione. Brodzki scrive che attraverso la traduzione ciò che è morto, scomparso, dimenticato, sepolto o soppresso supera il proprio destino rinascendo

---

[45] Critico letterario e studioso americano che ha avanzato le teorie della decostruzione letteraria.

[46] BRODZKI, *Can These Bones*…, cit., p. 3.

[47] Ivi, p. 4.

[48] Ibidem.

[49] Ivi, pp. 5-6.

in altri contesti attraverso il tempo e lo spazio e ricorda la nota affermazione dello scrittore Salman Rushdie[50] (1947):

> I, too, am a translated man. I have been borne across. It is generally believed that something is always lost in translation; I cling to the notion… that something can also be gained.[51]

Brodzki riferendosi alla traducibilità dei testi, spiega che non si tratta di un indice diretto di valore, ma indica una capacità di conservazione e di rinnovamento. La traduzione non è solo una procedura applicata a un testo o a una lingua, o semplicemente un processo di decodifica o di co-implicazione che si verifica tra testi, lingue e culture, viene vista come modalità di rinnovamento letterario: il lettore arriva ad apprezzare che, poiché c'è la lingua, c'è la traduzione, dove c'è la letteratura c'è la traduzione e la cultura richiede una mediazione, senza la quale la cultura di origine a volte potrebbe non essere compresa.[52]

In *Figuring Translation*, il primo capitolo di *Can these Bones Live?*, il caso studio di Brodzki sulle strane e difficili relazioni tra gli scrittori e i loro traduttori si concentra su quattro testi letterari del ventesimo secolo: *Envy; or Yiddish in America* (1969) di Cynthia Ozick, *Se una notte di inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino, *Gaudi Afternoon* (1990) di Barbara Wilsons e *The Professor of Desire* (1977) di Philip Roths. L'autrice motiva la selezione dei testi presi in analisi:

> I have selected these texts, two by women and two by men, featuring two female and two male translators, because by making visible the role of the translator as figure and cultural mediator, each calls attention in a different way to translation as a potent transforming, transfusing, libidinal force.[53]

Brodski delinea poi come i traduttori vengano rappresentati nella letteratura e, contrariamente all'idea generale che li vede come "sottomessi o fedeli al regime autorizzativo dell'originale", "*these translators are covert or overt insubordinates, power brokers in their own minds*".[54] L'autrice cerca, quindi, di contrapporre l'idea del traduttore come personaggio fantasioso,

---

[50] Ivi, p. 6.

[51] Salman RUSHDIE, *Imaginary Homelands: Essays and Critisism, 1981-1991*, London, Granta Books, 1991, p. 17.

[52] BRODZKI, *Can These Bones*…, cit. p. 65.

[53] Ivi, p. 18.

[54] Ibidem.

con le proprie capacità di interpretazione e in grado di permettere una lettura originale "che nessuno fa da solo",[55] all'immagine attribuitagli di figura ignorata o poco valorizzata. Spesso non viene apprezzato il ruolo che la traduzione svolge nel rendere possibile la circolazione e lo scambio di testi, permettendo l'approfondimento della comprensione interculturale, e del resto, ricordando il pensiero di Lawrence Venuti in *The Translator's Invisibility* (1995), afferma che il traduttore rimane spesso nell'ombra, non è neppure detto che il suo nome venga pubblicato nella copertina, anche quando è chiaro che l'edizione non è in lingua originale; è addirittura possibile che qualora la traduzione sia più fluente, il traduttore sia ancora meno visibile.[56] Dunque, nel disconoscere il ruolo del traduttore, emergono dei pregiudizi secondo cui l'originale sarebbe l'opera d'arte e la traduzione un prodotto tecnico per cui non varrebbe neppure la pena di dividere i due campi. L'autrice intende così porre attenzione sullo stato di emarginazione del traduttore, che è invece una figura importante della letteratura contemporanea, senza voler promuovere o valorizzare una particolare tecnica di traduzione o evitando di favorire la lingua o la cultura di arrivo piuttosto che quelle di partenza, ma sostiene l'idea che la traduzione, essendo inseparabile dall'uso della lingua, dipenda dal contesto o sia specifica per ogni caso. Un autore che si avvale di un traduttore sceglie deliberatamente di evidenziare le questioni metalinguistiche, anche se indirettamente:

> The translator acts as stand-in for the reader's – and the author's – increased semiotic awareness that language systems are models revealing the interplay of underlying structures of human culture. [57]

Brodzki considera doveroso concentrare interesse e risorse sul riconoscimento del ruolo cruciale della traduzione nella cultura, della traduzione come cultura e il suo scopo è quello di mostrare come e perché una maggiore attenzione ai meccanismi fondamentali della traduzione possa giovare in modo decisivo agli interpreti delle scienze umane; la traduzione esiste perché ci sono lingue diverse, il multilinguismo è un dono e la traduzione è una merce condivisa, il suo lavoro deve essere riconosciuto per assicurare qualità ed equità e c'è bisogno

---

[55] Ibidem.

[56] Ivi, p. 7.

[57] Ivi, p. 65.

di incoraggiare su due fronti sia lo studio delle lingue straniere che lo studio della traduzione perché non si escludono, ma si rafforzano a vicenda. [58]

Brodzki nel suo libro fa riferimento a varie strategie e correnti di teorie di traduzione, affronta il tema della traduzione da vari punti di vista, non si focalizza sul problema della pratica della traduzione come procedura tecnica, ma cerca di dimostrare o illustrare i modi intersecanti attraverso cui si possono identificare le prestazioni critiche della traduzione nella letteratura, nella cultura e nella storia. In una nota al testo l'autrice chiarisce il suo pensiero sui testi in merito alla traduzione:

> These fictional and autobiographical texts are not only meditations on the art and power of translating itself, but also represent reading, writing, teaching, acting, cooking, traveling, filmmaking, lovemaking, even simply being, as acts of translations.[59]

Alcuni dei romanzi analizzati sono di fantasia, altri autobiografici, in essi la traduzione aiuta a strutturare e sviluppare i temi all'interno di una narrazione, favorisce la trasposizione di significati, sia in senso verticale che orizzontale, sia all'interno della stessa lingua che tra lingue, culture, generi e modi di espressione artistica diversi, offrendo così spunti per l'analisi di altri testi. Brodzki riesce ad esempio a mostrare come il genere narrativo dello schiavo (tema del secondo capitolo *Genre and Genealogy* in cui si affronta la questione della schiavitù come memoria storica[60]) possa essere letto attraverso le lenti della traduzione interculturale.

Nel terzo e quarto capitolo del testo, che si occupano esplicitamente di memoria culturale e sopravvivenza, concepite come atti di traduzione, e autobiografia, come atto di memoria, vengono riprese le idee di Walter Benjamin e Jacques Derrida sulla traduzione come garante della sopravvivenza, che continua la vita, una vita oltre l'originale;[61] la cultura è adattabile, mutevole, sincretica e, quindi, il suo lavoro è inseparabile dalla dinamica relazionale che è la traduzione. In aggiunta a questo Brodzki identifica la traduzione, che, oltre ad essere una strategia linguistica, può essere vista come una facoltà cognitiva o orientamento transculturale, come "un tema letterario, una pratica critica, un mezzo di

---

[58] Ivi, pp. 11-12.

[59] Ivi, p. 213, nota 2.

[60] Ivi, p. 66.

[61] Ivi, p. 13.

trasmissione intergenerazionale nonché scambio interculturale e un modo di commemorazione.[62]

I traduttori hanno avuto il ruolo di favorire il progresso della cultura nel corso della storia, ad esempio arricchendo le lingue o incoraggiando l'emergere di letterature nazionali, e Brodzki si è interessata in particolare alle rappresentazioni del traduttore nella letteratura: i traduttori agiscono infatti come mediatori per far circolare conoscenze culturali e valori da un luogo ad un altro, grazie alle loro rare conoscenze, apportano una prospettiva più elevata e consapevole sia alla loro lingua e cultura che a quella degli autori che traducono.[63] Quindi, sebbene la traduzione debba la sua esistenza ad un testo originale, si arricchisce e raggiunge una propria originalità in virtù del suo essere tradotta, ma traduzione e testo originale hanno bisogno l'una dell'altro per riempire spazi che altrimenti rimarrebbero nel regno delle immagini, non articolati e senza significato.[64]

Dopo aver presentato il suo studio con un'analisi dettagliata dei testi selezionati, Brodzki arriva ad un epilogo che si lega ai temi da lei trattati e riesce a coinvolgere il lettore presentando la propria esperienza di persona di seconda generazione di chi ha vissuto l'Olocausto: offre un breve resoconto del proprio viaggio organizzato con la famiglia (i genitori polacchi sopravvissuti ed emigrati, i fratelli e il marito) al cimitero ebraico a Radomsko, un paesino in Polonia, per visitare la tomba della zia paterna, uccisa durante l'Olocausto quando era solo una bambina. In quel momento l'autrice sente di essere "testimone di un momento straordinario", eccezionale perché al di là delle parole e oltre la traduzione,[65] si rende conto che da un lato lei e i fratelli condividono la condizione di figli di sopravvissuti in un processo di trasmissione verticale di eredità, ma dall'altro lato ha come la sensazione di cercare di sfuggire temporaneamente al peso di tale lascito familiare.[66] Nel cercare di convincere il lettore di quanto più volte evidenziato nel suo libro, scrive:

> I want to underscore what Walter Benjamin has shown to be inherently paradoxical about translation and translatability, that even as the exercise of translation renders, recasts,

---

[62] Ivi, p. 15.

[63] Ivi, pp. 16-17.

[64] Ivi, p. 124.

[65] Ivi, p. 203.

[66] Ivi, pp. 203-204.

> assimilates the foreign into familiar terms, the process also produces the opposite effect: it calls attention to itself, making strange the apparently familiar, in this case, the familial.[67]

E una conclusione a cui arriva Brodzki è che, pur avendo raggiunto la consapevolezza di vivere una vita diversa da quella dei propri genitori, con la propria storia e identità, "fortunati di essere nella posizione di esercitare la propria capacità (o diritto?) di ridisegnare i propri confini", essendo continuamente esposti alla ripetizione del trauma originario dei propri familiari, ha capito di condividere con loro il passato e che l'intrinseca alterità del loro legame rende necessaria e possibile la sua traduzione della loro sopravvivenza.[68] Significative per il suo epilogo, come parte della "scena di eredità", sono anche due foto personali pubblicate, una della famiglia e una della defunta zia, anch'esse per ricordare la sopravvivenza della sua presenza come un'ombra costante per tutta la vita dei familiari ancora in vita.

---

[67] Ivi, p. 203.

[68] Ivi, p. 204.

1.3 – Memoria nella letteratura

Alla fine di *Totem and Taboo*, Freud faceva delle riflessioni:

> Senza l'ipotesi di una psiche collettiva, di una continuità nella vita emotiva degli uomini, che permetta di prescindere dalle interruzioni degli atti psichici dovute alla transitorietà dell'esistenza individuale, la psicologia dei popoli in generale non potrebbe sussistere. Se i processi psichici di una generazione non si prolungassero nella generazione successiva, ogni generazione dovrebbe acquisire ex novo il proprio atteggiamento verso l'esistenza, e non vi sarebbe in questo campo nessun progresso e in sostanza nessuna evoluzione. A questo punto ecco sorgere due nuovi problemi: in che misura si può fare affidamento sulla continuità psichica nella sequenza delle generazioni? E di quali mezzi e vie si serve una generazione per trasferire alla successiva le proprie condizioni psichiche? [69]

Prendendo spunto dalle idee di Freud sulla natura della trasmissione inter-generazionale, Brodzki suggerisce che l'orientamento globale della cultura verso il futuro si ottiene solo condividendo il suo passato, invitando così implicitamente a riflettere sul ruolo della memoria collettiva e le testimonianze del passato.[70] La letteratura svolge un ruolo cruciale nel campo di ricerca degli studi sulla memoria e viene ripetutamente presentata insieme alla memoria come correlate per natura.[71] Birgit Neumann[72] (2008) sostiene che la memoria e i processi del ricordo sono sempre stati un tema dominante nella letteratura, e numerosi testi descrivono come gli individui e i gruppi ricordano il loro passato e come costruiscono le identità sulla base delle memorie ricordate.[73] Secondo lei la memoria verrebbe rappresentata in letteratura utilizzando un approccio narratologico per descrivere le forme e

---

[69] Sigmund FREUD, *Opere 1912-1914, Totem e tabù e altri scritti*, Editore Boringhieri, 1982, pp. 160-161.

[70] BRODZKI, *Can These Bones…*, cit., p. 113.

[71] Urania MILEVSKI e Lena WETENKAMP, "Introduction: Relations between Literary Theory and Memory Studies" *Journal of Literary Theory*, vol. 16, n. 2, 2022, p. 199, https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2022 [ultimo accesso 8/02/2025].

[72] Responsabile del Dipartimento di Letteratura inglese presso la Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf che si è occupata di *cultural memory studies*.

[73] Birgit NEUMANN, "The Literary Representation of Memory", in Astrid Erll and Ansgar Nünning (a cura di), *Cultural Memory Studies*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2008, p. 333, https://shorturl.at/zXvbp [ultimo accesso 8/02/2025].

le funzioni della memoria in un processo che i critici letterari hanno chiamato "mimesi della memoria".[74] I romanzi non imitano i ricordi, ma attraverso il linguaggio possono raccontare il passato che pretendono di descrivere in modo dettagliato, preciso e vivo, creando così l'illusione del ricordo. A livello testuale, i romanzi creano nuovi modelli di memoria, selezionano e modificano elementi del discorso, combinano il reale e l'immaginario, il ricordato e il dimenticato e, grazie alle tecniche narrative, esplorano in modo fantasioso il funzionamento della memoria, offrendo così nuove prospettive sul passato.[75] Neumann descrive l'intreccio tra letteratura e memoria come duplice:

> In their world-creation, literary works resort to culturally predominant ideas of memory, and, through their literary techniques, represent these ideas in an aesthetically condensed form. […] Literature represents a form of expression of the cultural appropriation of reality which has at its disposal specific means of exploration that are marked as fictional. In light of this specific referentiality of literary works—that is, cultural preformation on the one hand and possibilities of imaginative formation on the other hand—a study of fictional representations of memory yields insight into culturally prevalent concepts of memory, into stereotypical ideas of self and other, and into both sanctioned and unsanctioned memories.[76]

Secondo Erll (2010), si possono distinguere quattro diverse aree di studio sulla memoria letteraria: 1) "ars memoriae", una branca della storia letteraria che si occupa del significato della mnemotecnica antica; 2) "memoria della letteratura", intertestualità e ricerca di genere da un lato e processi di formazione del canone e storiografia letteraria dall'altro; 3) "memoria nella letteratura" come rappresentazione dei processi della memoria e della loro analisi; 4) medialità della memoria, che si rivolge alla letteratura e all'intreccio di processi culturali intermediali.[77] In questo lavoro l'interesse è rivolto al campo della "memoria nella letteratura", ciò significa che i testi di finzione possono esporre i processi memoriali dei loro

---

[74] Ivi, p. 334.

[75] Ibidem.

[76] Ivi, p. 335.

[77] Astril ERLL, *A Companion to Cultural Memory Studies* (2010) in MILEVSKI e WETENKAMP, "Introduction...", p. 199.

personaggi, compresi pensieri non detti, sentimenti, percezioni di una persona diversa dal parlante.[78]

Si può guardare alla letteratura come ad un mezzo della memoria culturale e anche un luogo in cui il trauma può essere rappresentato ed esaminato in modo produttivo. Un interessante spunto di riflessione si può individuare nel lavoro sulle ripercussioni del Genocidio armeno nella letteratura e nel cinema di Sona Haroutyunian (2015), che scrive le seguenti riflessioni:

> The memoirs are, in essence, victim-impact statements in a semi-literary form. The survivor memoirs provide an invaluable research tool not only for researchers, but also for fiction writers who address the topic of the Armenian Genocide.[79]

Dopo varie ricerche ed esperienze come traduttrice e docente, Haroutyunian afferma di aver elaborato l'idea che la rappresentazione letteraria di un trauma sarebbe il risultato di un processo a più livelli, non il passo immediatamente successivo all'evento storico.[80] La sua teoria si è sviluppata durante lo studio del caso del Genocidio armeno, ma la stessa può essere applicata anche ad altri eventi storici traumatici. Haroutyunian sostiene che per prima cosa vi è l'accadimento dell'evento storico, poi segue la traduzione di quell'evento nella mente dei sopravvissuti, cioè la trasposizione del loro ricordo e la loro interpretazione di quanto accaduto; dopo l'evento storico la memoria diventa il soggetto della storia orale e la storia orale entra nelle menti degli scrittori di memorie e di narrativa, dove diventa una traduzione letteraria. Secondo questa tesi, se si riconosce che la traduzione implica l'interpretazione, allora ciò che esiste qui sono diversi strati di traduzione, tra i quali se ne possono aggiungere altri, che dipingono una vivida immagine psicologica dell'evento nelle menti dei suoi spettatori, come illustrato di seguito:[81]

---

[78] Ibidem.

[79] Sona HAROUTYUNIAN, *Echoes of the Armenian Genocide in Literature and Cinema* in "Annali di Ca' Foscari. Serie orientale", vol. 51, 2015, pp. 44-45, https://shorturl.at/SO9OX, 8 ottobre 2025.

[80] Ivi, p. 45.

[81] Ivi, p. 44.

History layer	Memory layer	Oral history layer	Literary layer	Translation layer
Historical events	Survivor's memory	Eyewitness accounts	Historical narratives	Global readership access

Tabella 1: HAROUTYUNIAN, *Echoes of the Armenian Genocide*…, Table 1, 3, p. 44-45.

A questo punto possono avvenire altri tipi di traduzione e si riesce così a realizzare, ad esempio, la trasposizione artistica di un testo letterario in testo cinematografico o, sempre partendo dall'interpretazione di un testo, a sviluppare un manga o un fumetto.

Come viene evidenziato nel testo di studio preso come riferimento *Echoes of the Armenian Genocide in Literature and Cinema*, si potrebbe affermare che, nel trattare di eventi storici traumatici in generale, la memoria di un sopravvissuto può passare alla storia orale attraverso un livello psicologico, poiché il trauma spesso blocca il sopravvissuto dal raccontare la propria storia.[82] Questo passaggio è evidente, ad esempio, nel secondo racconto di *Yūnagi no Machi Sakura no Kuni* di Kōno Fumiyo da cui emerge la storia del nonno Asahi Ishikawa, figlio di sopravvissuti, che scappa segretamente a Hiroshima per far visita alle tombe dei propri famigliari, vittime a seguito del bombardamento atomico. La figlia teme che l'uomo stia sviluppando una demenza senile, invece lui soffre ancora per il triste passato che ha nascosto persino ai propri figli. Come molti sopravvissuti alle tragedie, neppure lui aveva mai parlato delle proprie esperienze passate e del dolore con cui conviveva.

Dal punto di vista della produzione letteraria, laddove si è consumata la tragedia si sono sviluppati negli autori atteggiamenti simili legati al trauma psicologico, per cui si è reso necessario attendere il trascorrere del tempo e l'attenuarsi delle forti emozioni prima che la voce letteraria potesse esprimersi e riuscisse a descrivere situazioni di già difficile comprensione. Si accennerà in seguito al *genbaku bungaku*, la letteratura della bomba atomica,

[82] Ivi, p. 44.

in Giappone, ma poche sono state le voci che si sono espresse poco dopo gli eventi di Hiroshima e Nagasaki, molte sono rimaste sconosciute, e pochi autori sono stati tradotti in altre lingue a causa delle opposizioni politiche e della mancata volontà di investire nella traduzione e nell'attività editoriale.

Riprendendo il caso dei sopravvissuti in Giappone, gli *hibakusha* sono stati oggetto di pregiudizi sociali, motivo per cui in molti si rifiutarono di rivelare la propria identità di sopravvissuti: tra coloro che negli anni dell'immediato dopoguerra hanno pubblicato le proprie testimonianze dirette dei bombardamenti, molti sono poi diventati totalmente silenziosi perché, durante la ricerca di un lavoro o di un compagno di vita, hanno vissuto la dura realtà della discriminazione nei confronti dei sopravvissuti.[83] Gli *hibakusha* quindi non solo hanno sofferto la loro condizione di "vittime da radiazioni" cercando di sopravvivere fisicamente e mentalmente, ma a volte hanno scelto di vivere nascondendosi e si potrebbe aggiungere che in alcuni casi hanno scelto se vivere o morire. Ōe Kenzaburō, che scrisse molto riguardo agli *hibakusha* e alle loro "atroci sofferenze", ha più volte affrontato anche il tema del suicidio di tante vittime, una scelta estrema che nessuno può criticare, e nel suo diario *Note su Hiroshima* 広島ノート (*Hiroshima nōto*) esprime il proprio pensiero:

> Credo sia giusto considerare a pieno diritto questi anziani e solitari *hibakusha* fra coloro che malgrado tutto scelgono di non togliersi la vita".[84]

Dalla fine del conflitto mondiale nel 1945 e fino al 1952, il Giappone fu occupato dall'esercito americano che governò il paese e selezionò le informazioni da diffondere tra la popolazione locale sui due bombardamenti, in modo da nascondere i dettagli di quanto avvenuto, il numero delle vittime, dei feriti, degli ammalati nel periodo successivo e nascosero persino l'esistenza di una terapia adatta a contrastare gli effetti delle radiazioni sul corpo.[85] I bombardamenti atomici di Hiroshima e Nagasaki sono stati poi resi noti, anche grazie alla trasmissione della memoria, e furono un evento che destò indignazione e turbamento sia

---

[83] Lisa YONEYAMA, *Hiroshima Traces: Time, Space, and the Dialectics of Memory*, University of California Press, 1999, p. 88.

[84] ŌE Kenzaburō, *Note su Hiroshima* [*Hiroshima nōto*], trad. di Gianluca Coci, Padova, Alet, 2008, pp. 103-104.

[85] Giulia COLELLI, "Postmemoria e letteratura per l'infanzia: trasmettere il trauma del bombardamento atomico alle nuove generazioni", *Dive-in*, 2023, vol. 3, n. 1, p. 152.

all'interno del Giappone che a livello internazionale. Dopo quasi ottant'anni la memoria della tragedia è ancora forte e se ne avvertono i problemi: è interessante la visione di Olesen secondo cui Hiroshima sarebbe anche una memoria globale, non solo per essere ampiamente conosciuta al di fuori del Giappone, ma anche perché è negoziata e compresa attraverso altri eventi e altre memorie collettive traumatiche (come ad esempio la corsa agli armamenti nucleari durante la Guerra Fredda e le relative proteste, o la strage di Nanchino del 1937, o le violenze dell'esercito giapponese durante l'occupazione di altri paesi nel periodo bellico ed altri eventi) e che lo porta a definirla come *global memory* all'interno di un *memory complex*.[86]

> Viewing Hiroshima as part of a memory complex is to disrupt any assumed singularity and homogeneity about it; to bring into focus how the same event is involved in a constant negotiation over both memory ownership and meaning. When Hiroshima is remembered through or with Pearl Harbor, Nanjing, and so on, that inevitably affects the interpretation of the Hiroshima memory itself, as well as vice versa. This is not to say that memories have no core or factuality. Memory work must, in order to be credible and resonant, stay within the bounds of historicity and empirical facts.[87]

Quindi dire che la memoria di Hiroshima è complicata implica che non può prescindere dal contesto storico in cui è avvenuta né dagli avvenimenti accaduti da allora fino ad oggi.[88] Inoltre, si potrebbe aggiungere che il modo in cui il bombardamento atomico viene rappresentato e ricordato è diventato una questione fondamentale per gli *hibakusha* e per coloro che si oppongono alle armi atomiche.

Cambiando contesto e dando uno sguardo alla produzione letteraria armena relativa al genocidio, si osservano delle analogie con quella giapponese nella difficoltà alla rappresentazione del trauma, anche se bisogna ricordare che i letterati armeni, coloro che potevano descrivere la loro esperienza diretta da lasciare alle generazioni successive, furono messi a tacere. L'Impero ottomano aveva la precisa volontà di annientare il popolo armeno presente sul territorio, per cui intellettuali, insegnanti, poeti, artisti e membri della leadership

---

[86] Thomas OLESEN, "The Hiroshima memory complex", *The British journal of sociology*, vol. 71, n. 1, 2020, p. 82, https://shorturl.at/14iDt [ultimo accesso 8 febbraio 2025].

[87] Ibidem.

[88] COLELLI, *Postmemoria*…, cit., p. 152.

civile e religiosa armena furono arrestati, esiliati o uccisi dal governo per primi.[89] Le donne e i bambini che riuscirono a sopravvivere alle deportazioni, furono costretti ad una nuova vita in cui spesso erano costretti a nascondere persino la propria identità e dimenticare la propria lingua.[90]

La Fondazione "The Armenian Genocide Museum-Institute" riporta che le scritture di memorie, definite come racconti descrittivi imparziali e sinceri di una vita individuale o parte di essa, prodotti da testimoni degli eventi, sono spesso scritte da persone che non hanno un alto livello di istruzione o di abilità letteraria, ma quelle realizzate dopo il Genocidio armeno hanno avuto un grande impulso nella letteratura armena, lasciando una significativa eredità alle generazioni successive in termini di numero e qualità, anche se solo alcune di esse sarebbero state pubblicate.[91] Tuttavia, l'autrice Peroomian afferma che il blocco psicologico è stato uno dei motivi principali per cui gli scrittori di prima generazione sopravvissuti al Genocidio armeno del 1915 non hanno lasciato un'eredità letteraria molto ricca su quanto hanno vissuto.[92]

---

[89] HAROUTYUNIAN, *Echoes of...*, cit., p. 45.

[90] Si pensi, ad esempio, alla testimonianza di Fethiye Çetin, attivista nel campo dei diritti umani e della tutela delle minoranze etniche, di nazionalità turca, che nel 2004 pubblicò il suo primo libro *Heranush mia nonna* in cui raccontava la storia della propria nonna, donna armena sopravvissuta da bambina al Genocidio, ma che per tutta la vita si era finta turca e aveva dovuto nascondere il proprio nome, la propria identità e la propria religione. Come lei, in Turchia vi erano molte donne armene sopravvissute e nascoste fin da giovani.

[91] http://www.genocide-museum.am/eng/18_ag_20.php [ultimo accesso 05/02/2025].

[92] Rubina PEROOMIAN, *The Armenian Genocide in Literature*, Armenian Genocide Museum-Institute, Yerevan, 2012, p. 7.

Capitolo 2: Semiotica, intersemiotica e memoria

2.1 – Semiotica, cultura e memoria

Per affrontare il tema della traduzione e della trasposizione intersemiotica è necessario un accenno al ruolo della semiotica, la disciplina che studia i segni in generale, pur considerando che questi concetti verranno qui solo brevemente introdotti per comprendere meglio l'analisi dei prodotti di una trasposizione.

La semiotica è stata studiata sotto vari aspetti, linguistico (Saussure 1916) e filosofico (Peirce 1867) ed è significativa l'affermazione di Umberto Eco (1994), che, reinterpretando Peirce, la definiva come "lo studio della semiosi in tutte le sue forme", intendendo per semiosi "un processo che si trova a molti e diversi livelli, ogni qual volta qualcosa sta al posto di qualcos'altro sotto qualche rispetto o capacità, e si stabilisce un rapporto tra un segno, il proprio oggetto e il proprio interpretante" (che è effetto o reazione suscitata nell'interprete dal segno).[1] La semiotica dunque si occupa dello studio dei segni o, meglio, dei sistemi di significazione, pone molta attenzione ai testi, sia singolarmente che l'uno in relazione all'altro e si può affermare, considerando che un segno è un riferimento a qualcos'altro, che nessun sistema di segni o di significati, e quindi nessun testo, può mai stare in piedi da solo.[2] Quindi i testi vengono prodotti e circolano accanto ad altri testi, collegandosi e influenzandosi a vicenda, legati al contesto di produzione in cui si sviluppano dei significati socialmente condivisi.[3] Nella semiotica contemporanea si è così sviluppato un dibattito sulla traduzione e si è osservato che quando, ad esempio, si ha un film o una serie televisiva tratto da un romanzo, non si tratta di un'opera separata, ma del punto di arrivo di un processo di trasposizione: in questo processo vi è un forte legame con le fonti, cioè con i testi da cui il prodotto cinematografico o televisivo è tratto e d'altro lato si sviluppa un confronto con la

---

[1] Umberto ECO, *Eco, Semiotica e filosofia del linguaggio*, Conferenza data all'Università di Caracas, luglio 1994, p. 2. https://shorturl.at/Bfw8Z [ultimo accesso 05/02/2025].

[2] Nicola DUSI, "Translating, Adapting, Transposing", *Applied Semiotics*, vol. 24, 2010, p. 82. https://shorturl.at/QiQGT [ultimo accesso 05/02/2025].

[3] Ivi, pp. 82-83.

cultura di destinazione, spesso radicalmente diversa dal testo di partenza che riceve e decodifica.[4] Questo tipo di traduzione, pur con vari vincoli e limitazioni, permette sviluppi di interpretazione.

La semiotica si è occupata molto di racconto e di strutture narrative ed è interessante osservare le diverse forme di narrazione nei romanzi, nei manga, negli anime e nel cinema. Ad esempio, quando si tratta di romanzi si assiste solitamente ad una narrazione guidata da una voce narrante, in manga o fumetti, anime e cinema invece manca una narrazione vera e propria, una voce che dica che cosa è accaduto, e si può notare come vi siano diversi modi di interpretare le narrazioni: la differenza cruciale sta nel fatto che nel fumetto o nel cinema, più raramente nel teatro, una tale voce può esserci, mentre nel romanzo non può non esserci.[5] In alcuni casi, poi, il racconto avviene per immagini, una forma di narrazione antica per cui l'essere umano ha la capacità di produrre immagini associate a qualsiasi concetto, superando la parola e la sua centralità. Le immagini riescono infatti ad essere elaborate velocemente e a trasmettere in modo immediato sentimenti ed emozioni. Un racconto basato sulle immagini è quello del fumetto, dove le immagini sono spesso accompagnate da testi, ma può anche capitare che queste siano prive di testo, così come ci sono fumetti in cui le vignette sono vuote: come scrive Pellitteri (2022), il fumetto è una forma di narrativa grafica, un'arte visiva grafica e uno spettacolo popolare e a livello di complessità semiotica è un linguaggio o ambiente pervasivo e immersivo per i suoi fruitori.[6]

Nel parlare di cultura e memoria si possono individuare degli spunti interessanti in Jurii Lotman (1975), uno dei maggiori rappresentanti della scuola semiotica dell'ex Unione Sovietica (URSS), che elaborò la teoria della cultura, con vari riferimenti impliciti ed espliciti a Roman Jakobson in particolare, oltre che a Lévi-Strauss ed altri. Con Lotman si definì in particolare la semiotica della cultura: egli partì dalla semiotica del testo con un'analisi dei testi (i suoi primi studi furono analisi del testo poetico), ma tese a subordinare tale analisi "all'individuazione di meccanismi di elaborazione e trasmissione culturale e ogni testo era visto come luogo di intreccio, catalizzazione e relazione di una pluralità di codici".[7] Per Lotman la cultura poteva essere definita partendo dall'informazione, connotato essenziale

---

[4] Ibidem.

[5] Daniele BARBIERI, *Semiotica del fumetto*, Carocci Editore, Roma, 2017, p. 8.

[6] Marco PELLITTERI, *I manga, introduzione al fumetto giapponese*, Carocci Editore, Roma, 2022, p. 14.

[7] Anna Maria LORUSSO, *Semiotica della cultura*, Edizioni la Terza, 2010, p. 52.

della cultura e che genera la necessità di porsi il problema della sua trasmissione e conservazione, nonché il problema del rapporto tra cultura, lingua e testi.[8] Un particolare aspetto della cultura è la memoria, e la cultura registra nella memoria quanto è già stato vissuto dalla collettività. Per Lotman la memoria era concepita non come una raccolta di conoscenze, bensì come un intenso e costante lavoro di ridefinizione del passato e traduzione del passato nel presente e ne vedeva chiaramente la natura "testuale, modellizzante e traduttiva" anche quando studia i processi di archiviazione e conservazione della cultura; si tratta di avere un dialogo con un testo, con il passato, con un soggetto, filtrando il senso con i propri schemi culturali.[9] Con Uspenskij scriveva:

> L'ammissione di un fatto nella memoria collettiva palesa tutti i connotati della traduzione da una lingua in un'altra che è nel nostro caso "la lingua della cultura".[10]

La memoria ha un ruolo attivo nella società modificando il contesto sociale che avvolge ciò che è memorabile e reinterpretando il presente; Lotman chiarisce questo concetto facendo riferimento ai simboli, tra i quali vi sono i testi che, da un lato si ripetono e migrano facendosi messaggeri di altre epoche culturali, dall'altra si relazionano in modo attivo con il contesto culturale in cui entrano, lo trasformano e ne vengono influenzati trasformandosi a loro volta.[11]

Lotman fa anche un interessante riferimento alla dimenticanza, vedendola come modalità costitutiva della memoria. A volte l'oblio ha una funzione positiva di escludere alcuni valori e significati, ma a volte può essere frutto di un forte condizionamento, più o meno esplicito e violento, della società, e qui ci si potrebbe riferire al negazionismo dei regimi dittatoriali.

---

[8] Ivi. p. 53

[9] Ivi, p. 90

[10] Jurii LOTMAN, Boris Andreevič USPENSKIJ, "Sul meccanismo semiotico della cultura", *Tipologie della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, p. 45.

[11] LORUSSO, *Semiotica*…, cit., p. 91.

2.2 – Roman Jakobson e la traduzione intersemiotica

Prima di analizzare i testi e le loro trasposizioni è opportuno introdurre il concetto di traduzione (o trasposizione) intersemiotica, a cui si farà riferimento in questo lavoro. Il primo studioso a parlare di traduzione intersemiotica è Roman Jakobson (1959), un filologo, linguista e critico letterario russo che, nel suo celebre saggio "On Linguistic Aspects of Translation" spesso citato negli studi traduttologici, ha individuato diversi modi di interpretare un segno linguistico, a seconda che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua o in un sistema di simboli non verbali. Egli ha proposto un'innovativa classificazione delle tipologie traduttive come: traduzione *intralinguistica* o di riformulazione, che è una interpretazione di segni verbali per mezzo di altri segni della stessa lingua; traduzione *interlinguistica*, o traduzione propriamente detta, che è l'interpretazione di segni verbali per mezzo di un'altra lingua; traduzione *intersemiotica* o trasmutazione, che consiste nell'interpretazione di segni verbali per mezzo di sistemi di segni non verbali.[12] Jakobson evidenziava l'importanza di interpretare il messaggio per renderlo chiaro al destinatario e scriveva:

> Thus translation involves two equivalent messages in two different codes. Equivalence in difference is the cardinal problem of language and the pivotal concern of linguistics. Like any receiver of verbal messages, the linguistic acts as their interpreter. No linguistic specimen may be interpreted by the science of language without a translation of its signs into other signs of the same system or into signs of another system. […] All cognitive experience and its classification is conveyable in any existing language. Whenever there is a deficiency, terminology may be qualified and amplified by loanwords or loan-translations, neologisms or semantic shifts, and finally, by circumlocutions. [13]

Veniva così sottolineata l'importanza di ricorrere a delle metodologie e tecniche per riprodurre il significato linguistico e il contenuto di determinati concetti.

A questo proposito Vinay and Darbelnet (1958) ritenevano che non tutte le strategie sono valide per produrre un'equivalenza linguistica naturale e lavorarono su vari esempi per

---

[12] JAKOBSON, *On linguistic*.., cit., p. 233.

[13] Ivi, pp. 233-234.

definire sette metodi generali (prestito, calco, traduzione letterale, trasposizione, modulazione, equivalenza, adattamento), ognuno dei quali corrisponde a un grado di complessità maggiore e può essere utilizzato da solo o in combinazione con uno o più degli altri. Può infatti accadere che, a causa di differenze strutturali o metalinguistiche, certi effetti stilistici non possano essere trasposti nella lingua di arrivo senza sconvolgere l'ordine sintattico o addirittura il lessico; in questo caso è necessario ricorrere a metodi più complessi (chiamati metodi di traduzione obliqua) che possono consentire ai traduttori un lavoro più accurato.[14]

Anche Eugene Nida (1969), linguista e traduttore, scrisse le proprie considerazioni sulla traduzione, evidenziando il concetto di equivalenza naturale al testo di partenza e adattandosi così in un certo qual modo alle tre forme di traduzione proposte da Jakobson:

> La traduzione consiste nel riprodurre nel linguaggio del ricevente l'equivalente naturale più vicino al messaggio nel linguaggio di partenza, in primo luogo in termini di significato e in secondo luogo in termini di stile. [15]

Nel tempo l'interesse per la traduzione intersemiotica, intesa come traduzione tra due sistemi semiotici differenti, è cresciuto sempre di più dando origine a pubblicazioni di grande rilevanza, soprattutto perché tale forma di traduzione si è rivelata un tipo di interpretazione che permette di concepire il processo traduttivo da nuove angolazioni.

Non tutti concordano sulla terminologia da usare nell'affrontare questo argomento. Nicola Dusi (2015), attualmente ricercatore di semiotica dei media, ha messo in discussione il significato di "traduzione" nella trasposizione dal romanzo al mezzo cinematografico, cercando di capire fino a che punto tale termine sia usato in senso metaforico o se sia semanticamente esteso per includere una nozione di traduzione più ampia di quella tra lingue naturali.[16] Dusi scrive:

> Si dà traduzione intersemiotica quando vi è la riproposta, in una o più semiotiche con diverse materie e sostanze dell'espressione, di una forma del contenuto inter-soggettivamente

---

[14] Lawrence VENUTI, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London and New York, 2004, p. 84.

[15] Eugene Albert NIDA e Charles Russell TABER, *The theory and Practice of Translation*, Brill, 1969, p. 12.

[16] Nicola DUSI, "Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis", *Semiotica*, vol. 2015, n. 206, 2015, pp. 181-182, https://doi.org/10.1515/sem-2015-0018, [ultimo accesso 5 febbaio 2025].

riconosciuta come legata, ad uno o più livelli di pertinenza, alla forma del contenuto di un testo di partenza.[17]

E Dusi precisa che non lo si fa solo per riproporre alcune forme del contenuto o dell'espressione in un testo nuovo, ma per elaborare in modo adeguato una traduzione dal testo di partenza al testo di arrivo, consapevoli del fatto che alcuni valori presenti nel testo di partenza possano essere riproposti solo parzialmente.[18]

Anche Umberto Eco (2010) ha scritto riguardo alla traduzione intersemiotica per mostrare affinità e diversità dalla traduzione propriamente detta, ritenendo che comprendendo bene le possibilità e i limiti dell'una sarebbe stato possibile capire anche le possibilità e i limiti dell'altra.[19] Eco riteneva di essere prudente sulla terminologia "circa l'opportunità di chiamarle traduzioni anziché trasmutazioni o adattamenti" forse perché vedeva grandi diversità tra il testo di partenza e quello di arrivo, ma considerava la traduzione intersemiotica un argomento appassionante e vi ritrovava il tratto più innovativo della proposta di Jakobson.[20] Secondo Eco, Jakobson parlava di "trasmutazione" pensando alla versione di un testo verbale in un altro sistema semiotico, cosa dimostrata dagli esempi proposti dallo stesso Jakobson (1960) come la traduzione di *Cime tempestose* in film, di una leggenda medievale in affresco, dell'*Après midi d'un faune* di Mallarmé in balletto e persino dell'*Odissea* a fumetti,[21] ma non considerava trasmutazioni tra sistemi diversi dalla lingua verbale, come per esempio, l'interpretazione di alcuni quadri per mezzo di una composizione musicale, o addirittura la versione di una pittura in parole.[22] Inoltre la sua definizione del termine "traduzione" presentava un aspetto di ambiguità, perché nella distinzione tra i vari tipi di traduzione aveva dato per implicito che fossero tutte forme di interpretazione, e forse lui intendeva identificare il concetto di traduzione con quello di interpretazione.[23] È però interessante che concetti della traduttologia quali equivalenza, aderenza allo scopo, fedeltà o

---

[17] Nicola DUSI, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet, 2003, p. 9.

[18] Daniele BORGOGNI, "Oltre l'adattamento: l'emblematica come traduzione intersemiotica", *Between*, II, 4, 2012, pp. 3-4.

[19] Umberto ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, 2010, p. 21.

[20] Ivi, p. 22.

[21] Roman JAKOBSON, "Closing Statements: Linguistics and Poetics", *Style in Language*, Cambridge, 1960, p. 350.

[22] ECO, *Dire quasi...*, cit., pp. 258-259.

[23] Ivi, pp. 259-260.

iniziativa del traduttore, che Eco vedeva come "all'insegna della negoziazione" necessaria per la trasmissione del messaggio, nonostante le differenze con la traduzione intralinguistica e interlinguistica, possano essere considerati alla base anche della traduzione intersemiotica.

Durante la traduzione avviene uno scambio dialogico tra due testi per cui il testo di arrivo si presenta diverso da quello di partenza, ancor di più nella traduzione intersemiotica in cui vi sono due sistemi semiotici differenti per cui si perde qualcosa legato al linguaggio di partenza, ma si arricchisce il testo di arrivo grazie al proprio linguaggio. Inoltre, nel caso della trasposizione artistica di un testo letterario in testo cinematografico o in manga o fumetto si arriva a coinvolgere un pubblico più esteso e differenziato rispetto a quello letterario, e diventa così possibile avvicinare nuovi lettori alla letteratura. Le immagini sostituiscono le parole o le affiancano in una modalità e ritmo narrativo originale poiché lo sceneggiatore o il disegnatore diventano interpreti della narrazione, realizzando una propria traduzione, decidendo a quali elementi dare maggior risalto e dove invece dedicare meno attenzione.

