



Diacronie

Studi di Storia Contemporanea

66, 2/2026

Guerre, americanismo e antiamericanismo dal XX secolo all'attualità

Quando l'arte si politicizza: Okinawa e le sue forme di resistenza alla presenza militare americana (1972-2024)

Livia Anna GATTI

Per citare questo articolo:

GATTI, Livia Anna, «Quando l'arte si politicizza: Okinawa e le sue forme di resistenza alla presenza militare americana (1972-2024)», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 66, 2/2026, 29/06/2026,

URL: < http://www.studistorici.com/2026/06/29/gatti_numero_66/ >

Diacronie Studi di Storia Contemporanea → <http://www.diacronie.it>

ISSN 2038-0925

Rivista storica online. Uscita trimestrale.

redazione.diacronie@studistorici.com

Comitato scientifico: Naor Ben-Yehoyada – João Fábio Bertonha – Christopher Denis-Delacour – Tiago Luís Gil – Jean-Paul Pellegrinetti – Mateus Henrique de Faria Pereira – Spyridon Ploumidis – Andreza Santos Cruz Maynard – Wilko Graf Von Hardenberg

Comitato di direzione: Roberta Biasillo – Deborah Paci – Mariangela Palmieri – Matteo Tomasoni

Comitato editoriale: Valentina Ciciliot – Alice Ciulla – Federico Creatini – Andrea Marino – Gabriele Montalbano – Çiğdem Oğuz – Elisa Rossi – Giovanni Savino – Gianluca Scroccu – Elisa Tizzoni – Francesca Zantedeschi

Segreteria di redazione: Jacopo Bassi – Luca Bufarale – Fausto Pietrancosta



Diritti: gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 4.0. Possono essere riprodotti e modificati a patto di indicare eventuali modifiche dei contenuti, di riconoscere la paternità dell'opera e di condividerla allo stesso modo. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.

9/ Quando l'arte si politicizza: Okinawa e le sue forme di resistenza alla presenza militare americana (1972-2024)

Livia Anna GATTI

ABSTRACT: Questo contributo analizza diverse forme di espressione culturale okinawense prodotte tra il 1972 e il 2024 come critica alla presenza militare statunitense nell'arcipelago, con l'obiettivo di mostrare come queste abbiano contribuito alla creazione di uno spazio simbolico di mobilitazione che si estende anche in Giappone e all'estero. In un contesto segnato da violenze e persistente marginalizzazione politica, musica, cinema e arti visive diventano strumenti tramite cui gli artisti elaborano la memoria della guerra e denunciano la logica della "periferia sacrificabile". Nella musica di Miyazawa e del rapper Kakumakushaka, nel cinema di Takamine, nelle opere artistiche di Teruya e Makishi, e nelle fotografie di Ishikawa è possibile rintracciare sentimenti pervasivi di ribellione all'egemonia americana su Okinawa. Ciò diventa un messaggio che supera i confini locali, richiamando una questione rimasta sospesa dal 1952.

ABSTRACT: This article examines selected forms of Okinawan cultural expression produced between 1972 and 2024 as critiques of the U.S. military presence in the archipelago. It argues that this artistic production has helped generate a symbolic space of mobilisation whose resonance extends beyond Okinawa. In a context marked by violence and persistent political marginalisation, music, cinema, and visual arts become tools through which artists articulate war memory and condemn the logic that positions Okinawa as secondary to national interests. The songs of Miyazawa and Kakumakushaka, in Takamine's cinema, in the creations of Teruya and Makishi, and in Ishikawa's photography reveal pervasive sentiments of resistance to American hegemony in Okinawa. This message extends beyond local boundaries, drawing attention to an issue unresolved since 1952.