Capitolo 3: Hiroshima e il trauma tradotto

3.1 – L'inizio dell'era atomica e il *genbaku bungaku*

Per mesi, nell'ultimo periodo del secondo conflitto mondiale, in tutto il Giappone avvennero devastanti raid con bombe incendiarie da parte degli Stati Uniti e, nella regione del Kansai la cittadina di nome Kure, che era un importante presidio della marina giapponese con un porto militare, situata nel mare interno di Seto nella prefettura di Hiroshima, subì vasti e ripetuti bombardamenti aerei. A Kure furono colpiti soprattutto la base navale situata in città, le navi e gli impianti industriali, mentre la vicina città di Hiroshima (distante circa ventitré chilometri) che non era stata sottoposta a grandi danni durante la guerra, fu vittima della prima bomba a fissione nucleare mai utilizzata su un obiettivo civile. L'ordigno, denominato "Little Boy", fu fatto esplodere il 6 agosto 1945 sopra la città di Hiroshima, alle 8:15 del mattino, dall'aereo militare statunitense Enola Gay.

> Con lo sgancio di una sola bomba atomica, la città di Hiroshima, con una popolazione di circa 350.000 abitanti, fu decimata. Sotto la nube a fungo le persone lottarono duramente per trovare il modo di sopravvivere. Per i sopravvissuti alla bomba atomica fu l'inizio di un lungo e faticoso cammino.[24]

Così ha inizio un articolo del quotidiano nazionale Asahi Shinbun, qui tradotto dalla versione inglese, in occasione del sessantesimo anniversario dallo scoppio del primo ordigno bellico nucleare della storia, che cadde per circa 9600 metri in quarantatré secondi prima di esplodere a 580 metri di altezza sopra la città di Hiroshima. Little Boy esplose con la forza di oltre 15.000 tonnellate di TNT sopra una clinica chirurgica, a circa 150 metri dal ponte Aioi, la temperatura a livello del suolo raggiunse i 3.871 gradi Celsius in meno di un secondo e la città fu avvolta da un lampo accecante di calore e luce.[25] Tutti gli esseri viventi nel raggio di due chilometri dall'epicentro furono inceneriti in un istante, l'esplosione e la successiva

---

[24] *Memories of Hiroshima and Nagasaki*, in "Asahi Shinbun digital": https://shorturl.at/OUx1n [ultimo accesso 8/02/2025].

[25] "The National WWII Museum New Orleans": https://shorturl.at/F3P8O [ultimo accesso 8/02/2025].

tempesta di fuoco causarono circa centoquarantamila vittime,[26] decine di migliaia di feriti e di avvelenamento da radiazioni nelle settimane successive, ma si può affermare che la sindrome acuta da radiazioni (ARS) fece molte altre vittime nei decenni dopo il bombardamento.[27]

Non essendo avvenuta la resa del Giappone, vi fu anche un secondo attacco nucleare alla città di Nagasaki il 9 agosto alle 11.02, questa volta con una bomba denominata "Fat Man" dotata di Plutonio-239 come materiale fissile (anziché Uranio-235 usato a Hiroshima) e con una maggiore potenza esplosiva che causò oltre settantamila morti e altrettanti feriti.[28] La superficie distrutta, le abitazioni danneggiate o incendiate e la popolazione presente al momento del bombardamento erano inferiori rispetto a Hiroshima (vedi fig.1), ma l'impatto psicologico dell'evento e dei suoi effetti collaterali furono i medesimi.

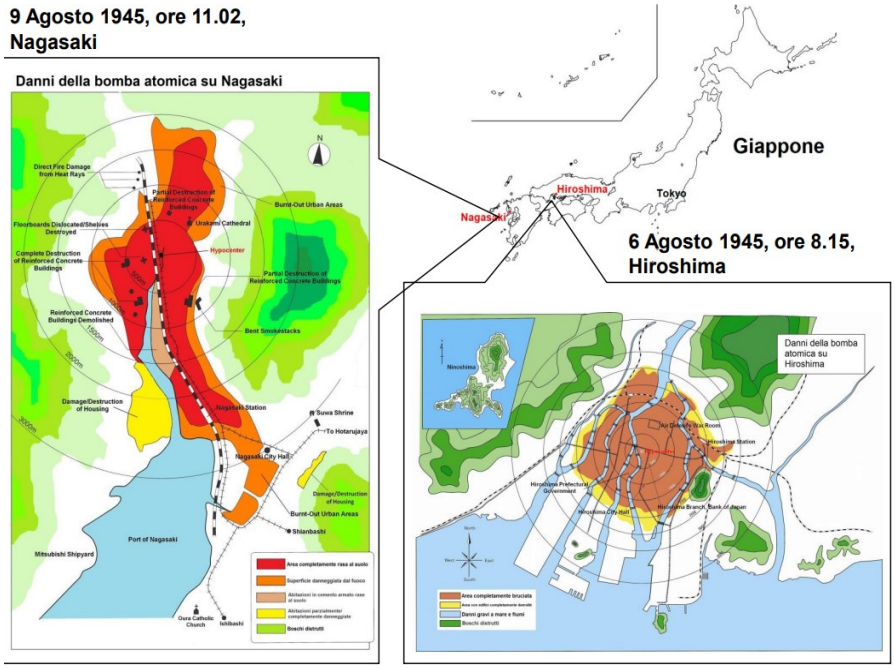


Fig. 1: Danni delle bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki.
https://nagasakipeace.jp/content/files/minimini/italian/i_gaiyou.pdf [ultimo accesso 10/12/2024].

---

[26] Dato rilevato dal sito Nagasaki Peace: https://shorturl.at/eIZh8 [ultimo accesso 15/12/2024].

[27] Andrew GORDON, *A Modern History of Japan: from Tokugawa Times to the Present*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 225.

[28] Dato rilevato dal sito Nagasaki Peace: https://shorturl.at/eIZh8 [ultimo accesso 15/12/2024].

La devastazione di Hiroshima era stata di entità maggiore rispetto a quella di altre città durante la guerra e, nonostante ciò fosse stato generalmente riconosciuto, si era resa necessaria una legislazione speciale perché la città potesse ricevere un'assistenza preferenziale.[29] La città era stata rasa al suolo, la popolazione messa in ginocchio, ma fu avviato il progetto di creare uno spazio commemorativo, in cui l'identità municipale di Hiroshima fosse quella di "città memoriale della pace", che portò alla costruzione del Parco della Memoria della Pace di Hiroshima in cui tuttora sono situati una serie di monumenti, il museo con le sue esposizioni[30] e alcuni luoghi di ritrovo.[31]

La ricostruzione di Hiroshima avvenne in seguito alla "Legge sulla costruzione della città della pace" 平和記念都市建設法 (*Heiwa kinen toshi kensetsuhō*), promulgata il 6 agosto 1949, quarto anniversario del bombardamento atomico, e il cui primo articolo ne specifica il significato:

> It shall be the object of the present law to provide for the construction of the city of Hiroshima as a peace memorial city to symbolize the human ideal of sincere pursuit of genuine and lasting peace.[32]

La città di Hiroshima, inoltre, organizza ogni anno, il 6 agosto, una cerimonia in memoria della pace per pregare per le vittime, per ricordare gli sforzi degli *hibakusha*, per chiedere l'abolizione delle armi nucleari e per invitare a costruire una pace mondiale duratura, cerimonia durante la quale il sindaco rilascia una dichiarazione di pace rivolta al mondo intero affinché nessuna popolazione debba mai subire la crudele devastazione di cui sono state vittime Hiroshima e Nagasaki.[33] Durante l'ultima cerimonia (anno 2024) il sindaco ha voluto iniziare il suo discorso di pace ricordando la difficile situazione internazionale in corso:

> Citizens of the world, what do you think? Are more powerful nuclear forces necessary for national security? What about arms races, competing to maintain superiority over other

---

[29] https://www.city.hiroshima.lg.jp/uploaded/attachment/23440.pdf, p.1 [ultimo accesso 15/12/2024].

[30] Vedi appendice2 fig. 1, 2, 5, 6 e 18.

[31] YONEYAMA, *Hiroshima*…, cit., pp. 18-19.

[32] https://www.city.hiroshima.lg.jp/soshiki/129/6549.html [ultimo accesso 15/12/2024].

[33] https://www.city.hiroshima.lg.jp/site/english/158103.html [ultimo accesso 15/12/2024].

> nations? Russia's protracted invasion of Ukraine and the worsening situation between Israel and Palestine are claiming the lives of countless innocent people, shattering normal life. It seems to me that these global tragedies are deepening distrust and fear among nations, reinforcing the public assumption that, to solve international problems, we have to rely on military force, which we should be rejecting. […] Memorial Park, with these structures on its north-south axis, was built in accordance with the Hiroshima Peace Memorial City Construction Law, enacted seventy-five years ago today. Built by the people of Hiroshima and many other seekers of peace, it has become a place to memorialize the victims and to think, talk, and make promises to each other about peace. […] If, after the war, Japan had abandoned our Peace Constitution and focused on rebuilding our military, the city of peace Hiroshima is today would not exist. Standing here, we can all feel our predecessors' determination to eliminate the scourge of war, trusting in the justice and faith of peace-loving people around the world.[34]

Mantenere viva la memoria è un atto imprescindibile per perseguire l'obiettivo di mantenere la pace tra i popoli. Nel giugno del 2015 la NHK ha condotto a livello nazionale un sondaggio telefonico sull'opinione pubblica tra persone di età pari o superiore a venti anni nelle due città e l'autrice ha esaminato i risultati attraverso un'analisi comparativa tra i residenti delle città vittime e quelli a livello nazionale.[35] Un risultato allarmante è stato che in molti hanno risposto, riguardo alla frequenza con cui si parla dei bombardamenti, che lo si fa "raramente" o addirittura "per niente", inoltre a Hiroshima la percentuale di coloro che conoscevano la data esatta del bombardamento di Hiroshima era del 69%, ma a Nagasaki la percentuale di coloro che conoscevano la data esatta del bombardamento di Nagasaki era del 59%, percentuale inferiore a cinque anni prima (quando era del 64%), a dimostrazione del fatto che i ricordi andavano gradualmente diminuendo. La sensibilizzazione al ricordo, tuttavia, è importante per sviluppare una maggiore consapevolezza e coscienza critica del mondo contemporaneo e futuro.

Entrambe le città di Hiroshima e Nagasaki, segnate dal trauma dei bombardamenti atomici, furono oggetto di devastazione e tale momento, insieme alla fine della seconda

---

[34] KAZUMI Matsui, *Peace Declaration (2024):* https://shorturl.at/qh0TG [ultimo accesso 15/12/2024].

[35] The NHK Monthly Report on Broadcast Research: 70 Years since the Atomic Bombing: How to Pass Down Waning Memories https://shorturl.at/5rDIL [ultimo accesso 8/02/2025].

guerra mondiale, ha determinato una profonda svolta nella storia e nella cultura del Giappone. Anche a livello psicologico, essere stato l'unico Paese a subire attacchi atomici provocò un senso di smarrimento da parte del popolo giapponese che aveva partecipato allo sforzo bellico e che dovette faticosamente cercare di ricostruire una nuova identità. Il concetto di genere e razza di cui molto scrive Brodzki riguardo alle narrazioni traumatiche collettive, riemerge continuamente. Rotem Kowner nel suo libro *From White to Yellow*[36] aveva trattato della trasformazione dell'immagine dei popoli dell'Asia orientale culminata nella nascita dell'idea di una "razza gialla" e i giapponesi rientravano in quella definizione. Il Giappone durante la Conferenza di Parigi del 1919 aveva chiesto formalmente una dichiarazione di uguaglianza delle razze umane, ma tale richiesta fu respinta su indicazione dei paesi anglosassoni dominanti.[37] Il fatto che le uniche due bombe atomiche siano state sganciate in Giappone, stato a cui dunque era già stata negata la parità razziale, potrebbe non essere stato casuale: per le grandi potenze mondiali i giapponesi erano una "razza gialla inferiore" e forse questo elemento potrebbe aver inciso nella scelta di testare le armi atomiche nel loro paese.[38]

Le due città giapponesi sono oggi simbolo di pace, tuttavia pare che l'attenzione internazionale per il bombardamento atomico, anche dal punto di vista letterario, sia solitamente focalizzata più su Hiroshima che su Nagasaki, e ciò per vari motivi che sono tuttora oggetto di studio. Può aver influito il fatto che Hiroshima sia stata bombardata per prima oppure il fatto che a Nagasaki le vittime furono meno numerose a causa della minore densità di popolazione e del terreno collinare. Hiroshima ospitava molti scrittori che erano stati evacuati da Tōkyō durante gli anni della guerra per cui lì vi fu un numero maggiore di sopravvissuti con abilità letterarie e si sostiene che questo sia stato un altro motivo per cui

---

[36] Rotem KOWNER, *From White to Yellow, The Japanese in European Racial Thought*, 1300–1735, McGill-Queen's University Press, 2014.

[37] John HALLIDAY, *Storia del Giappone contemporaneo*, trad. di Aldo Serafini, Einaudi editore, 1979, pp. 151-152.

[38] Rotem KOWNER and Walter DEMEL (eds.), *Race and Racism in Modern East Asia: Western Constructions and Eastern Reaction*, Leiden, Brill, 2013. p. 122:

"It was a racial war of extreme ferocity and fighting was governed by slogans such as "kill or be killed" and "no quarter, no surrender." Spencer and Wallace's old predictions were finally confirmed. Ultimately, racist images were not the major determinants of the decision to drop the first Atomic bomb over Hiroshima, but there was evidently little in the contemporary image of the Japanese to counter this inhuman decision."

esiste una maggiore produzione nella letteratura che tratta del bombardamento di Hiroshima rispetto a quello di Nagasaki.[39]

Riflettendo sulla narrazione letteraria, essa è stata a lungo segnata dalla brutalità delle esperienze umane e dalla morte violenta, soprattutto nel ventesimo secolo che è stato teatro di numerosi crimini contro l'umanità, tra cui l'Olocausto, i bombardamenti nucleari in Giappone, i genocidi in Armenia, Cambogia, Bosnia e Ruanda e molti altri. Altri crimini sono in corso e si teme che ve ne saranno sempre di nuovi. I bombardamenti nucleari di Hiroshima e Nagasaki segnarono l'inizio dell'era atomica e si distinguono da altre atrocità proprio per l'utilizzo di armi nucleari, armi in grado di annientare l'uomo e gli altri esseri viventi, di distruggere ogni cosa si trovi nel raggio di circa due chilometri e di continuare ad uccidere anche dopo la loro esplosione. Il pericolo di una crisi nucleare si è ripresentano in una nuova forma nell'attuale secolo a Fukushima, l'undici marzo 2011, quando si è verificato il triplice disastro nella costa settentrionale del Giappone, durante il quale il paese è stato colpito da uno dei più forti terremoti della storia, di magnitudo 9.1, innescando un violento tsunami che ha provocato il danneggiamento della centrale di Fukushima. Ecco dunque che gli scrittori professionisti contribuiscono con il loro lavoro di narratori a portare avanti la memoria.

Luisa Bienati, docente e critica letteraria, scrive sul compito della letteratura:

> Nell'immediatezza dell'esperienza o a distanza nel tempo e nello spazio, l'intento della letteratura per gli scrittori del *genbaku* va oltre la testimonianza, il valore documentario, la conservazione e costruzione della memoria. La scrittura è sempre accompagnata da un dovere "etico" verso chi è stato vittima e verso chi ha la responsabilità di non dimenticare.[40]

Genbaku 原爆 è la bomba atomica e *genbaku bungaku* 原爆文学 (letteratura della bomba atomica) è la definizione di un filone letterario che rimanda esplicitamente all'esperienza del bombardamento atomico, affrontando il trauma che lo ha caratterizzato:

---

[39] John WHITTIER TREAT, *Writing Ground Zero: Japanese Literature and the Atomic Bomb*, University of Chicago Press, 1995, in HAYASHI Hiro Mitsuo, "A Tale of Two Cities: Nagasaki Atomic Bomb Literature and Comparisons with Depictions of Post-War Hiroshima", pp. 81-83.

[40] Luisa BIENATI, *Responsabilità e oblio: voci del genbaku bungaku, la letteratura della bomba atomica,* in Nakazawa Keiji, *Gen di Hiroshima*, vol. 2, trad. di Marcella Mariotti, Torino, Hikari Edizioni, 2015, p. 15.

> un genere che si definisce non in base ad aspetti formali del testo, ma che mette insieme poesia, narrativa, opere documentarie, manga e che dunque si identifica solo per il riferimento a un dato evento storico: il bombardamento di Hiroshima del 6 agosto 1945 e di Nagasaki del 9 agosto 1945.[41]

Il racconto del bombardamento atomico e delle sue pesantissime conseguenze sono così divenuti il punto comune di generi rappresentativi diversi.

Bienati pone l'attenzione su vari interrogativi riguardo al *genbaku bungaku* come categoria a sé stante rispetto alla letteratura di guerra e su come definirlo:

> La definizione stessa di *genbaku bungaku* è problematica: il termine include infatti un'area molto vasta di opere sia di *reportage*, con intento quindi documentario o socio-politico, sia di dichiarata finzione, quindi con una prevalenza della finalità artistica.[42]

L'autrice presenta delle riflessioni sull'atteggiamento dei critici letterari nei confronti degli scrittori *hibakusha*, dal momento che il genere delle autobiografie e dei racconti in prima persona delle esperienze vissute non sarebbe considerata letteratura di prim'ordine e forse una letteratura di questo tipo, incentrata sul tema della bomba atomica, potrebbe non essere considerata un'opera d'arte. Inoltre, si è posto il quesito se un'opera d'arte sulla bomba possa prescindere da un'esperienza personale o possa descrivere senza un coinvolgimento emotivo, ma anche circa i modi di rappresentazione: nel valutare le opere si dovrebbe considerare la distanza temporale dell'opera dall'evento, poiché alcuni autori, volendo dare immediata testimonianza, hanno scritto subito dopo il bombardamento e altri autori hanno scritto molti anni dopo.[43]

Tra gli scrittori che hanno voluto dare testimonianza immediata dopo l'esplosione nucleare, Ōta Yōko 太田洋子 (1903-1963) è stata la prima a scrivere e a pubblicare dopo il bombardamento poiché lo ha vissuto in prima persona, a poca distanza dall'epicentro. Con

---

[41] Ivi, p. 6.

[42] Luisa BIENATI, "Introduzione" in IBUSE Masuji, *La pioggia nera* [*Kuroi ame*], trad. di Luisa Bienati, Marsilio Editori, 2023 (I ed. 2020) p. 10.

[43] Luisa BIENATI e Paolo SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, 2009, Marsilio Editori, pp. 128-129.

la sua opera divulgativa *Shikabane no machi* 屍の町 (Città di cadaveri, 1948), inizialmente "incompresa e relegata agli archivi bibliotecari"[44], è riuscita a descrivere senza filtri i dettagli cupi dell'evento e il dolore che ne è conseguito, i protagonisti del suo racconto sono realmente esistiti e le vicende narrate non sono frutto di immaginazione. Altra figura di spicco è stato Hara Tamiki 原民喜 (1905-1951), autore di *Natsu no hana* 夏の花 (Fiori d'estate, 1947), secondo Ōe Kenzaburō 大江健三郎 (1935-2023) fu "il più bravo, tra gli scrittori contemporanei, a descrivere l'esperienza dell'atomica", un uomo che riuscì a sopportare e descrivere "il dolore acuto della tragedia" lasciando un corpus di opere memorabili alla letteratura giapponese del dopoguerra.[45]

Altri scrittori si sono distanziati attraverso varie tecniche letterarie e hanno scritto sulla bomba atomica pur non essendo diretti testimoni, ma utilizzando dati e testimonianze di altre persone. Tra questi vi è Ibuse Masuji 井伏鱒二 (1898-1993) noto per l'opera più conosciuta sul bombardamento di Hiroshima (nonché del genere *genbaku bungaku*), *Kuroi ame* 黒い雨 (La pioggia nera, 1965), che attraverso una realistica descrizione, derivata dalla sua ricerca storica, riesce a far rivivere la tragedia di Hiroshima narrandola secondo la prospettiva della gente comune. La sua opera presenta una struttura in cui si alternano ricostruzione fittizia (*shōsetsu*) e soggettività dei diari (*nikki*) in un intreccio narrativo che presenta varie prospettive, non essendoci la testimonianza di un solo sopravvissuto, e che segue una dinamica di avvicinamento e allontanamento, nel tempo e nello spazio, dal momento e dal luogo dell'esplosione.[46] Come ricorda Bienati, egli avrebbe ripreso dalla tradizione classica, pervasa dalle concezioni buddhiste e confuciane, la capacità di descrivere eventi traumatici individuando in tali concezioni le potenzialità della rinascita:

> […] nella letteratura classica e moderna, la dinamica tra immaginario del disastro e potenzialità della rinascita ci offre una migliore comprensione del presente e dimostra come la scrittura, attraverso i suoi canoni stilistici ed estetici, resti una via privilegiata per problematizzare e

---

[44] Veronica DE PIERI, "Postfazione", ŌTA Yōko, *Città di cadaveri* [*Shikabane no machi. Han ningen*], trad. di Veronica De Pieri, Inari Books, 2021, p. 156.

[45] ŌE Kenzaburō, "Da Hara Tamiki ai giovani" in HARA Tamiki, *L'ultima estate di Hiroshima*, trad. di Gala Maria Follaco, L'Ancora del Mediterraneo, 2010, pp. 6-7.

[46] BIENATI e SCROLAVEZZA, *La narrativa*…, cit., pp. 131-132.

> denunciare gli aspetti più traumatici per la società umana e il suo ambiente, così come le implicazioni dal punto di vista etico.[47]

Un altro scrittore che si è distinto nel mondo letterario giapponese, vincitore del premio Nobel per la letteratura, non *hibakusha*, fu Ōe Kenzaburō autore, tra le altre opere, di *Hiroshima nōto* ヒロシマ・ノート (Note su Hiroshima) in cui riesce ad avvicinare il lettore alle vittime nella loro umanità, lanciando un'accusa all'utilizzo delle armi nucleari e alla gravità della tragedia perpetrata. Ōe nella sua vita manifestò il proprio dovere come scrittore di ricordare, esprimersi, opporsi alla guerra e al riarmo e fu coinvolto in campagne pacifiste e antinucleari:

> Il terrore e la disperazione che le armi nucleari hanno causato agli esseri umani non saranno ricompensati né cancellati, finché esse non saranno eliminate. Noi tutti stiamo in piedi su questa terra che Hara Tamiki si è lasciato alle spalle, completamente nudi e privi di alcuna possibilità di superare il terrore e la disperazione delle armi nucleari. E intanto sogniamo un futuro lontano, ignorando se ci porterà distruzione o salvezza.[48]

E ancora il Tōkyō Shinbun ricorda che Ōe tenne undici conferenze consecutive nella sala della Kinokuniya di Tōkyō nel 1968, in cui evidenziò che, per prevenire la guerra nucleare, l'unico modo è di sviluppare la capacità di immaginare che ogni giorno potrebbe avvenire una guerra nucleare; pensando a come sarebbe, il popolo giapponese che ha subito i bombardamenti atomici deve

> continuare a ricordare gli orrori della guerra nucleare in termini concreti, il che manterrà viva l'immaginazione di tutti i popoli del mondo sulla tragedia di una guerra nucleare in futuro. [cit. *Kakujidai no Sōzōryoku* 核時代の想像力 (L'immaginazione dell'epoca atomica, 2007)].[49]

---

[47] Luisa BIENATI, *Catastrofe e rinascita nella letteratura di Ibuse Masuji*, in AA.VV., *I dieci colori dell'eleganza* (Saggi in onore di Maria Teresa Orsi), Aracne, 2013, p. 44.

[48] ŌE, "Da Hara Tamiki ai giovani…", cit., p. 10.

[49] L'articolo riporta un pensiero di Ōe durante la guerra fredda: 「ぼくは核時代に、想像力を頼りに生きています」 "Vivo nell'era nucleare affidandomi all'immaginazione".

In una intervista pubblicata nel 1999, Ōe riprendeva una sua precedente affermazione sul perché scriveva dei racconti:

> The act of trying to remember and the act of creating began to overlap. And that is the reason why I began to write novels. If I may add something: I begin my writing by the method of imagination, on the ground of imagination, and toward the imagination. [50]

Un testo che ha suscitato l'interesse del pubblico, pur non essendo un romanzo ma un resoconto sotto forma di diario, è *Hiroshima Nikki* 広島日記 (Diario di Hiroshima, 1955), in cui l'autore Hachiya Michihiko 蜂谷道彦, un medico del Hiroshima Communications Hospital sopravvissuto allo scoppio del 6 agosto, riporta i suoi appunti in cui descrive gli effetti dell'esplosione della bomba atomica fin dal primo bagliore del mattino e racconta le proprie esperienze nei cinquantasei giorni intercorsi tra il 6 agosto e il 30 settembre. In un momento di grande sconvolgimento e incomprensione di quanto accaduto, sono state le informazioni scientifiche scritte da Hachiya a permettere di capire le condizioni mediche generali dei feriti e agevolare i soccorsi. Nell'anno della pubblicazione il testo fu tradotto in inglese e successivamente in più di dieci lingue, tra cui il tedesco, il francese e l'italiano.

Tra i testimoni del bombardamento di Nagasaki vi è Hayashi Kyōko 林京子 che, pur essendo testimone diretta, cominciò a scrivere trent'anni su quanto avvenuto e sulla contaminazione radioattiva e la sua opera più famosa è Matsuri no ba 祭りの場 (Il luogo della festa, 1975).

Merita di essere ricordata anche la letteratura di guerra per bambini in Giappone, poiché la *sensō jidō bungaku* 戦争児童文学 è un sottogenere che fa parte della letteratura per l'infanzia giapponese, rientra nella produzione letteraria che tratta del bombardamento atomico, oltre che del secondo conflitto mondiale, e si è sviluppato alla fine degli anni Cinquanta, in risposta e opposizione netta alla corsa agli armamenti nucleari della Guerra fredda e al rinnovo del Trattato di sicurezza fra Stati Uniti e Giappone.[51] Si può dunque

---

https://www.tokyo-np.co.jp/article/313393 [ultimo accesso 17/01/2025].

[50] https://shorturl.at/2HnO6 [ultimo accesso 17/01/2025].

[51] COLELLI, *Postmemoria*…, cit., p. 154.

ricordare Imanishi Sukeyuki 今西祐行 (1923–2004), testimone dell'esplosione con una serie di lavori a cui è stato dato il nome di *Hiroshima mono* (Scritti di Hiroshima), dodici testi scritti fra il 1958 e il 1985 incentrati sul bombardamento atomico. Imanishi, che si trovava a Kure quando avvenne l'esplosione atomica, vide con i suoi stessi occhi l'esplosione atomica e fu parte del reggimento che venne inviato a Hiroshima come squadra di primo soccorso, per cui riuscì a descrivere con accuratezza la distruzione della città.[52] L'autore nella sua vita si impegnò per la pace e l'antimilitarismo per cui sentì il dovere di raccontare quello che aveva visto e vissuto dopo lo scoppio della bomba atomica.[53]

Nel tempo la narrazione della bomba atomica è avvenuta in una prospettiva diversa, con testimonianze dirette e indirette, e la preoccupazione si è rivolta al futuro: il genere della *genbaku bungaku* è cambiato e diventato *kaku bungaku* 核文学 (letteratura del nucleare), in cui la produzione si è estesa a generi come il cinema, i manga, gli anime, i videogiochi, ecc..[54] In seguito verrà approfondita la questione del manga sulla bomba atomica.

---

[52] Giulia COLELLI, "Postfazione", in IMANISHI Sukeyuki, *Un fiore solo e altri racconti* [*Hitotsu no hana*], Asiasphere, 2021, pp. 114-115.

[53] Ivi, pp. 108, 112.

[54] BIENATI e SCROLAVEZZA, *La narrativa*…, cit., p. 128.

Capitolo 4: Il trauma del Genocidio armeno

4.1 – I massacri armeni che non devono essere dimenticati

La storia del popolo armeno, storicamente vissuto nel territorio situato tra Anatolia orientale e Caucaso meridionale e nonostante il grande patrimonio artistico e culturale della civiltà di cui è stato fautore, è generalmente poco conosciuta. Molti studiosi ritengono che quella armena sia stata una delle civiltà più antiche, alcuni di loro hanno cercato di descrivere gli eventi e le tragedie sostenute dal popolo armeno nel corso della storia sotto l'aspetto teorico e ora molte opere sono disponibili anche in traduzione in lingua italiana (Dadrian 2003; Akçam 2005; Flores 2006; Nazariantz 2008; Morgenthau 2010). L'identità di questo popolo si è costruita nel corso dei secoli e gli Armeni si sono distinti per la loro volontà di opporsi ai tentativi di assoggettamento e acculturazione di altri popoli e per aver difeso con determinazione le proprie convinzioni, anche religiose, essendo stato il primo regno ad adottare il Cristianesimo come religione di Stato (anno 301 d.C.). Di seguito si intende dare una breve spiegazione del periodo storico compreso tra il Diciannovesimo e l'inizio del Ventesimo secolo, in cui si verificarono le condizioni che condussero ai massacri armeni, al fine di comprendere il trauma vissuto dalle vittime e dai loro eredi e la traduzione di tale trauma in nuove forme narrative.

Nella seconda metà dell'Ottocento il popolo armeno era diviso e suddito di tre diversi stati imperiali: l'Impero russo zarista, l'Impero persiano e l'Impero ottomano, nel quale la comunità armena era riuscita a tutelare la propria identità e aveva cercato di mantenere una buona convivenza con i gruppi di altre nazionalità finché era in vigore il sistema del *millet*.[1] L'Impero ottomano iniziò un periodo di crisi interna e internazionale, dovette fronteggiare la proclamazione di indipendenza della Grecia nel 1822, affrontò continue perdite di territorio in seguito alle insurrezioni balcaniche e alle guerre con i russi. Il conflitto russo-turco si concluse nel 1878 con il Trattato di Santo Stefano, seguito poco dopo dal Congresso

[1] Il sistema amministrativo denominato *millet* (lett. nazione) fu istituito nel 1453 nell'Impero ottomano e regolava i rapporti tra il governo e le comunità non musulmane (ebrei, greci e armeni).

di Berlino, in base al quale il governo dell'Impero ottomano (denominato Sublime Porta) si impegnava a dare esecuzione, senza ulteriore ritardo, ai miglioramenti e alle riforme richieste dalle esigenze locali nelle province abitate dagli armeni, e per garantire la loro sicurezza contro i circassi e i curdi.[2] Il governo ottomano doveva rendere conto periodicamente delle misure prese a tale scopo alle Potenze europee firmatarie, che dovevano sorvegliarne l'applicazione. Tuttavia le comunità armene, soprattutto nelle province interne e nei piccoli centri lontani da consolati e organizzazioni straniere, subivano prevaricazioni da parte di funzionari locali e in alcune zone scoppiarono dei disordini, che le autorità qualificarono come insurrezione facendo così intervenire l'esercito.[3] Quindi, affermando che fosse necessario mettere in sicurezza i territori rimasti e inibire l'influenza economica degli armeni, il sovrano ottomano Abdül Hamid II diede inizio al massacro di circa 300.000 armeni in numerose province nel 1894-1896 e di circa 30.000 nella regione della Cilicia nel 1909:[4] furono chiamati i reggimenti armati di cavalleria denominati *Hamidiye* (letteralmente "appartenente ad Hamid"), irregolari, che avevano il compito di reprimere con ogni mezzo le azioni di protesta armene, colpendo i civili senza distinzioni tra uomini, donne e bambini. Furono distrutti i villaggi, uccisi brutalmente i loro abitanti, praticate torture e stupri. Russia, Francia e Inghilterra, nonostante le documentazioni dei massacri da parte dei rispettivi diplomatici di stanza nell'Impero ottomano, non si opposero fermamente e permisero al sultano di continuare con le azioni repressive, dimostrando che gli interessi strategici e finanziari avevano la precedenza sul rispetto della pace e dei diritti umani.[5]

Vahakn Dadrian (1994; 2003), professore di sociologia presso la State University di New York, ha diretto un vasto progetto di ricerca sui genocidi ed ha cercato di analizzare criticamente il caso armeno. Nel suo testo *Storia del genocidio armeno*[6] cita le parole di un autore americano, George Hepworth, il quale fu parte di un gruppo di giornalisti che condusse un'inchiesta sui massacri del 1894-1896:

---

[2] Articolo LXI del Trattato di Berlino (1878): https://archive.org/details/jstor-2212670/page/n17/mode/2up [ultimo accesso 17/01/2025] in FABBRO CANZIAN, *Il genocidio*…, Kindle.

[3] FABBRO CANZIAN, *Il genocidio*…, Kindle.

[4] https://genocideeducation.org/background/brief-history/ [ultimo accesso 17/01/2025].

[5] FABBRO CANZIAN, *Il genocidio*…, Kindle.

[6] Vahakn N. DADRIAN, *Storia del genocidio armeno*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati SpA, 2003.

> […] quando dico che i massacri armeni furono provocati da rivoluzionari armeni, dico una verità e una verità importante, ma non tutta la verità. Sarebbe più corretto dire che la presenza dei rivoluzionari fu l'occasione e il pretesto di questi massacri. Che i Turchi fossero alla ricerca di un'occasione e di un pretesto, nessuno potrà dubitarne se ha attraversato questo Paese. Nel più profondo di sé stesso, il Turco odia l'Armeno. Giurerà il contrario, ma sono convinto che ciò non toglie che quest'affermazione sia vera. Le ragioni di quest'odio sono numerose […]. Il Turco è estremamente invidioso dell'Armeno, invidioso della sua superiorità mentale, della sua ambizione e del suo spirito intraprendente. Dunque, egli è ricorso all'oppressione e la sua volontà costante è e resta ancora quella di ridurre il più possibile la sua vittima alla povertà. Le opportunità uguali per tutti sono un'illusione e un imbroglio; questo non esiste […].[7]

Di fatto le Potenze erano rimaste inermi e non vi erano stati provvedimenti punitivi dopo il massacro.[8] All'inizio del Ventesimo secolo nacque l'organizzazione nazionalista dei Giovani Turchi, ufficialmente noto come Comitato di Unione e Progresso (CUP) [9] che salì al potere nel 1909 con l'obiettivo di creare uno stato nazionale turco, sul modello dei nuovi paesi europei nati nell'Ottocento, linguisticamente e culturalmente omogeneo, la cui popolazione era composta principalmente da un unico gruppo etnico, mentre le altre popolazioni erano piccole minoranze; per raggiungere tale obiettivo il principale ostacolo da eliminare erano le minoranze, ovvero le tre più importanti comunità cristiane rappresentate da armeni, greci e assiri. [10]

Quindi, nonostante la caduta del regno del sultano Abdül Hamid, anche il regime definito dei "Giovani Turchi" che gli succedette continuò con la volontà di sterminio delle minoranze etniche ed essi furono gli artefici del genocidio che seguì. Come sostiene Dadrian, i "massacri armeni" del 1894-96 dell'era Abdül Hamid e del 1909 dell'era dei Giovani Turchi

---

[7] George HEPWORTH, *Through Armenia on Horseback*, New York 1898, pp. 339-340 in DADRIAN, *Storia del genocidio*…, cit., p. 201.

[8] DADRIAN, *Storia del genocidio*…, cit., p. 200.

[9] Movimento politico turco denominato "Comitato Unione e Progresso (CUP)", dal 1909 fu il partito politico dei Giovani Turchi che costrinse il sultano Abdül Hamid a ripristinare la costituzione da lui stesso abrogata nel 1878, lo detronizzò e poi lo sostituì con il fratello Mehmed V che ebbe un ruolo di rappresentanza.

[10]Associazione Assadakah: https://shorturl.at/AekvH [ultimo accesso 17/01/2025].

Ittihadisti non solo costituirono gli antecedenti del genocidio, ma quel genocidio fu minacciosamente prefigurato in tale catena di massacri.[11]

L'8 febbraio del 1914 era stato firmato a Costantinopoli (odierna Istanbul) l'Accordo sulle riforme armene, un documento di diritto internazionale, simile ad un trattato, che la Turchia aveva dovuto approvare, ma con molta scontentezza perché era prevista la nomina di ispettori generali stranieri che avevano il compito di amministrare e controllare le riforme: la rabbia dei rappresentanti dell'*Ittihad* nei confronti degli Armeni, che avevano osato chiedere l'intervento degli stranieri in loro favore, aumentò e iniziarono a promuovere un programma di rinnovamento nazionale e nuovo orientamento politico di rigido nazionalismo sotto la supremazia dei turchi.[12] Quando scoppiò la Prima guerra mondiale nel luglio del 1914, la Turchia non era preparata militarmente né era pronta ad un impegno immediato, ma da quanto ricostruito storicamente pare che l'intervento della Turchia in guerra fu in gran parte dovuto al desiderio di trovare il modo e le circostanze adatte a risolvere definitivamente i conflitti interni.

> When WWI erupted, the Young Turks government, hoping to save the remains of the weakened Ottoman Empire, adopted a policy of Pan Turkism – the establishment of a mega Turkish empire comprising of all Turkic-speaking peoples of the Caucasus and Central Asia extending to China, intending also to Turkify all ethnic minorities of the empire. The Armenian population became the main obstacle standing in the way of the realization of this policy. Although the decision for the deportation of all Armenians from the Western Armenia (Eastern Anatolya) was adopted in late 1911, the Young Turks used WWI as a suitable opportunity for its implementation.[13]

L'Impero ottomano entrò in guerra nell'ottobre 1914 bombardando alcune istallazioni militari russe sul Mar Nero, ma già due mesi prima aveva sottoscritto un trattato segreto con

---

[11] Vahakn N. DADRIAN, "A Review of the Main Features of the Genocide", *Journal of Political & Military Sociology*, vol. 22, n. 1, 1994, p. 1. http://www.jstor.org/stable/45331937 [ultimo accesso 17/01/2025].

[12] DADRIAN, *Storia del genocidio*…, cit., pp. 222-223.

[13] The Republic of Armenia website: "Why was the Armenian Genocide perpetrated?" https://shorturl.at/wlrCy [ultimo accesso 7/02/2025].

le potenze centrali, che includeva il diritto a occupare alcune regioni del Caucaso meridionale abitate da musulmani.[14]

La notte tra il 23 e il 24 aprile 1915 ebbe inizio a Costantinopoli lo sterminio del popolo armeno nei territori dell'Impero ottomano. Il partito dei Giovani Turchi, dominato da Mehmed Talât, Ismail Enver e Ahmed Djemal, perpetrò deportazioni e massacri in gran parte dell'Impero Ottomano. Secondo il ministero degli Affari Esteri della Repubblica di Armenia:

> "The atrocities committed against the Armenian people of the Ottoman Empire during World War I are defined as the Armenian Genocide".[15]

Approfittando della guerra, le autorità militari si accordarono con il Comitato centrale del partito *Ittihad* (CUP) con lo scopo di eliminare la popolazione armena dell'Anatolia; furono imputati agli Armeni, in quanto minoranza nazionale, atti di tradimento (perché sospettati di collusione col nemico russo), separatismo e altri crimini analoghi e con tale pretesto le autorità ottomane dei Giovani Turchi ordinarono la deportazione di tutta la popolazione armena delle province orientali e sud-orientali dell'Impero per ragioni di sicurezza nazionale.[16]

Alcuni studiosi affermano che il genocidio procedette in fasi distinte (Stanton 2009; Whitehorn 2010, Haroutyunian 2020). In particolare, Haroutyunian propone in un suo articolo una ricostruzione in cinque fasi.[17] La fase iniziale avvenne il 12 febbraio 1915, quando i coscritti armeni dell'esercito ottomano, per ordine del Ministro della guerra Enver, furono disarmati con la forza dai loro colleghi militari ottomani e poi uccisi o costretti a lavori forzati per essere poi lasciati a morire di fame; dopo questi atti le comunità armene divennero sempre più vulnerabili. La seconda fase corrisponde all'inizio degli arresti e deportazioni del 24 aprile, che avvennero a partire dalle case di intellettuali, giornalisti, scrittori, poeti e politici:

---

[14] Aldo FERRARI e Giusto TRIANA, *Storia degli armeni*, 2020, Bologna, Società editrice Il Mulino, p. 161.

[15] Sito degli Affari Esteri della Repubblica di Armenia, "What is the Armenian Genocide?" https://www.mfa.am/en/genocide [ultimo accesso 7/02/2025].

[16] DADRIAN, *Storia del genocidio*…, cit., p. 247.

[17] Sona HAROUTYUNIAN, "Women of the Armenian Genocide: from Eyewitness Accounts to Literary Echoes", DI GEORGIO, JoAnn and GOSBEE, Donna (Eds.), *Women and Genocide: Gendered Experiences of Violence, Survival, and Resistance*,, Toronto, Women's Press, 2016, pp. 14-15.

in un solo mese, più di mille intellettuali armeni furono condotti verso l'interno dell'Anatolia e massacrati lungo la strada. Dal momento che in quella fase il popolo armeno perse la maggior parte delle sue figure di riferimento, oggi gli armeni di tutto il mondo ricordano le vittime del Genocidio armeno proprio il 24 aprile. Una terza fase comprendeva deportazioni e marce della morte di donne, bambini e anziani verso i deserti siriani, in cui centinaia di migliaia di persone furono massacrate dai soldati ottomani, dai gendarmi, dalle unità speciali di assassinio e dagli irregolari curdi e molti altri morirono di fame, disidratazione e malattie. Innumerevoli donne e bambini furono oggetto di stupro. Inoltre, molte donne subirono il destino che non fu di morte fisica, ma di totale snaturamento linguistico, religioso e culturale, perché rapite e inserite in famiglie turche come oggetti privi di propria volontà.[18] Decine di migliaia di persone furono costrette a convertirsi all'Islam. In una quarta fase, un gran numero di persone morì nei campi di concentramento nel deserto siriano o in seguito come sopravvissuti malnutriti nei campi profughi del Vicino Oriente e del Caucaso. La quinta e ultima fase del Genocidio armeno è emersa con la totale negazione da parte dei governi ottomano e turco delle uccisioni di massa e dell'eliminazione della nazione armena dalla sua patria.

> There were an estimated two million Armenians living in the Ottoman Empire on the eve of World War I. Approximately one and a half million Armenians perished between 1915 and 1923. About half million, with substantial assistance from foreign aid organizations (e.g. Near East Relief) found shelter abroad and now constitute the origins of much of the Armenian Diaspora.[19]

I sopravvissuti si dispersero, cercarono rifugio in altri paesi con la speranza di ricominciare a vivere nonostante il grande trauma.

Il vicemaresciallo Józef Pomiankowski (1866-1929), plenipotenziario militare del quartier generale ottomano durante la guerra, fece riferimento nelle sue Memorie alle rivalità violente presenti tra le nazionalità musulmane e quelle non musulmane e riferì di aver avuto occasione di conoscere l'opinione dei Turchi, secondo cui i popoli sottomessi avrebbero

---

[18] Antonia ARSLAN, "Introduzione" in Fethiye ÇETIN, *Mia nonna Heranush*, Alet, Padova 2007, p. 11.

[19] HAROUTYUNIAN, "Women of the Armenian…, cit., p. 15.

dovuto essere convertiti all'Islam con la forza oppure essere sterminati.[20] Secondo l'ambasciatore americano presso l'Impero ottomano, Morgenthau,[21] che aveva un maggior numero di contatti frequenti con alti ufficiali turchi rispetto a Pomiankowski, "le condizioni della guerra fornirono al governo turco l'occasione sognata per tanto tempo di regolare i conti con gli Armeni".[22] Riguardo alle conversioni, scrive nei suoi diari:

> Alle donne veniva a volte offerto di diventare musulmane. Le poche che accettavano non vedevano però la conclusione delle loro miserie. Le convertite dovevano consegnare i loro bambini a dei cosiddetti «orfanatrofi musulmani», che ne avrebbero fatto dei devoti seguaci del Profeta. Quanto a loro, avrebbero dovuto dimostrare la sincerità della loro fede abbandonando i loro consorti cristiani e sposando un musulmano. Ma se nessuno si faceva avanti per sposarle, le neoconvertite venivano deportate a dispetto delle loro dichiarazioni di fedeltà all'Islam.[23]

Una figura che ebbe un ruolo decisivo nell'organizzazione del Genocidio armeno del 1915-1916 fu Mehmed Talât (1874-1921), giovane dirigente turco e Ministro degli Interni, che progettava una società ottomana priva di elementi eterogenei. Quando la campagna di sterminio contro gli Armeni era all'apice, lo stesso Talât in una riunione di Gabinetto nell'autunno del 1915 affermò che il suo scopo era quello di creare una solida nazione turca, epurata da qualsiasi elemento estraneo, in modo che le Potenze non avessero più alcun motivo d'intervenire nelle questioni interne della Turchia.[24]

Altra figura di spicco fu il Ministro della Guerra Enver (1881-1922), che simpatizzava fortemente per i Tedeschi con cui fu stretta un'alleanza politica e militare il 2 agosto del 1914.

---

[20] Ivi, p. 234.

[21] L'ambasciatore Morgenthau fu uno dei pochi testimoni diretti dell'organizzazione del Genocidio, e di grande importanza sono le sue memorie trascritte nel testo *Diario, 1913-1916* (2010). Egli riportò le atrocità di cui venne a conoscenza direttamente o perché gli furono relazionate da consoli americani e missionari, e "i cui dettagli non sarebbe mai riuscito a dimenticare" (2010: 222); cercò di fermare i carnefici che si accanirono su tutti gli armeni, compresi donne, bambini e anziani convinti di agire per il bene della patria.

[22] Henry MORGENTHAU, "The Greatest Horrors in History" in *Red Cross Magazine*, marzo 1918, p. 9 (vedi appendice 3, fig. 1-3).

[23] Henry MORGENTHAU, *Diario, 1913-1916*, Guerini e Associati, 2010, p. 223.

[24] DADRIAN, *Storia del genocidio*…, p. 235. Cfr. AA, Türkei 159, n. 2, vol. 14, rapporto di Neurath a Berlino, 5 novembre 1915.

Va menzionato che più volte in passato gli Ottomani si erano affidati ad ufficiali tedeschi per la riorganizzazione dell'esercito, inoltre l'Imperatore tedesco Guglielmo II aveva sostenuto il regime di Abdül Hamid da un punto di vista diplomatico, anche quando le altre Potenze europee avevano contestato i massacri di cui erano stati vittime gli Armeni.[25] I Turchi riuscirono così ad ottenere un considerevole aiuto finanziario ed economico e sfruttarono lo scudo della Germania per i piani dell'*Ittihad* in tempo di guerra nei confronti degli Armeni.[26]

Il terzo membro del triumvirato giovane turco[27] che diresse il regime dell'Ittihad tra il 1908 e il 1918, comandante della IV Armata e Ministro della Marina durante la guerra fu Ahmed Djemal (1872-1922): nel 1913 egli aveva fatto arrestare molti studenti armeni per le loro attività durante le celebrazioni del millecinquecentesimo anniversario della creazione dell'alfabeto armeno, inoltre minacciò a più riprese i dirigenti armeni di massacri che le "popolazioni musulmane delle sei province" coinvolte dalle riforme avrebbero potuto perpetrare.[28]

Viste le opinioni controverse sull'argomento e pensando di approfondire la conoscenza del concetto di "genocidio", secondo quanto riportato nell'Enciclopedia Treccani, con tale termine si intende una "sistematica distruzione di una popolazione, una stirpe, una razza o una comunità religiosa",[29] uno sterminio di massa. Partendo dall'etimologia, vi è l'unione di "geno" dal greco *gènos* (γένος) "stirpe, popolo", e "-cidio", dalla radice del verbo latino *caedere* "uccidere, sterminare" e il termine fu usato per la prima volta durante la Seconda guerra mondiale dal giurista ebreo Raphael Lemkin, per denominare il dramma degli Armeni e metterlo a confronto con l'Olocausto.[30] D'altronde, Adolf Hitler prese il massacro armeno a modello del suo progetto di sterminio del popolo ebraico, pensando che la soluzione da lui studiata sarebbe stata presto dimenticata come lo era stato

---

[25] Ivi, p. 230.

[26] Ivi, pp. 230-231.

[27] Vedi appendice 3 fig. 15.

[28] DADRIAN, *Storia del genocidio*…, cit., pp. 236-237.

[29] "Genocidio" in Treccani online: https://www.treccani.it/enciclopedia/genocidio/ [ultimo accesso 14/12/2024].

[30] Ibidem.

il massacro degli armeni, di cui si era sempre parlato poco.[31] Dopo la fine della Seconda guerra mondiale "genocidio" diventò un termine tecnico, iniziando a essere utilizzato nel linguaggio giuridico per indicare uno specifico crimine soggetto alla punizione di un tribunale internazionale, motivo per cui viene spesso messo in discussione l'utilizzo di tale termine relativamente ad alcune vicende, a partire da quella degli Armeni.

Il governo turco ancora oggi, così come quelli che lo hanno preceduto, sostiene ufficialmente che i decessi degli armeni durante i "trasferimenti" o "deportazioni" non possono essere considerate "genocidio" e in base all'articolo 301 del proprio codice penale, che tratta di "vilipendio dell'identità nazionale", parlare di "genocidio" è un reato punibile con la reclusione da sei mesi a due anni.[32] Per nominare un caso tra tanti, lo storico Taner Akçam, autore di *Nazionalismo turco e genocidio armeno. Dall'Impero ottomano alla Repubblica* (2005) nel 1976 è stato arrestato e condannato alla reclusione per aver discusso pubblicamente del Genocidio armeno. Una indagine storica non viene accettata. Tuttavia, vista la portata della carneficina subita dalla popolazione armena, nel giugno del 1987 il Parlamento europeo ha finalmente dichiarato che i massacri commessi dai Turchi durante la prima guerra mondiale costituirono un crimine di genocidio, secondo quanto stabilito dalla Convenzione delle Nazioni Unite sul genocidio,[33] e ha stabilito che la Turchia doveva riconoscerlo se desiderava che il Parlamento esprimesse un'opinione favorevole alla sua richiesta di adesione alla Comunità Europea.[34]

Nonostante il riconoscimento del crimine, rimangono delle perplessità e merita di essere citata una riflessione di Dadrian che continua ad essere attuale:

---

[31] "Who, after all, speaks today of the annihilation of the Armenians?", frase spesso citata di A. Hitler che si trova in Kevork B. Bardakjian, *Hitler and the Armenian Genocide*, Cambridge, Massachusetts, The Zoryan Institute, 1985.

[32] "A person who publicly denigrates the Government of the Republic of Turkey, the judicial institutions of the State, the military or security organizations shall be punishable by imprisonment of between six months and two years" dall'articolo 301 del codice penale turco.

[33] "The Contracting Parties confirm that genocide, whether committed in time of peace or in time of war, is a crime under international law which they undertake to prevent and to punish": United Nations Treaty Series (UNTS), *Convenzione per la Prevenzione e la Repressione del Crimine di Genocidio*, art. Uno, vol. 78, 1948, p. 277. https://shorturl.at/iR8q8 [ultimo accesso 17/01/2025].

[34] DADRIAN, *Storia del genocidio*…, cit., pp. 26-27.

> L'impatto relativamente debole che ha avuto l'omicidio collettivo di un milione di Armeni sulla coscienza pubblica contemporanea, solleva gravi problemi riguardo alla capacità della comunità internazionale di prevenire o di reprimere i genocidi.[35]

Molti eventi nel corso della storia, a partire dall'Olocausto, dimostrano che tale capacità (o, forse, si potrebbe azzardare di definirla volontà) di prevenire o di reprimere i genocidi è spesso assente. Tale situazione potrà forse cambiare quando per la comunità internazionale il rispetto per i diritti umani prevarrà sugli interessi economici e politici.

---

[35] DADRIAN, *Storia del genocidio*…, cit., p. 27.

Capitolo 5: Il manga e i fumetti storici

5.1 – Origine e significato di manga

Dare una definizione della parola giapponese *manga* 漫画 è argomento complesso e richiederebbe uno studio approfondito, per questo se ne darà solo una breve spiegazione al fine di comprendere l'importante ruolo che un manga può svolgere nella cultura popolare e accademica e giustificare la scelta di trattare il tema della memoria partendo dalle opere di una *mangaka* (disegnatrice di manga).

Il termine manga, la cui trascrizione è derivata dall'unione dei due caratteri *man* 漫 ("stravagante" o "improprio", ma anche "schizzo") e *ga* 画 ("disegno"), viene utilizzato oggi per identificare i volumi seriali a fumetti di produzione giapponese, ma in realtà ha radici antiche. L'origine dei manga e dell'animazione giapponese potrebbe infatti risalire agli *emakimono* 絵巻物, pitture su rotoli di carta, più raramente di seta, di dimensioni variabili (possono raggiungere anche quindici metri di lunghezza), che raffigurano storie o antiche leggende con una scansione prospettica per cui le focali si moltiplicano e lo sguardo viene lasciato libero di spostarsi da una scena all'altra: gli *emakimono* furono realizzati anche per raffigurare scene religiose o illustrare opere letterarie, narrazioni epiche di battaglie o di grandi avvenimenti storici.[1] I rotoli illustrati, di origine cinese, che uniscono in orizzontale un testo a delle immagini, comparvero nel IX secolo, ma si identificarono come espressione artistica peculiare giapponese, gli *emakimono*, combinando tematiche, stile e formato nel XII secolo.[2] Manga e anime presentano delle differenze di linguaggio visuale e di tecnica narrativa rispetto agli *emakimono*, tuttavia vari studiosi vedono una certa continuità nella tradizione della narrazione grafica tra questi tipi di rappresentazione in Giappone. Srotolando un *emakimono* lentamente da destra a sinistra si possono osservare le scene in successione, in cui l'azione

---

[1] Brigitte KOYAMA-RICHARD, *Mille anni di manga*, Rizzoli, 2007, pp. 9-11.

[2] Silvia VESCO, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, Piccola Biblioteca Einaudi, 2021, pp. 115-116.

procede, avvertendo così il senso dello scorrere del tempo e ciò avviene in modo analogo quando si legge un manga, in cui la scena è però divisa in riquadri.

Scrive Pellitteri (2022):

> Le scene degli *emakimono* non sono divise in "vignette": la suddivisione in riquadri, infatti, subentrerà in epoca moderna. Eppure gli artisti di queste composizioni avevano già un'idea di come frazionare lo spazio in modo da dirigere lo sguardo degli osservatori da una situazione all'altra in una linearità diacronica che restituisse il senso della storia.[3]

Il famoso regista e produttore dello studio Ghibli, Takahata Isao (1935-2018), figura di spicco del mondo dell'animazione giapponese, ha evidenziato che i rotoli illustrati della tradizione presentano forti analogie con i manga e i cartoni animati odierni.[4] Nel libro *Jūni seiki no anime-shon* 十二世紀のアニメーション (I cartoni animati del XII secolo, Takahata 1999) riferendosi agli *emakimono*, in quanto patrimonio culturale nazionale giapponese di livello mondiale disegnato quasi ottocentocinquanta anni fa, Takahata ricerca le somiglianze del cinema di animazione e dei cartoni animati, e per estensione al manga, con i rotoli di pittura del XII secolo; secondo il produttore, i giapponesi sono esperti ed amano creare manga e cartoni animati sin da quel periodo, e questa sarebbe la ragione principale della prosperità di questi prodotti grafici in Giappone.

Nel 1999 si è tenuta al Chiba Museum of Art la mostra intitolata *Emakimono: origine dei cartoni animati*, ispirata proprio al libro di Takahata che ha cercato di individuare nei rotoli illustrati l'origine dell'animazione, esponendo tutti i capolavori del XII secolo. La figura 2 di seguito riportata è tratta dal manifesto digitale della mostra.[5]

---

[3] PELLITTERI, *I manga,* …, cit. p. 15.

[4] KOYAMA-RICHARD, *Mille anni*..., cit., p. 11.

[5] https://www.ccma-net.jp/exhibitions/special/99-08-10-09-12/ [ultimo accesso 03/01/2025].

Fig. 2: Manifesto della mostra *Emakimono: origine dei cartoni animati*, Chiba Museum of Art, 1999. https://shorturl.at/K8iZz [ultimo accesso 05/02/2025].

Quello che viene considerato un primo esempio famoso di manga, per l'impostazione narrativa vivace, veloce e allo stesso tempo divertente, è il *Chōjū-jinbutsu-giga* 鳥獣人物戯画 (Rappresentazioni satiriche di uomini e animali; rotolo orizzontale, inchiostro su carta, altezza 30,4 cm), detto anche semplicemente *Chōjū-giga* 鳥獣戯画:[6] si tratta di una serie di quattro rotoli, assurti a patrimonio nazionale, i cui disegni sono tradizionalmente attribuiti al monaco di origini nobili Kakuyū (1053-1140) che divenne capo della scuola Tendai con il nome di Toba Sōjō 鳥羽僧正.[7] Il primo volume raffigura animali antropomorfi, mentre il secondo volume contiene illustrazioni di animali sia reali che immaginari. Il terzo e quarto rotolo, che sembrano essere temporalmente posteriori e realizzati da un disegnatore meno competente, ritrae monaci e laici impegnati in diversi tipi di competizione e animali che

[6] V. fig. 3 per un frammento del volume uno.
https://kosanji.com/chojujinbutsugiga/ [ultimo accesso 19/01/25].

[7] VESCO, *L'arte giapponese*…, cit., pp. 382-383.

imitano gli esseri umani (Vesco 2021). Oggi i rotoli appartengono al Kōzanji di Kyōto e sono conservati al Tōkyō National Museum (i primi due) e al Kyōto National Museum (gli ultimi due).

Fig. 3. Toba Sōjō (attribuito a), *Chōjū jinbutsu giga* 鳥獣人物戯画, XII-XIII secolo https://kosanji.com/chojujinbutsugiga/ [ultimo accesso 19/01/25].

Nel periodo Edo (1603-1868) si sviluppò in Giappone un fenomeno artistico e culturale denominato *Ukiyoe*, con cui si indicavano sia dipinti che stampe, che portò ad una vasta produzione artistica in cui si osservava come la società di quel tempo e i suoi valori venissero rappresentate attraverso immagini del cosiddetto "mondo fluttuante" (*ukiyo*). Nello stesso periodo fiorirono libri illustrati di grande bellezza destinati alla classe abbiente e, verso la fine del XVII secolo, il, libro divenne un prodotto alla portata di tutti: calligrafia di versi e brani di prosa si alternavano a scene dipinte dimostrando come arte e letteratura in Giappone fossero intimamente connesse.[8] I libri erano prima dipinti, poi illustrati con la tecnica xilografica e verso il 1765 seguirono le stampe di broccato, in cui erano presenti modelli primitivi di vignette e soluzioni espressive poi riprese nei *manga*.[9]

Il termine *manga* entrò nell'uso comune per la prima volta alla fine del Diciottesimo secolo con la pubblicazione di opere come il libro illustrato *Shiji no yukikai* 四時交加[10] dell'artista Santō Kyōden 山東京伝 (1761-1816), e all'inizio del Diciannovesimo secolo con le opere di Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849), uno dei più celebri artisti dell'ukiyo-e, per indicare le sue raccolte di schizzi, dipinti e illustrazioni *Hokusai Manga* con vari soggetti

---

[8] KOYAMA-RICHARD, *Mille anni..*, cit., p. 40.

[9] Ivi, p. 243.

[10] Japanese National Diet Library digital collections: https://dl.ndl.go.jp/pid/2534277/1/5 [ultimo accesso 19/11/2024].

e realizzate nella composizione di quindici volumi pubblicati a partire dal 1814.[11] Hokusai, come artista, sperimentò vari stili e tecniche in diversi lavori, da dipinti e stampe a manuali tecnici e albi, e la sua intenzione era di realizzare un repertorio di disegni destinati a servire da modello per gli apprendisti. Per alcuni mesi nel 1812 Hokusai fu ospite di un suo allievo, il pittore Maki Bokusen (1775-1824) a Nagoya e realizzò circa trecento disegni su richiesta dello stesso Bokusen e dell'editore Eirakuya Tōshiro, disegni da cui nacque il primo dei quindici volumi manga; la sua raccolta fu edita con il titolo *Edehon Hokusai manga* 絵手本北斎漫画 (Bozzetti di Hokusai – Raccolta di esempi illustrati) [12] ed era destinata ai suoi allievi, ma anche a tutti coloro che desideravano imparare a disegnare.[13] Del resto Hokusai fu uno degli artisti che ebbe maggiore influenza sugli artisti occidentali e fu probabilmente la figura che svolse il ruolo più importante nella nascita del *Japonisme* in Europa grazie alla sua influenza su numerosi pittori. I fumetti dei primi del Novecento, come quelli di Benjamin Rabier in Francia o di George Mac Manus negli Stati Uniti, subirono l'influenza dell'arte giapponese, la quale a sua volta risentì degli aspetti formali del fumetto occidentale e lo imitò per dare vita ai *manga* odierni.[14]

Hokusai fu in grado di esprimere nelle sue opere con grande abilità la sensazione della velocità e del dinamismo, facendo avvertire il trascorrere del tempo e la fugacità dell'istante, e divenne così una importante fonte di ispirazione per gli artisti contemporanei e quelli che seguirono. Tuttavia il termine *manga*, nel senso in cui lo avevano utilizzato lui ed altri pittori di *ukiyo-e*, cadde progressivamente in disuso verso la fine del Diciannovesimo secolo.[15] In seguito la parola *manga* fu adottata da molti artisti, per un periodo con il significato di caricatura, ma assunse l'attuale significato di "fumetto" solo nel Ventesimo secolo e Yasuji Kitazawa (1876–1955),[16] noto con lo pseudonimo ironico di *Rakuten* (che significa "cielo

---

[11] Ōta Memorial Museum of Art, "Hokusai manga" no "manga" ha dō iu imi na no? To iu hanashi (Storia: che significato ha "manga" di "Hokusai manga"?): https://otakinen-museum.note.jp/n/n1f13c8d8cf80 [ultimo accesso 05/02/2025].

[12] Alcuni lavori sono riportati in appendice 1, fig. 2-5.

[13] KOYAMA-RICHARD, *Mille anni*..., cit., p. 72.

[14] Ivi, p. 73.

[15] Ivi, p. 79.

[16] SHIMIZU, Isao 日本漫画の事典 – 全国のマンガファンに贈る (*Nihon Manga no Jiten* – Dictionary of Japanese Manga), Tōkyō, Sanseidō, 1985.

radioso" od "ottimista") autore di cartoni animati e fumetti, fu il primo ad utilizzarlo nel senso moderno.

Attualmente, vi sono vari dizionari che forniscono una o più definizioni del termine *manga*, se ne evidenziano un paio a titolo esemplificativo.

Weblio[17] offre le seguenti definizioni:

> 1 - Immagini disegnate con tratti semplici e spiritose e basate principalmente su umorismo, esagerazione, satira, nonsense, ecc.;
>
> 2 - Una serie di immagini, spesso con dialoghi, nello stile di una storia.

Il dizionario Shōgakukan traduce il termine più semplicemente come "vignetta", "disegno umoristico" oppure "disegno a fumetti", "striscia", "fumetto".[18]

Secondo Koyama-Richard, oggi si utilizza *manga* come sinonimo di "fumetto satirico o vignetta di satira politica pubblicata sui giornali" principalmente dalle vecchie generazioni, i più giovani lo usano più nella seconda accezione o comunque con una sfumatura legata alle stampe del periodo Edo, non ai fumetti; invece gli editori e le librerie utilizzano di consuetudine il termine "comics" indipendentemente dal genere e dalla destinazione.[19]

Pellitteri fa delle ulteriori distinzioni: per lui manga scritto in kanji 漫画 riconduce all'idea di una forma artistica popolare tradizionale premoderna e moderna, マンガ in katakana rimanda dal dopoguerra a una forma popolare contemporanea diffusa nel mercato editoriale di massa, mentre il termine *komikku* コミック è oggi usato più o meno quanto マンガ se non di più.[20]

Come si leggono i romanzi, così si possono leggere le storie a fumetti, ma in maniera diversa poiché nel romanzo si attua una lettura più lineare, mentre nel caso del fumetto si tratta di un leggere basato sul "guardare", seguendo regole specifiche di una percezione visiva

---

[17] https://www.weblio.jp/content/漫画

[18] NISHIKAWA, Ichirō, *Dizionario Shōgakukan giapponese-italiano*, Tōkyō, 1994, p. 1457.

[19] KOYAMA-RICHARD, *Mille anni...*, cit., p. 7.

[20] PELLITTERI, *I manga…*, cit., pp. 20-21.

diverse da quelle della parola.[21] Nella vita quotidiana dei giapponesi i *manga* sono accessibili a tutti i possibili lettori, di qualsiasi genere, età e livello sociale e per questo motivo a volte possono essere utilizzati come strumento di informazione. Si tratta di una "forma narrativa", non un "genere",[22] che ha avuto una enorme diffusione, anche grazie alla varietà dei temi trattati; c'è chi li legge regolarmente e chi li ha letti durante l'infanzia, si possono reperire non solo nelle librerie o nelle biblioteche, ma anche nelle varie edicole o nei *kombini*[23] e li si possono leggere in vari luoghi, ad esempio in attesa negli studi medici, dal parrucchiere o in alcune sale da tè. Anche il Ministero dell'istruzione ha introdotto il concetto di fumetto nei manuali scolastici,[24] dall'aprile del 2000 infatti il nuovo programma di studi artistici nazionale della scuola media inferiore è riuscito a inserire il manga tra i testi didattici, e un numero crescente di biblioteche ha acquisito tra i propri testi pubblicazioni di manga. Uno dei motivi è che i manga attraverso immagini o parole trasmettono storie o informazioni e proprio grazie all'uso di testi sia visivi che linguistici riescono a rendere di facile comprensione argomenti difficili. Inoltre, come spiega lo storico ricercatore, fondatore del gruppo di ricerca internazionale *Manga Network* Jean-Marie Bouissou (1950), i manga sono una lettura avvincente, dotata di uno stile narrativo che, pur non rinunciando al rigore dell'analisi, propongono un racconto attraverso una ricercata forma di arte popolare e di intrattenimento per tutti: si sono conquistati con gli anni un posto più rispettabile nel mondo della cultura popolare e suggerisce che "capire i manga significa anche un po' capire i giovani di oggi" perché sono un genere che viene apprezzato dai ragazzi, ma anche dalle ragazze, un pubblico che il mondo del fumetto occidentale sembrava non considerare.[25] Si può dire dunque che il fumetto abbia raggiunto negli anni una maturità di espressione e di contenuti tale da renderlo una lettura non solo divertente, ma anche impegnativa ed educativa.

Dal punto di vista editoriale, i manga all'inizio vengono serializzati su rivista, poi, se le vendite procedono bene, vengono raccolti in un volume *bunko* (10,5 x 15 cm) di circa 200

---

[21] BARBIERI, *Semiotica*..., cit., p. 9.

[22] PELLITTERI, *I manga…,* cit., p. 13.

[23] da "convenience store", mini market che offrono un'ampia varietà di prodotti e servizi a ogni ora del giorno e della notte.

[24] KOYAMA-RICHARD, *Mille anni*…, cit., p.160.

[25] Marco PELLITTERI, "Prefazione edizione italiana" in Jean-Marie BOUISSOU, *Il manga. Storia e universi del fumetto giapponese*, Tunué, 2011, pp. XVI-XIX.

pagine in bianco e nero con la copertina a colori, o in un volume tascabile (11,5 x 17,5 cm).[26] Quanto alle categorie di manga in commercio, ve ne sono molte: ad esempio sono interessanti i manga didattici che, trattando di letteratura, storia, biografie di personaggi famosi, storia dell'arte, scienze, aiutano i bambini ad imparare divertendosi; ci sono poi le serie di culto, in cui il lettore cerca elementi di continuità, che sopravvivono se la storia è originale e il disegno accattivante per soddisfare le aspettative del pubblico; manga che trattano di sport, di cucina, fantastici, umoristici, polizieschi, ecc. Il successo di un manga poi dipende dal talento del disegnatore e degli assistenti o dal tema scelto, ma anche dalla capacità dell'editore di dare un orientamento all'autore.

Nonostante il fumetto in Italia sia stato oggetto di pregiudizi e la grande editoria abbia manifestato un interesse marginale per esso, l'Italia ha più volte prodotto fenomeni di grande interesse per il mondo del fumetto.[27] Nel 1963 Umberto Eco, nel suo libro *Apocalittici e integrati*, ha considerato per la prima volta il fumetto come genere degno di studio e di analisi, non solo per l'aspetto sociologico, ma anche per quello estetico.[28] In una intervista Barbieri dice che dagli anni Sessanta, e ancor più dai Settanta, è aumentata la produzione a fumetti rivolta ad un pubblico colto, o addirittura molto colto, e aggiunge:

> Questo non significa di per sé che si siano prodotti fumetti migliori di prima – ma significa certamente che il fumetto ha incominciato a considerare i lettori colti tra quelli che potevano essere i suoi. Il fenomeno ha avuto caratteristiche diverse in paesi diversi, perché diversa è la considerazione pubblica di cui gode storicamente il fumetto: in Francia e in Argentina, per esempio, il fumetto ha sempre avuto lettori colti, mentre in Italia no – con poche e illuminate eccezioni. [29]

Per quanto riguarda i manga in Italia, i primi risalgono al 1962 quando Garzanti pubblicò una selezione di brevi estratti,[30] ma il loro avvento può ricondursi alla fine degli anni Settanta con diversi titoli pubblicati su varie riviste e il motivo principale per cui sono

---

[26] Ivi, p. 160.

[27] Daniele BARBIERI, *Il fumetto in Italia*, inedito. Relazione presentata al Convegno Contemporary Italy: The Construction of Identities, Warwick University, 28 ottobre 1995, p. 1.

[28] Ivi, p. 4.

[29] Rai Cultura: https://shorturl.at/vo1Ea [ultimo accesso 16/12/2024].

[30] Marco PELLITTERI, *I manga*…, cit., p. 135.

stati accolti con molto piacere nel nostro paese, così come in Francia, Spagna, Stati Uniti per citarne alcuni, sta nel grande successo delle loro trasposizioni televisive in animazione, i cosiddetti "anime". Inoltre con gli anime arrivò una serie di altri prodotti, come libri illustrati, fumetti originali e riprodotti, giocattoli e gadget: vi fu una prima fase di diffusione della cultura pop giapponese in Europa tra il 1975 e il 1995 in cui i bambini poi adolescenti familiarizzarono con gli stili grafici degli anime, seguita da una seconda fase negli anni Novanta e Duemila in cui i nuovi bambini divennero nuovi lettori di manga e a volte a loro volta creatori di fumetti, influenzati dagli stili nipponici.[31]

Una caratteristica che accomuna manga e fumetti in generale è la tipologia di linguaggio che si basa sulla sequenza di immagini di lettura veloce. Il disegnatore, attraverso le immagini di azione che lui stesso crea, ha il controllo della narrazione e il significato emerge nel susseguirsi delle vignette, non nella singola immagine. Infatti nel fumetto e nel manga, al contrario delle immagini illustrative che hanno il ruolo di commentare e descrivere il racconto, la singola vignetta ha una funzione narrativa poiché racconta un momento dell'azione, anche senza l'ausilio di dialoghi o di didascalie, ma è parte integrante della storia e non va tolta per non pregiudicare la comprensione della narrazione.[32] Quindi l'immagine deve essere semplice e facilmente comprensibile, e il disegno sembra essere efficace per tale scopo perché permette di creare immagini che sottolineano gli aspetti giusti degli oggetti nel giusto momento.[33] Il fumetto e il manga utilizzano anche dei testi di accompagnamento delle immagini che vengono inseriti in balloon o didascalie e ricorrendo a delle convenzioni grafiche è possibile distinguere ciò che viene detto da ciò che viene pensato: grazie alla chiarezza delle immagini e alla presenza della parola scritta, risulta comprensibile a tutti la storia che viene narrata.[34]

---

[31] Ivi, p. 135.

[32] Daniele BARBIERI, *I linguaggi del fumetto*, Strumenti Bompiani, 2002 (I ed. 1991), pp. 13-14.

[33] Ivi, p. 18.

[34] Daniele BARBIERI, *Guardare e Leggere*, Roma, Carrocci, 2011, p. 95.

5.2 – Ruolo dei manga nelle scuole in Giappone

Il Ministero dell'Istruzione, della Cultura, dello Sport, della Scienza e della Tecnologia in Giappone esclude i manga dal suo sondaggio sulla quantità di tempo dedicata alla lettura di libri e molte persone non considerano la lettura di manga come una lettura equivalente a quella dei classici libri, poiché i manga vengono considerati come "intrattenimento" e potrebbero distogliere gli studenti dallo studio. Ciò nonostante, proprio in Giappone un numero crescente di biblioteche di scuole medie e superiori inserisce pubblicazioni manga negli scaffali delle proprie biblioteche al fine di invogliare gli studenti alla lettura: un articolo dello Yomiuri Shinbun di giugno 2023 illustra l'attuale situazione.[35] Le biblioteche scolastiche giapponesi hanno iniziato a introdurre seriamente i manga negli anni 2000: si pensa che gli insegnanti e i bibliotecari cresciuti leggendo serie come "Dragon Ball" e "Slam Dunk", pubblicate negli anni ottanta e novanta, siano stati la forza trainante della tendenza dei manga nelle biblioteche scolastiche. Un impulso è stato dato anche dal progetto "Manga Edutainment", lanciato dalla Nippon Foundation nel 2015 per promuovere i manga a scopo didattico, dove una giuria di nove esperti scrittori e ricercatori ha selezionato e pubblicato cento opere in undici categorie, tra cui letteratura, storia, scienze, guerra, diversità e sport. L'articolo della Nippon Foundation descrive così il progetto:

> The Nippon Foundation has taken note that manga are "fun" and "easy to understand," and "create empathy." The Manga Edutainment Project to Open New Worlds was launched to select and promote manga that will enable children and young people to discover new worlds or lead to further learning. […] The project aims to project manga, which are generally viewed as entertainment, as educational tools that can create an appetite for learning or interest in social issues among children and young people. The category of educational manga already exists for works published expressly to teach history or as biographies of famous people, but this project is the first time that manga published as general works have been selected for their educational value.[36]

---

[35] The Japan News by The Yomiuri Shinbun: https://shorturl.at/K9Zzc [ultimo accesso 8/02/2025].

[36] *Manga Edutainment!*, in "The Nippon Foundation": https://shorturl.at/ADNtT [ultimo accesso 8/02/2025].

In passato *Hadashi no Gen* はだしのゲン *(Gen di Hiroshima)*[37] era il manga comunemente utilizzato nelle scuole, adottato dalle biblioteche di tutto il Giappone, per l'importanza del tema storico trattato e ne è diventato un punto fermo insieme ad altri manga legati allo studio e alle opere di Osamu Tezuka, ma ora l'attenzione dei lettori viene richiamata da una serie di altre opere popolari. Con l'introduzione dei manga in biblioteca per molti studenti è divenuto possibile leggerli durante la pausa pranzo e dopo la scuola rilassandosi sui divani della biblioteca, inoltre, sviluppando specifiche tematiche in manga impegnativi, si è resa possibile l'accessibilità e aiutato l'apprendimento di certe materie, ad esempio quelle scientifiche, anche per studenti meno interessati o predisposti alle stesse.

Un esempio presentato dall'articolo prima citato dello Yomiuri Shinbun è quello della biblioteca della scuola superiore Hentona della Prefettura di Okinawa in cui, da quando la bibliotecaria Sunagawa Kunika ha aggiunto una serie di titoli di manga, l'affluenza è aumentata e, inoltre, alcuni studenti avrebbero iniziato a leggere libri tradizionali dopo aver letto i manga.[38]

Il Ministero dell'Istruzione, della Cultura, dello Sport, della Scienza e della Tecnologia, scrive ancora lo Yomiuri Shinbun, dichiara nelle linee guida per le biblioteche scolastiche il suo obiettivo di "cercare di creare collezioni armoniose che non siano eccessivamente orientate verso i manga", ma dice che le decisioni saranno "lasciate alla discrezione di ogni scuola". Muraki Miki, docente del Dipartimento di scienze dell'informazione presso il Doshisha Women's University of Liberal Arts, nel 2011 ha scritto che la quota dei manga rispetto al totale delle pubblicazioni in Giappone è molto alta, i manga sono popolari non solo come materiale di lettura, ma anche come contenuto per film e fiction e sono diventati un popolare materiale di media-mix.[39] Ha anche dichiarato:

> These days, many works have specialized content that provide opportunities for children to come into contact with new worlds. However, it's important to clarify the criteria for manga selection and to strike a balance according to budget size and other factors.[40]

---

[37] Vedi appendice 1 fig. 6 e 7.

[38] "The Yomiuri Shinbun": https://shorturl.at/K9Zzc [ultimo accesso 8/02/2025].

[39] "The Japan Society of Publishing Studies": https://shorturl.at/yX5sa [ultimo accesso 19/01/2025].

[40] "The Yomiuri Shinbun": https://shorturl.at/K9Zzc [ultimo accesso 8/02/2025].

5.3 – Fumetti storici, *genbaku manga* e graphic novel

Tessa Morris-Suzuki (2005), trattando di storie del fumetto sottolinea l'importanza e il potenziale dei fumetti storici come un mezzo di espressione storica. Essi non solo raggiungono un vasto pubblico, ma "le loro immagini crude e drammatiche hanno anche il potere di imprimersi nella nostra memoria, influenzando il modo in cui vediamo il presente e ricordiamo il passato".[41] Inoltre, riprendendo il pensiero di Bella Brodzki (2007) sulla necessità di condivisione del passato per affrontare il futuro, "thinking both psychoanalytically and historically also means that while we harbor the dream of plentitude, we always begin with a gap"[42] potrebbe significare che per colmare quel vuoto si possa utilizzare diverse modalità comunicative e le immagini sono una di queste.

Higashi Julie (2021), docente di educazione internazionale alla Kyōto University, scrive che i ricordi individuali possono trasformarsi in narrazioni storiche e romanzate, portando così gli spettatori o i lettori a diventare dei "consumatori di una cultura della memoria" e afferma che, dal momento che esperienze guidate dai mass media, come cinema, televisione o musei commemorativi possono far rivivere il passato o addirittura permettere di identificarsi con personaggi sopravvissuti a un evento traumatico, un'animazione o un manga creati da artisti che non hanno vissuto in prima persona una guerra possono trasmettere l'essenza di un evento traumatico a un pubblico lontano.[43]

L'interesse accademico verso i manga è cresciuto in modo significativo in Giappone a partire dall'anno 2000, non soltanto per quanto riguarda i *manga studies* come distinto campo di studio, ma l'attenzione degli studiosi si è rivolta in particolare anche alla rappresentazione della seconda guerra mondiale e delle bombe atomiche.[44] Si trattava di un nuovo modo di rappresentare e leggere la storia attraverso uno stile specifico del fumetto e ci si è accorti che i fumetti mostrano una sorprendente capacità di testimoniare i traumi. Manga o fumetti possono essere dunque utilizzati per rappresentare situazioni o eventi traumatici, attraverso

---

[41] Tessa MORRIS-SUZUKI, *The past within us: Media, memory, history*, New York: Verso, 2005, p. 164.

[42] BRODZKI, *Can These Bones…*, cit., p. 113.

[43] HIGASHI, Julie, "In This Corner of the World: Animated Landscapes of Hiroshima and Kure in the Present Tense", *Status Quaestionis*, Università La Sapienza di Roma, pp. 193-194. https://rosa.uniroma1.it/rosa03/status_quaestionis/article/view/17517/16738 [ultimo accesso 20/01/2025].

[44] TAKEUCHI, Miho, "Kouno Fumiyo's Hiroshima Manga: A Style-Centered Attempt at Re-reading", *Kritica Kultura,* vol. 26, 2016, p. 244, https://shorturl.at/uMrL2 [ultimo accesso 8/02/2025].

storie frutto della fantasia dell'autore, ma basate su ricostruzioni di avvenimenti storici realmente accadute. Anche con le rappresentazioni grafiche, così come con le fotografie, si può riscontrare ciò che Brodzki (2007) scrive circa il complesso intreccio di relazioni che la sopravvivenza crea con i defunti, in cui il dovere di ricordare e il continuo bisogno di piangere coesistono con sentimenti di terrore, colpa, vergogna, risentimento, tradimento e abbandono.[45]

Nel 1972 fu pubblicato sulla rivista giapponese di manga *Shūkan Shōnen Jump* un racconto autobiografico in un solo volume di quarantotto pagine di Nakazawa Keiji, *Ore wa Mita* おれは見た (tradotto in inglese *I saw it: the Atomic Bombing of Hiroshima*) in cui si faceva riferimento alla vita di Nakazawa da quando era giovane fino all'età adulta nella Hiroshima del dopoguerra. Nakazawa fu incoraggiato a creare una serie più lunga basata sui propri ricordi e *Ore wa Mita* divenne il predecessore della popolare serie manga *Hadashi no Gen* pubblicato tra il 1973 e il 1987 sulla rivista settimanale *Shūkan Shōnen Jump*. Sebbene non fosse molto popolare durante la serializzazione, la storia fu ripresa dai mass media e le vendite furono notevoli quando fu presentata dal quotidiano Asahi Shinbun nel 1975, insieme al suo primo libro. Secondo Ichiki, nel 1973 con la pubblicazione di *Hadashi no Gen* si è verificato un punto di svolta ed ha avuto inizio il periodo in cui viene riconosciuto come genere il *genbaku manga*, un tipo di manga riguardante la bomba atomica che aveva iniziato a svilupparsi in Giappone nell'immediato dopoguerra (anche se il termine vero e proprio per questo genere risale a molto più tardi). *Hadashi no Gen* si distingue infatti dai precedenti manga sulla bomba atomica perché, mentre molti *shōjo manga* utilizzano la bomba atomica come espediente per intrattenimento ed evitano le descrizioni grafiche dei siti o delle vittime della bomba atomica, il suo autore Nakazawa è un sopravvissuto al bombardamento di Hiroshima, descrive ciò che ha vissuto e visto in prima persona, facendo ricorso ad immagini esplicite e di forte impatto visivo, utilizzando il manga come un mezzo per educare i suoi lettori.[46] L'autore ha cercato di utilizzare realismo e immaginazione per spingere le persone a guardare nel profondo della propria coscienza, comprendere la crudezza della realtà e temerla affinché certi errori non vengano più compiuti, rifiutando la guerra, ricercando la pace e rispettando

---

[45] BRODZKI, *Can These Bones*…, cit., p. 199.