Introduzione

Nelle Ryūkyū, l'occupazione americana non terminò nel 1952 come nel resto del Giappone e i suoi lasciti sono tutt'oggi tangibili. Le forme di protesta civile non si sono limitate alla sfera politica, ma si sono estese, specialmente dopo il ritorno sotto la sovranità giapponese nel 1972, alla dimensione culturale, tramite il cantautorato folk in dialetto *uchināguchi*, il pop, l'hip-hop, il cinema indipendente, le arti visive e la fotografia. Ne sono esempi la musica di Miyazawa Kazufumi e del gruppo THE BOOM e l'hip-hop di Kakumakushaka, che denunciano la condizione civile okinawense e veicolano messaggi di pace che oltrepassano i confini regionali e nazionali. Allo stesso modo, il cinema indipendente di Takamine Gō mette in scena la complessità della condizione okinawense tramite allegorie, contrapposizioni linguistiche e rielaborazioni del folklore locale. Parallelamente, alcune pratiche delle arti visive e della fotografia hanno contribuito a sviluppare uno sguardo critico sulla presenza militare americana e giapponese: Teruya Yuken e Makishi Tsutomu (1941–

2015), tramite la Pop Art e l'artigianato tradizionale, problematizzano la posizione ambivalente di Okinawa tra Giappone e Stati Uniti; mentre le fotografie di Ishikawa Mao mostrano la povertà e la subordinazione della popolazione civile, rivelando anche un sistema di sfruttamento che coinvolge gli stessi militari.

Il contributo analizza alcune espressioni artistiche e culturali che narrano Okinawa come crocevia degli interessi politici ed economici di Giappone e Stati Uniti. L'analisi si concentra su casi emblematici nella musica, nel cinema, nelle arti visive e nella fotografia degli ultimi decenni, scelti per la loro rappresentatività e per i messaggi politici e pacifisti che veicolano. Senza ambire a una ricognizione esaustiva della produzione culturale okinawense post-reversione, il lavoro privilegia alcune opere particolarmente significative anche per la loro diffusione in Giappone e all'estero. Ulteriori fonti e materiali non sono stati inclusi per ragioni di economia della ricerca; tra questi, ad esempio, la letteratura, i manga e la *stand-up comedy*, i quali meriterebbero un ulteriore approfondimento in studi futuri. L'obiettivo è mostrare come, accanto alle proteste di piazza, negli ultimi decenni si sia sviluppata una forma di opposizione alla presenza delle basi militari statunitensi che si esprime tramite la produzione culturale, creando uno spazio simbolico di espressione e rielaborazione critica capace di oltrepassare i confini dell'arcipelago.

In primo luogo, si evidenzierà come il dialetto locale, l'*uchināguchi*, diventi uno strumento di costruzione di una soggettività regionale in contrapposizione a quella giapponese e americana, oltre che un mezzo per comunicare a un pubblico globale le fratture della vita quotidiana nell'arcipelago. In secondo luogo, tramite l'analisi delle arti visive okinawensi, si rifletterà su come simbolismi e processi di messa in scena elaborino una critica radicale alla logica dell'occupazione, mettendo in luce dinamiche di subordinazione tuttora presenti. Infine, si considererà come questa produzione abbia progressivamente superato i confini locali, contribuendo a riportare l'attenzione sull'*Okinawan Struggle* anche nel resto del Giappone e all'estero.

Il periodo preso in esame (1972-2024) corrisponde alla fase successiva alla reversione, quando nell'arcipelago nasce una nuova consapevolezza del ruolo del governo giapponese nella mediazione con le forze militari statunitensi. Sebbene forme di opposizione fossero già presenti, è soprattutto dopo la reversione che si registra un aumento e una diversificazione delle produzioni artistiche che denunciano la responsabilità del Giappone nel mantenimento di Okinawa in una condizione di subordinazione politica e sociale. L'obiettivo è mostrare come queste pratiche non siano semplici testimonianze estetiche ma strumenti politici capaci di dare voce a una comunità marginalizzata e aumentarne la visibilità nello spazio pubblico giapponese e internazionale. Questa dinamica si inserisce in una storia più ampia dei rapporti tra Stati Uniti, governo giapponese e società okinawense, segnata dalla sovrapposizione di eventi storici quali l'occupazione militare americana, la reversione del 1972 e la persistenza delle basi nell'arcipelago, che hanno profondamente influenzato gli equilibri sociali di Okinawa.