[46] ICHIKI, Masashi, "Embracing the Victimhood: A History of A-bomb Manga in Japan", *International Journal of Asia Pacific Studies*, vol. 7, no. 3, 2011, p. 41, http://eprints.usm.my/40468/1/AbombManga-MasashiIchiki.pdf [ultimo accesso 8/02/2025].

la vita umana. Nakazawa voleva mostrare tutto ciò anche ai bambini, nella speranza che la tristezza e la paura li spingessero alla convinzione che non dovesse accadere il ripetersi dell'uso delle armi atomiche e delle loro conseguenze.[47] La storia è stata pubblicata in diverse riviste ed è stata tradotta in diciassette lingue, per un totale di oltre dieci milioni di copie vendute, e adattato per il cinema e la televisione attraverso film, dramma e anime.[48]

Uno dei più grandi fumettisti mondiali del periodo moderno fu Will Eisner, che nella sua fase matura di produzione, nel 1978, iniziò a pensare ad una denominazione alternativa a *comics* o *fumetti* per dare maggiore evidenza a quel genere narrativo, e propose *sequential art*,[49] evidenziando come si trattasse di un"'arte" in cui trattare nuovi temi con sequenze di tavole e baloon. Iniziò così a scrivere veri e propri romanzi per immagini, e *Contratto con Dio* (1978) viene considerato il primo graphic novel di successo, portando la critica a definire Eisner il padre del graphic novel. Eisner fece scuola anche all'estero, ad esempio Osamu Tezuka e Hugo Pratt resero popolare lo stesso approccio anche in Giappone e in Italia.[50]

Il tema del trauma storico fu trattato successivamente in *Maus: A Survivor's Tale* di Art Spiegelman (edito tra il 1986 e il 1991), che sembra canonizzare il genere del graphic novel a livello mondiale, essendo stato il primo nel suo genere ad ottenere una menzione speciale da parte del Comitato del Premio Pulitzer (prestigioso premio annuale statunitense per il giornalismo, la letteratura e la musica).[51] Nel 1992 Spiegelman ha quindi vinto il premio Pulitzer per *Maus,* "elevando così il mezzo del fumetto a nuovi livelli critici".[52] A questo riguardo Calabrese e Zagaglia (2017) scrivono:

> Il termine "graphic novel" nasce allo scopo di differenziare una modalità testuale nuova rispetto a quella ritenuta meno complessa dei "fumetti" – cioè narrazioni brevi, naif e destinate

---

[47] BIENATI, *Responsabilità e oblio...*, cit., p. 16.

[48] Vedi introduzione *Gen di Hiroshima* vol. 1.

[49] Stefano CALABRESE e Elena ZAGAGLIA, *Che cos'è il graphic novel*, Bari, Omnibook, 2017, p. 19.

[50] Il Post Cultura: https://www.ilpost.it/2025/01/03/will-eisner-storia/ [ultimo accesso 20/01/2025].

[51] CALABRESE e ZAGAGLIA, *Che cos'è il graphic novel*, cit., p. 27.

[52] Linda FLORES, "Kouno Fumiyo's Hi No Tori Series as Documentary Manga: Memory and 3.11", *Journal of Adaptation in Film and Performance,* vol. 12, no. 3, Intellect, 2019, p. 3.

a un pubblico perlopiù adolescente -, presentandosi come una forma letteraria orientata ad un pubblico più adulto, un focus narrativo differente e pratiche editoriali più articolate.[53]

Si può poi osservare che i graphic novel evitano la serializzazione e si presentano con il formato libro, per lo più singolo, autonomo e autoconcluso, con una narrazione in cui si avverte il ruolo del narratore (solitamente assente nel fumetto) e in essi tendono a svilupparsi temi autobiografici, biografici, documentaristici e storici.[54] Anche *Maus* è un'opera autobiografica, in cui l'autore intervista il proprio padre sopravvissuto all'Olocausto riguardo alle esperienze vissute e racconta la tragedia della Shoah con creatività attraverso degli animali (i topi rappresentano gli ebrei, i gatti i tedeschi). Ricorre ai flashback per ritrarre gli eventi di guerra e dimostra di comprendere il significato, nonché le difficoltà, di essere figlio di un deportato, mostrando come gli orrori subiti dai genitori abbiano avuto profonde ricadute sulla generazione successiva.

Come scrive Bella Brodzki (2007), il peso dell'eredità o del compito della traduzione culturale a carico della seconda generazione diventa acuto, perché da esso dipende la sopravvivenza dell'originale;[55] tuttavia, i romanzi mostrano che anche la sopravvivenza dell'erede è in gioco, sebbene in modo diverso da quella della generazione precedente. Entrambe le opere di Nakazawa e Spiegelman erano ambientate nel periodo della seconda guerra mondiale ed erano incentrate la prima sugli ultimi mesi della seconda guerra mondiale a Hiroshima e la seconda sull'Olocausto. In queste opere si è potuto riscontrare come la rappresentazione grafica di eventi storici traumatici abbia reso possibile una narrazione alternativa al romanzo e di grande efficacia.

Gen di Hiroshima è stato spesso visto come il primo manga non narrativo sul trauma storico, autobiografico in quanto basato su esperienze di un sopravvissuto alla bomba atomica:[56] per anni i media in Europa e in America avevano taciuto i dettagli degli effetti scioccanti della bomba atomica a Hiroshima e Nagasaki e Nakazawa Keiji riuscì a trasporre

---

[53] CALABRESE e ZAGAGLIA, *Che cos'è il graphic novel*, cit., p. 8.

[54] Ivi, pp. 10-11.

[55] BRODZKI, *Can These Bones*…, cit., p. 127.

[56] FLORES, *Kouno Fumiyo's Hi*…, cit., p. 3.

le sue esperienze personali nel suo racconto. Paul Gravett scrive che Nakazawa spiegò di aver chiamato il suo personaggio Gen, il cui significato in giapponese è di "radice" o "fonte":

> nella speranza che diventasse una radice o una fonte per una nuova generazione di esseri umani – una generazione che potesse camminare a piedi scalzi sul suolo carbonizzato di Hiroshima, sentire la terra sotto i piedi, e avere la forza di dire "No" alle armi nucleari.[57]

Nonostante non sembri essere stato oggetto di studio accademico in Italia, considerando il profondo trauma collettivo rappresentato e narrato dalle sue immagini e dai suoi dialoghi, in questo lavoro si intende far riferimento anche a *Medz Yeghern, il Grande Male*, un graphic novel realizzato in un volume unico, la cui prima edizione risale al 2007. A differenza dei testi precedenti che si riferiscono ad eventi tragici la cui gravità viene riconosciuta a livello internazionale, il racconto di Paolo Cossi ricostruisce uno sterminio tuttora negato da molti paesi e pertanto la sua traduzione e diffusione ha incontrato delle limitazioni.

---

[57] Paul GRAVETT, *Manga 60 anni di fumetto giapponese*, Logos, 2006, p. 65.

PARTE SECONDA

LA MEMORIA IN KŌNO FUMIYO E PAOLO COSSI

Capitolo 6: Kōno Fumiyo e il trauma della bomba atomica

6.1 –Kōno Fumiyo

Kōno Fumiyo è un'artista giapponese di manga nata nella prefettura di Hiroshima nel 1968, nota e premiata a livello nazionale. È cresciuta in una famiglia istruita e da bambina non le era consentito leggere molti manga, ma appena possibile utilizzava i suoi risparmi per acquistarli. Nel periodo delle scuole medie ha iniziato a mettere in pratica l'idea di disegnare un proprio manga, ha continuato a disegnare fumetti durante il liceo ed una volta all'università, era iscritta alla Facoltà di Scienze dell'Università di Hiroshima, è diventata membro del club di illustrazione manga.[1] Ha abbandonato l'università per diventare un'artista di manga e, dopo essersi trasferita a Tōkyō, ha lavorato come assistente di alcuni fumettisti. Kōno scrive e illustra opere di vario tipo, principalmente sul tema della vita quotidiana e le sue attività spaziano da libri per bambini a riviste per ragazzi.

Nel 1995 ha debuttato come autrice con *Machikado Hana Dayori* 街角花だより (1995-1996), in seguito ha creato vari manga tra i cui i più importanti sono *Pippira chō* ぴっぴら帳 (1997-2004), *Kokko-san* こっこさん (1999-2001), *Nagai Michi* 長い道 (2001-2004), *Kappa no Neneko*, かっぱのねね子 (2001-2002), *Yūnagi no Machi Sakura no Kuni* 夕凪の街桜の国 (tradotto in italiano *Hiroshima, nel paese dei fiori di ciliegio,* 2003-2004), *San-san Roku* さんさん録 (2004–2006), *Kono Sekai no Katasumi ni* この世界の片隅に (tradotto in italiano *In questo angolo di mondo*, 2007–2009), *Heibon Kurabu* 平凡倶楽部 (2009–2010), *Boorupen Kojiki* ぼおるぺん古事記 (2011–2012), *Ano Toki, Kono Hon* あのとき、この本 (2013-2014), *Hi no Tori* 日の鳥 (2012–2016), *Hyakuichi* 百一 (2018–2021).

Kōno ha ricevuto due prestigiosi premi, il Japan Media Arts Festival Award (Manga Division) e il Creative Award del Tezuka Osamu Cultural Award per *Yūnagi no Machi Sakura*

[1] https://archive.hiroshima-u.ac.jp/koho_press/HU-plus_Vol.5/pdf/10.pdf [ultimo accesso 17/12/2024].

no Kuni che ha attirato l'attenzione del pubblico come nuovo tipo di manga sulla bomba atomica, il più importante dalla pubblicazione di *Hadashi no Gen* di Nakazawa. L'opera ha anche avuto diverse trasposizioni: la prima è stata un radiogramma trasmesso in Giappone il 5 agosto 2006 dalla rete nazionale NHK, che ha vinto nello stesso anno l'Art Festival Award della Agency for Cultural Affair; nel luglio 2007 il manga è diventato un romanzo, scritto da Kei Kunii, e contemporaneamente un film diretto da Kiyoshi Sasabe[2]. Dal 2007 al 2009 ha realizzato il manga a puntate *Kono Sekai no Katasumi ni* per il quale ha vinto il Japan Media Arts Festival Excellence Award (Manga Division), il "The Best Manga 2010 Read this manga!", l'opera è stata sceneggiata per NTV nel 2011 e per TBS nel 2018, e nel 2016 è stata realizzata un'animazione teatrale da Katabuchi Sunao che ha avuto un adattamento cinematografico nel 2018.

Alcuni mangaka prima di Kōno hanno vissuto delle esperienze di guerra che li hanno portati a sviluppare con creatività il proprio lavoro, dando inizio al genere del manga di guerra: tra di loro, oltre al già citato Nakazawa Keiji, si ricordano Tezuka Osamu (1928-1989) che nei suoi lavori fece riferimento sia alla Seconda Guerra Mondiale che alla guerra del Vietnam, ritenendo di avere il dovere morale di spiegare cosa fosse la guerra alle generazioni più giovani che non l'avevano vissuta, e Mizuki Shigeru (1922-2015), che visse da soldato sui campi di battaglia la seconda guerra mondiale e creò dei manga unici nel genere, anche mostrando la brutalità dei soldati giapponesi per comunicare tacitamente la sua richiesta di pacifismo.

Higashi Julie (2021) ha evidenziato che Kōno appartiene alla cosiddetta *senmu jidai* 戦無時代, o generazione senza esperienza di guerra, e che utilizzò un approccio diverso rispetto al passato per preservare le memorie di guerra che stavano rapidamente mostrando "segni di sbiadimento": facendo parte di una generazione successiva a chi la guerra l'aveva vissuta e ne voleva descrivere anche i dettagli più cruenti, il modo di Kōno di rappresentare la distruzione causata dagli eventi bellici, meno esplicito, non poteva essere percepito reale come lo erano state le raffigurazioni realizzate dai suoi predecessori, ma il suo successo si ritrova nella sua capacità di ritrarre degli aspetti importanti della vita quotidiana negli anni quaranta, che continuava ad esistere indipendentemente dalla guerra, e Higashi, per sottolineare la realtà concreta che le persone vivevano in quegli anni di conflitti, aggiunge:

---

[2] Terza di copertina della versione italiana del libro Hiroshima nel paese dei fiori di ciliegio.

> She succeeds in portraying important aspects of the war that are curiously absent in the works of her predecessors: that daily life did not end with the beginning or the end of a war, and not everyone was behaving according to the imperial government's expectations, including its plan of world order".[3]

Arrivati al ventunesimo secolo non si è smesso di commemorare lo scoppio della bomba atomica, ma l'evento era temporalmente sempre più distante e il *genbaku manga*, sembrava quasi scomparso quando tornò in auge in modo drammatico con Kōno Fumiyo nel 2004 con *Yūnagi no Machi Sakura no Kuni*.[4] Il suo messaggio non è politico, al contrario, l'opera di Kōno evita di discutere le forze politiche le cui scelte hanno portato allo scontro militare e alla violenza; si legge solo un breve sfogo di Suzu, la protagonista di *Kono Sekai no Katasumi ni*, dopo l'annuncio alla radio della resa giapponese che poneva fine alla Seconda guerra mondiale:

> Non eravamo preparati al peggio? Non dovevamo combattere fino all'ultimo uomo? Siamo in cinque qui ora! Ho ancora la mano sinistra e le gambe! Io non posso accettarlo![5]

L'autrice ha affrontato i temi del trauma storico e della memoria in molte delle sue opere: in lei non c'è trasmissione intergenerazionale della memoria, non è una sopravvissuta, nei suoi racconti si mescolano storia e fiction, in essi emerge però il trauma dei sopravvissuti e dei loro discendenti, in modo particolare in *Yūnagi no Machi Sakura no Kuni*. Ogni autore rappresenta un evento traumatico attraverso vari gradi di distanza psicologica, definita dalla durata temporale, dalle generazioni e da altri fattori personali di connessione, ma il fatto di non aver avuto un'esperienza diretta con il bombardamento atomico o di non essere discendente di un *hibakusha* non è fondamentale per avere un rapporto personale con il bombardamento come evento e memoria. Secondo Higashi, un film di animazione o un manga creati da artisti che non hanno un'esperienza diretta della guerra possono trasmettere l'essenza dell'evento traumatico a un pubblico vasto e internazionale e un esempio sarebbe

---

[3] HIGASHI, *In This Corner of the World*…, cit., pp. 197-198.

[4] ICHIKI, *Embracing the Victimhood*…, cit., p. 9.

[5] Vedi appendice 2, fig. 34.

rappresentato proprio dalla serie manga di Kōno, *Kono Sekai no Katasumi ni*, soprattutto nella sua forma animata.[6]

Nelle sue storie, narrando gli eventi di cui ha raccolto testimonianze e documenti vari, l'autrice svolge una sorta di missione contribuendo ad aumentare la consapevolezza dei lettori rispetto a quanto avvenuto, nonché la loro responsabilità nel considerare e ricordare i fatti traumatici. Inoltre, quasi tutti i personaggi principali della prima parte del suo manga hanno vissuto il bombardamento atomico non direttamente, ma da una distanza geografica e generazionale, e hanno assistito alla violenza attraverso la sofferenza della propria famiglia: vengono infatti perlopiù narrate esperienze di sopravvissuti di seconda generazione biologicamente e psicologicamente colpiti dal bombardamento atomico senza essere stati fisicamente presenti. Si può anche osservare come le storie multigenerazionali siano complementari e illustrino le complessità della memoria traumatica e della sua eredità attraverso l'arte e le narrazioni che non si sostituiscono l'una all'altra, ma ricordano esperienze traumatiche diverse, spesso parallele, dal punto di vista fisico e psicologico. Come afferma Haroutyunian nel commentare un lavoro sulla trasmissione della storia assegnato ad un gruppo di studenti: "the story, especially the oral tale, is a shared substance between interlocutors, and simply does not exist without both the teller and the listener, the writer and the reader".[7]

Si potrebbe poi evidenziare un aspetto dei manga di Kōno che contribuisce al coinvolgimento del lettore nell'avvicinarsi agli eventi storici: vi è un intreccio di fumetti e illustrazioni per cui da un lato ci si immerge nella storia e dall'altro si osservano alcuni dettagli dell'ambiente e dei paesaggi che rendono più partecipe il pubblico. Le immagini dei fumetti raccontano le storie, evidenziano l'azione in modo possibilmente conciso privilegiando di volta in volta ciò che è necessario, ma favoriscono l'immersione nel racconto perché sono accompagnate da illustrazioni che lo commentano, arricchendolo di dettagli in una forma descrittiva più che narrativa.[8] Un semplice esempio potrebbe essere la rappresentazione dell'immagine simbolo della città di Hiroshima, il Memoriale della pace (原爆ドーム, *Genbaku Domu*), lo scheletro dell'edificio con cupola distrutto dalla bomba atomica, ma lasciato intoccato a testimoniare la crudeltà della guerra. Nelle storie di Kōno il Memoriale è

---

[6] HIGASHI, *In This Corner of the World*…, cit., p. 194.

[7] HAROUTYUNIAN, *Echoes*…, cit., p. 50.

[8] BARBIERI, *I linguaggi*…, cit., pp. 13-14.

un elemento importante, ricorrente, come se la sua rappresentazione fosse un simbolo di continuità della città di Hiroshima.

Le opere di Kōno Fumiyo di cui si tratterà in seguito sono state pubblicate su "Weekly Manga Action" e "Manga Action", una rivista giapponese di manga *seinen* pubblicata dalla casa editrice Futabasha. La rivista è nata come Weekly Manga Action ed ha iniziato a pubblicare settimanalmente dal 7 luglio 1967. Dal 2003 ha cambiato programma di pubblicazione passando a due volte al mese, il primo e il terzo giovedì ed ha modificato il nome eliminando la voce "Weekly" per evidenziare il suo nuovo formato.

Per svolgere la ricerca per questa tesi sono stati utilizzati sia i testi in lingua giapponese che quelli nella versione tradotta in lingua italiana a scopo comparativo e di autenticazione.

6.2 – Hiroshima, nel paese dei fiori di ciliegio come strumento della memoria

Yūnagi no machi, sakura no kuni, la cui versione italiana è intitolata *Hiroshima, nel paese dei fiori di ciliegio*, è un manga giapponese realizzato da Kōno Fumiyo su richiesta dello stesso redattore e pubblicato su Weekly Manga Action e Manga Action dal 2003 al 2004. Non è stato l'inizio di una serie, ma un racconto breve diviso in due parti poi riunite in un unico *tankōbon*: l'opera include infatti più storie collegate e presentate in una prima parte, intitolata *Yūnagi no machi* 夕凪の街, ambientata nella Hiroshima del 1955 e una seconda parte, *Sakura no kuni* 桜の国, nella Tōkyō contemporanea. Nella traduzione in italiano, le due storie narrate sono intitolate *La città della quiete serale* (traduzione di *Yūnagi no machi*) e *Nel paese dei fiori di ciliegio* (traduzione di *Sakura no kuni)* parte uno e due. Molti editori erano riluttanti a pubblicare opere sul tema del bombardamento atomico, ma la prima parte del volume, è stata stampata nel 2003 sul settimanale Manga Action, che stava per cessare le pubblicazioni; poiché l'opera ha avuto un grande riscontro, nel 2004 è stato pubblicato il sequel *Sakura no kuni* nel bimestrale Manga Action e nel 2004 è avvenuta la pubblicazione da Futabasha Action Comics in un volume unico in formato di libro, da novantotto pagine, con l'aggiunta di nuovi disegni.

L'autrice, nel creare *Yūnagi no machi, sakura no kuni*, ha accettato con una certa riluttanza il compito di comunicare ai suoi lettori, attraverso il fumetto, un messaggio importante: non dimenticare gli effetti dello scoppio della bomba atomica avvenuto in Giappone il 6 agosto del 1945 e ricordare l'importanza della pace. Inizialmente Kōno ha avuto qualche difficoltà a svolgere il compito richiesto dal momento che per gran parte della sua vita aveva evitato argomenti e ricordi legati alla bomba atomica, ma durante il periodo trascorso a Tōkyō si era resa conto che le persone al di fuori di Hiroshima sapevano poco dei bombardamenti atomici e dell'esperienza degli *hibakusha*. Nella postfazione del manga, Kōno esprime il suo disagio per aver cercato di ignorare quel tragico evento avvenuto in tempi per lei lontani, ma proprio in quanto cittadina di Hiroshima sentiva il dovere morale di trasferire il concetto di pace, per farne capire l'importanza, usando qualsiasi tipo di linguaggio comprensibile ai nuovi lettori. Scrive infatti:

> Quasi mi pentii di aver accettato. Quando ero una studentessa rischiai di svenire davanti alle foto del Museo della Pace, procurando peraltro un sacco di fastidi a chi mi stava intorno. Anche per questa ragione, fino a poco tempo prima, avevo cercato di evitare tutto ciò che

riguardava la bomba atomica. Ciò che mi spinse a mettermi comunque alla prova furono forse i rimorsi della coscienza che fino ad allora si era sforzata di ignorare la cosa, mostrandosi innaturalmente disinteressata a quel tragico evento storico. […] Ebbi così la sensazione che godermi la pace nell'unico paese al mondo che ha subito un bombardamento atomico (nonostante ce ne siano molti altri in cui sono stati usati proiettili all'uranio impoverito, che hanno provocato enormi danni) mi gravasse sulla coscienza ancor più dell'innaturale sensazione che provavo nell'essere una cittadina di Hiroshima.[9]

Riguardo alla narrazione del manga, i personaggi delle storie sono persone che appartengono alla stessa famiglia e serbano dei tristi ricordi sul tema del bombardamento atomico che non vogliono rievocare, ma che all'improvviso riemergono. *La città della quiete serale* è la prima storia, ambientata nel 1955, dieci anni dopo lo scoppio della bomba per cui il ricordo è abbastanza recente, si osservano le conseguenze del bombardamento atomico, ed è incentrata sul personaggio femminile di Minami, poco più che ventenne, e sulle sue emozioni. La giovane vive insieme alla madre in un accampamento chiamato Aioidori[10] a Hiroshima (原爆スラム周辺 *genbaku suramu shūhen*, "area della baraccopoli della bomba atomica per sopravvissuti e rimpatriati"), con lei è sopravvissuta al bombardamento in cui hanno perso il padre e una sorellina il giorno dello scoppio, un'altra sorella è deceduta due mesi più tardi per gli effetti delle radiazioni della bomba atomica, mentre il fratellino Asahi è stato mandato a vivere in un'altra prefettura del Giappone con una zia. In realtà lui sarebbe dovuto tornare a Hiroshima, ma si era rifiutato ed era stato adottato dalla zia e il marito. Il significato del luogo in cui vivono Minami e la madre non viene spiegato dal racconto, i lettori con conoscenze pregresse possono dedurlo dal suo aspetto e dalla posizione della casa sul fiume,[11] poi una nota dell'autrice a fine testo specifica che si tratta dell'area in un primo momento abitata dalle persone che avevano perduto casa e terreno a causa del piano di ricostruzione successivo all'esplosione, ma l'accampamento scomparve poi nel 1977.[12] Lo stile visivo privilegia la prospettiva di Minami: la giovane non riesce a liberarsi dai ricordi

---

[9] KŌNO, Fumiyo, "Postfazione" in *Hiroshima nel paese dei fiori di ciliegio*, Ronin Manga, Kappa Edizioni, 2010.

[10] KŌNO, "Note dell'autrice" in *Hiroshima nel paese*…, p. 100. L'accampamento Aiodori si trovava a Nord dell'Atomic bomb Dome e non va confuso con l'odierno Aioidori.

[11] TAKEUCHI, *Kouno Fumiyo's Hiroshima*…cit., p. 245.

[12] KŌNO, *Hiroshima, nel paese*…, cit., p. 100.

degli orrori del bombardamento, quando bacia per la prima volta un collega che vorrebbe legarsi sentimentalmente a lei, vive un flashback dove vede le vittime accanto a sé e ricorda l'aspetto del luogo in cui si trovava quando la bomba è stata sganciata e non può dimenticare tutte le persone in agonia che aveva dovuto abbandonare per riuscire lei a sopravvivere.[13] La bomba ha ucciso moltissime persone ed ha distrutto la vita dei superstiti, anche quella di Minami che prova un senso di colpa per essere sopravvissuta ed è consapevole della propria infelicità; lei vorrebbe solo dimenticare e lo si legge nelle sue parole: «Tutto questo farebbe parte del passato se solo riuscissi a dimenticare»,[14] e un passaggio importante è quello in cui in poche parole viene espresso il suo sentimento contrastato:

> Per favore, mi lasci parlare di cosa è successo dieci anni fa. Se riuscissi a farlo, forse finalmente capirei cosa vuol dire essere una sopravvissuta. E poi forse riuscirei a stare con lei senza sentirmi in colpa per le mie sorelle e per tutti quelli che sono rimasti uccisi.[15]

Nonostante tutte le sofferenze, quando la giovane decide di lasciarsi il passato alle spalle e ne parla con il collega, incomincia a sentirsi debole e a risentire degli effetti a lungo termine dell'avvelenamento da radiazioni. Muore poco dopo l'arrivo del fratello e della zia al suo capezzale e Minami, senza forze e senza la vista, pensa a quanto sia crudele la vita per lei, che proprio quando era sicura di essere sopravvissuta capisce di non poter più vivere. Kōno evidenzia però, nelle immagini finali, che la storia di Hiroshima non è ancora finita, prima di spegnersi, l'ultimo pensiero di Minami è infatti: «Non importa quante sere senza vento passeranno ancora, questa storia non finirà mai» ed è significativa la rappresentazione di un volantino sulla conferenza mondiale contro le bombe atomiche a idrogeno per continuare a chiedere la pace per Hiroshima.[16]

In questa storia, che permette al lettore di capire come gli *hibakusha* cercassero di sopravvivere nonostante l'impossibilità di dimenticare l'orrore vissuto, si avverte il peso del recente passato e come le conseguenze del bombardamento influenzino i sentimenti di amore provati dai giovani, anche se la storia viene narrata in modo non troppo cupo e conquistando

---

[13] Vedi appendice 2 fig. 17.

[14] KŌNO, *Hiroshima, nel paese*…, cit., p. 26.

[15] Ivi, p. 28.

[16] Ivi, p. 34.

così la simpatia di molti lettori. Nella parte *La città della quiete serale* viene dedicata un'intera pagina al disegno del Memoriale della pace, "Atomic Bomb Dome" (vedi appendice 2, fig. 15) che è lo scheletro dell'unico edificio ancora presente ad Hiroshima, simbolo emblema dell'inumanità della bomba e che ricorda a tutti l'importanza della pace. Kōno descrive in una nota la sua scelta:

> Mentre lavoravo a questo fumetto, ho notato che l'Atomic Bomb Dome diventava sempre più piccolo e decadente nelle foto scattate dal momento dell'esplosione. Molti votarono per la demolizione dell'edificio perché la sua presenza riportava alla memoria la devastazione di quel giorno. Il consiglio comunale di Hiroshima decise nel 1966 di preservare il monumento per ricordare ai posteri il disastro nucleare. Anche se l'edificio era poco più di un rudere all'epoca in cui viveva Minami, l'ho disegnato come simbolo del coraggio delle molte vittime della bomba atomica che riuscirono a superare il proprio conflitto emotivo e decisero di preservare il monumento. [17]

Verrà riproposto anche in seguito, ma in maniera più marginale ed è ciò che visivamente sembra rappresentare l'elemento comune alle diverse parti del testo. I sopravvissuti alla bomba, e Minami è il personaggio che li rappresenta, cercano faticosamente una vita normale, ma il passato è sempre vivo e la morte ancora presente, perché negli anni le persone continuano a morire per effetto delle radiazioni. Il pensiero di Minami poco prima di morire, che forse potrebbe nascondere una considerazione a sfondo politico è:

> Sono passati dieci anni da allora, ma se chi ha sganciato la bomba potesse vedermi adesso, penserebbe ancora "Evviva! Ne abbiamo fatta fuori un'altra!..?

Nel paese dei fiori di ciliegio è una storia in due parti, la prima ambientata a Tōkyō nel 1987 e il personaggio centrale è Nanami, figlia di Asahi, il fratello minore di Minami, quindi è una *hibakusha* di seconda generazione. Andando a far visita al fratello Nagio in ospedale a causa dell'asma, incontra la sua vicina di casa e migliore amica Toko e insieme, nella stanza d'ospedale di Nagio, lanciano in aria petali di ciliegio che Nanami ha raccolto per fargli vivere l'esperienza della primavera che sta perdendo: i fiori di ciliegio sono un simbolo di rinascita,

---

[17] Ivi, p. 100.

nonostante la loro fragilità tornano a fiorire. Poco dopo muore la nonna, madre di Minami e Asahi, e la famiglia di Nanami si trasferisce vicino all'ospedale di Nagio e distante da Toko.

La seconda parte della storia è ambientata nel 2004, Nanami e Nagio sono ormai adulti e lavorano, Nanami teme che il padre sia affetto da demenza senile e decide di seguirlo quando lui una sera esce. Casualmente incontra Toko e procedono insieme nell'inseguimento di Asahi. Dopo una notte in autobus, si ritrovano a Hiroshima, qui si scopre un intreccio di storie anche tra Toko e Nagio, e riaffiorano molti ricordi. Alla fine, quando si è capito che quel giorno è il 6 agosto, giorno della commemorazione, Asahi dice a Nanami di aver visitato Hiroshima per il 49° anniversario della morte di Minami e che Nanami le assomiglia.

Non avendo vissuto la tragedia in prima persona e non avendo avuto familiari coinvolti dal bombardamento, Kōno ha dovuto fare un impegnativo lavoro di ricerca per raccogliere i ricordi di coloro che erano a conoscenza degli eventi e delle condizioni del Giappone dagli anni Trenta al post guerra, racconti diretti delle persone del luogo, quindi *hibakusha* di prima generazione, e reperendo dalle biblioteche di Hiroshima il materiale storico necessario a capire il contesto delle storie che intendeva narrare.

Il titolo del manga di Kōno riprende quelli di due opere di Ōta Yōko, *Yūnagi no machi to hito to* 夕凪の街と人と (Con la gente della città della calma serale, 1953), citato nella bibliografia principale, e il romanzo di guerra *Sakura no Kuni* 桜の国 (Il paese dei fiori di ciliegio), che fu molto apprezzato dal pubblico e nel 1940 fu premiato dall'Asahi Shinbun. *Yūnagi no machi to hito to* è ambientato nell'area di Motomachi, dove ebbe inizio la riqualificazione di Hiroshima con la demolizione della baraccopoli in cui vivevano le vittime di guerra. Alla fine di agosto del 1953 Ōta aveva fatto visita alla casa per le vittime di guerra della sorella Nakagawa Kazue e aveva osservato le condizioni post bombardamento, per cui l'autrice nel suo libro cercò di descrivere lo stile di vita degli *hibakusha* che vivevano nelle baracche e che erano stati abbandonati sia dalla politica che dalla società. Attraverso le parole dei sopravvissuti che vivono nella baraccopoli, moltissimi dei quali erano coreani, Ōta ha delineato il modo in cui Hiroshima è stata trasformata nella città memoriale della pace attraverso la legge edilizia del 1948:[18] quei sopravvissuti erano stati evacuati dalla baraccopoli, per cui l'intento dell'autrice era di capire come era avvenuta la riqualificazione della città e trovare una speranza per il movimento degli *hibakusha*, sulle cui reali condizioni mediche

[18] ICHITANI, Tomoko, "Town of Evening Calm…, pp. 372-373.

indagavano alcuni studenti. Come Ichitani evidenzia, Ōta aveva indagato sulla questione della baraccopoli di Hiroshima, Kōno ha affrontato questo tema attraverso le sue illustrazioni, rappresentando la città appena ricostruita e mettendo in evidenza un cartello della conferenza mondiale contro le bombe atomiche, uno dei principali eventi che si svolsero in Giappone nel 1955; l'obiettivo di quelle scene è di mostrare che Hiroshima si stava sviluppando come città memoriale della pace, ma con un aumento della consapevolezza delle persone verso la pace.[19] Quanto a *Sakura no kuni* di Ōta Yoko, non viene citato da Kōno tra i testi di riferimento e non vi è alcun legame nella trama tra romanzo e manga, ma Ichitani scrive:

> […] reading these two texts together reveals the way in which war memories are feminized and have worked to create Japan's image as the victim through the process of forgetting the complicity of Japanese women with state.[20] […]

E sempre secondo Ichitani, il testo di Ōta, raffigurando il fiore di ciliegio come icona dell'estetica giapponese, incoraggerebbe la crescita del nazionalismo e del militarismo nel popolo giapponese.

> Cherry blossoms evoke Japaneseness and serve to create a collective national identity. As seen in Ota's text, the image of the cherry blossom was utilized during the war to inspire people's nationalism and military fervor. In contrast to this, Kōno text uses the cherry blossom as a symbol of peace and as reconciliation with traumatic memories relating to the atomic bomb.[21]

Kōno nel suo testo fa riferimento anche ad altri importanti testi letterari che sono presenti nella bibliografia principale: *Hashi no ue no otoko* 橋の上の男 (L'uomo del ponte, 1960) di Günther Anders, *Kuroi ame* di Ibuse Masuji, *Hiroshima nōto* di Ōe Kenzaburō e *Shikabane no machi* di Ōta Yōko. Forse richiamando le parole di tali autori viene evidenziata anche l'importanza del silenzio in alcune parti della narrazione: il padre di Nanami non ha mai raccontato ai propri figli la storia della famiglia di origine né ha parlato dell'importanza che ha per lui la commemorazione del 6 agosto, il suo silenzio all'inizio verrà frainteso, ma

---

[19] Idem p. 373.

[20] Idem p. 384.

[21] Idem p. 386.

sarà l'elemento che permetterà poi ai familiari dell'uomo di comprendere il dolore e i sentimenti da lui provati. Kenzaburō nel suo *Hiroshima Notō* ricordava il diritto degli *hibakusha* di mantenere il silenzio, citando la lettera di uno studente di medicina, Matsusaka Yoshitaka, figlio di un medico che aiutò i feriti dopo l'esplosione ad Hiroshima:[22]

> La gente di Hiroshima preferisce rimanere in silenzio fino al giorno in cui si troverà di fronte alla morte. Vuole avere una sua vita e una sua morte. Non vuole che la sua sciagura venga messa in mostra e trasformata in dati a uso del movimento antinucleare o di qualche altra battaglia politica. […] Quasi tutti i pensatori e gli scrittori affermano che gli *hibakusha* non dovrebbero restare in silenzio; molti ci incitano a uscire dall'ombra e a parlare. Detesto tutti quelli che non tengono conto dei nostri sentimenti riguardo al silenzio. Noi non possiamo commemorare il 6 agosto; possiamo solo attendere che trascorra ogni volta nella quiete più assoluta, con i suoi morti.

Kōno, si è già detto accennato, fa parte di un gruppo di disegnatori di manga che ha affrontato il genere dei manga di guerra con un approccio innovativo rispetto ai predecessori, ma lei, con il suo stile delicato, ha cercato di narrare le sue storie per sensibilizzare i lettori sull'evento storico traumatico, sull'aspetto psicologico dei sopravvissuti, e, soprattutto, sull'importanza della pace. La narrazione in *Yūnagi no machi, sakura no kuni* si sviluppa senza evidenziare un'eccessiva drammaticità o sentimentalismo, la descrizione dei personaggi semplici e vulnerabili nella loro quotidianità e lo sviluppo delle storie in periodi storici diversi permette quasi di non avvertire la distanza temporale dagli eventi. Tutti i lettori, di qualsiasi età, genere, ceto sociale e pensiero politico possono essere coinvolti dalle storie di Kōno perché queste descrivono realtà che possono riguardare chiunque.

L'autrice è riuscita a rappresentare le condizioni povere di vita nel dopoguerra e il disagio dei sopravvissuti alla tragedia di Hiroshima, sia per il loro dover convivere costantemente con l'idea della morte e sia perché venivano discriminati dai "non sopravvissuti". La loro era una esistenza segnata dall'isolamento e dalla tristezza, non riuscivano a ritrovare una tranquilla quotidianità ed erano bloccati soprattutto mentalmente nelle loro scelte, oltre che a manifestare, in molti casi, anche disturbi fisici. Il titolo di questo manga richiama "la quiete serale della città, il paese dei fiori di ciliegio" per evidenziare che

---

[22] ŌE, *Note su Hiroshima*, cit., pp. 21-22.

Hiroshima vuole essere ricordata non solo per la guerra e la bomba atomica, ma anche per la quiete dopo la tempesta, e quindi la rinascita, e per i fiori di ciliegio, simbolo ricorrente nella cultura giapponese, non solo perché la loro breve durata ci ricorda che la vita è effimera, ma anche perché il loro sbocciare rappresenta la vitalità.

Yūnagi no machi, sakura no kuni è stato un testo molto apprezzato in Giappone, si è già fatto riferimento ai due premi ricevuti, ma ha avuto molto successo anche all'estero grazie alla traduzione realizzata in varie lingue (attualmente dieci)[23] che ha permesso di diffondere il suo messaggio tra popoli di varie culture. Si è provato a confrontare il manga in lingua originale (giapponese) e quello tradotto in lingua italiana dal punto di vista sia linguistico che stilistico, anche per provare a fare qualche osservazione su una delle varie traduzioni interlinguistiche dal testo originale. Dal punto di vista stilistico, si potrebbe evidenziare che non vi sono differenze sostanziali nella impaginazione delle copertine, vi è solo una modifica nella quarta di copertina, poiché nel testo in lingua originale l'immagine è la continuazione della prima di copertina, con la rappresentazione ingrandita di un ciliegio, filo conduttore delle storie narrate, e poche frasi per introdurre il tema trattato, mentre nel testo tradotto in lingua italiana vi è solo una piccola immagine del tronco di quel albero di ciliegio per lasciare spazio alla descrizione del manga. Quanto all'impaginazione interna nelle due versioni, la si è voluta mantenere identica, con le immagini in bianco e nero come di consueto nei manga.

Dal punto di vista linguistico, nella versione in italiano le frasi sono molto brevi, per i limiti dati dal genere utilizzato, e non si ricorre a forme dialettali o termini locali. Nella versione originale, l'autrice ha potuto scegliere di utilizzare il dialetto del Kansai, con termini e forme proprie della sua città natale, Hiroshima. L'uso del dialetto si riscontra nei dialoghi delle parti di storie ambientate ad Hiroshima. Di seguito solo alcuni semplici esempi:

「もうちょい」 *mō choi* corrisponde a *mō chotto* (trad. "ancora un po'),

「貰うてもええ」 *morau temo ee* corrisponde a *moratte mo ii* (trad. "posso prendere?"

「行かんといけん」 *ikan to iken* corrisponde a *ikanakereba naranai* (trad. "devo andare")

Le brevi narrazioni e i dialoghi tra i personaggi cresciuti a Tōkyō sono invece in lingua standard.

---

[23] Coreano, francese, inglese, cinese tradizionale, spagnolo, italiano, portoghese, hindi, vietnamita e russo (in ordine di traduzione e pubblicazione). "The Mainichi Japan National Daily Since 1922": https://shorturl.at/U8sHu [ultimo accesso 20/01/2025].

In *Yūnagi no machi, sakura no kuni* non vi sono rappresentazioni del momento in cui è avvenuto il bombardamento, ma l'autrice pone l'attenzione sulle conseguenze di quel grave evento storico e poche immagini rappresentative bastano per trasmettere il ricordo della tragedia e del dolore di chi, oltre a convivere con la morte e i segni psicologici della guerra, si è sentito discriminato da gran parte della società per la propria condizione di "sopravvissuto" all'avvelenamento delle radiazioni. Kōno sembra quindi interessata agli effetti biologici e psicologici a lungo termine dell'evento traumatico sui sopravvissuti e sulle loro famiglie più che all'evento in sé, visto che narra storie di *hibakusha* e dei loro discendenti. Non vi sono interrogativi sul perché sia avvenuto il bombardamento atomico, la tragedia è avvenuta e non avrebbe potuto essere evitata, ma Nanami vive la sua vita con un senso di colpa, in certe scene si avverte quello che è stato poi definito come stress post-traumatico sviluppatosi in seguito ad un evento fortemente traumatizzante e lei prova un sentimento di inadeguatezza rispetto alla realtà in cui si trova: «Questo ormai non è più il tuo mondo, mi dice una voce».[24]

Vi sono molti flashback ad indicare che le storie sono riferite a personaggi di generazioni diverse e si svolgono in un lungo arco temporale. Alla fine della prima parte del manga tutti i personaggi che hanno subito il bombardamento sono morti e si avverte il cambio di generazione che comporta una maggiore difficoltà a far rivivere i ricordi collettivi. C'è un momento di forte sconvolgimento e profonda tristezza, dopo che Toko ha visitato il Peace Memorial Museum a Hiroshima e Asahi ha fatto visita alle tombe di famiglia, circondate da moltissime altre lapidi di persone decedute dopo il bombardamento.[25] C'è anche un brevissimo flashback, in tre vignette, di Nanami che rivede la propria madre malata e in fin di vita sempre a causa dell'esposizione alle radiazioni quando era bambina e con queste rappresentazioni Kōno cerca di mostrare il legame esistente tra generazioni nella sua storia e, al contempo, di trasmettere la memoria dei sopravvissuti alle nuove generazioni.

Quando Kōno ha realizzato le sue opere lo ha fatto con un certo distacco psicologico rispetto ad autori vissuti contemporaneamente e successivamente agli eventi bellici, persone che avevano lasciato numerose storie con descrizioni del bombardamento e delle sue conseguenze fisiche e mentali, ma ciò le ha permesso di non essere ridondante ed efficace nella narrazione. Essendo nata ventritré anni dopo l'esplosione nucleare, ha dunque utilizzato

---

[24] KŌNO, *Hiroshima, nel paese…,* cit., p. 25.

[25] Vedi appendice 2 fig. 21.

un proprio modo di raccontare le storie, offrendo sia la prospettiva di persone come lei, cresciute con generazioni successive di *hibakusha*, sia una possibile visione della prima generazione, che la *mangaka* ha avuto modo di conoscere, che invecchiava con la preoccupazione per la scomparsa della propria eredità culturale. Nakazawa l'aveva preceduta con la sua opera, ma si può affermare che gli obiettivi di entrambi gli autori hanno oggi un ruolo importante nel contribuire ad una migliore comprensione del bombardamento atomico e a creare una memoria per le generazioni future e per i non sopravvissuti che, in modo analogo, non hanno avuto possibilità di capire il trauma passato.

Al ventesimo anniversario della biblioteca dei manga di Hiroshima, Kōno ha ribadito la sua posizione con le seguenti parole:

> None of us [speakers at the symposium] have experienced a war, so we all have an equal right, even an obligation, to produce a narrative about the war, don't we?[26]

Nella postfazione del suo libro Kōno esprime il suo pensiero profondo, un augurio per i lettori, un implicito appello per un futuro di pace:

> E più di tutti tu, che hai letto *La città della quiete serale*: questa storia senza una fine potrà essere completata solo da ciò che verrà suscitato in te in trentacinque pagine. Da qui penso che a questa storia potrà essere data una potente conclusione mentre condurrai una vita ricca. […] Inoltre nel *Paese dei fiori di ciliegio* ho cercato di rappresentare ciò che più avrei voluto sapere fino a due anni fa, quando scappavo appena sentivo parlare della bomba atomica. Non posso che augurarmi di cuore che un giorno tu ti renda conto che è stato così anche per te e che l'incontro con questo libro ti possa far crescere forte e gentile come un ciliegio.[27]

Bella Brodzki nel suo libro *Can These Bones Live?* scriveva che "excavating or unearthing burial sites of ruins in order to reconstruct traces of the physical and textual past in a new context is also a mode of translation",[28] ecco dunque che Kōno Fumiyo, attraverso i suoi

---

[26] KŌNO, Fumiyo, guest speaker all'evento della città di Hiroshima 22 aprile 2017, in Higashi, *In This Corner of the World*…, cit., p. 199

[27] KŌNO, Fumiyo, "Atogaki" (postfazione) in *Yūnagi no machi, Sakura no kuni*, Futabasha, 2003, p. 103 (traduzione).

[28] BRODZKI, *Can These Bones*..., p. 4.

manga, sembra riuscire nell'arduo compito di tradurre le tracce del passato in un nuovo contesto e in una forma coinvolgente e fruibile da tutti.

6.3 – *In questo angolo di mondo* e la memoria della seconda guerra mondiale

In questo angolo di mondo (この世界の片隅に *Kono sekai no katasumi ni*) è un manga che affronta gli eventi della città di Hiroshima da un altro punto di vista, questo racconto è interamente ambientato nella prefettura di Hiroshima, ma principalmente a Kure, che ebbe una propria storia durante la guerra del Pacifico e in cui avvennero le incursioni aeree che diventano un argomento centrale della narrazione. Kōno descrive scene di vita quotidiana, soprattutto dal punto di vista delle donne, cercando di essere attenta ai dettagli storici e culturali per coinvolgere il lettore che ha una scarsa conoscenza della realtà di quel periodo storico e senza necessariamente evidenziarne l'aspetto tragico. Realizzato successivamente a *Yūnagi no machi sakura no kuni*, è stato serializzato sulla rivista Weekly Manga Action della Futabasha dal 2007 al 2009 e i capitoli sono stati poi raccolti in tre volumi *tankōbon*. Questo manga è stato tradotto in più di venti lingue, incluso l'esperanto, il cinese e l'arabo al fine di condividere il suo messaggio con la comunità internazionale.[29]

Dopo una parte introduttiva con tre brevi capitoli ambientati tra gennaio 1934 e febbraio 1938, la narrazione principale va da dicembre 1943 a gennaio 1946, collegando episodi quasi indipendenti riguardo alla vita quotidiana della protagonista, una giovane donna di nome Suzu nata a Eba, una cittadina di mare vicino ad Hiroshima, che si trova ad affrontare una nuova vita insieme alla famiglia di suo marito. L'opera potrebbe definirsi una rappresentazione di magico realismo, con molti riferimenti storici e qualche elemento fantastico; non è incentrata sul bombardamento atomico, ma la storia si sviluppa prima e dopo quell'evento, illustrando gli effetti della guerra, e l'elemento di connessione è dato dalla sua protagonista che è nativa di quell'area geografica. In questo manga vi è forse un legame più personale con la famiglia di Kōno, dal momento che la madre è nata a Kure e spesso l'autrice andava lì a far visita alla nonna e ai parenti materni; non ci sono chiari dettagli biografici, ma numerosi elementi sembrano suggerire un'ispirazione a esperienze e persone reali. Inoltre, in quest'opera, che si rivela essere molto realistica, si osserva una combinazione di esperienze degli abitanti di Kure, descritti come molto vicini a quelli di Hiroshima, poiché

---

[29] HIGASHI, *In This Corner of the World*…, cit., p. 196.

vi era stato un reciproco aiuto durante i vari attacchi nemici, e degli *hibakusha* rappresentati nelle scene dopo il bombardamento.

Suzu è una ragazza semplice e di animo gentile, con la passione per il disegno e capace di inventare storie a fumetti fantasiose; nella parte iniziale è una bambina e fin da subito traspare il suo carattere volenteroso nell'aiutare la propria famiglia con piccole commissioni e supporto ai fratelli. È all'inizio del manga che Suzu, mentre sta andando a consegnare delle alghe a Nakajima[30] per conto della sua famiglia, incontra casualmente un ragazzino di nome Shūsaku in una esperienza che si potrebbe definire fantastica: Suzu viene infatti rapita da un *bakemono*,[31] un mostro che la fa cadere in una cesta sulle proprie spalle in cui è nascosto Shūsaku, rapito poco prima. Suzu poi riuscirà con astuzia ad addormentare il *bakemono* e a fuggire con Shūsaku, anche se in un primo momento non è chiaro se si tratti di sogno o realtà. Nel 1944, quando Suzu ha ormai diciotto anni, Shūsaku si presenta all'improvviso con il padre a casa di lei per chiederla in sposa: il matrimonio viene celebrato presto a Kure, una delle principali basi della Marina giapponese dell'epoca e sede della più grande nave da guerra della Marina, la "Yamato". Suzu diventa così la moglie di un ufficiale civile giudiziario, un uomo tranquillo e serio che lavora presso il tribunale militare di Kure, e dopo il matrimonio si trasferisce a casa della famiglia del marito, iniziando una vita da casalinga, proprio mentre la guerra è in corso e l'atmosfera del mondo sta cambiando. Suzu si adopera per aiutare la famiglia: la madre del marito soffre di una disabilità per cui necessita di un supporto per gestire le faccende domestiche, la cognata Keiko vive una serie di problemi personali e le è spesso ostile, ma Suzu impara a convivere anche con lei e la nipotina a cui si affeziona immediatamente. Nel racconto viene descritta la vita quotidiana a Kure ai tempi di guerra, con i razionamenti e le regole imposte dall'esercito giapponese e i bombardamenti aerei americani, ma è interessante come Kōno riesca a rappresentare tale quotidianità secondo la prospettiva dei civili, ricreando le preoccupazioni di quel periodo in cui i cittadini cercavano di partecipare agli sforzi del proprio paese, ma allo stesso tempo non erano coscienti di ciò che stava accedendo negli scontri militari. Nonostante la carenza di cibo e le difficili condizioni del periodo bellico, Suzu sembra affrontare le varie difficoltà quasi serenamente

---

[30] Quartiere commerciale di Hiroshima che in seguito fu completamente distrutto dalla bomba atomica.

[31] Con *bakemono* （化け物） o *obake* （お化け） si fa riferimento a creature appartenenti al folclore giapponese, possono essere animali, piante, oggetti inanimati che appaiono in forma umana.

grazie al proprio carattere, fino all'anno 1945 in cui il marito viene arruolato in marina e iniziano le incursioni aeree sulle strutture navali e sulla città. Oltre alla rappresentazione di alcune realtà, come quella delle cortigiane, tra le quali una ragazza di nome Rin che sembra aver avuto uno stretto legame con Shūsaku, e di racconti che portano a immaginare non solo le difficoltà dei militari, ma anche quelle dei civili, si verificano dei fatti che sconvolgono la vita di Suzu. Un momento particolarmente triste e difficile per tutta la famiglia è quello in cui avviene l'esplosione di un ordigno che causa la morte della nipotina e la perdita della mano destra di Suzu, per lei tanto preziosa per disegnare le sue storie fantastiche e rappresentare i suoi pensieri, e che in qualche momento nel seguito della storia verrà ricordata. Il culmine della sofferenza, accompagnata da incomprensione e incredulità, arriva quel mese di agosto del 1945 in cui Hiroshima subisce il tragico bombardamento nucleare, che segna un importante cambiamento nella vita di tutti i cittadini della prefettura, seguita dalla resa del Giappone. Shūsaku dopo la fine della guerra lascia Kure per andare ad occuparsi dei lavori legali riguardanti la demolizione della Marina nella città di Ōtake e quando torna ritrova Suzu in una zona rasa al suolo di Hiroshima, dove ogni persona rimasta è alla ricerca di qualcuno scomparso, e parla con lei del futuro. Vengono avvicinati da una bambina sopravvissuta al bombardamento, ancora ricoperta dalla polvere nera dell'esplosione e con addosso dei vestiti logori, affamata e ormai orfana, i due coniugi decidono di prendersi cura di lei e portarla a Kure, dove continuerà la loro vita.

Ancora una volta Kōno si distingue per la sua delicatezza nel rappresentare la tragedia, lo stile con cui propone le immagini e le conversazioni permette di avvertire la sofferenza e la difficoltà di coloro che devono affrontare le conseguenze dello scoppio della bomba atomica, senza evidenziare la brutalità di quei momenti. In certe scene colpisce il ricordo delle narrazioni di importanti voci della letteratura, ad esempio in una delle scene finali, quando diverse persone scambiano Suzu per un'altra persona e lei stessa crede di aver ritrovato l'amica cortigiana Rin,[32] sovviene un breve passo de *L'ultima estate di Hiroshima* di Hara Tamiki:

[32] Vedi appendice 2 figura 35.

"Lei non è per caso il signor Yamada? ". Quando raccontò ad altri di questa esperienza, capì che non era l'unico a essere salutato da sconosciuti. In realtà, a Hiroshima c'era sempre qualcuno che si metteva alla ricerca di qualcun altro.[33]

Il racconto procede e, con l'indicazione di mese ed anno ad ogni capitolo, si vive con pathos lo scorrere del tempo. Quando arriva il 6 agosto del 1945, in casa Urano viene avvertita una forte scossa, qualcuno scorge un lampo di luce, poi tutti vedono chiaramente un cumulonembo accompagnato da strani luccichii e viene rappresentata a pagina intera l'immagine della grande nuvola di origine sconosciuta.[34] L'autrice non fa chiari riferimenti, ma anche in questo passaggio si ricorda la descrizione dello scoppio di Ibuse Masuji in *Kuroi ame*:

In quel momento, fuori, un bagliore spaventoso bianco-verdastro. Sembrò spostarsi nel cielo da Est a Ovest, cioè dalla città di Hiroshima alle alture dietro Fume. Come una meteora grande centinaia di volte il sole. Una frazione e risuonò un'assordante detonazione. Mi giunsero alle orecchie le parole del vecchio: "È passato un lampo". […] In direzione di Hiroshima del fumo saliva alto nel cielo. Lo si vedeva al di sopra del muro bianco di argilla. Sembrava il fumo di un vulcano, o un cumulo di nubi dai contorni nitidi, e comunque la sola cosa certa era che si trattava di un fumo insolito. […] "Deve essere una nuova arma", disse Nojima da dietro la roccia.[35]

Leggendo il racconto risuonano dunque i versi di molti scrittori, ma non si può non fare riferimento anche agli indicabili versi di Hara Tamiki quando descrive lo spettacolo surreale dopo il bombardamento, anche se Kōno rappresenta alcune scene frutto della distruzione e lascia immaginare i momenti più tristi di quanto è accaduto. Hara preferì scriverli in katakana, di seguito si riporta la traduzione di Gala Maria Follaco:

Schegge lucenti e

---

[33] HARA, Tamiki, *L'ultima estate di Hiroshima* [*Natsu no hana*], trad. di Gala Maria Follaco, L'Ancora del Mediterraneo, 2010, p. 117.

[34] Vedi appendice 2 fig. 30.

[35] IBUSE, Masuji, *La pioggia nera* [*Kuroi ame*], trad. di Luisa Bienati, Marsilio Editori, 2023 (I ed. 2020), p. 67.

ceneri bianche sono
come un paesaggio sconfinato.
Il ritmo misterioso dei rossi cadaveri di genti
Consumate dal fuoco.
Il mondo di domani strappato via tutto d'un fiato,
accanto ai vagoni rovesciati del treno
il torso gonfio d'un cavallo,
l'odore del fumo che si solleva dai fili elettrici.[36]

Dopo lo scoppio, il segnale della radio è disturbato per cui Suzu e i suoi famigliari non riescono a capire cosa possa essere successo, c'è chi ipotizza l'esplosione di un deposito di munizioni, chi di una centrale elettrica e nel frattempo i treni vengono fermati. In seguito i cittadini di Kure sanno solo che è stato utilizzato un nuovo tipo di arma a Hiroshima e a Nagasaki,[37] ma sono all'oscuro di quanto è realmente accaduto poiché non arrivano i giornali e le linee telefoniche sono interrotte. Le donne si adoperano subito per sostenere le operazioni di soccorso, nel racconto viene rappresentato il momento del loro ritrovo per creare dei sandali da inviare a Hiroshima tramite un camion di aiuti organizzato dall'ospedale: la "nuova bomba" ha causato lo scioglimento delle strade, rendendo molto difficile camminare dal momento che le scarpe e gli zoccoli si incastrano, per cui ognuna di loro offre il proprio contributo ai lavori. Qui viene in mente la scena di *Yūnagi no machi* in cui Minami ricorda che dopo lo scoppio il terreno era bollente, al punto tale che le suole delle scarpe sciogliendosi si incollavano alla strada, e aveva deciso di rubare gli zoccoli di legno al cadavere di una signora anziana.[38] Nel raccontare momenti di vita quotidiana, si fa riferimento anche ai volantini lanciati dagli aerei americani in cui si invitava il paese alla resa (volantini che i cittadini erano tenuti a raccogliere senza leggerli e consegnarli alle forze dell'ordine).[39]

Kōno descrive poi il momento in cui, il 15 agosto 1945, venne trasmessa alla radio la registrazione dell'imperatore Hirohito, in cui egli leggeva il rescritto imperiale della resa con cui venne ufficializzata la fine della guerra: si riesce ad avvertire incredulità, perplessità,

---

[36] HARA, *L'ultima estate*…, cit., p. 87

[37] Vedi appendice 2 fig. 34.

[38] KŌNO, *Hiroshima, nel paese…,* cit., p. 24.

[39] KŌNO, Fumiyo, *Kono sekai no…,* (vol. 3), cit., pp. 88-90.

delusione e rabbia delle donne rappresentate. La collera legata al senso di impotenza di Suzu esplode:

> Quindi cediamo alla violenza? È questo il senso di questo paese? Avrei voluto morire anch'io prima di saperlo...[40]

Subito dopo una mano dall'alto accarezza la testa di Suzu, che è inginocchiata a piangere nel proprio orto e si intende che quella sia la mano persa di Suzu che, anche se non può più creare immagini o lavorare, desidera consolarla.

Tutti cercano di riprendere la quotidianità, anche se il dopoguerra mette tutti alla prova sia per la carenza di cibo che per le difficili condizioni di vita in generale. Con discrezione Kōno fa un accenno anche al fatto che, chi era andato a prestare soccorso a Hiroshima, era rientrato fisicamente debole e con problemi di salute. Suzu qualche mese dopo apprenderà che la madre è scomparsa il giorno del bombardamento, il padre è morto poco dopo, ma riuscirà a rivedere la nonna, la zia e la sorella, affaticata e contaminata dalle radiazioni.

La postfazione di *Kono Sekai no Katasumini* è importante per capire l'autrice, perché in quelle frasi Kōno esprime il suo pensiero. Durante lo sviluppo di questa tesi è stata pubblicata la traduzione integrale del manga in lingua italiana, ma di seguito si riporta una proposta di traduzione di una parte della postfazione del testo originale[41].

> Non sono mai morta, perciò non so se la morte sia o meno la peggiore sciagura. E dal momento che non sono mai stata un'altra persona, è probabile che continui a non capire bene la preziosità né lo splendore della vita in tutte le sue forme. Sarà forse per quello, a volte ho l'impressione di non aver capito molto bene i "danni di guerra" in cui si deve soppesare la tragedia in numeri di "morti" di "ciascuno".

---

[40] Ivi, p. 97.

[41] KŌNO, Fumiyo, "Atogaki" (postfazione), *Kono Sekai no Katasumi ni* (vol. 3), Futabansha, 2009, p. 155. (Vedi appendice 2 fig. 36).

Quindi in quest'opera ho deciso di illustrare le condizioni in cui è continuata la vita durante il periodo di guerra. E prima di tutto ho cercato di conoscere la tristezza e lo scintillio della "vita" di alcune persone che devono essere state lì molte volte.
La città di Kure oggi come un tempo è una città insolita che incorpora coraggio ed eleganza. Per quanto mi riguarda è il paese natio di mia madre. Non c'è modo di verificare cosa hanno desiderato, cosa hanno perso le persone a Kure che hanno un legame con me e che mi hanno incontrata ventitré anni dopo la rovinosa fine della guerra, ora che alcune di loro non ci sono più. Perciò questo lavoro è solo una delle interpretazioni. Tuttavia ho continuato a disegnare a sostegno della "memoria" di quelle vite allegre e tranquille che ho potuto incontrare.
Onestamente, non pensavo che avrei finito di disegnarlo.
Aver incontrato molte anime che mi hanno guidato. Che ci sia stato un posto nel "Manga Action" dal 2006 al 2009 per una piccola storia ambientata dal 1943 al 1946.
La pace di poter disegnare spensieratamente manga con la mia mano dominante. Il fatto che siete qui a guardare con i vostri occhi fino a questo punto.
Penso che sia tutto miracoloso.
Vi ringrazio.
Febbraio 2009, nelle mattine dei pollini.

Kōno evidenzia il fatto che, pur non essendo una *hibakusha*, ha un legame con i ricordi della guerra attraverso sua madre che è cresciuta a Kure. L'autrice osserva che nei ventitré anni trascorsi dalla fine della guerra alla sua nascita si è generato un profondo divario tra la sua generazione e quella precedente. Ciò che lei non può ricordare né ha conosciuto direttamente rappresenta un limite per le sue opere, per cui lei, pur sviluppando il tema della guerra e della bomba atomica, si concentra sul trauma vissuto dalle famiglie e sulle cicatrici psicologiche anche per chi non ha vissuto gli eventi in prima persona.

6.4 – Trasposizioni anime e cinematografiche

Quando avviene una "traduzione intersemiotica" tra due sistemi semiotici differenti, si deve tenere conto che essi presentano caratteristiche diverse e non possono esprimere i messaggi esattamente allo stesso modo, perciò è necessario individuare gli aspetti principali del primo che si vuole mantenere e adattare nel secondo, a volte anche esprimendo un senso nuovo, ed in questo è comprensibile l'osservazione di Umberto Eco sulla proposta di Jakobson di chiamare questo di tipo di traduzione "trasmutazione" (*transmutation*), per evidenziare l'aspetto dell'adattamento e distinguerlo dalla traduzione intralinguistica o riformulazione (*rewording*). [42]

Si è già visto che Dusi, scrivendo di semiotica dei testi e di semiotica della cultura, prendeva l'esempio di prodotti cinematografici o televisivi e affermava che, quando sono tratti dalla letteratura, vanno considerati non come un oggetto separato, ma come il punto di arrivo di un processo che ha forti legami con le fonti, cioè con i testi da cui sono sviluppati, attingendo ai loro temi, immagini, strutture e metodi di narrazione e si cerca di adattare il testo di partenza alla cultura di destinazione. [43] In questi casi, dunque, si potrebbe osservare che chi si occupa della traduzione o adattamento dal testo al film si esprime in maniera più esplicita e, a volte, creativa rispetto alla traduzione interlinguistica. È possibile estendere il discorso ai manga e fumetti e agli anime, nella trasposizione ai quali si sviluppa un argomento, si adatta il testo per renderlo comprensibile ai destinatari, compiendo delle scelte nello stile e nel contenuto, e anche in questo caso si deve tener conto che sono generi che si avvalgono di linguaggi diversi (basti pensare all'aspetto visivo e sonoro non presenti nel genere letterario).

Come scrive Pellitteri, il fumetto è una forma di narrativa grafica, un'arte visiva che non è solo "narrativo-finzionale", ma a scelta dell'autore diviene un mezzo comunicativo che, oltre a racconti di fantasia, può contenere dei racconti documentari e con le sue immagini può produrre delle sensazioni di forte coinvolgimento emotivo e significativo.[44] La fissità delle immagini del manga o fumetto e la loro disposizione in sequenza stimola in modo attivo l'immaginazione del lettore, gli anime e i film producono un coinvolgimento diverso, anche

---

[42] ECO, *Dire quasi la stessa cosa*…, cit., p. 258.

[43] DUSI, "Translating…", cit., p. 83.

[44] PELLITTERI, *I manga*…, cit., p. 14.

perché utilizzano una differente modalità di riproduzione delle scene e si avvalgono di effetti visivi e sonori che li rendono un mezzo comunicativo oggi fondamentale. In tutti i casi, è importante esaminare come sia stato adattato il testo di partenza, le scelte determinate dai mezzi utilizzati e quelle legate alla produzione e al coinvolgimento del pubblico.

Nei temi finora trattati, la trasposizione intersemiotica ha svolto un ruolo importante per la realizzazione di lavori che hanno consentito la comunicazione di eventi traumatici passati ad un pubblico eterogeneo, di generazioni diverse e provenienti da differenti contesti economici, sociali, politici e culturali. L'approccio culturale alle diverse forme di trasposizione non è lo stesso nei vari paesi ed è interessante osservare i dati sull'interesse del pubblico, ad esempio, per manga e fumetti. Per quanto riguarda i manga in Giappone, secondo un sondaggio condotto nel 2021 in Internet su 1.504 uomini e donne di età compresa tra i 18 e i 69 anni e presentato dalla giapponese PR Times, il 53.1 per cento degli intervistati risulta leggere almeno un manga all'anno e il 42.4 per cento almeno uno al mese; di coloro che leggono, il 72.2 per cento ha risposto di essere stato influenzato positivamente dai manga acquisendo nuove conoscenze e tutti questi risultati dimostrano che in Giappone il manga ha un ruolo decisivo nella comunicazione.[45] In Italia, se ci si basa su una ricerca presentata al Salone del Libro di Torino nel 2023, sarebbero oltre dieci milioni i lettori di fumetti e si tratta di persone di diverse età, ma che condividono interessi culturali, quali la lettura di romanzi e saggistica (84 per cento), di ebook, (47 per cento), o l'ascolto di podcast (40 per cento), e di audiolibri (19 per cento); oltre un libro su dieci venduto nelle librerie fisiche e online e nei supermercati sarebbe un fumetto, includendo *comics*, graphic novel e manga, ma i manga sarebbero il 58.1 per cento.[46]

Higashi Julie (2021) ha cercato di delineare la storia del genere del manga di guerra per dimostrare che il messaggio sulla guerra può essere comunicato da persone che non l'hanno direttamente vissuta e attraverso nuovi media.[47] A questo proposito, Higashi cita un sondaggio che nel 2000 la NHK[48] ha condotto in Giappone tra membri delle generazioni più giovani che non avevano una conoscenza né diretta né di seconda mano della guerra del

---

[45] *Manga ni kan suru anke-to chōsa* (Sondaggio sui manga): https://shorturl.at/W6vFf [ultimo accesso 8/02/2025].

[46] Lettori di fumetti in Italia: https://shorturl.at/qDkTG [ultimo accesso 8/02/2025].

[47] HIGASHI, *In This Corner of*…, cit., p. 194.

[48] *Nippon Hōsō Kyōkai* 日本放送協会, servizio pubblico radiotelevisivo giapponese.

Pacifico, e il cui risultato è stato che i film di animazione e i fumetti hanno influenzato le loro visioni sulle memorie di guerra più delle lezioni scolastiche (v. Tabella 2). Del resto, il già citato *Hadashi no Gen* e il film d'animazione *Hotaru no haka* 火垂るの墓 (Una tomba per le lucciole, 1988) di Takahata Isao, tratto dall'omonimo romanzo di Nosaka Akiyuki del 1967, sono stati spesso utilizzati nelle lezioni educative ai giovani sulla pace e vengono tuttora utilizzati come punto di riferimento nella narrativa nazionale. Questo dato fa riflettere sull'impatto che queste nuove forme narrative possono avere sull'opinione pubblica, soprattutto di certe fasce d'età, circa un evento storico come quello bellico.

世代で違う影響メディア

「先の戦争に対する自分の考え方に影響のあったメディア」をいくつでも答えてもらったのが下表である。

表5　先の戦争についての考え方に影響のあったもの

	全体	戦無	戦後	戦中・戦前
身近な人	36%	30	44	32
学校の教科書	21	33	20	9
学校の授業	22	35	18	12
テレビ	32	35	40	17
新聞	20	13	26	18
本	10	9	13	6
漫画	3	6	2	0
雑誌	3	3	4	2
アニメ・映画	9	18	8	1
インターネット	0	0	0	0
テレビゲーム	0	0	0	0
その他	5	1	2	14
特にない わからない	25	21	22	35

Tabella 2: dal sondaggio *Saki no sensō to sedai gyappu* (L'ultima guerra e il gap generazionale), NHK, 2000. https://shorturl.at/SUbrI [ultimo accesso 05/02/2025].

Riprendendo il tema della memoria di Hiroshima in Kōno Fumiyo, dopo il manga *Yūnagi no Machi Sakura no Kuni*, oltre alle trasposizioni di cui si è accennato (radiogramma nel 2006, romanzo pubblicato da Futabasha e adattamento cinematografico di Sasabe Kiyoshi nel 2007) vi è stato un adattamento televisivo drammatico nel 2018. Ogni trasposizione ha un proprio registro narrativo, ma in ognuna si osserva che i racconti sono collegati attraverso le storie di tre generazioni di una famiglia, i personaggi condividono ricordi del passato legati

al bombardamento atomico, anche se al fatto vero e proprio viene dedicato poco spazio, e sia il film che la serie televisiva descrivono principalmente la vita quotidiana della gente comune sopravvissuta allo scoppio della bomba e dei suoi discendenti.

Anche nel caso di *Kono sekai non katasumi ni*, successivamente alla pubblicazione del manga, il 5 agosto 2011 è stata realizzata una fiction televisiva sulla rete Nippon Television. In seguito, nel 2012, è iniziato il progetto del film, grazie al produttore Maruyama Masao che ha approvato l'idea di Katabuchi Sunao di realizzare un lungometraggio dal manga storico di Kōno, utilizzando lo stesso titolo *Kono sekai non katasumi*; il 28 ottobre 2016 l'anime, diretto da Katabuchi, è stato presentato in anteprima al Tōkyō International Film Festival ed è stato distribuito ufficialmente dal successivo 12 novembre in sessantaquattro cinema nell'area metropolitana di Tōkyō.[49] Nonostante l'esito commerciale contenuto rispetto ad altri film animati, questo anime è stato accolto come un vero capolavoro, incontrando l'approvazione unanime della critica più esigente.[50] Grazie ad una campagna di *crowdfunding* lanciata per fare pubblicità al progetto che ha ottenuto ottimi risultati, è stato possibile ottenere degli investitori e realizzare così un film di circa centoventi minuti, la cui direzione dell'animazione è stata curata dalla stessa Kōno. Per la preparazione del film, i produttori sono riusciti a visitare i luoghi in cui gli eventi ebbero luogo e hanno potuto intervistare alcuni abitanti di quei quartieri: il film si occupa di rappresentare gli eventi storici, le costruzioni e soprattutto quei paesaggi, che esistono ancora oggi nelle due località le cui memorie vengono descritte e raffigurate, Hiroshima e Kure.[51]

In passato erano già stati realizzati due importanti film di animazione su Hiroshima della seconda guerra mondiale, *Hotaru no haka* 火垂るの墓 (Una tomba per le lucciole*)*, del 1988, scritto e diretto da Isao Takahata e *Barefoot Gen* di Masaki Mori del 1983, ma, anche in questo caso, *Kono sekai no katasumi ni* rappresenta un nuovo mondo di raccontare gli eventi. Soprattutto se si tiene conto che negli ultimi anni vi è stato un declino dell'industria editoriale in generale e che è difficile far conoscere una narrazione manga al pubblico, si può osservare che la trasposizione del manga *Kono sekai no katasumi ni* in film animato ha interessato un vasto pubblico ed ha permesso di far conoscere Kōno e la sua narrazione ad un grande

---

[49] Guido Tavassi, *Storia dell'animazione giapponese*, Tunué S.r.l., 2022 [I ed. 2012], p. 692.

[50] Ivi, p. 692.

[51] HIGASHI, *In This Corner…*, cit., p. 193.

numero di persone, spettatori di diversi background, non solo lettori di manga.[52] Inoltre, come si è già detto riguardo al manga, quello in cui questo lavoro si distingue da altri anime di guerra, rendendolo ancora più interessante, è che la narrazione non è incentrata sul momento dell'esplosione, bensì sulla realtà della quotidianità.

Secondo la guida ufficiale del film e come ricercato dallo staff di produzione, pur trattandosi di un racconto di fantasia, gli episodi della storia sarebbero basati su fatti reali e il paesaggio urbano rappresentato sarebbe quello di Hiroshima prima che fosse danneggiata dal bombardamento della Guerra. A Katabuchi Sunao va il merito di aver prestato particolare attenzione ai dettagli e di aver ricostruito con grande sensibilità "un mondo al tempo stesso realistico e a tratti trasfigurato", dando importanza alla vita quotidiana e rendendo i personaggi molto credibili e compassionevoli.[53]

Secondo Katabuchi, però, è l'immaginazione del pubblico a delineare la percezione della narrazione:

> I believe that the movies that are made are not limited by what we can create but by what the audience can imagine. Thus, if you go outside of what regularly is encompassed in a video clip, you can make a movie that can go beyond and spread anywhere in the viewers' minds. To pursue reality is not to find the limits of the world, quite the contrary, I believe that what exists in the world can be perceived through the things that we cannot see, those that we can only imagine.[54]

Il film animato è arricchito dalle musiche della compositrice e pianista Miyoshi Rieko (1978), conosciuta come Kotringo, che ha cercato, attraverso gli strumenti, di esprimere i sentimenti della protagonista Suzu nel modo più vivido possibile;[55] è stato insignito dei più importanti premi, tra cui quello per il miglior film dell'anno della prestigiosa rivista di critica

---

[52] Ivi, p. 200.

[53] Ivi, p. 193.

[54] Sito *In this corner of the world*: https://www.inthiscornermovie.com/ [ultimo accesso 05/02/2025].

[55] Ibidem.

cinematografica Kinema Junpō, l'Ōfuji Noburōshō [56] al Mainichi Eiga Konkūru, l'Animēshon sakuhinshō ai Nippon Academy Award e l'Animēshon Taishō al Tōkyō Animation Festival (TAAF) e al Bunkachō media geijutsusai 文化庁メディア芸術祭 (Media Arts Festival) nel 2018.[57]

Commentando questa storia relativamente alla trasposizione animata, Kōno evidenzia l'importanza del continuare a parlare della guerra e si augura un fruttuoso scambio intergenerazionale su questo tema sempre attuale:

> "War" is quite a complicated topic, but I'm positive it's better if more people talk about it. Everyone has a different opinion and the more voices we listen to, the more diverse an understanding we can have. Manga is a means of communication usually read by one person at a time, however movies are seen simultaneously by large groups of people. This makes the movie an instant topic of conversation between those people, and I would be delighted if this triggers even more fruitful communication between generations. [58]

---

[56] Il premio Ōfuji Noburō (大藤信郎賞, *Ofuji Noburōshō*) prende il nome dal noto animatore giapponese, è un premio per l'animazione assegnato ai Mainichi Film Awards、una serie di premi cinematografici annuali, promossi dal Mainichi Shinbun (毎日新聞), una delle più grandi società di editoria in Giappone.

[57] Tavassi, *Storia dell'animazione…,* cit., p. 693.

[58] https://www.inthiscornermovie.com/ [ultimo accesso 05/02/2025].

Capitolo 7: Il trauma del Genocidio armeno nelle opere di Paolo Cossi

7.1 – Medz Yeghern. Il Grande Male

Come precedentemente accennato, con il Genocidio armeno si è assistito ad arresti di massa, giustificati da false motivazioni, seguiti dalla brutale uccisione di un popolo, e alla fuga di molte persone in cerca di salvezza, senza che lo stato erede dell'Impero ottomano che lo ha perpetrato abbia mai riconosciuto la veridicità di quegli eventi. Anche la cultura letteraria armena subì l'annientamento che colpì il suo popolo. I sopravvissuti, in fuga da una situazione fortemente traumatica, si rifugiarono in altri paesi e si ritrovarono a compiere la difficile scelta tra scrivere nella propria lingua madre, che pochi nelle nuove terre comprendevano, e sforzarsi di descrivere ciò che non era descrivibile in una lingua straniera.[1] Come sostiene Aldo Ferrari (2021), dopo il genocidio fisico vi fu un genocidio culturale, la popolazione armena venne interamente o uccisa o scacciata dal territorio ancestrale, [2] per la volontà di cancellare il ricordo dell'esistenza del popolo armeno e di distruggerne il grande patrimonio culturale. Proprio per non dimenticare la storia e divulgare il più possibile la conoscenza di eventi tragici che hanno cercato di annientare le sorti di migliaia di vite e famiglie, in molti hanno cercato un modo per trasmettere il ricordo: volendo dare il proprio contributo, l'illustratore e fumettista italiano Paolo Cossi (Pordenone, 1980) ha utilizzato il linguaggio che meglio conosceva, quello del fumetto.

Paolo Cossi si è occupato di varie tematiche, sia storiche che relative a personaggi della sua quotidianità, non ha origini armene, ma il suo interesse per l'Armenia e il genocidio lo ha portato alla produzione di due libri. Nel 2004 Cossi ha vinto il Premio Albertarelli dell'A.N.A.F.I. come migliore giovane disegnatore, "per essere riuscito nello spazio di poche ma importanti pubblicazioni a mettere in luce uno stile personale capace di

---

[1] HAROUTYUNIAN, *Echoes of the Armenian*…, cit., p. 43.

[22] Intervista ad Aldo Ferrari: https://shorturl.at/JKYbI [ultimo accesso 09/01/2025].

attingere ad una elegante commistione fra disegno classico e segno ironico".[3] Nel 2009 ha ricevuto il Premo Diagonale come miglior autore straniero e nello stesso anno il parlamento della comunità francese del Belgio gli ha conferito il Premio Condorcet Aron per la democrazia grazie a *Medz Yeghern. il Grande Male*, testo pubblicato poi anche in Francia, Spagna, Corea e Paesi Bassi per cui ha ottenuto un grande successo. Attualmente lavora come storyboard artist, disegnatore di scena e art director nel mondo del cinema e della televisione. I libri di Cossi sono stati apprezzati a livello internazionale, quindi tradotti e pubblicati in Francia, Belgio, Svizzera, Spagna, Olanda, Corea, Norvegia, Russia, Armenia, Grecia e Stati Uniti.

Medz Yeghern. Il Grande Male è un graphic novel realizzato in un volume unico interamente da Paolo Cossi, la prima edizione dell'opera risale ad ottobre del 2007, e il titolo riprende una espressione utilizzata dagli armeni per indicare l'epoca delle deportazioni e dei massacri perpetrati tra il 1915 e il 1916 dall'Impero ottomano. Durante un'intervista all'autore pubblicata nel 2015, Cossi disse che quando iniziò a documentarsi, non poteva credere che un milione e mezzo di persone fosse stato sterminato e il fatto non venisse menzionato neppure dai libri di storia:

> Da fumettista sentii il bisogno di raccontare a mia volta questa storia ai ragazzi perché non era concepibile che un genocidio, il primo del secolo, passasse in sordina. Così è nato il mio libro.[4]

Cossi dà voce agli eventi, che cerca di ricostruire in maniera creativa, con il suo stile essenziale e rigoroso, efficace nel raccontare i particolari e comunicare l'orrore, i soprusi e la paura dei personaggi. Per realizzare *Medz Yeghern*, in quanto libro a fumetti di carattere storiografico, ha dovuto svolgere una attenta ricerca storica, partendo dagli eventi, fino ad arrivare ai costumi o all'architettura degli ambienti. Per avvicinarsi maggiormente alla storia del Medz Yeghern è importante leggere la prefazione alla prima edizione dell'opera, scritta da Antonia Arslan,[5] autrice italiana di origini armene che, come Cossi, ha dovuto scavare nel passato per

---

[3] Premi assegnati dall'ANAFI: https://shorturl.at/pSpVX [ultimo accesso 8/02/2025].

[4] Intervista a Paolo Cossi del 2015, Valeriana News: https://shorturl.at/Uglnl [ultimo accesso 8/02/2025].

[5] Antonia Arslan ha insegnato Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università degli Studi di Padova ed è nota per aver realizzato molte opere, prime di tutte il romanzo *La masseria delle allodole* pubblicato nel 2004,

scoprire cosa fosse successo alle generazioni che l'avevano preceduta e su cui si manteneva il silenzio:

> Perché di Armeni non solo non ce ne sono più, nelle loro terre ancestrali, ma anche si deve fare come se non fossero mai esistiti. La loro cultura millenaria fu spazzata via dall'Anatolia in una sola estate, quella maledetta estate del 1915. E tutto di loro è scomparso: le antichissime chiese e le case, le città e i villaggi, le fontane e i fertili campi, i frutteti e le rose, i dolci animali domestici e le ragazze in fiore. […] I fatti devono rivivere nei personaggi: gli uomini, le donne, i vecchi, i bambini che hanno attraversato quella tragedia, nei morti e nei sopravvissuti e nelle loro storie avventurose. Ci vogliono caratteri vividi, personaggi a cui affezionarsi, per compiere insieme il percorso del racconto: ed è quello che ha fatto Paolo Cossi con grande, visionaria forza creativa, facendo rivivere l'epopea delle tragiche vicende degli Armeni, l'eroismo e la paura, la vigliaccheria e il sopruso, la dolcezza e l'orrore, con la forza icastica dei suoi disegni essenziali ed efficaci, collocati in paesaggi spogli e potenti, che riflettono e moltiplicano le emozioni dei protagonisti.[6]

Cossi in *Medz Yeghern* prende ispirazione da alcune circostanze che hanno segnato il periodo storico del Genocidio armeno e intreccia i racconti in modo diretto e fortemente esplicito.

In un primo momento, dopo una breve descrizione di come ebbe inizio il primo conflitto mondiale, vi è una rappresentazione delle prime deportazioni degli armeni. Il graphic novel comincia con la narrazione della vicenda di un gruppo di soldati armeni, che parlano della propria contentezza per essere stati spostati dal fronte caucasico, dove hanno combattuto fino a quel momento per il governo del Giovani Turchi, e per essere in marcia verso zone lontane dalla guerra, in cui (credono) svolgeranno mansioni meno pericolose. I soldati armeni vengono descritti come fiduciosi dei nuovi rapporti con i Turchi da quando c'è il nuovo governo e ignari del fatto che verranno trasferiti nel deserto per essere sterminati. Nel racconto verranno uccisi tutti tranne uno, Aram. La scena si sposta poi sulla città di Van, un tempo uno dei centri culturali principali della regione storica dell'Armenia, dove vengono

---

vincitore del "Premio Stresa" di narrativa, il "Premio dei Lettori di Lucca", finalista del "Premio Campiello" e portato sul grande schermo dai fratelli Taviani.

[6] Antonia ARSLAN, "Prefazione" in Paolo COSSI *Medz Yeghern, il Grande Male*, BeccoGiallo, 2022 (I ed. 2007).

descritte le torture nei confronti di alcuni artisti e di un prete cristiano.[7] Poi si passa alla brutale uccisione di altri uomini, persone rispettabili tra cui un dottore, la cui unica colpa è di essere parte della minoranza armena. Mentre gli uomini vengono ferocemente uccisi, le donne subiscono violenze ed è rappresentativa la scena dello stupro della figlia maggiore del medico, che è una chiara citazione del Guernica di Picasso e quindi una denuncia contro le atrocità della guerra.[8] Le rappresentazioni sono esplicite e cruente, anche se in bianco e nero, e riescono a trasmettere la crudeltà e l'ingiustizia perpetrate ignobilmente.[9]

Una importante figura storica di riferimento nella narrazione di Cossi è quella di Armin Theophil Wegner, un soldato tedesco che, trasgredendo gli ordini di non diffondere le notizie sui massacri, decise di prendere appunti, raccolse documenti e scattò circa duecento fotografie conservate su *microfiches*[10] durante le sevizie subite dal popolo armeno, diventando così un importante testimone del Genocidio armeno. Molti disegni di Cossi si rifanno proprio a fotografie scattate da Armin Wegner.[11] Durante il racconto l'autore cerca di dare più informazioni possibili, facendo uso di materiale storico come lettere o telegrammi per far capire al lettore che non si tratta di una storia frutto di invenzione, e al contempo cerca comunque di far conoscere le due facce del popolo turco, perché tra i turchi c'era anche chi voleva aiutare gli armeni. Quando un turco, Murat, cerca di dare aiuto al sopravvissuto soldato armeno Aram, quest'ultimo non si fida e glielo dice apertamente, e lì le parole di risposta di Murat vogliono esprimere un pensiero ricco di significato visti i controversi rapporti tra turchi e armeni:

> Il fatto che alcuni turchi stiano facendo una strage non vuol dire che tutti i turchi odino gli armeni. E io rischio la vita per provare a farti uscire da questa città. Ora scegli se fidarti o no![12]

Altri personaggi storici a cui si fa riferimento sono il tedesco Johannes Lepsius, che Cossi presenta mentre egli cercò, senza successo, di convincere il Ministro della guerra Enver

---

[7] Vedi appendice 3 fig. 7 e 8.