Questo contributo si colloca nel più ampio dibattito degli *Okinawan Studies* sulle conseguenze sociali e politiche della presenza militare statunitense nell'arcipelago, mostrando come tali dinamiche assumano la forma di proteste e di promozione della pace nella produzione culturale post-reversione. Il tema è stato affrontato da studiosi come Miyume Tanji, Gavan McCormack, Oliviero Frattolillo e Chalmers Johnson, in relazione all'impatto delle basi americane a Okinawa e al rapporto ambiguo tra l'arcipelago e il Giappone prima e dopo la reversione. A questi studi si affiancano le ricerche di Rosa Caroli sulle specificità culturali della società okinawense e sull'esistenza di una cultura popolare autonoma. Questo approccio si inserisce inoltre in un filone recente che invita a problematizzare le categorie analitiche tramite cui Okinawa è stata definita come oggetto di studio, come mostrano i contributi di Mori e Takahashi¹. In particolare, tali riflessioni mettono in discussione una lettura dell'esperienza storica okinawense ridotta a un'opposizione binaria, prima con gli Stati Uniti e poi con il Giappone. Il contributo si inserisce quindi in questo dibattito tramite lo studio di forme di cultura popolare, mostrando come l'opposizione alle basi militari abbia progressivamente oltrepassato la dimensione delle proteste di piazza per svilupparsi anche tramite forme espressive alternative.

1. Le radici storiche dell'antiamericanismo okinawense

Il 19 agosto 1965 il primo ministro giapponese Satō Eisaku visitò Okinawa per la prima volta dalla sua nomina. Al suo arrivo dichiarò che «il dopoguerra giapponese non potrà mai dirsi concluso finché non avverrà il ritorno di Okinawa»². Le sue parole ebbero grande risonanza in un momento di grande instabilità politica e sociale nell'arcipelago. Dopo l'occupazione statunitense del Giappone e la firma del Trattato di San Francisco del 1951, infatti, l'intero arcipelago delle Ryūkyū fu posto sotto amministrazione americana, rimanendo separato dal Giappone fino al 1972³.

Sebbene inizialmente Okinawa fosse apparsa marginale agli occhi dello SCAP (Supreme Commander for the Allied Powers), la sua posizione strategica in Asia orientale la rese rapidamente un avamposto centrale per l'installazione di basi militari. Già nel 1947 il generale MacArthur discusse la possibilità di porre fine all'occupazione del Giappone mantenendo però Okinawa sotto controllo statunitense. Durante dei colloqui privati, anche l'Imperatore Hirohito suggerì allo SCAP l'opportunità di prolungare tale controllo oltre il Trattato di San Francisco, mostrando la

¹ MORI, Keisuke, TAKAHASHI, Shinnosuke, «Foreword to the Special Issue: Reexamining the Conditions of 'Okinawa'», in *Social Theory and Dynamics*, 6, 2025, pp. 1-9.

² NAKANO, Yoshio, ARASAKI, Moriteru, *Okinawa 70nen Zengo [Okinawa negli anni Settanta]*, Tokyo, Iwanami Shoten, 1970, p. 18.

³ Per approfondire la storia dell'occupazione militare statunitense a Okinawa, si rimanda alla consultazione di JOHNSON, Chalmers, *Okinawa Cold War Island*, Cardiff, Japan Policy Research Institute, 1999.

disponibilità della famiglia imperiale giapponese a sacrificare la sovranità dell'arcipelago in cambio della restituzione del resto del paese⁴.

Diversamente dal resto del Giappone, la posizione geografica delle Ryūkyū offriva maggiori possibilità di introdurre e stoccare armamenti nucleari, considerati strategici soprattutto dopo lo scoppio della Guerra di Corea⁵. Per questo le forze armate statunitensi requisirono vaste aree dell'arcipelago senza compensazioni per i proprietari, provocando l'evacuazione di numerosi civili e la confisca di oltre 45.000 acri di terreni – per lo più agricoli – destinati alla costruzione di infrastrutture militari⁶.