[8] Vedi appendice 3 fig. 9 e 10.

[9] Vedi appendice 3 fig. 11 e 12.

[10] Marcello FLORES, Il genocidio degli Armeni, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 248. Vedi appendice 3 fig. 4-6.

[11] Le fotografie di Wegner da cui Cossi trae spunto furono pubblicate nel libro *Armin T. Wegner e gli Armeni in Anatolia, 1915,* Guerini e Associati, 2005.

[12] COSSI, *Medz Yeghern…,* cit., p. 68.

a fermare le deportazioni degli armeni, e l'ambasciatore americano Morgenthau, che viene nominato perché fu colui che riferì dettagliatamente sulle stragi armene. Lepsius in seguito avrebbe denunciato la complicità dei tedeschi nel Genocidio armeno, documentando la responsabilità della Turchia,[13] e nel racconto viene evidenziato, attraverso le parole di Enver, che Morgenthau era ebreo, dunque fanatico sostenitore delle minoranze, facendo emergere come le minoranze siano sempre state scomode e i vari genocidi abbiano avuto origine da progetti di sterminio di popoli, culture e gruppi scomodi a chi deteneva il potere.

Un altro momento importante della narrazione è quello in cui viene rappresentato il tentativo di resistenza di una piccola comunità armena, passato alla storia come i "quaranta giorni del Mussa Dagh" e qui Cossi prende spunto dal romanzo di Franz Werfel.[14] Si tratta delle vicende di un gruppo di circa cinquemila armeni che, perseguitati dai turchi, si rifugiarono sulla montagna del Mussa Dagh resistendo ai loro nemici fino ai primi giorni di settembre, quando furono soccorsi da un incrociatore francese. La nave Guichen, avvistata la bandiera di "Cristiani in pericolo" issata dagli armeni, sparò un colpo per fermare le guerriglie e mandò le scialuppe per trarre in salvo i sopravvissuti. La voce narrante dice:

> Tutti, seppur stanchi, feriti, malnutriti, avevate negli occhi la luce forte e dignitosa di un popolo che non vuole morire. Qualcuno si sentì in colpa per essere vivo, risparmiato dall'orrore che si era abbattuto sull'intera nazione.[15]

L'autore presenta poi un personaggio chiave nella storia armena, in quanto attivista per i diritti umani, Soghomon Tehlirian, l'armeno ottomano che nel 1921 uccise a Berlino il già citato Mehmet Ali Talât, che, essendo considerato tra gli organizzatori più crudeli del Genocidio armeno, era per Tehlirian il mandante della strage e delle violenze alla sua famiglia, a cui lui aveva assistito. Viene descritto brevemente il processo, con la testimonianza di Lepsius che dichiarò la veridicità dei fatti avvenuti in Turchia e permise l'assoluzione di Tehlirian.

---

[13] Johannes LEPSIUS, *Deutschland und Armenien 1914-1918* (Germania e Armenia 1914-1918: raccolta di documenti diplomatici), Potsdam, Tempelverlag, 1919.

[14] Franz WERFEL, *I quaranta giorni del Mussa Dagh*, trad. di Cristina Baseggio, Casa Editrice Corbaccio, 2007 (I ed. 1997).

[15] COSSI, *Medz Yeghern*…, p. 122.

Le storie si incrociano, la figlia minore del dottore ucciso all'inizio viene messa in salvo e riesce a raggiungere la comunità armena di Venezia, dove sposerà Murat, anche lui portato a Venezia dai francesi che avevano dato soccorso ai sopravvissuti del Mussa Dagh.

Verso la fine della storia, è descritto che i triumviri Enver, Ahmed Djemal e Talât furono condannati a morte da un Tribunale militare turco, ma nessuno fu regolamente giustiziato; come Talât, anche Djemal fu ucciso a Tiblisi nel 1922, Enver fu invece ucciso in combattimento nel 1922 durante una rivolta turco-musulmana di cui si era messo a capo contro il potere sovietico.[16] Nonostante gli avvenimenti, si ricorda che a Talât fu intitolato un viale ad Ankara e la sua tomba si trova sulla "collina dei martiri" a Costantinopoli.[17] Il lettore può quindi trarre le proprie conclusioni.

---

[16] COSSI, *Medz Yeghern*…, p. 134. Vedi appendice 3 fig. 17.

[17] Ibidem.

7.2 – Ararat, la montagna del mistero

Paolo Cossi riprende il tema del Genocidio armeno in un altro suo lavoro intitolato *Ararat, la montagna del mistero,* di cui un suo caro amico che si fa chiamare Azad Vartanian[18] è il personaggio principale. *Medz Yeghern* è un fumetto di taglio storico, *Ararat* è invece una storia moderna, basata su fatti reali, in cui il Genocidio non è più l'argomento principale, ma il suo ricordo permane nella memoria di quelle terre.

In questa narrazione Vartanian è intenzionato a scoprire il luogo in cui, in base alle sue ricerche, si trovano i resti dell'Arca di Noè: egli crede al racconto biblico secondo cui l'imbarcazione, dopo il diluvio universale, sarebbe rimasta ancorata tra le sommità dell'Ararat, il monte principale e più alto dell'attuale Turchia, e decide di fare un'escursione per ritrovarla. Quando Vartanian raggiunge il monte Ararat si rende conto che è una zona impervia, a rischio frane, ma soprattutto che è un luogo controllato dall'esercito dello Stato turco e che nasconde un triste passato. Azad chiede quindi aiuto ad un pastore curdo per trovare la via attraverso la quale spera di raggiungere il sito dell'Arca e proprio da quell'anziano pastore sarà guidato nei luoghi in cui, scopre tristemente, avvennero i massacri degli armeni tra il 1915 e il 1916 e nascondono ancora resti dei loro corpi e dei loro villaggi.

Paolo Cossi in questo lavoro ha avuto il merito di descrivere personaggi che Azad ha incontrato e luoghi che egli ha percorso, comprese le fosse comuni in cui venivano uccisi gli armeni che, scrive, ha "scoperto in tanti anni e che l'esercito turco ha spesso cercato di interrare senza riuscirvi".[19] Sulla sofferenza senza fine commenta:

---

[18] Pseudonimo di Tito De Luca, esploratore ed alpinista bellunese che ha ricercato per anni in Anatolia tracce del diluvio universale e dell'Arca di Noè, i cui resti, secondo il racconto biblico, si troverebbero tuttora sepolti nei ghiacciai eterni del monte Ararat; ha organizzato numerose spedizioni sul monte Ararat, interessato alla montagna e alle sue civiltà, raccogliendo interessanti prove del Genocidio armeno, quali siti di fosse comuni, paesi abbandonati, resti umani. Si vedano due articoli: https://shorturl.at/gqrpr; https://shorturl.at/TdsCI [ultimo accesso 8/02/2025].

https://shorturl.at/f4jCu [ultimo accesso 15/01/25].

https://shorturl.at/TdsCI [ultimo accesso 15/01/25].

[19] Azad VARTANIAN, "Un lontano e antico suono di duduk nel vento" (Prefazione) in Paolo COSSI, *Ararat, la montagna del mistero*, Hazard Edizioni, 2011, p. 8.

> Ma il sangue non ha smesso di scorrere sulla montagna del dolore. Ogni anno gli scontri a fuoco tra curdi e turchi si susseguono giornalmente e causano molti morti. Le urla di atroci torture ancor oggi praticate nelle prigioni di confine, restano spesso sorde e inascoltate dal mondo.
>
> Negli ultimi cento anni l'Ararat è divenuto un immenso cimitero. I fiumi di sangue innocente che ne hanno fertilizzato e intriso i fianchi, stridono con l'abbacinante biancore e la candida purezza delle sue nevi eterne che solo di pace parlano al vento.

In questo graphic novel l'autore fa riferimento ai massacri richiamando l'attenzione sulle zone che una volta furono abitate dal popolo armeno, ora sono deserte, ma vi si possono tuttora trovare resti di villaggi, abitazioni, chiese, macine per la molitura del grano, *khatchkar*, cioè pietre o, come le chiamavano, "croci di pietra" dei luoghi di culto, tutto per "segnare la memoria di una violenza lontana e dimenticata quasi da tutti". [20]

La storia narrata in alcuni punti è romanzata, ma tratta di episodi odierni e reali. Quando Vartanian parte alla ricerca dell'arca è convinto della sua esistenza, anche se per la Chiesa cristiana, dal punto di vista teologico, l'arca non sarebbe veramente esistita. Tuttavia, mentre lui continua le sue ricerche sperando di trovare qualche prova reale dell'imbarcazione, scopre che il segreto della montagna Ararat, che l'ha resa sacra al popolo armeno, è la sua spiritualità: l'aspetto spirituale, che fino a quel momento lui non era riuscito a trovare, esiste solo nel cuore delle persone che hanno la fede; il bene e la purezza fanno parte di quella spiritualità.[21]

L'incontro con l'orso e la caduta nel crepaccio sono cose realmente avvenute. La ragazza rappresentata è una persona con cui c'era stata una promessa d'amore che però non può continuare, ognuno deve tornare nel proprio mondo, ma lei appare a Vartanian nel momento in cui lui scopre il segreto della montagna, poiché lui porterà dentro di sé l'amore così come la spiritualità. Nella narrazione, quando Vartanian incontra la ragazza curda viene rappresentato un fazzoletto, ciò perché esso è un simbolo reale di quell'amore: nella realtà lei aveva ricamato a mano un fazzoletto per lui e Cossi ha voluto inserire anche quel simbolo.[22]

---

[20] Paolo COSSI, *Ararat, la montagna del mistero*, Hazard Edizioni, 2011, pp. 56-63. V. appendice 3 fig. 18 e 19.

[21] Pensiero tratto dall'intervista a Paolo Cossi del 7 gennaio 2025.

[22] Ibidem.

Vartanian, quando ha compreso che il segreto della montagna è la spiritualità è appagato e si sente arricchito da quella scoperta.

7.3 – Le parole di Paolo Cossi

Di seguito si riporta l'intervista con Paolo Cossi fatta dalla sottoscritta in data 7 gennaio 2025 per la presente tesi.

D1 - Negli anni lei si è occupato di varie tematiche, sia storiche che relative a personaggi famosi, ha ricevuto premi importanti per un disegnatore e oggi è conosciuto sia in Italia che all'estero. A che punto della sua carriera e perché si è interessato al Genocidio armeno? C'è stato un evento, un libro o un autore che l'hanno spinta ad interessarsi a questo tema?

R1 - Tutto è nato per caso, non conoscevo la storia del Genocidio armeno, ho però un amico, che spesso faceva delle spedizioni per ricerche archeologiche sulle appendici del monte Ararat, che oggi si trova in Turchia, e tornando da uno dei suoi viaggi mi ha fatto vedere dei suoi video, in cui dei pastori curdi gli avevano mostrato delle grotte in cui lui, rimestando la sabbia, riportava alla luce ossa umane, teschi ed altro. I resti erano davvero tanti, alla mia domanda su cosa fossero ha risposto che erano le vittime del Genocidio armeno. Erano morte un milione e mezzo di persone, secondo le sue teorie anche più, poi mi ha prestato dei libri da leggere e, forse la cosa più importante, mi ha messo in contatto con Antonia Arslan di cui lui è un grande amico. Sono rimasto sconvolto da questo racconto, mi sono chiesto come fosse possibile che un orrore di questa entità non fosse minimamente citato nei libri di storia. Questi fatti risalgono a quasi vent'anni fa e anche qui in Italia non si parlava affatto del Genocidio Armeno. Di lì a poco uscì il libro di Antonia, *La masseria delle allodole*, che portò l'attenzione a livello nazionale sul Genocidio di cui, ripeto, non si sapeva quasi nulla. Il mio libro è arrivato subito dopo, perché mi sono detto che era importante fare qualcosa, io so fare fumetti, avrei fatto un fumetto per raccontare alla gente ciò che è successo. C'è tanto dietro al Genocidio armeno da cui gli esseri umani dovrebbero imparare, perché prima c'è stato il genocidio, ma poi c'è stato l'occultamento di un crimine enorme a livello internazionale e a cui si legano tanti argomenti universali nella storia dell'essere umano. Ho deciso quindi di andare a trovare Antonia Arslan, la quale, gentilissima, mi ha messo a disposizione una enorme biblioteca a Padova, dove c'erano moltissimi testi, anche in francese. La cosa più bella è stato parlare con lei che conosceva benissimo l'argomento. Ho lavorato per un anno alla realizzazione di questo volume e *Medz Yeghern* è uscito subito dopo *La*

Masseria delle allodole. È seguito il film dei fratelli Taviani ispirato al libro di Antonia, che ha contribuito moltissimo alla divulgazione di questi fatti.

D2 - Nel testo si legge anche che lei ha preso spunto dalle foto di Armin Wegner. Come ne è venuto a conoscenza?

R2 - Antonia mi ha mostrato una serie di volumi che si sono rivelati fondamentali per la realizzazione del mio fumetto, tra cui sicuramente *I quaranta giorni del Mussa Dagh* (Werfel 1933), di cui si trovano dei riferimenti anche nel mio fumetto, soprattutto nella parte finale. Sono stati importanti anche altri volumi, non li citerò tutti, ma è stato fondamentale scoprire il personaggio di Armin Wegner attraverso una pubblicazione molto bella, *Armin T. Wegner e gli armeni in Anatolia*, 1915, all'interno della quale c'è una biografia di Wegner e tutte le fotografie che rappresentano il novanta per cento del materiale giunto a noi riguardo al genocidio, perché per il resto c'era pochissimo, se non racconti, lettere, ecc. Lui aveva nascosto delle fotografie e delle lettere nella sua cintura per portarle in Europa ed è stato un personaggio chiave per molti motivi, non solo per aver conservato delle prove di quanto accaduto, ma anche perché ha presentato un punto di vista "occidentale" su un conflitto distante. Lui è stato l'occhio dell'Europa su quell'evento terribile, ma che grazie a lui abbiamo potuto conoscere per poi riconoscere il male quando si è ripresentato.

D3 - Cosa rappresentano per lei Medz Yeghern e Ararat, la montagna del mistero? Vogliono essere un racconto storico o cercano di evidenziare un aspetto in particolare per il pubblico?

R3 - *Medz Yeghern* rientra nella categoria del fumetto storico, basato su fatti realmente accaduti, perché, sebbene si tratti di una storia romanzata in cui i due protagonisti armeno e turco non sono veri, ma verosimili, gli altri personaggi (i tre pasha, Armin Wegner, Lepsius, ecc.) sono realmente esistiti; parlano nel libro con dialoghi che ho estrapolato da alcuni telegrammi, lettere o scritti che avevano fatto, e io ho cercato di farli parlare nella maniera più verosimile possibile. Anche le date e le ambientazioni sono reali. Alcune immagini fatte a tempera riproducono le foto reali di Armin Wegner.

Per quanto riguarda *Ararat* è un fumetto[1] la cui storia sembra inventata, ma è una storia vera dell'amico che si firma Vartanian nelle sue pubblicazioni. Io ero affascinato da questa persona perché viveva un'avventura andando sul monte Ararat, che è impervio di natura, e a volte oltrepassava zone militari molto rischiose (da un lato ci sono i soldati turchi e dall'altro i guerriglieri del PKK). In più lui lì ha scoperto il mondo curdo e le tradizioni: il mondo curdo si è incontrato con il mondo armeno proprio durante il genocidio (ad esempio, molti bambini armeni sono stati salvati da famiglie curde). Io ho pensato di raccontare questi episodi anche con un po' di attualità del popolo curdo attraverso le avventure del mio amico.

D4 - Ritengo che il fumetto storico sia una forma narrativa importante perché si possono raggiungere molte persone, di tutte le età, generi e opinioni. Lei ha pensato a queste sue opere per un pubblico in particolare?

R4 – Il fumetto per sua natura e struttura è un linguaggio trasversale, facile che può arrivare a tutti, dai bambini più piccoli agli anziani. Questo anche storicamente, perché ai primi del secolo il fumetto, che parla sia con le immagini che con le parole, era molto usato per esempio in America. Quando c'erano le migrazioni in America molti imparavano la lingua attraverso i fumetti stampati sui giornali […] è più facile leggere i fumetti e attraverso quelli apprendere la lingua. (Parlando del *Medz Yeghern*) io ho pensato ad un pubblico più largo, ma non ad un pubblico di bambini. Alcune scene sono cruente (anche se oggi dire cruento farebbe sorridere), ma al tempo era diverso. Oggi non lo farei più così perché rischiava di diventare *splatter*. Molto spesso ho usato delle alternative per non far vedere realmente le cose, ad esempio la citazione del Guernica quando avviene lo stupro. Però non è solo la scena cruenta ad alzare l'età del pubblico, ma anche tutte le dinamiche e i dialoghi di quel momento politico che comunque non sono semplicissime: capire qual era l'intento e il fatto non è facile. Ad esempio c'è un telegramma da Aleppo a Talât Pasha in cui gli veniva chiesto cosa dovevano fare con i bambini, visto che non c'era più spazio negli orfanatrofi, e lui risponde "portateli nel deserto e poi avvisateci". La marcia nel deserto voleva dire l'eliminazione metodica di tutte le persone, quindi intendeva di eliminarli e poi fare rapporto. Oppure veniva data come indicazione per le marce "destinazione il nulla". Un bambino non può capire queste cose,

[1] Cossi chiama le sue opere "fumetti storici", anche perché lo sente un termine legato a ciò che ha vissuto da bambino, pur affermando a fine intervista che oggi sarebbe più corretto definirli graphic novel.

l'adulto le capisce e gli si gela il sangue. È un libro per ragazzi già grandi. Io non do mai un'età per i lettori, però non lo darei ad un bambino delle elementari.

D5 - Spesso le opere di sopravvissuti vengono criticate perché ritenute di parte e poco obiettive. Lei non è di origine armena né discendente di un sopravvissuto al Genocidio: secondo lei questo aspetto l'ha aiutata nella realizzazione delle scene?

R5 – Premesso che io non credo che un artista in generale debba aver vissuto un evento per poterla raccontare, è ovvio che se una cosa l'hai vissuta in prima persona sarai ricco di emozioni, immagini, ecc. e quindi racconterai una cosa diversa da chi, come per esempio è stato per me col genocidio, arriva dal nulla. Sono due modi di vivere e di raccontare le cose differenti che produrranno due opere differenti. Io comunque ho scritto libri su qualsiasi argomento, ad esempio ho scritto sul Vajont, ma io non sono superstite del Vajont, non avevo parenti lì, sono andato a vivere dopo in Valcellina. Ho scritto sulla guerra civile spagnola, ma non ho avuto a che fare con quella questione. Ho scritto dei massacri in Etiopia per mano degli italiani… La stessa cosa vale per il Genocidio armeno. Non ho vissuto quei fatti, ma ho voluto raccontarle perché io sono un raccontastorie a fumetti, un raccontastorie illustrato, e sono un essere umano, quindi ho una sensibilità verso quello che gli altri esseri umani vivono, sperimentano, vedono e sentono, è quella la molla che ti fa studiare qualcosa e poi te la fa raccontare. Quando ho fatto questo libro non ho trovato alcuna ostilità da parte del mondo armeno, ovunque sono andato a presentarlo, in Italia ma soprattutto all'estero, in Francia (Parigi, Lione, ecc.), tutte le comunità armene che ho incontrato mi chiedevano perché lo avevo fatto, ma erano contente che io lo avessi fatto perché fino a quel momento (parlo soprattutto della Francia che ha una grande cultura del fumetto), nessuno aveva mai pensato ad un lavoro sul Genocidio armeno. Loro erano incuriositi ancora di più del fatto che io non fossi armeno e mi interessassi alla loro storia. Da essere umano, quando è successa una tragedia la voglio capire prima di tutto, la studio e poi a mia volta la lavoro.
Questo modo di scoprire le cose mi ha fatto poi innamorare perdutamente della cultura armena perché poi, grazie al libro, sono stato in Armenia più volte, ho avuto modo di visitarla, oltre alla città anche tutte le zone periferiche, della montagna, dei laghi, e di approfondire la cultura. Io sono estremamente curioso e quello mi ha arricchito, ogni volta che faccio un libro riguardo ad un argomento che non mi ha riguardato in prima persona ne sono uscito arricchito. Racconti per spiegare delle cose, ma tu a tua volta ne scopri molte altre.

[Riguardo alle critiche fatte ai sopravvissuti per aver scritto della tragedia vissuta:] Io comunque credo che non si possa dire a qualcuno che non può scrivere, in questo caso disegnare, di una tragedia perché comunque è un superstite e sicuramente sarà di parte, ma quando io sono il lettore, e so che l'autore ha vissuto quell'evento, lo leggerò con degli occhi diversi. Quando una persona una cosa non l'ha vissuta forse sarà più equo, avrà un punto di vista più distaccato senza l'"ingombro" delle emozioni, però è un altro tipo di scrittura. Sono modi diversi di scrivere le cose, ma importantissimi entrambi. Io alla fine ho scritto e disegnato questo libro, ma ci sono riuscito perché ho letto le lettere e i commenti di gente lì presenti in quel momento. Io li ho in qualche modo filtrati e ho cercato di capirli con la mentalità di una persona che vive cento anni dopo quegli eventi. Non è sempre facile perché è cambiata la mentalità, è cambiato il mondo, è cambiato tutto, però può scrivere sia chi ha vissuto una tragedia che chi non l'ha vissuta. Bisogna però fare attenzione perché stiamo parlando di opere artistiche. Se io fossi un giornalista sarebbe diverso, perché non potrei raccontare le cose senza esserci stato.

D6 - C'è un messaggio che spera possa essere trasmesso attraverso le sue opere sul Genocidio armeno?

R6 – Il messaggio è di speranza nelle nuove generazioni che si ravvivi la fiamma della curiosità verso quella che è stata la storia dell'essere umano, non solo attraverso i casi come il Medz Yeghern drammatici o come le guerre mondiali, ecc., ma anche attraverso quello che di bello è stato fatto. Speranza di ravvivare la curiosità del sapere in generale, perché credo sia una scintilla che ti fa capire molte cose e ti fa vivere meglio, la conoscenza è una cosa fondamentale per poter costruire qualcosa, per poter comprendere e per poter poi costruire la storia personale di ognuno di noi. Tutto quello che noi scopriamo, conosciamo, sono tutti dei piccoli tasselli che servono a costruire la nostra coscienza, la nostra personalità e in qualche modo questo determina anche quello che sarà il nostro futuro sia a livello personale, ma anche quando abbiamo uno sguardo più allargato sul mondo. Riguardo al Medz Yeghern, il messaggio è di capire le dinamiche, capire dove si può annidare il male, dove si insedia il pregiudizio che è quello che molto spesso dà origine a delle situazioni legate al male e però capire anche che sempre, laddove c'è stata una grande tragedia, alla fine c'è sempre qualcosa che rinasce. Il mio modo di vedere è un po' questo e che mi auguro che venga trasmesso.

Conclusioni

Kōno nella postfazione di *Hiroshima nel paese dei fiori di ciliegio* scrive che anche coloro che non hanno mai vissuto esperienze legate alla guerra o alla bomba atomica hanno il dovere di trasmettere il concetto di pace e, per raggiungere questo fine, possono utilizzare ogni tipo di linguaggio adatto all'epoca e al luogo in cui vivono.[2] Il linguaggio scelto dall'autrice per trasmettere i ricordi di quel momento traumatico è quello del manga e la semplicità e l'accessibilità delle sue opere e del suo mezzo espressivo sembrano favorire la costruzione di una memoria collettiva del bombardamento atomico.

Cossi nella sua intervista sostiene che chiunque può narrare gli eventi, attraverso il proprio linguaggio: può cambiare il punto di vista del narratore presentandosi più o meno imparziale, ma in ogni caso è importante far conoscere le tragedie del passato, soprattutto per le nuove generazioni che ne devono essere consapevoli. Il suo messaggio arriva diretto al lettore, ma non esiste un modo per alleggerire la brutalità degli eventi e lui ha utilizzato la propria arte, attraverso un graphic novel, per rendere nota la tragedia del Genocidio armeno. La cultura popolare può, dunque, essere un mezzo efficace per avvicinare tutte le generazioni alle vicende e ai traumi vissuti in Giappone e in Armenia di cui si è trattato, ma anche a molti altri eventi traumatici, e manga e graphic novel, con la loro creatività, rappresentano un genere narrativo che, per questo scopo, può essere suggerito al pari di quello di altre opere letterarie.

In appendice vengono proposte, divise per argomento, una serie di immagini ritenute significative, nella prima parte sono riferite ad alcune opere o eventi osservati durante la ricerca, e in seguito ve ne sono alcune, solo una minima parte, tratte dai lavori studiati di Kōno e di Cossi. Si è scelto di inserire anche alcune foto a completamento degli argomenti trattati, ritenendo che immagini e foto siano indispensabili per comprendere appieno il lavoro presentato. Una immagine, infatti, ha il potere di comunicare dei messaggi, raccontare storie, trasmettere concetti a volte complessi, ma in un modo efficace, al di là delle parole e delle lingue, attirando l'attenzione degli osservatori. Una immagine può inoltre suscitare delle emozioni, provocare delle reazioni, coinvolgendo le persone e stimolandole alla riflessione. Riguardo alla fotografia, riprendendo le considerazioni di Marianne Hirsch sul concetto di *postmemory*, "la fenomenologia della fotografia è un elemento cruciale nella concezione della

---

[2] KŌNO, "Atogaki" (postfazione) in *Yūnagi no machi*..., cit., pp. 102-103.

postmemoria"; lei si riferiva in particolare all'Olocausto, ma il concetto condivisibile per tutte le memorie collettive traumatiche è che la storia è giunta fino a noi, che siamo parte delle generazioni successive, "attraverso un vasto numero di immagini fotografiche meticolosamente scattate dai perpetratori desiderosi di registrare le loro azioni e anche dagli astanti e, spesso clandestinamente, dalle vittime".[3] La fotografia consente di accedere all'evento grazie al suo potere iconico e simbolico permettendo la trasmissione di eventi che rimarrebbero inimmaginabili. Vi sono foto simbolo degli orrori delle due tragedie di cui si è trattato e foto che vogliono testimoniare la volontà di rinascere in nome della Pace.

Hiroshima oggi è una città moderna, vivace, simbolo di pace e la trasmissione della sua memoria viene costantemente ricordata, riletta e, come Olesen ha suggerito nel suo *Hiroshima memory complex*, collegata ad altri eventi traumatici, alcuni molto vicini come il triplice disastro del Tōhoku del 2011. La storia degli armeni rimane invece nascosta nell'oscurità, il mancato riconoscimento del Genocidio del secolo scorso da parte di molti stati, primo tra tutti quello turco, ne rende difficile la discussione, ma il lavoro di molte opere, tra cui Medz Yeghern, offre una preziosa testimonianza alle giovani generazioni. Portare avanti la memoria di questi eventi permette di affrontare il passato, le sue problematiche spesso difficili da comprendere e rielaborare, al fine di osservare e proporre soluzioni possibilmente favorevoli per il presente e il futuro, nonostante le diversità politiche e sociali delle epoche storiche.

In questa tesi si è voluto presentare alcuni studi e concetti, nonché linguaggi diversi di narrazione utili a conseguire il fine della trasmissione della memoria e la speranza è che non solo ciò possa permettere delle profonde riflessioni per attuare delle scelte di difesa della pace, ma possa aiutare le varie generazioni a costruire nuovi rapporti di potere finalizzati al rispetto della vita.

---

[3] HIRSCH, *The generation*…, cit., pp. 107–108.

10 - Bibliografia

AA.VV., *Armin T. Wegner e gli armeni in Anatolia, 1915. Immagini e testimonianze*, Guerini e Associati (ediz. italiana e inglese), 2005.

AJEMIAN AHNERT, Margaret, *Le rose di Ester – Una madre racconta il genocidio armeno*, ed. Rizzoli, 2008.

AKÇAM, Taner, *Nazionalismo turco e genocidio armeno. Dall'Impero ottomano alla Repubblica*, Guerini e Associati, 2005.

ALIPRANDI, Emanuele, *1915, cronaca di un genocidio: il massacro degli armeni raccontato dai giornali italiani dell'epoca*, &MyBook, 2009.

AMABILE, Flavia e TOSATTI, Marco, *Mussa Dagh - Gli Eroi Traditi*, Guerini e Associati, 2005.

AMABILE, Flavia e TOSATTI, Marco, *La vera storia del Mussa Dagh*, Guerini e Associati, 2003.

ARSLAN, Antonia, *Il Libro di Mush*, Skira editore, 2012.

ARSLAN, Antonia, "Introduzione", in ÇETIN, Fethiye, *Mia nonna Heranush*, Padova, Alet, 2007.

ARSLAN, Antonia, *La masseria delle allodole*, BUR ed., 2007.

ARSLAN, Antonia, *La strada di Smirne*, Rizzoli, 2009.

ARSLAN, Antonia, "Prefazione", in COSSI, Paolo, *Medz Yeghern Il grande male*, Becco Giallo, 2022 (I ed. 2007), pp. 5-6.

BAL, Mieke, CREWE, Jonathan e SPITZER, Leo, *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover, University Press of New England, 1998.

BALAEV, Michelle, "Trauma Studies", in RICHTER David H. (Ed.), *A Companion to Literary Theory*, John Wiley & Sons Ltd, 2018, https://doi.org/10.1002/9781118958933.ch29, 5 febbraio 2025.

BARBIERI, Daniele, *Guardare e leggere*, Roma, Carocci, 2011.

BARBIERI, Daniele, *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, 2002 (I ed. 1991).

BARBIERI, Daniele, "Il fumetto in Italia", Convegno *Contemporary Italy: The Construction of Identities*, 28 ottobre 1995, http://www.danielebarbieri.it/texts/ilfumettoinitalia.pdf, 7 febbraio 2025.

BARBIERI, Daniele, *Semiotica del fumetto*, Roma, Carocci editore, 2017.

BARDAKJIAN, Kevork B., *Hitler and the Armenian Genocide*, Cambridge, Massachusetts, The Zoryan Institute, 1985.

BASSNETT, Susan and LEFEVERE André, *Translation, History and Culture*, London, Cassell, 1990.

BENJAMIN, Walter, "The task of the Translator" (1923), *Illuminations*, trad. di Harry Zohn, New York, Harcourt, Brace & World, 1968, pp. 69-82.

BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, Routledge, 1994.

BIENATI, Luisa, "Catastrofe e rinascita nella letteratura di Ibuse Masuji", in VV. AA., *I dieci colori dell'eleganza*, a cura di Matilde Mastrangelo e Andrea Maurizi, Aracne, 2013, pp. 43-67.

BIENATI, Luisa, "Critical awareness in the post atomic age: Günther Anders's Diary of Hiroshima and Nagasaki and Ōe Kenzaburō's Hiroshima Notes", 2017, *Between,* https://doi.org/10.13125/2039-6597/2687, 7 febbraio 2025.

BIENATI, Luisa e SCROVALEZZA Paolo, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Marsilio Editori, 2009.

BIENATI, Luisa, "Introduzione", in IBUSE, Masuji, *La pioggia nera,* trad. di Luisa Bienati, Marsilio Editori, 2023 (I ed. 2020).

BIENATI, Luisa, *Responsabilità e oblio: voci del genbaku bungaku, la letteratura della bomba atomica*, NAKAZAWA Keiji, *Gen di Hiroshima*, trad. di M. Mariotti, Torino, Hikari Edizioni, 2015, pp. 3-16

BOGHOSIAN, Aghavni, *Il richiamo del sangue. Ricordi... dal genocidio armeno 1915,* introduzione e cura di Kegham J. Boloyan, trad. dall'arabo di Sabrina Coletta e Kegham J. Boloyan, revisione del testo italiano di Francesca Piccoli, Bari, FaL Vision Editore, 2012.

BOND, Lucy, CRAPS, Stef e VERMEULEN, Pieter, *Memory unbound: tracing the dynamics of memory studies*, New York, Berghahn Books, 2017.

BORGOGNI, Daniele, "Oltre l'adattamento: l'emblematica come traduzione intersemiotica", *Between* II.4, 2012, pp. 1-22.

BRODZKI, Bella, *Can These Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

CALABRESE, Stefano e ZAGAGLIA Elena, *Che cos'è il graphic novel*, Bari, Omnibook, 2017.

ÇETIN, Fethiye, *Heranush mia nonna*, Padova, Alet Edizioni, 2007.

CIMARA, Diego, *Il genocidio turco degli armeni*, Treviso, ed. Editing, 2006.

COLELLI, Giulia, "Postmemoria e letteratura per l'infanzia: trasmettere Il trauma del bombardamento atomico alle nuove generazioni", *DIVE-IN - An International Journal on Diversity and Inclusion*, vol. 3, no. 1, 2023, pp. 151-68, https://dx.doi.org/10.6092/issn.2785-3233/17013, 18 gennaio 2025.

United Nations, "Treaty Series (UNTS)", *Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide*, 9 dicembre 1948, https://shorturl.at/iR8q8, 8 febbraio 2025.

COSSI, Paolo, *Ararat, la montagna del mistero*, Hazard Edizioni, 2011.

COSSI, Paolo, *Medz Yeghern, il Grande Male*, BeccoGiallo, 2022 ((I ed. 2007).

D'ALESSANDRO, Barbara, "Intersezioni e convergenze possibili tra Cultural Memory, Postmemory e Trauma Studies nella Letteratura della postmemoria italiana", *Novecento Transnazionale. Letterature, Arti E Culture,* marzo 2021, pp. 98-121, https://doi.org/10.13133/2532-1994/17106, 5 febbraio 2025.

DE PIERI, Veronica, "Human Beings after Catastrophe: Poetical Portraits by Primo Levi and Tamiki Hara", JONSSON, H., et al. *Narratives Crossing Borders: The Dynamics of Cultural Interaction*, Stockholm, Stockholm University Press, 2021, pp. 99-120, https://doi.org/10.16993/bbj.e, 18 gennaio 2025.

DE PIERI, Veronica, "Postfazione", in ŌTA Yoko, *Città di cadaveri*, Inari Books, 2021.

DE SAUSSURE, Ferdinand, *Corso di Linguistica Generale*, Editori Laterza, 1970 (I ed. originale 1916 I ed. italiana 1967).

DERRIDA, Jacques, "Des tours de Babel" (1985), in NERGAARD, Siri, *Teorie contemporanee della traduzione,* Milano, Bompiani, 2007, pp. 367-419.

DERRIDA, Jacques, "Living On: Border Lines", *Deconstruction and Criticism*, Harold Bloom, 1979.

DERRIDA, Jacques, *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, University of Nebraska Press, 1985.

DINK, Hrant, *L'inquietudine della colomba. Essere armeni in Turchia*, Guerini e Associati, 2008.

DOTSON, Kristie, "Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices of Silencing", *Hypatia*, vol. 26 , no. 2, 2001, pp. 236-257, https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2011.01177.x, 5 febbraio 2025.

DUSI, Nicola, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura,* Torino, Utet, 2003.

DUSI, Nicola, "Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis", *Semiotica*, vol. 2015, no. 206, 2015, pp. 181-205, https://doi.org/10.1515/sem-2015-0018, 5 febbraio 2025.

DUSI, Nicola, "Translating, adapting, transposing", *Applied Semiotics*, vol. 9, no. 24, 2010, pp. 82-94, https://shorturl.at/QiQGT, 5 febbraio 2025.

ECO, Umberto, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, 1963.

ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, 2010.

ECO, Umberto, "Eco, Semiotica e filosofia del linguaggio", Conferenza data all'Università di Caracas, luglio 1994, https://shorturl.at/Bfw8Z, 5 febbraio 2025.

EISNER, Will, *Contratto con Dio*, Rizzoli Lizard, 2017.

EPSTEIN, Helen, *Figli dell'Olocausto*, Udine, Editrice Universitaria Udinese, 2010 (I ed. italiana La Giuntina, 1982).

ERLL, Astrid e NÜNNING, Ansgar, *Cultural Memory Studies, an International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2008, https://shorturl.at/zXvbp, 8 febbraio 2025.

FABBRICHESI LEO, Rossella, *Introduzione a Peirce*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1993.

FABBRO CANZIAN, Sandra, *Il Genocidio armeno. Dalle cause di ieri alle conseguenze di oggi,* Kindle, Piazza Editore, 2023.

FERRARI, Aldo e TRAINA, Giusto, *Storia dehli armeni*, Bologna, Il Mulino, 2020.

FERRARI, Aldo, *L'Armenia perduta*, Roma, Salerno Editrice, 2019.

FLORES, Linda, "Kouno Fumiyo's Hi No Tori Series as Documentary Manga: Memory and 3.11", *Journal of Adaptation in Film and Performance*, vol. 12, no. 3, Intellect, 2019, pp. 163-77.

FLORES, Marcello, *Il genocidio degli armeni*, Bologna, ed. Il Mulino, 2006.

FREUD, Sigmund, *Opere 1912 - 1914 Totem e tabù e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1982 (I ed. 1975).

GORDON, Andrew, *A Modern History of Japan: from Tokugawa Times to the Present*, New York, Oxford University Press, 2003.

HACHIYA Michihiko, *Diario di Hiroshima*, SE Testi e documenti, 2005 (I ed. 1955).

HALLIDAY, John, *Storia del Giappone contemporaneo*, trad. di Aldo Serafini, Einaudi editore, 1979.

HARA Tamiki, *L'ultima estate di Hiroshima* [*Natsu no hana*], trad. di Gala Maria Follaco, L'ancora del Mediterraneo, 2010.

HAROUTYUNIAN, Sona, "Cultural Translation and the Rediscovery of Identity. Case Study from the Armenian Diaspora", REGAZZONI S., GUTIÉRREZ C. Domínguez (eds.) *L'altro sono io: El otro soy yo. Scritture plurali e letture migranti*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 307-319

HAROUTYUNIAN, Sona, "Echoes of the Armenian Genocide in Literature and Cinema", *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, giugno 2015, pp. 44-57, https://shorturl.at/SO9OX, 23 gennaio 2025.

HAROUTYUNIAN, Sona, "Women of the Armenian Genocide: From Eyewitness Accounts To Literary Echoes", DI GEORGIO-LUTZ, JoAnn, GOSBEE, Donna (eds), *Women and Genocide: Gendered Experiences of Violence, Survival, and Resistance*, Toronto, Women's Press, pp. 13-35.

HAYASHI Kyoko, *Matsuri no ba* (Il luogo della festa), Kōdansha, 1975.
林京子、祭りの場、講談社, 1975 年.

HEPWORTH, George H., *Through Armenia on Horseback*, New York, E.P. Dutton & Co, 1898.

HILSENRATH, Edgar, *La fiaba dell'ultimo pensiero*, ed. Marcos y Marcos, 2006.

HIRSCH, Marianne, "Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory", *Discourse*, vol. 15, no. 2, 1992, pp. 3–29, http://www.jstor.org/stable/41389264, 7 febbraio 2025.

HIRSCH, Marianne, "The Generation of Postmemory", *Poetics Today,* vol. 29, no. 1, Duke University Press, 2008, pp. 103-128, https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019, 8 febbraio 2025.

IBUSE Masuji, *La pioggia nera,* a cura di Luisa Bienati, trad. di Luisa Bienati, Marsilio Editore, 2023 (I ed. 1993).

ICHIKI Masashi, "Embracing the Victimhood: A History of A-bomb Manga in Japan", *International Journal of Asia Pacific Studies*, vol. 7, no. 3, settembre 2011, pp. 35-52, http://eprints.usm.my/40468/1/AbombManga-MasashiIchiki.pdf, 8 febbraio 2025.

ICHITANI Tomoko, "Town of Evening Calm, Country of Cherry Blossoms: The Renarrativation of Hiroshima Memories", *Journal of Narrative Theory*, Fall, vol, 40, no. 3, 2010, pp. 364-390, https://dx.doi.org/10.1353/jnt.2010.a408655, 8 febbraio 2025.

IMANISHI Sukeyuki, *Un fiore solo e altri racconti*, trad. di Giulia Colelli, Roma, Atmoshere libri, 2021.

IMPAGLIAZZO, Marco, *Una finestra sul massacro. Documenti inediti sulla strage degli armeni (1915-1916)*, ed. Guerini e Associati, 2000.

JAKOBSON, Roman, "Closing Statements: Linguistics and Poetics", *Style in Language*, a cura di Thomas A. Sebeok, Cambridge, The MIT Press, 1960, pp. 350-377.

JAKOBSON, Roman, "On linguistic aspects of translation", in BROWER, R. A. *On translation*, Harvard University Press, 1959, pp. 232-239.

KARPINSKI, Eva, "Can These Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory (review)", *Biography*, vol. 32, no. 4, 2009, pp. 838-840, https://muse.jhu.edu/article/374203, 8 febbraio 2025.

KŌNO Fumiyo, *Guardare e leggere*, Roma, Carrocci, 2011.

KŌNO Fumiyo, *Ano Toki, Kono Hon* (Quella volta, questo libro), Heibonsha, 2014.
こうの史代「あのとき、この本」平凡社、2014 年.

KŌNO Fumiyo, *Boorupen Kojiki* (Vol. 1-3), Heibonsha, 2012–2013.
こうの史代「ぼおるぺん古事記」1-3 巻、平凡社、2012-2013 年.

KŌNO Fumiyo e MATA Yōhei, *In questo angolo di mondo* (Romanzo), trad. di Silvia Ricci Nakashima, Bologna, Kappalab, 2017.

KŌNO Fumiyo, *Heibon Kurabu* , Heibonsha, 2010 .
こうの史代「平凡倶楽部」平凡社、2010 年.

KŌNO Fumiyo, *Hi no Tori,* Nihon Bungeisha, 2014.
こうの史代「日の鳥」日本文芸社、2014 年.

KŌNO Fumiyo, *Hiroshima, nel paese dei fiori di ciliegio*, Ronin Manga, Kappa Edizioni, 2010.

KŌNO Fumiyo, *Hyakuichi*, Nihon Bungeisha, 2021.
こうの史代「百一」日本文芸社、2021 年.

KŌNO Fumiyo, *In questo angolo di mondo*, Panini Comics, 9 maggio 2024 (I ed. 2019).

KŌNO Fumiyo, *Kappa no Neneko* (Nené la ragazza Kappa), Asahishinbun shuppan, 2018.
こうの史代「かっぱのねね子」朝日新聞出版、2018 年.

KŌNO Fumiyo, *Kokko-san*, Ōzora Shuppan, 2005.
こうの史代「こっこさん」宙出版 2005 年.

KŌNO Fumiyo, *Kono sekai no katasumi ni (1)*, Futabasha, 2016 (I ed. 2008).
こうの史代「この世界の片隅に（上）」双葉社、2008 年.

KŌNO Fumiyo, *Kono Sekai no Katasumi ni (2)*, Futabasha, 2017 (I ed. 2008).
こうの史代「この世界の片隅に（中）」双葉社、2017 年.

KŌNO Fumiyo, *Kono sekai no katasumi ni (3)*, Futabasha, 2017 (I ed.2009).
こうの史代「この世界の片隅に（下）」双葉社、2017 年.

KŌNO Fumiyo, *Machikado Hana Dayori (I fiori di un angolo di strada)*, Futabasha, 2007.
こうの史代「街角花だより」双葉社、2007 年.

KŌNO Fumiyo, *Nagai Michi*, (Una lunga strada), Futabasha, 2005.
こうの史代「長い道」双葉社、2005 年.

KŌNO Fumiyo, *Pippira chō*, Futabasha, 2017.
こうの史代「ぴっぴら帳」双葉社、2017 年.

KŌNO Fumiyo, *Yūnagi no Machi, Sakura no Kuni*, Futabasha, 2017 (I ed. 2004).
こうの史代「夕凪の街 桜の国」双葉社、2017 年.

KOWNER, Rotem, "Between Contempt and Fear: Western Racial Constructions of East Asians since 1800" in KOWNER R. and DEMEL W. (eds.), *Race and Racism in Modern East Asia: Western Constructions and Eastern Reaction*, Leiden, Brill, 2013.

KOWNER, Rotem, *From White to Yellow, The Japanese in European Racial Thought*, 1300–1735, McGill-Queen's University Press, 2014

KOUNO Fumiyo, "Taidan Kouno Fumiyo x Nishijima Daisuke" [Cross Talk, Kouno Fumiyo and Nishijima Daisuke], *Eureka, Poetry and Criticism*, vol. 48, no. 16, novembre 2016, pp. 30-57.

KOYAMA RICHARD, Brigitte, *Mille anni di manga*, Rizzoli, 2007.

LEWY, Guenter, *Il massacro degli armeni*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2006.

LORUSSO, Anna Maria, *Semiotica della cultura*, Edizioni la Terza, 2010.

LOTMAN, Jurij e USPENSKIJ, Boris Andreevič, "Sul meccanismo semiotico della cultura", *Tipologie della cultura*, Milano, Bompiani, 1975 (ed. or. 1971), pp. 39-68.

LOTMAN, Jurij, et al., *Theses on the Semiotic Study of Cultures (as Applied to Slavic Texts)* in SEBEOK Thomas A. (ed.), *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics*, Lisse (Netherlands), The Peter de Ridder Press, 1975.

MACIOTI, Maria Immacolata, *Il genocidio armeno nella storia e nella memoria*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011.

MAKITA Tetsuo, *Saki no sensō to sedai gyappu*, in "NHK Broadcasting Culture Research Institute", settembre 2000. *NHK BUNKEN*. https://shorturl.at/SUbrI, 8 febbraio 2025. 牧田徹雄、先の戦争と世代ギャップ、NHK BUNKEN 放送文化研究所.

MILEVSKI, Urania e WETENKAMP, Lena, "Introduction: Relations between Literary Theory and Memory Studies", *Journal of Literary Theory*, vol. 16, n. 2, 2022, pp. 197-212. https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2022, 8 febbraio 2025.

MILLER, Donald E. e MILLER TOURYAN, Lorna, *Survivors. Il genocidio degli armeni raccontato da chi allora era bambino*, ed. Guerini e Associati, 2007.

MILLER, J. Hillis, "Literary Study Among The Ruins", *Diacritics* vol. 31, no. 3, 2001, pp. 57-66, https://www.jstor.org/stable/1566419, 23 gennaio 2025.

MORGENTHAU, Henry, *Diario, 1913-1916*, Guerini e Associati, 2010.

MORGENTHAU, Henry, *The Greatest Horrors in History*, in "Red Cross Magazine", marzo 1918, https://shorturl.at/7vCGH, 8 febbraio 2025.

MORRIS-SUZUKI, Tessa, *The past within us: Media, memory, history*, New York, Verso, 2005.

MUTAFIAN, Claude, *Metz Yeghérn. Breve storia del genocidio degli armeni*, Guerini e Associati, 1995.

NAKAZAWA Keiji, *Gen di Hiroshima vol. 1,* trad. e a cura di Mariotti Marcella, Torino, Hikari Edizioni, 2022.

NAZARIANTZ, Hrand, *Armenia: lo sterminio dimenticato*, a cura di Tiziano Arrigoni, Piombino, La Bancarella, 2008.

NEUMANN, Birgit, "The Literary Representation of Memory", in ERLL Astrid and NÜNNING Ansgar (eds.), *Cultural Memory Studies*, Berlin/Boston, 2010, pp. 333–343, https://shorturl.at/zXvbp, 8 febbraio 2025.

NIDA, Eugene e RUSSELL TABER, Charles, *The theory and practice of translation*, Brill, 1969.

NISHIKAWA Ichirō, *Dizionario Shogakukan Giapponese-Italiano*, Tōkyō, Shogakukan, 1994.

ŌE Kenzaburō, "Da Hara Tamiki ai giovani", in HARA Tamiki, *L'ultima estate di Hiroshima*, trad. di Gala Maria Follaco, L'Ancora del Mediterraneo, 2010.

ŌE Kenzaburō, *Note su Hiroshima* [*Hiroshima nōto*]*,* trad. di Gianluca Coci, Padova, Alet, 2008.

OLESEN, Thomas, "The Hiroshima memory complex", *The British journal of sociology*, vol. 71, no.1, dicembre 2019, pp. 81-95, https://shorturl.at/14iDt, 8 febbraio 2025.

ŌTA Yoko, *Città di cadaveri,* trad. di Veronica De Pieri, Inari Books, 2021.

PEIRCE, Charles S., *Collected Papers 1931-1948*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

PEIRCE, Charles S., *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*, Vol. 2, 1867-1871, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

PELLITTERI, Marco, *I manga, introduzione al fumetto giapponese*, Roma, Carocci editore, 2022.

PELLITTERI, Marco, "Prefazione edizione italiana", in BOUISSOU, Jean-Marie, *Il manga. Storia e universi del fumetto giapponese*, Tunué, 2011.

PEROOMIAN, Rubina, *The Armenian Genicide in Literature*, Yerevan, Armenian Genocide Museum-Institute, 2012.

Premi assegnati dall'ANAFI dal 1992 al 2024, in "ANAFI - Amici del fumetto", https://shorturl.at/pSpVX, 8 febbraio 2025.

ROSSELLI, Alberto, *L'olocausto armeno*, ed. Solfanelli, 2007.

RUSHDIE, Salman, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*, London, Granta Books, 1991.

SHIMIZU Isao, *Manga no jiten - Zenkoku no manga fan ni okuru,* Tōkyō, Sanseidō, 1985.
清水 勲、漫画の辞典・全国の漫画ファンに贈る、東京、三省堂、1985年.

SINOUÉ, Gilbert, *Armenia*, trad. di Giuliano Corà, Neri Pozza Editore, 2011.

STAINVILLE, Raphaël, *Grande Male. Medz Yeghern*, Edizioni San Paolo, 2008.

STANTON, Gregory, "The Eight Stages of Genocide", *The Genocide Studies Reader*, edited by Samuel Totten and Paul Bartrop, Routledge, 2009.

TACHDJIAN POLGROSSI, Alice, *Pietre sul cuore. Diario di Varvar, una bambina scampata al genocidio degli armeni*, ed. Sperling & Kupfer, 2006.

TAKAHATA Isao, *Jū ni seiki no anime-shon - Kokuhō emakimono ni miru eigateki animeteki naru mono* (L'animazione nel XII secolo - Il cinema e l'animazione nei rotoli illustrati tesoro nazionale), Tokuma Shoten, 1999.
高畑 勲、十二世紀のアニメーション・国宝絵巻物に見る映画的・アニメ的なるもの、徳間書店、1999 年.

TAKEUCHI Miho, "Kouno Fumiyo's Hiroshima Manga: A Style-Centered Attempt at Re-reading", *Kritica Kultura*, vol. 26, 2016, pp. 243-257, https://shorturl.at/uMrL2, 8 febbraio 2025.

TAVASSI, Guido, *Storia dell'animazione giapponese*, Tunué S.r.l, 2022 [I ed. 2012].

TERNON, Yves, *Gli Armeni. 1915-1916: il genocidio dimenticato*, Rizzoli, 2003.

TROISI, Cristian, "La memoria "viaggiante" fra identità e traduzione", *Entreculturas 11*, 2021, pp. 53-68, https://doi.org/10.24310/Entreculturasertci.v1i11.12103, 8 febbraio 2025.

VAHAKN, N. Dadrian, *Storia del genocidio armeno. Conflitti nazionali dai Balcani al Caucaso*, Milano, ed. Guerini e Associati, 2003 (Ed. originale 1995).

VENUTI, Lawrence, "Genealogies of translation theory: Schleiermacher", *TTR: Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, no. 2, 1991, pp. 125-150, https://doi.org/10.7202/037096ar, 8 febbraio 2025.

VENUTI, Lawrence, *The Translation Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2004 (I ed. 2000).

VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, New York & London, Routledge, 1995.

VESCO, Silvia, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, Piccola Biblioteca Einaudi, 2021.

VINAY, Jean-Paul e DARBELNET, Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, Paris, Didier, 1958 (Nouvelle édition revue et corrigée, 1972).

VOSGANIAN, Varujan, *Il libro dei sussurri*, trad. di Anita Natascia Bernacchia, Rovereto, Keller editore, 2011.

WERFEL, Franz, *I quaranta giorni del Mussa Dagh*, trad. di Cristina Baseggio, Milano, Casa Editrice Corbaccio, 2013 (I ed. 1997, originale 1933).

WHITEHORN, Alan, "The Steps and Stages of Genocide", *Peace Magazine* 26, July - September, 2010, p. 16.

WHITTIER TREAT, John, *Writing Ground Zero: Japanese Literature and the Atomic Bomb*, University of Chicago Press, 1995.

YALÇIN, Kemal, *Con te sorride il mio cuore*, Edizioni Lavoro, 2006.

YONEYAMA, Lisa, *Hiroshima Traces: Time, Space, and the Dialetics of Memory*, University of California Press, 1999.

11 - Sitografia

"Arche e misteri nell'ultimo lavoro di Tito De Luca", in *Il Gazzettino.it*, https://shorturl.at/gqrpr, 8 febbraio 2025.

"Dall'Armenia laurea honoris causa a Tito De Luca, imprenditore artigiano e ricercatore bellunese", 26 novembre 2018, in *Belluno Press*. https://shorturl.at/TdsCI, 8 febbraio 2025.

"Hokusai manga" no "manga" ha dō iu imi na no? To iu hanashi (Storia: che significato ha "manga" di "Hokusai manga"?), in "Ōta Memorial Museum of Art", 27 agosto 2021, https://otakinen-museum.note.jp/n/n1f13c8d8cf80, 05 febbraio 2025. 太『北斎漫画』の「漫画」はどういう意味なの？という話、田記念美術館、2021 年 8 月 27 日.

"In this corner of the world", https://www.inthiscornermovie.com, 20 gennaio 2025.

"Intervista a Paolo Cossi", 01 aprile 2015, *Valeriana News*, https://shorturl.at/Uglnl, 8 febbraio 2025.

"The Armenian Genocide Museum-Institute Foundation", http://www.genocide-museum.am/eng/18_ag_20.php, 08 febbraio 2024.

"Treaty between Great Britain, Germany, Austria, France, Italy, Russia, and Turkey for the Settlement of Affairs in the East: Signed at Berlin, July 13, 1878", *The American Journal of International Law*, vol. 2, no. 4, 1908, pp. 401–24. *JSTOR*, https://www.jstor.org/stable/2212670, 8 febbraio 2025.

BAMFORD, Tyler, *The Most Fearsome Sight: The Atomic Bombing of Hiroshima*, "The National WWII Museum", 06 agosto 2020, https://shorturl.at/F3P8O, 8 febbraio 2025.

BARBIERI, Daniele, *Daniele Barbieri: i linguaggi del fumetto,* "Intervista con Maria Agostinelli e Claudia Bonadonna", Rai Cultura – Letteratura*,* https://shorturl.at/vo1Ea, 19 gennaio 2025.

Brief History - The Armenian Genocide, in "The Genocide Education Project", https://genocideeducation.org/background/brief-history/, 17 gennaio 2025.

Emakimono anime no genryū - kikakuten (Rotoli illustrati: l'origine dei film d'animazione – Mostra speciale) in "Chibashi bijutsukan" (Museo d'arte della città di Chiba), 1999,

https://www.ccma-net.jp/exhibitions/special/99-08-10-09-12/, 9 gennaio 2025.
絵巻物ーアニメの源流、企画展、千葉市美術館　、1999 年.

Estensione dei danni a Hiroshima e Nagasaki, in "Nagasaki Peace, a website for learning about the atomic bomb and creating peace", https://shorturl.at/eIZh8, 18 gennaio 2025.

FORMAN-HOFFMAN VL, BOSE J, Batts KR, et al., *DSM-IV Definition of PTSD (Table 1.1)*, in NIH - National Library of Medicine aprile 2016, https://shorturl.at/Ey2Nw, 8 febbraio 2025.

FUCCILLO, Emilio, *Hiroshima, la bomba atomica nel ricordo di Dacia Maraini: "Eravamo rinchiusi in campo non lontano"* in "Rai News.it.", 06 agosto 2015, https://shorturl.at/ID95z, 8 febbraio 2025.

Genocidio culturale (Intervista ad Aldo Ferrari), in YouTube, 14 aprile 2021. https://shorturl.at/JKYbI, 20 gennaio 2025.

Genocidio, in "Treccani Enciclopedia on line", https://www.treccani.it/enciclopedia/genocidio/, 8 febbraio 2025.

Hokusai manga (Hokusai Sketchbooks), vol. 11, in "Harvard Art Museum", https://hvrd.art/o/209472, 8 febbraio 2025.

Hokusai manga (Hokusai Sketchbooks), vol. 4, in "Harvard Art Museum", https://harvardartmuseums.org/collections/object/142246, 8 febbraio 2025.

Hokusai manga (Hokusai Sketchbooks), vol. 7, "Harvard Art Museum", https://hvrd.art/o/209471, 8 febbraio 2025.

Hokusai manga (Sketches of Hokusai), v. 1-3, 5-11, and 14 of 15, in "Art Institute Chicago", https://shorturl.at/Kgz6T, 8 febbraio 2025.

Japan Schools Increasingly Incorporating Manga into Libraries, in "The Yomiuri Shinbun", 25 giugno 2023, https://shorturl.at/K9Zzc, 19 gennaio 2025.

Kangaeru Hiroshima: Kaku jidai no sōzōryoku to wa? (Hiroshima che pensa - Cos'è l'immaginazione nell'era nucleare?), in "Tōkyō Shinbun", 6 marzo 2024, https://www.tokyo-np.co.jp/article/313393, 17 gennaio 2025.
〈考える広島〉核時代の想像力とは?「東京新聞」

KAZUMI Matsui, *Peace Declaration (2024),* "The ciry of Hiroshima", 6 agosto 2024, https://shorturl.at/qh0TG, 15 dicembre 2024.

Kenzaburō Oe Interview, in "University of California Berkeley", a cura di Harry Kreisler, aprile 1999, https://shorturl.at/2HnO6, 17 gennaio 2025.

La montagna misteriosa, storia armena, “Corriere delle Alpi, Cronaca”, 01 aprile 2015, https://shorturl.at/f4jCu, 20 gennaio 2025.

LEONARDI, Letizia, “Genocidio degli Armeni - In piazza Lorenzini a Roma il ricordo del 24 aprile 1915”, 24 aprile 2024, *Assadakah News*, https://shorturl.at/AekvH 17 gennaio 2025.

L'inventore delle graphic novel, in “Il Post Cultura”, 3 gennaio 2025, https://www.ilpost.it/2025/01/03/will-eisner-storia/, 20 gennaio 2025.

Manga Edutainment! 100 Manga Selected in Project to Open New Worlds, “The Nippon Foundation”, 7 ottobre 2015, https://shorturl.at/ADNtT, 19 gennaio 2025.

Manga ni kan suru anke-to chōsa (Sondaggio sui manga), https://shorturl.at/W6vFf, 8 febbraio 2025.プレスリリース・ニュースリリース配信サービスの PR TIMES『マンガに関するアンケート調査』.

MASAKI, Miki, *70 Years since the Atomic Bombing: How to Pass Down Waning Memories*, in NHK Broadcasting Culture Research Institute", novembre 2015, https://shorturl.at/5rDIL, 8 febbraio 2025.

Memories of Hiroshima and Nagasaki Messages from Hibakusha, “The Asahi Shimbun Newspaper Morning Edition” (English vers.), 06 agosto 2005, https://shorturl.at/OUx1n, 7 febbraio 2025.

Memories of Hiroshima and Nagasaki, in “Asahi Shinbun digital”, 6 agosto 2005, https://shorturl.at/OUx1n, 8 febbraio 2025.

Multi-lingual editions of popular A-bomb manga on display at Hiroshima museum, in "The Mainichi", 18 luglio 2022, 20 01 2025. https://shorturl.at/U8sHu, 8 febbraio 2025.

MURAKI, Miki, *Toshokan shiryō to shite no manga no gendai to kadai* (Lo stato dell'arte del fumetto come risorsa bibliotecaria.), in "The Japan Society of Publishing Studies", 31 gennaio 2011, https://shorturl.at/yX5sa, 8 febbraio 2025.
村木美紀、図書館資料としてのマンガの現状と課題、日本出版学会.

Peace Memorial City Construction Law and Commentary, “The ciry of Hiroshima”, https://www.city.hiroshima.lg.jp/uploaded/attachment/23440.pdf, 15 dicembre 2024.

Peace Memorial City Construction Law, “The ciry of Hiroshima”, https://www.city.hiroshima.lg.jp/soshiki/129/6549.html, 15 dicembre 2024.

Shiji no yukikai 2 maki (1798), in “Kokuritsu kokkai toshokan dejitaru korekushon” (Collezione digitale della Biblioteca della Dieta nazionale giapponese*),* https://dl.ndl.go.jp/pid/2534277/1/5, 06 febbraio 2025
紅翠齋北尾子 畫 ほか『四時交加 2 巻』、鶴屋喜右衛門、寛政 10［1798］. 国立国会図書館デジタルコレクション.

Sono oltre 10 milioni i lettori di fumetti in Italia (e i manga dominano il mercato): ecco il loro “identikit”, in "Il Libraio.it", 18 maggio 2023, https://shorturl.at/qDkTG, 8 febbraio 2025.

Toganoosan kōsanji chōjūjinbutsugika, https://kosanji.com/chojujinbutsugiga/, 19 gennaio 2025　栂尾山高山寺　鳥獣人物戯画

What is the Armenian Genocide?, in “Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Armenia”, https://www.mfa.am/en/genocide, 7 febbraio 2025.

Why was the Armenian Genocide perpetrated, in “The President of the Republic of Armenia”, https://shorturl.at/wlrCy, 7 febbraio 2025.

Appendici – Materiale visivo (fotografie e rappresentazioni artistiche)

Appendice 1: *Emakimono*, manga e fumetti storici.

Fig. 1: *Emakimono*

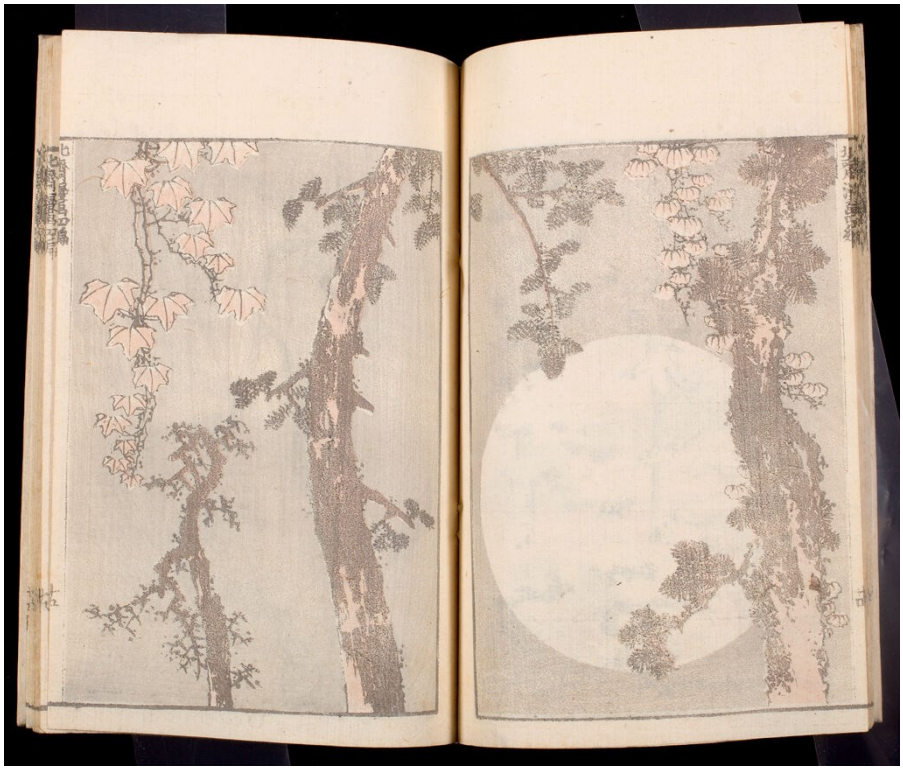
Manifesto dell'esposizione *I rotoli dipinti* (emakimono) - *l'origine dei cartoni animati*[4] organizzata nel 1999 al Chiba City Museum of Art, compaiono figure dipinte in famosi *emaki* e vengono messe in evidenza le affinità tra i personaggi di questi due tipi di arte.
In alto vi sono un personaggio del rotolo *Hiko Hohodemi no Mikoto* di Taneyasu Kanō (XVII secolo circa) e *yōkai* tratti dal rotolo *Hyakki yagyō* (*La processione dei cento demoni*, tempio Kontaiji); al centro vi è la scena del litigio del rotolo *Ban dainagon* (Idemitsu Museum of Art) e alcuni uomini del *Shigisan engi emaki* (Rotolo delle leggende del monte Shigi, tempio del Chōgosonshiki) che rincorrono la ciotola d'oro che ha preso il volo. In mezzo a loro i *tanuki* (animale frutto di metamorfosi, una cane procione del folclore giapponese) protagonisti del film *Heisei Tanuki gassen Pompoko* (*La battaglia dei Tanuki dell'epoca Heisei)* di Takahata Isao degli Studios Ghibli.[5]

---

[4] https://www.ccma-net.jp/exhibitions/special/99-08-10-09-12/ [ultimo accesso 23/01/2025]

[5] KOYAMA-RICHARD, *Mille anni..*, p. 33.

Fig. 2 e 3: Katsushika Hokusai, *Hokusai manga*, 1807-1854.



https://harvardartmuseums.org/collections/object/142246 [ultimo accesso 17/01/25].

Hokusai manga (Sketches of Hokusai), v. 1-3, 5-11, and 14 of 15
https://shorturl.at/Kgz6T [ultimo accesso 8/02/2025].

Fig. 4 e 5: Katsushika Hokusai, *Hokusai manga*, 1807-1854

Hokusai manga, vol. 7, https://hvrd.art/o/209471 [ultimo accesso 8/02/25].

https://hvrd.art/o/209472 [ultimo accesso 17/01/25].

Fig. 6 e 7: Fumetti storici, *Hadashi no Gen* はだしのゲン (Gen di Hiroshima)

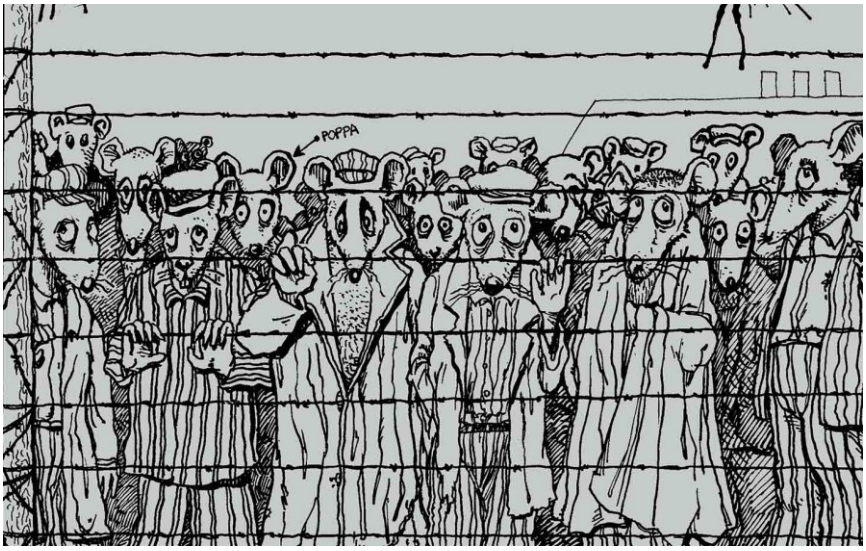
Vignetta di destra, p. 252:

- Come se il diavolo stesse ruggendo, in tre minuti la nuvola atomica si alzò fino a 32000 piedi e si allargò sempre più.
- Il tempo a Hiroshima si è fermato…
- Oooh..
- Oooh, che cosa è successo? È diventato tutto buio..
- È già sera? Che strano, stavo andando a scuola..
- Perché questo muro?
- C'è stato un lampo e non ho capito più nulla..

Vignetta di sinistra, p. 271:

- Scappiamo
- Aiutatemi!

Fig. 8: Fumetti storici, *Maus*



https://www.thenation.com/article/culture/maus-now-breakdowns-art-spiegelman/ [ultimo accesso 17/01/25].

Figura 9: *Maus*, p. 200.

PER CONTINUARE A RACCONTARE HIROSHIMA…

Appendice 2: Hiroshima

Figura 1: Foto scattata il 6 agosto 2024 da Eleonora Riccato all'interno del Museo della pace di Hiroshima.

Figura 2: I resti di un orologio da polso, conservato al Museo della Pace di Hiroshima, fermo all'ora dell'esplosione. Foto di Sasaki Yuichiro.

https://reportage.corriere.it/esteri/2015/hiroshima-6-agosto-1945/ [ultimo accesso 10/12/2024].

Figura 3: Hiroshima prima del bombardamento.
La sala delle esposizioni commerciali in occasione della Fiera di promozione dei prodotti della Prefettura di Hiroshima (Foto: Archivio municipale di Hiroshima). Dopo lo scoppio della bomba atomica l'edificio è divenuto Il Memoriale della pace 原爆ドーム (*Genbaku Dōmu*, lett. "Cupola della bomba atomica"); dal 1996 sito appartenente alla lista dei Patrimoni dell'umanità dell'UNESCO.[6]

https://www.city.hiroshima.lg.jp/site/english/7293.html [ultimo accesso 14/01/2025].

Figura 4: Hiroshima prima del bombardamento. Matsumoto Wakaji, "Downtown Hiroshima from the Aioi Bridge, 1938"

https://shorturl.at/D9gdi [ultimo accesso 14/01/2025].

[6] https://whc.unesco.org/en/list/775

Fig. 5: Hiroshima dopo il bombardamento

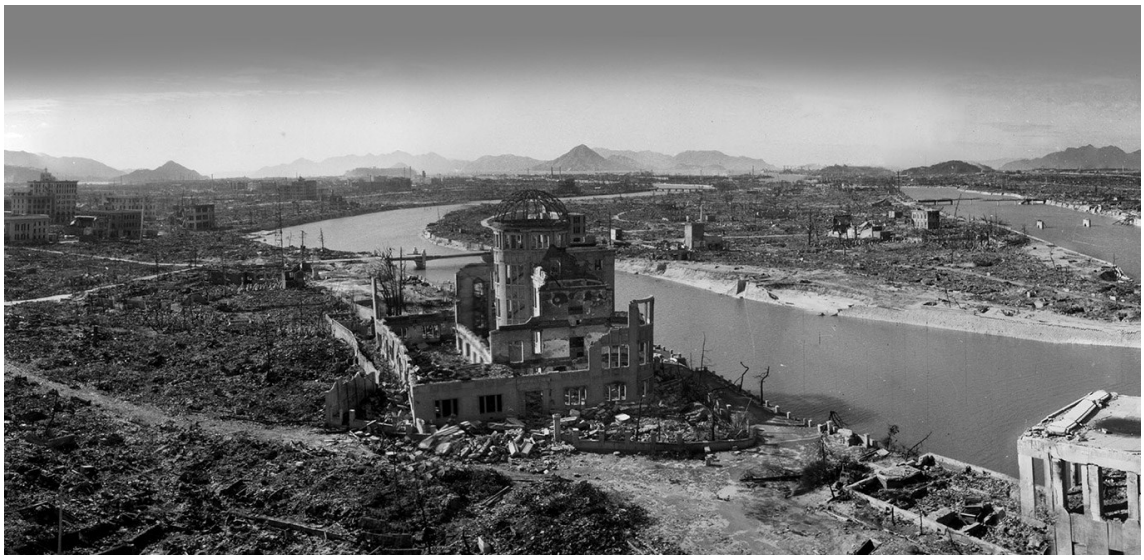


Immagine tratta dal sito del museo della pace di Hiroshima.
https://shorturl.at/OkJAH [ultimo accesso 10/12/2024]

Fig. 6: Hiroshima post bombardamento

Foto scattata il 6 agosto 2024 all'interno del Museo della pace di Hiroshima da S. Girotto.

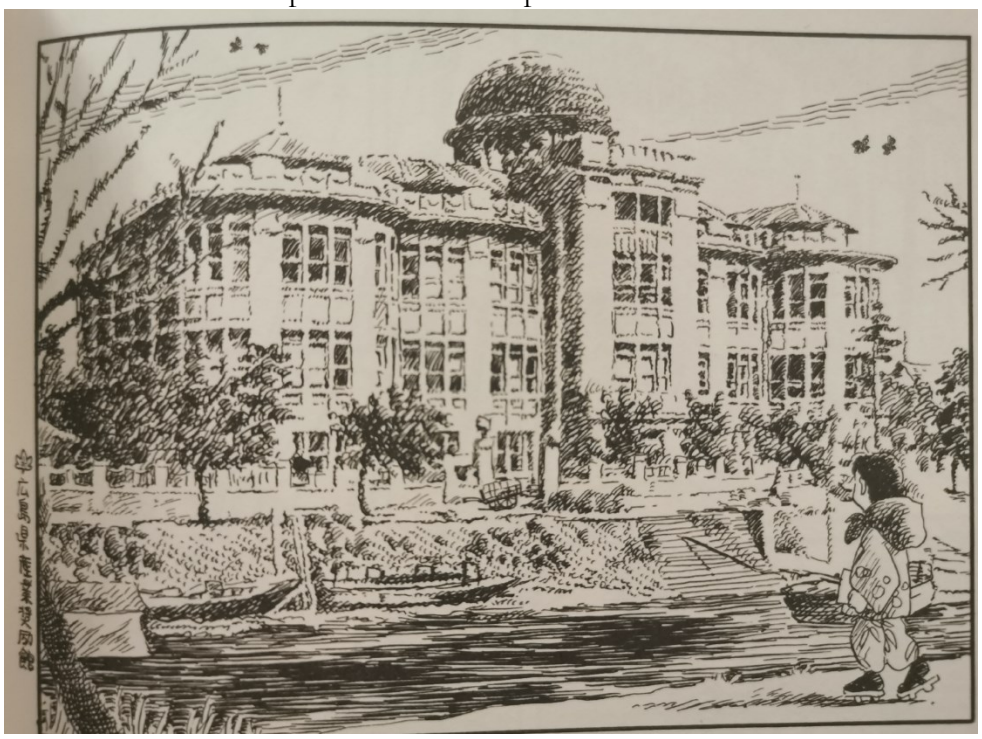
Fig. 7: Esposizione delle edizioni multilingue al museo di Hiroshima nel 2022 di Hiroshima nel paese dei fiori di ciliegio.

https://shorturl.at/mM0MF [ultimo accesso 14/01/2025].

Fig. 8: Copertine delle edizioni italiana *Hiroshima nel paese dei fiori di ciliegio* e giapponese *Yūnagi no machi, Sakura no kuni*. (copie).

Fig. 9 e 10: Frontespizio di *Hiroshima nel paese dei fiori di ciliegio* e *Yūnagi no machi, Sakura no kuni*.

Fig. 11 e 12: Memoriale della pace di Hiroshima prima del bombardamento



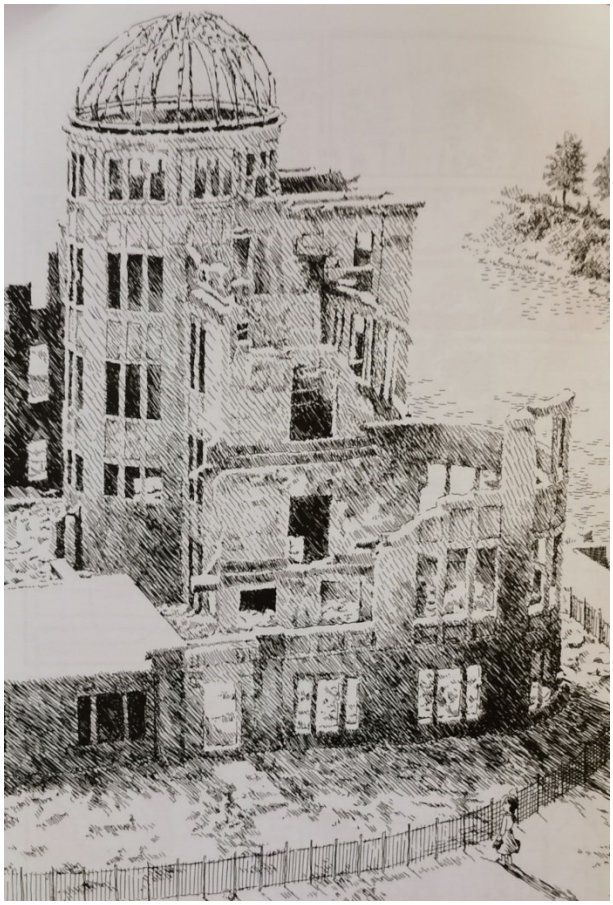
Kono sekai no katasumi ni, p. 102. Edificio costruito per attività commerciali, a sinistra definito *Hiroshima sangyō shōrei-kan* 広島産業奨励館 (lett. Padiglione di produzione industriale).

Kono sekai no katasami ni, p. 10, Padiglione visto da lontano con cannocchiale.

Fig. 13: Vita quotidiana ad Hiroshima, *Atomic Bomb Dome* è sempre lì per ricordare il passato. *Sakura no kuni*, p. 67.

Fig. 14: Hiroshima, foto scattata il 5 agosto 2024 da S. Girotto

Fig. 15 e 16: *Genbaku Dōmu* (原爆ドーム)



La città della quiete serale, pagina 27.

Foto scattata il 6 agosto 2024 da S. Girotto.

Fig. 17: *La città della quiete serale*: Minami, afflitta dai ricordi e dal senso di colpa, non riesce a vivere il presente, p. 22.

Fig. 18: Disegno di Suga Yoko (14 anni al tempo del bombardamento, 47 anni quando lo ha realizzato) in esposizione al Museo della pace di Hiroshima. Foto scattata il 6 agosto 2024 da S. Girotto.

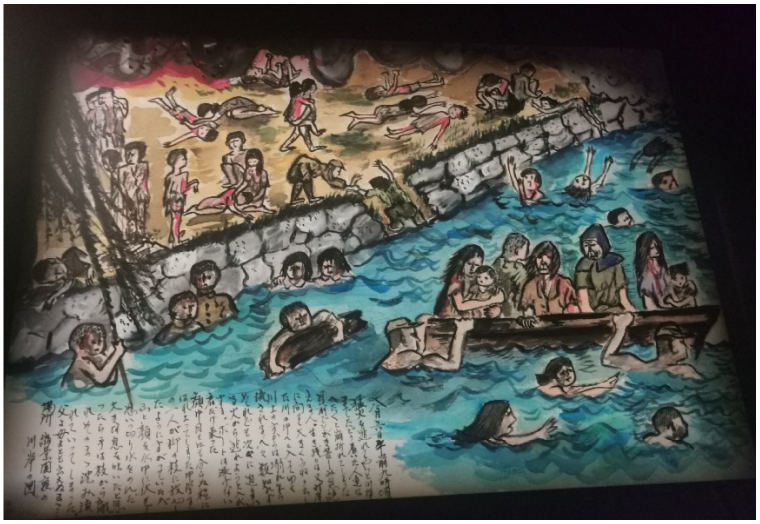
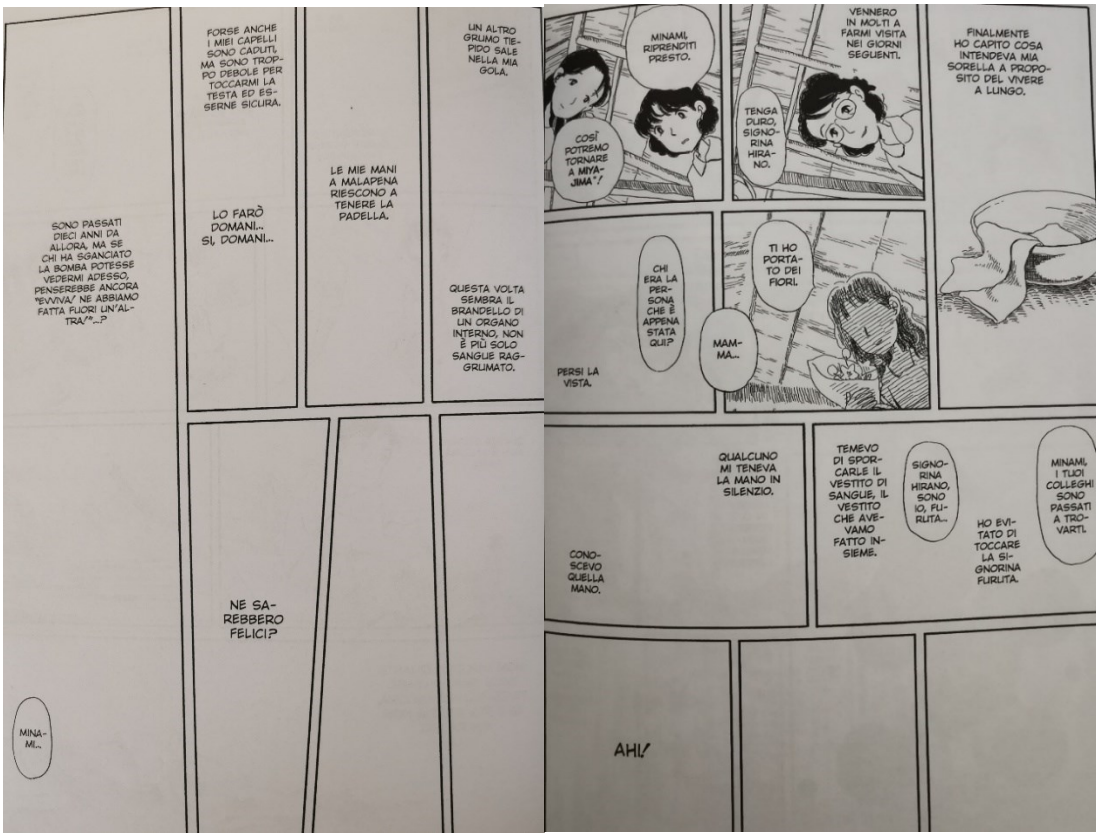


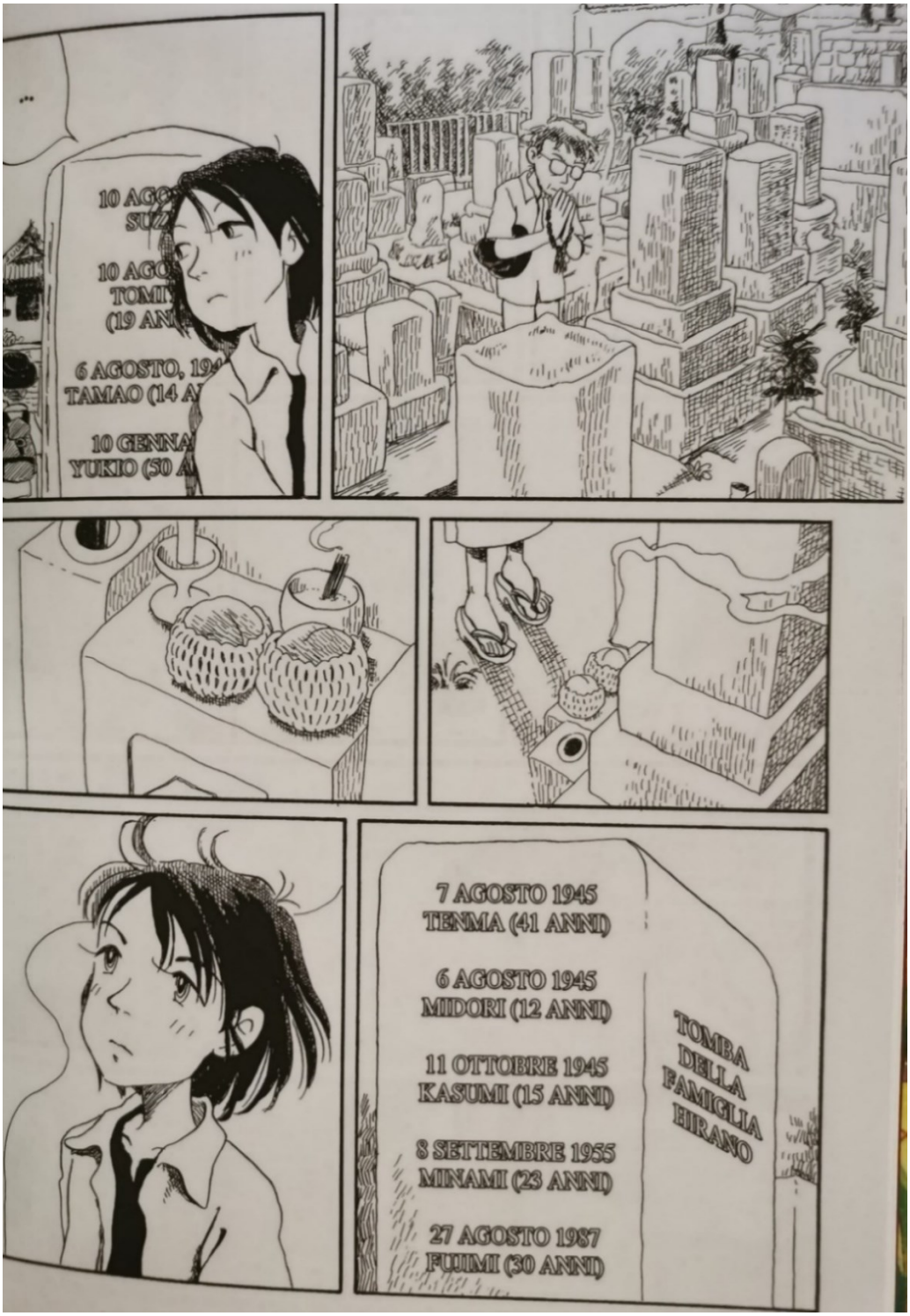
Fig. 19 e 20: *La città della quiete serale.*

Donne ai bagni pubblici. Corpi segnati dalle bruciature da radiazioni, p. 15.



Minami peggiora lentamente per l'avvelenamento da radiazioni, pp. 32 e 33.

Fig. 21: *Nel paese dei fiori di ciliegio* – seconda parte, p. 66.



Cimitero di Hiroshima con lapidi dei familiari deceduti per effetti immediati o postumi della bomba atomica. In una nota a fine testo (p. 100) l'autrice scrive che a Hiroshima sono moltissime le lapidi che riportano la data del 6 agosto 1945 e molte altre sono datate pochi mesi dopo. "Si tratta di una vista sconvolgente".

Fig. 22, 23 e 24.

Trasposizioni dal manga di Kōno Fumiyo.

Immagine di sinistra tratta dal film di Kiyoshi Sasabe del 2007. Titolo inglese *Yunagi city, Sakura Country*. Immagine di destra: copertina del romanzo di Kei Kunii, pubblicato in concomitanza con l'adattamento cinematografico, pubblicato da Futabasha il 3 luglio 2007.

Presentazione della fiction NHK del 2018 (sceneggiatura di Nao Morishita).

Fig. 25, 26 e 27: *Kono Sekai no Katasumi ni* この世界の片隅に

Copertine dei tre volumi di *Kono Sekai no Katasumi ni* この世界の片隅に

Copertine rispettivamente del manga e del romanzo in lingua italiana.

Fig. 28 e 29: Locandine dei due drama tv e del musical di *Kono Sekai no Katasumi ni*

https://mydramalist.com/2922-kono-sekai-no-katasumi-ni (drama 2011)

https://www.tbs.co.jp/konoseka_tbs/ (drama 2018)

https://www.japabutai.com/en/plays/kono-sekai-no-katasumi-ni

https://www.tohostage.com/konosekai/ [ultimo accesso di tutti i link 14/01/2025].

Fig. 28: *Kono Sekai no Katasumi ni* (vol. 1), pp. 110-111.

Aprile 1944, Un riferimento storico alle navi da guerra della Marina imperiale giapponese. Suzu e Shusaku guardano il porto seduti da un campo fiorito su una collina. Shusaku nelle pagine precedenti indica a Suzu varie navi, come l'Atago (愛宕) o la Maya (摩耶), incrociatori pesanti attivi nella Seconda Guerra Mondiale con la Marina Imperiale Giapponese. Nell'immagine rappresentata in queste pagine Shusaku illustra a Suzu l'importanza della Yamato, a cui esprime una frase di bentornata a Hiroshima.

Suzu: "Shusaku-san, cos'è quella? È una nave?"
Shusaku: "E' la Yamato! Guardala bene. È la più grande nave da guerra al mondo, nata nel miglior porto militare in Asia. Dalle il bentornato Suzu."

Fig. 29: *Kono Sekai no Katasumi ni* (vol. 3), p.77.

……
なんじゃ
あの雲は
ほう
あちこち
光っとるが
大きな雲
じゃろ
カナトコ雲よ
……
……
……

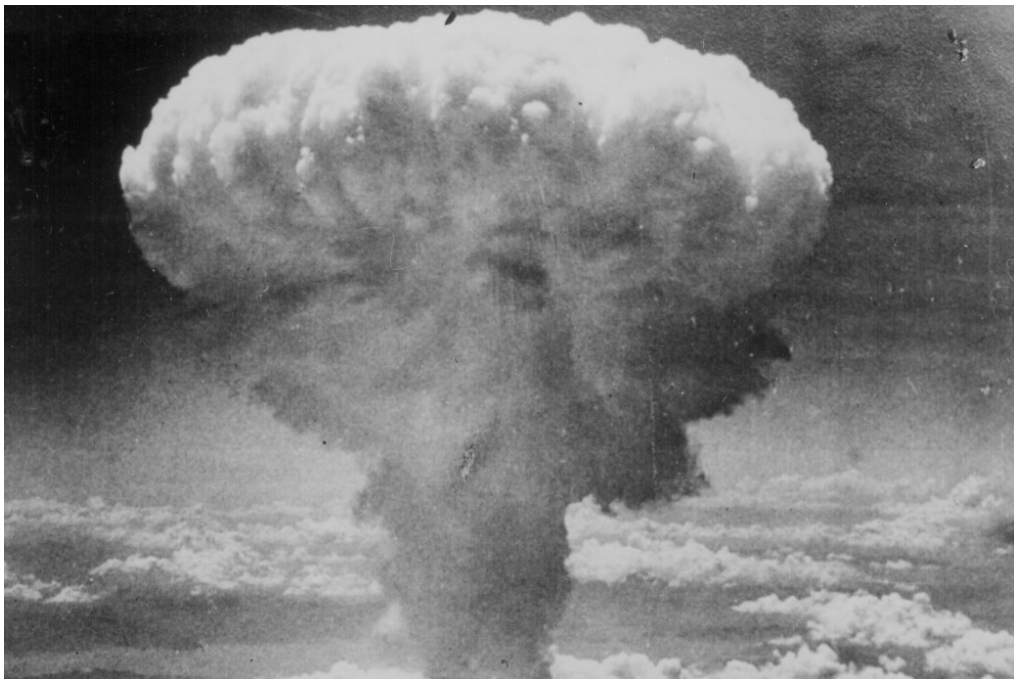
Fig. 30: *Kono Sekai no Katasumi ni* (vol. 3), p. 78.[1]

[1] Il 6 agosto alle 8.15 circa, quattro Boeing B-29 hanno attaccato Hiroshima. Hanno sganciato la prima bomba atomica. Incidentalmente dal centro dell'esplosione fino a casa Hojo a Kure in linea d'aria erano circa 20 km. Si pensa che tra il lampo e l'arrivo del rumore della detonazione ci sia stata una differenza di circa un minuto.

Fig. 31: Mushroom Cloud, US Army, atomic bomb on Hiroshima, Japan, Aug. 6, 1945.

https://shorturl.at/Te5XV [ultimo accesso 10/12/2024].

Fig. 32: Mushroom Cloud, atomic bomb on Nagasaki, Japan, Aug. 9, 1945.



https://shorturl.at/3XAfA [ultimo accesso 10/12/2024].

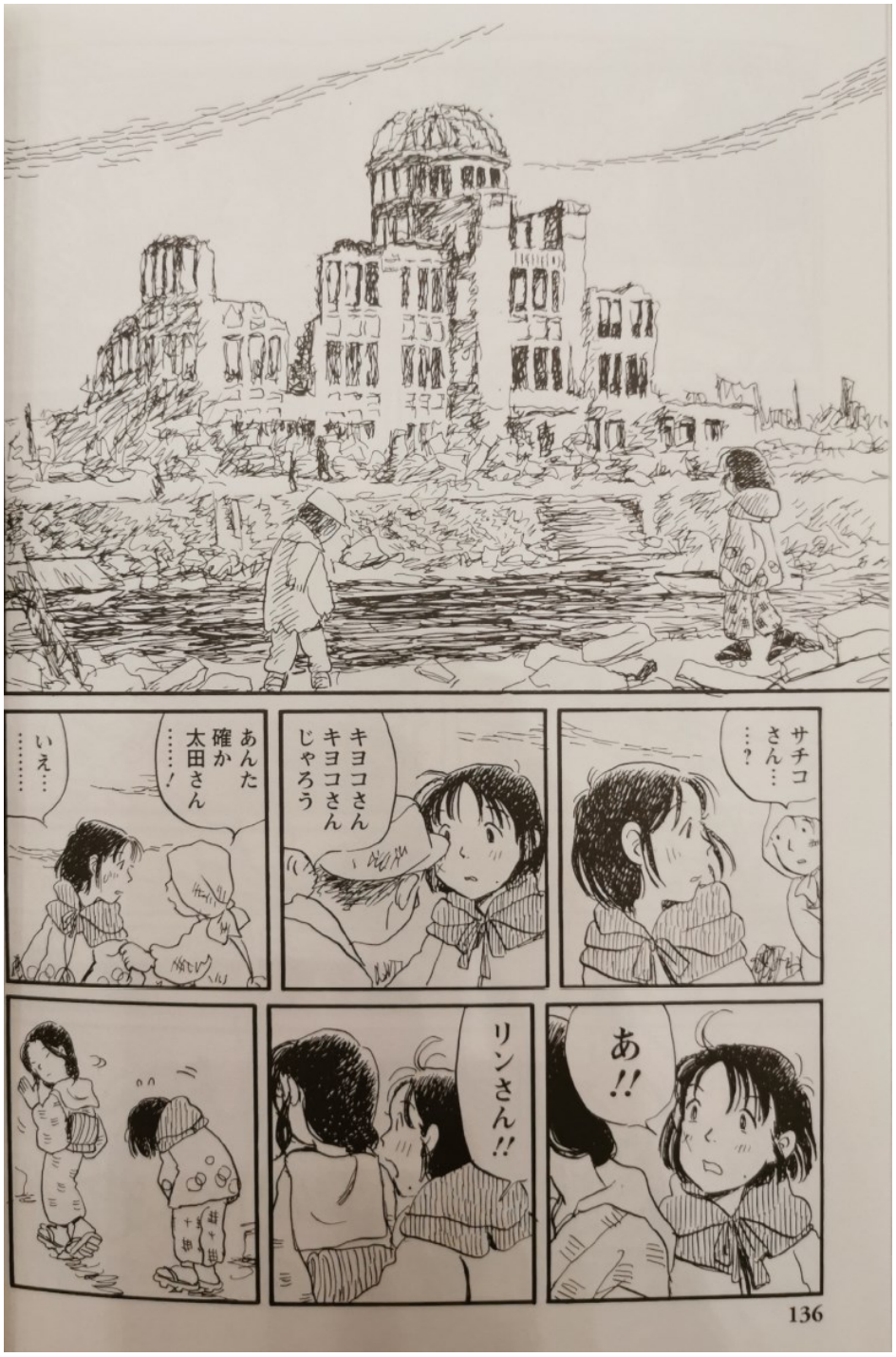
Fig. 33: *Kono Sekai no Katasumi ni* (vol. 3), p. 91.

zas

Fig. 34: *Kono Sekai no Katasumi ni* (vol. 3), p. 92.

Gyokuon-hōsō 玉音放送 – Trasmissione radiofonica che annuncia l'accettazione della Dichiarazione di Potsdam e la fine della guerra: il 15 agosto a mezzogiorno viene trasmesso alla radio l'Editto imperiale, la guerra è finita. A quel tempo l'imperatore era considerato un Dio e quasi tutti i cittadini sentirono per la prima volta la sua voce.

Fig. 35: *Kono Sekai no Katasumi ni* (vol. 3), p. 136.



- Sachiko?

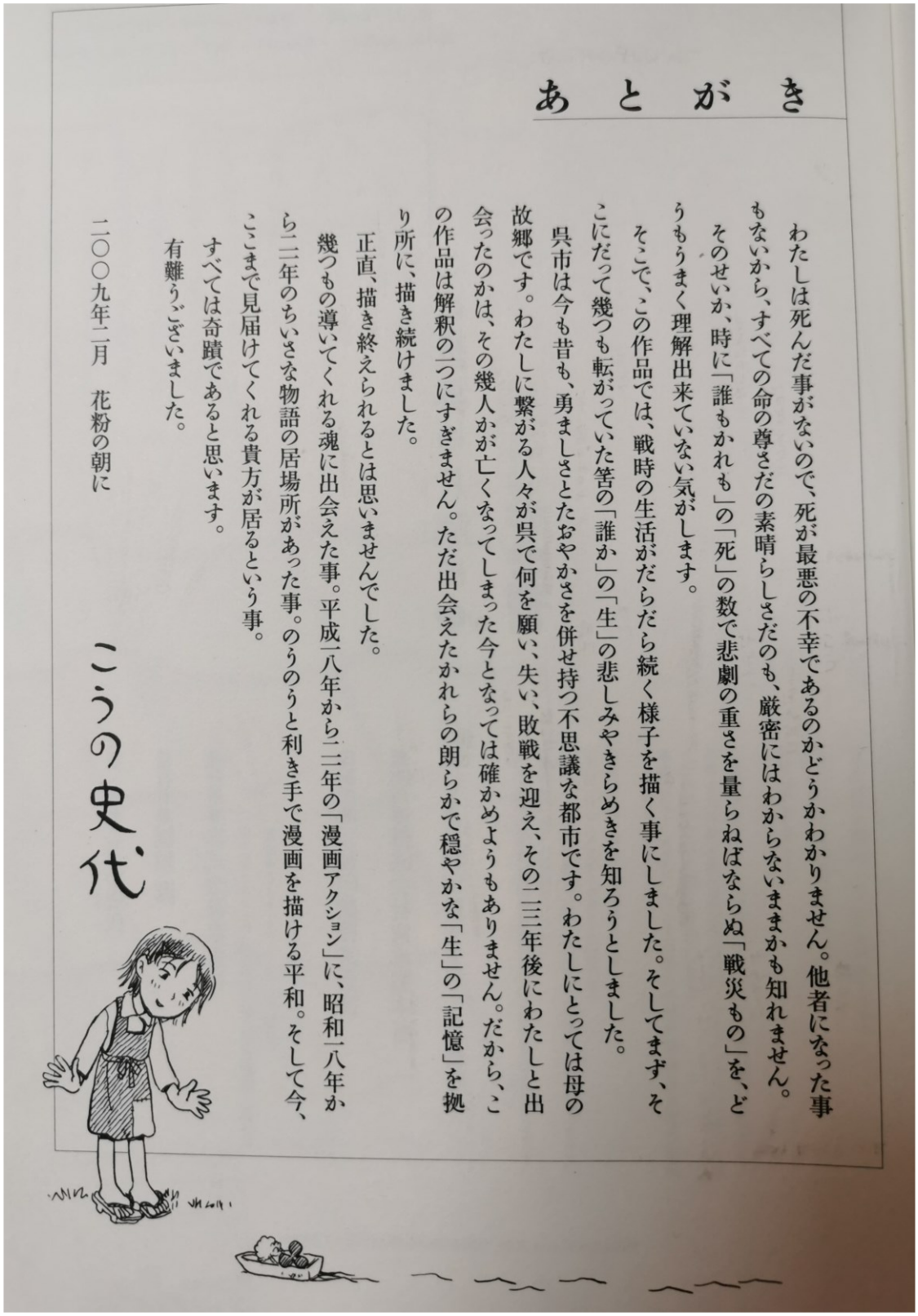
- Kiyoko, sei Kiyoko?

- Tu sei la signorina Ōta!

- No…

- Rin! Oh!

Fig. 36: Postfazione (あとがき *atogaki*) di *Kono Sekai no Katasumi ni* (vol. 3), p. 155.



あとがき

わたしは死んだ事がないので、死が最悪の不幸であるのかどうかわかりません。他者になった事もないから、すべての命の尊さだの素晴らしさだのも、厳密にはわからないままかも知れません。

そのせいか、時に「誰もかれも」の「死」の数で悲劇の重さを量らねばならぬ「戦災もの」を、どうもうまく理解出来ていない気がします。

そこで、この作品では、戦時の生活がだらだら続く様子を描く事にしました。そしてまず、そこにだって幾つも転がっていた筈の「誰か」の「生」の悲しみやきらめきを知ろうとしました。

呉市は今も昔も、勇ましさとたおやかさを併せ持つ不思議な都市です。わたしにとっては母の故郷です。わたしに繋がる人々が呉で何を願い、失い、敗戦を迎え、その二三年後にわたしと出会ったのかは、その幾人かが亡くなってしまった今となっては確かめようもありません。だから、この作品は解釈の一つにすぎません。ただ出会えたかれらの朗らかで穏やかな「生」の「記憶」を拠り所に、描き続けました。

正直、描き終えられるとは思いませんでした。

幾つもの導いてくれる魂に出会えた事。平成一八年から二二年の「漫画アクション」に、昭和一八年から二年のちいさな物語の居場所があった事。のうのうと利き手で漫画を描ける平和。そして今、ここまで見届けてくれる貴方が居るという事。

すべては奇蹟であると思います。

有難うございました。

二〇〇九年二月　花粉の朝に

こうの史代

È POSSIBILE TRADURRE IL GENOCIDIO ARMENO IN UN GRAPHIC NOVEL?

Appendice 3 – Il Genocidio armeno

Figura 1: *The Red Cross magazine*, marzo 1918.

WHATEVER else you may do, do not fail to read this account of the extermination of a Christian race by the Turks. Coming as it does from an authoritative source, we consider it one of the most striking and authentic documents of the war as well as a clear exposition of Germany's guilt in the bloody affair.—THE EDITORS.

The Greatest Horror in History

By Henry Morgenthau

(Formerly United States Ambassador to Turkey)

FEW nations have suffered as much as Armenia. So terrible and continuous have been the atrocities to which it has fallen victim that the very name of Armenia has, to most of us, become synonymous with martyrdom. Its sufferings during the present catastrophe have been greater than any known in the history of the world. None of the fearful horrors perpetrated in the various zones of the war can compare with the tragic lot of the Armenians. It is my purpose to outline in this article the nature of the Armenian Question and to briefly state the reasons for which the present Turkish Government sought to annihilate these peace-loving, industrious, harmless and intelligent people, and the methods resorted to by the authorities for extermination.

Though deprived of their political independence, the Armenians have never been assimilated by their conquerors, the Turks. They have tenaciously clung to their racial traditions, religion, language and ideals. Their early history—embracing periods contemporaneous with the ancient Assyrians, Babylonians, Medes and Parthians, is still a source of pride to them, and their religion—Christianity—is and has been the great moral force sustaining and inspiring them against the attacks of the many hordes that have emerged from central Asia and passed through their territory on their way to Europe.

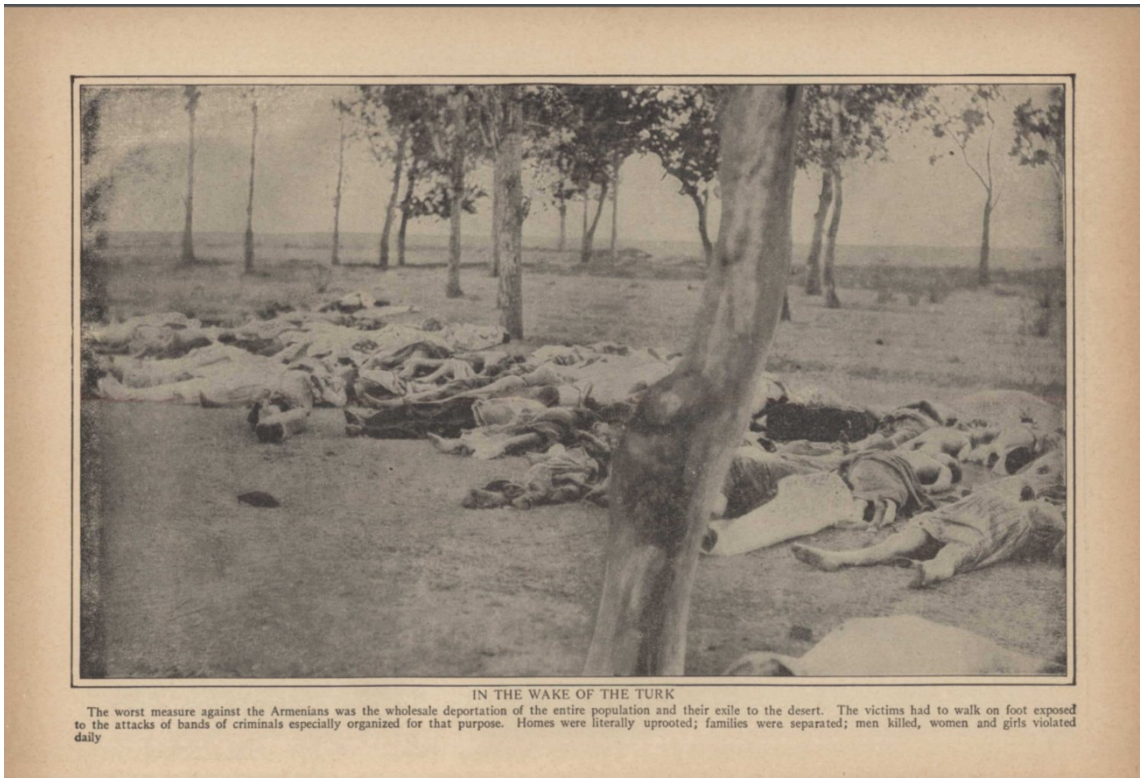
The successful revolution of the Young Turks in 1908, which resulted in the deposition of Sultan Abdul Hamid, was hailed by all the world as the dawn of a new era for Turkey. Everyone was delighted at the substitution of a modern, progressive government in place of the much detested, tyrannous rule of Abdul Hamid. The greatest rejoicings were amongst the Armenians. They promptly offered their assistance to the new Party, which promised equal rights to all citizens under a constitutional government. I have not the space here to elaborate on the fact that the performance of the Government was a terrible disappointment after everyone's expectations had been so great. The Massacres at Adana in 1909, and the rapid development of the domineering and chauvinistic attitude of the

EX-AMBASSADOR HENRY MORGENTHAU was at his post in Constantinople when the Great War broke out. So he had an unusual opportunity of viewing the operation of the grandiose scheme by which Germany planned to dominate the world. Just as the first German military onslaught was against Paris, so her first great political intrigue centered on the Bosphorus. In the accompanying article Mr. Morgenthau tells, for the first time, his story of the Armenian horror—the greatest single massacre in the history of the world—which Germany could, but would not, prevent. It is of peculiar interest that Mr. Morgenthau, a Jew born in Germany, was, as American Ambassador, the chief protector of the Christians in Turkey. Mr. Morgenthau holds that the destruction of the military power of Germany and the expulsion of the Turks from Europe are essential to the progress of civilization.—THE EDITORS.

https://archives.webaram.com/dvdk_new/eng/the-red-cross-march-1918_OCR.pdf [ultimo accesso 04/01/25].

Fig. 2 e 3: *The Red Cross magazine*, marzo 1918.

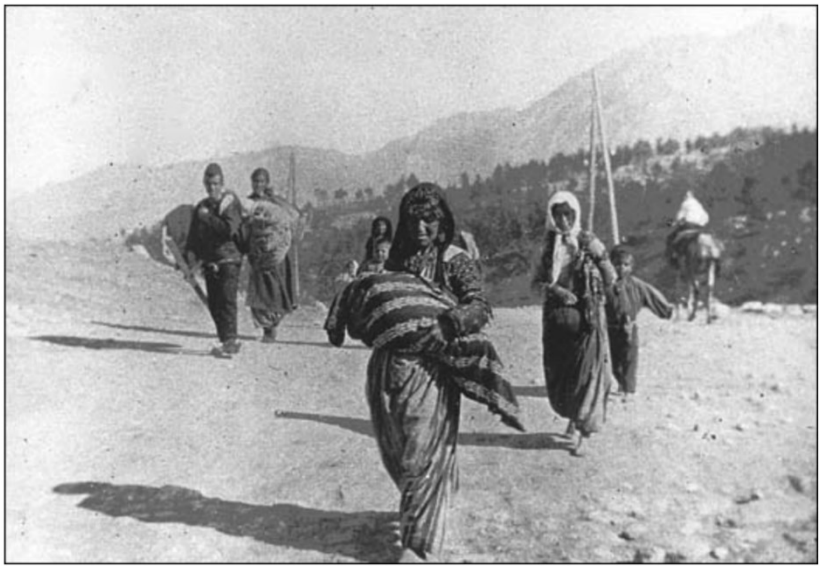
REFUGEES
Prior to the deportation, the men were tied together and shot. The women and children were either burned alive or thrown into the river



IN THE WAKE OF THE TURK
The worst measure against the Armenians was the wholesale deportation of the entire population and their exile to the desert. The victims had to walk on foot exposed to the attacks of bands of criminals especially organized for that purpose. Homes were literally uprooted; families were separated; men killed, women and girls violated daily

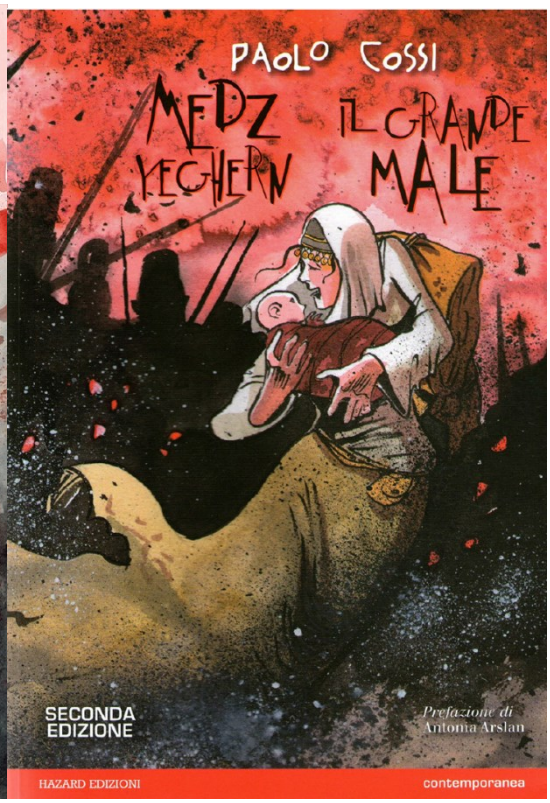
https://shorturl.at/54Fxz [ultimo accesso 10/12/2024].

Fig. 4, 5 e 6: Armenian National Institute, Inc., per gentile concessione di Sybil Stevens (figlia di Armin T. Wegner). Wegner Collection, Deutches Literaturarchiv, Marbach & United States Holocaust Memorial Museum.



https://www.armenian-genocide.org/photo_wegner.html [ultimo accesso 28/01/2025].

Fig. 7: Copertina di *Medz Yeghern*, edizioni multilingue.



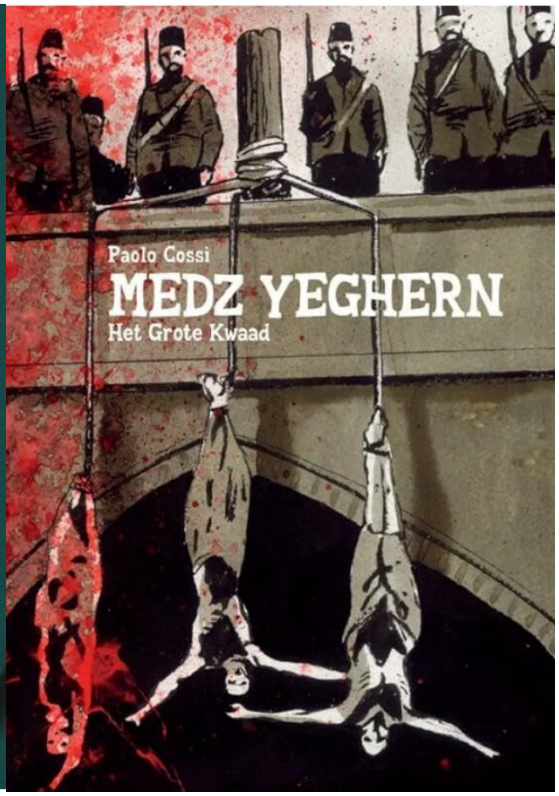


Fig. 7 e 8: *Medz Yeghern*, pp. 24-27.

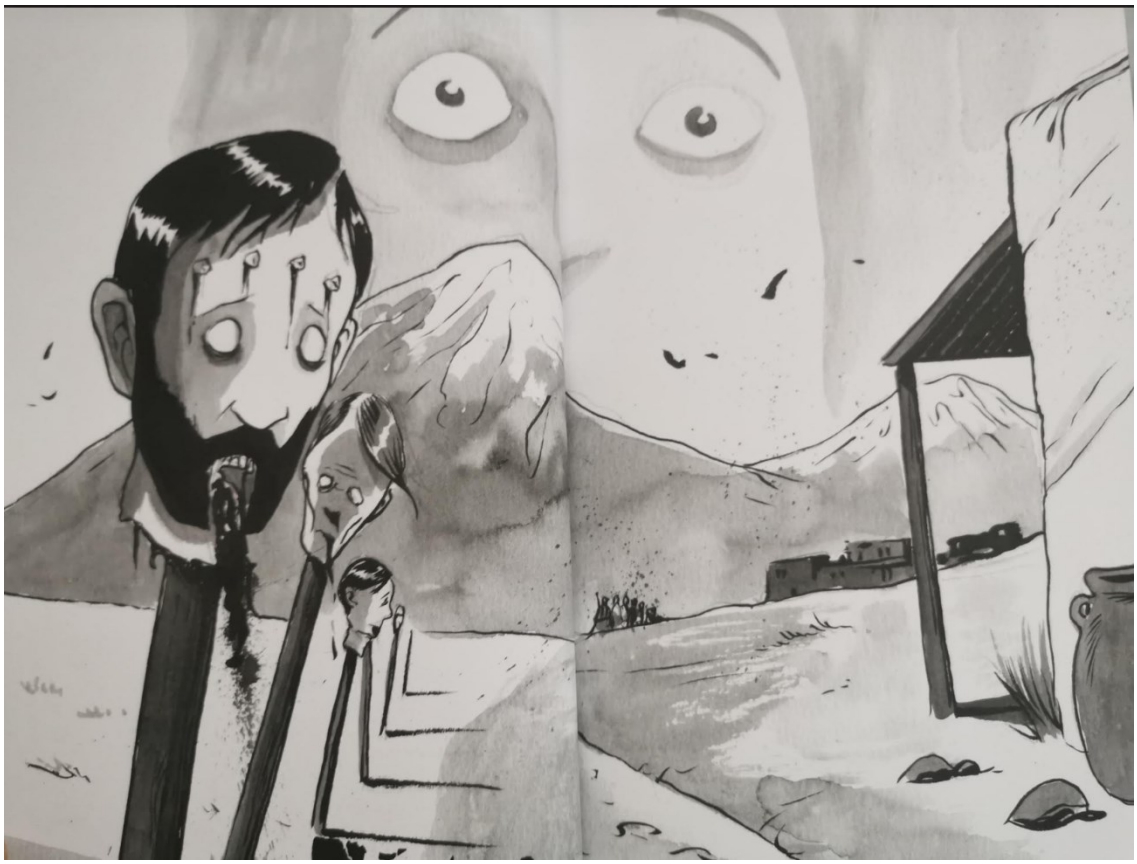
I gendarmi comparivano davanti alle case abitate dagli armeni e ordinavano ai residenti di seguirli (Morgenthau 2010: 221).

Fig. 9: *Medz Yeghern*, p. 36.

Fig. 10: Guernica di Pablo Picasso, 1937.

https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica [ultimo accesso 20/01/2025].

Fig. 11: *Medz Yeghern*, pp. 38-39.

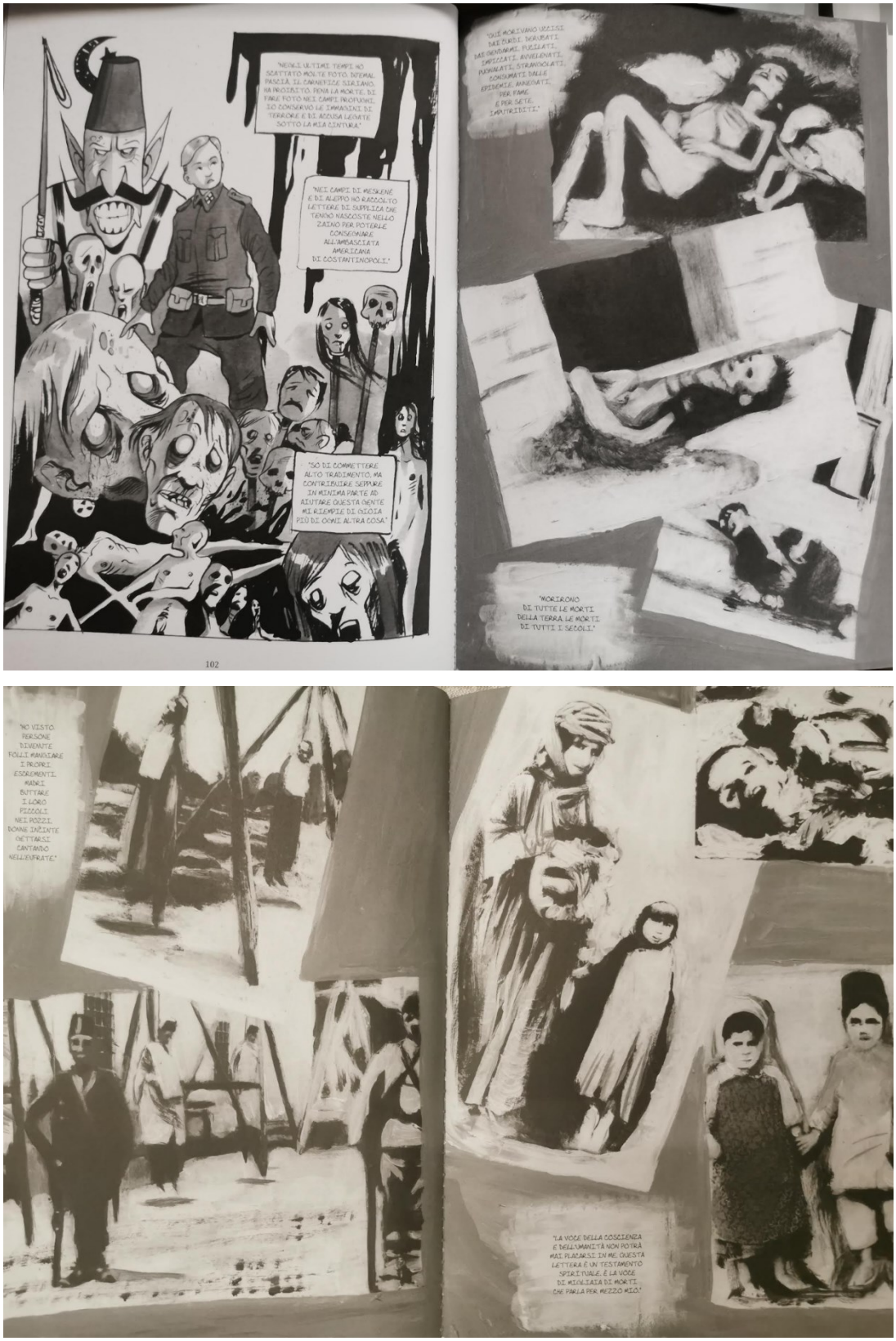


Le pubbliche impiccagioni erano un evento quotidiano, l'unico reato essendo quello di essere di nazionalità armena. I gendarmi dimostravano una soddisfazione particolare nell'eliminare le persone istruite o autorevoli (Morgenthau 2010: 222).

Fig. 12: *Medz Yeghern*, pp. 77 e 78.

Non v'era giorno che non ricevessi dai consoli americani e dai missionari rapporti che riferivano queste atrocità, i cui dettagli non riuscirò mai a dimenticare. Ad Ankara tutti i maschi armeni di età variabile fra i quindici e i settant'anni vennero arrestati, legati a gruppi di quattro e avviati sulla strada che porta a Kaiseri. Dopo circa sei ore di cammino, giunti in una valle isolata, vennero assaliti da una turba di contadini turchi armati di bastoni, martelli, asce, falci, zeppe e seghe. La morte provocata da questi strumenti, assai più che terribile di quella ottenuta con pistole e fucili, era anche più economica, come dicevano vantandosene i turchi, perché non comportava alcuno spreco di pallottole e polvere da sparo (Morgenthau 2010: 222).

Fig. 13 e 14: *Medz Yeghern*, pp. 102-105.



I disegni delle pp. 103-105 si rifanno a fotografie scattate da Armin T. Wegner e pubblicate nel libro *Armin T. Wegner e gli armeni in Anatolia*.

Fig. 15 e 16: *Medz Yeghern*, pp. 44, 106, 107.

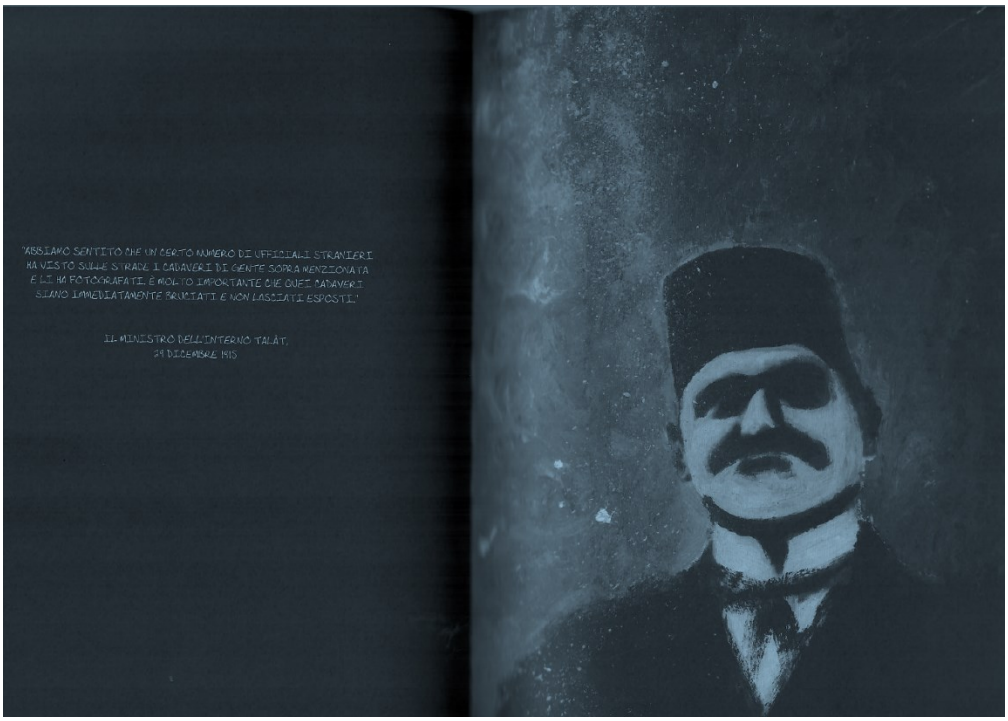


Fig. 17: *Medz Yeghern*, pp. 134.

Nell'ottobre 1918, quando la Turchia si arrese alle forze dell'Intesa, un Tribunale Militare turco condannò a morte i triumviri Enver pascià, Ahmed Djemal pascià e Mehemet Talât pascià per aver architettato e compiuto, tra il 1914 e il 1918, lo sterminio degli armeni. Nessuno dei tre finì nelle mani della giustizia regolare. Il 15 marzo del 1921 Talât venne ucciso a Berlino da uno studente armeno. Stessa sorte toccò a Djemal, ucciso a Tiblisi, in Georgia, il 21 luglio 1922. Enver, invece, agli inizi degli anni Venti si mise a capo di una rivolta turco-musulmana contro il potere sovietico e fu ucciso in combattimento il 4 luglio 1922.

A Talât fu intitolato un viale ad Ankara.
La sua tomba si trova sulla "collina dei martiri",
a Costantinopoli.

Fig. 18 e 19: *Ararat, la montagna del mistero*, pp. 62-65.

Ovunque mi muovessi e strisciassi emergevano silenti corpi innocenti. Su alcune ossa si vedevano segni di armi da taglio. […] Mi fecero capire che erano i resti di circa ottocento donne e bambini armeni uccisi in tre giorni nel 1915 (T. De Luca in *Medz Yeghern*, p. 141).

Fig. 20: Attivista anonimo di un movimento per la pace (foto scattata a Hiroshima il 5 agosto 2024 da Silvia Girotto).