La convivenza tra civili e militari fu tesa sin dall'inizio e caratterizzata da limitazioni ai diritti della popolazione locale, diffuso razzismo, immunità giurisdizionale del personale statunitense, incidenti con vittime civili e ripetuti episodi di violenza, spesso ai danni di bambine e giovani donne⁷. Si trattò dunque di pratiche di marginalizzazione e sottomissione verso una popolazione già devastata dalla guerra e dalle sue conseguenze socio-economiche⁸. L'istituzione di assemblee locali per contenere il malcontento – prima il RYCOM (Ryūkyū Command) e poi l'USCAR (US Civil Administration of the Ryūkyū Islands)⁹ – finì per confermare questa dinamica. In pratica, tali organi limitarono i diritti politici e civili, imponendo una rigida amministrazione militare sull'arcipelago¹⁰. Nel 1952 l'USCAR istituì inoltre un'amministrazione esecutiva locale, nominando direttamente i capi degli esecutivi: il nuovo GRI (Government of the Ryūkyū Islands, *Ryūkyū Gyōseifu*), insieme al parlamento eletto (*Rippō-in*) e al ramo giudiziario, che costituivano formalmente il governo civile. Tuttavia, tutti questi organi restavano subordinati al veto dell'USCAR e si limitavano a ratificare direttive e ordinanze del comitato militare statunitense, senza offrire una reale rappresentanza alla popolazione¹¹.

⁴ [libro digitale: Amazon] FRATTOLILLO, Oliviero, *A Cultural History of Postwar Japan: Rethinking Kasutori Society*, Londra e New York, Routledge, 2024, cap. "Politics of American-occupied Japan", par. "Politicizing Okinawa under U.S. Occupation".

⁵ TANJI, Miyume, *Myth, Protest and Struggle in Okinawa*, Milton Park in Abingdon, Oxfordshire, Routledge, 2007, p. 91.

⁶ ARASAKI, Moriteru, *Okinawa Hansen Jinushi [I proprietari terrieri okinawensi antiguerra]*, Tokyo, Kōbunken, 1995, p. 23.

⁷ CAROLI, Rosa, *The other Occupation of Japan: The case of Okinawa*, in CAROLI, Rosa, BASOSI, Duccio (edited by), *Legacies of the U.S. Occupation of Japan: Appraisals after Sixty Years*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 109–129, pp. 116–118.

⁸ [libro digitale: Amazon] FRATTOLILLO, Oliviero, *op. cit.*, cap. "Politics of American-occupied Japan", par. "Politicizing Okinawa under U.S. Occupation".

⁹ Divisione dell'esercito statunitense nata nel 1947 e denominata RYCOM, che assunse il controllo dell'amministrazione civile. A partire dalla fine del 1950 il RYCOM cambiò denominazione in USCAR. WARNER, Gordon, *The Okinawan Reversion Story: War, Peace, Occupation, Reversion, 1945-1972*, Naha, The Executive Link, 1995, p. 47.

¹⁰ MIYAZATO, Seigen, *Nichibei Kankei to Okinawa [Le relazioni nippo-statunitensi e Okinawa]*, Tokyo, Iwanami, 2000, pp. 32-35; KANO, Masanao, *Sengo Okinawa no Shisōzō [Il pensiero dell'Okinawa del dopoguerra]*, Tokyo, Asahi Shimbunsha, 1987, p. 69.

¹¹ MIYAZATO, Seigen, *op. cit.*, pp. 63-65; WARNER, Gordon, *op. cit.*, p. 87.

Già nel primo dopoguerra, lavoratori, insegnanti e proprietari terrieri iniziarono a organizzarsi per rivendicare maggiore autonomia politica e il recupero dei diritti e delle risorse sottratte, proponendosi come rappresentanti della collettività locale di fronte all'amministrazione militare statunitense. Gli insegnanti, davanti alle condizioni precarie dell'istruzione, quali istituti completamente distrutti, lezioni tenute all'aperto e mancanza di materiali per gli studenti, si riunirono nella *Okinawa Kyoshokuinkai* (Associazione degli insegnanti di Okinawa) e furono tra i primi promotori della cosiddetta *reversion*, ovvero il ritorno di Okinawa al Giappone¹².

Analogamente, i proprietari terrieri si riunirono nel *Tochiren* (Unione dei Proprietari Terrieri), che divenne il fulcro della "lotta per la terra" negli anni Cinquanta. Per evitare accuse di filocomunismo, adottarono una linea più moderata, concentrandosi sulla tutela dei redditi da affitto rispetto che su una denuncia diretta all'amministrazione militare¹³. Anche i lavoratori iniziarono a organizzarsi: molti erano impiegati nelle basi statunitensi, dove percepivano salari inferiori a quelli dei colleghi giapponesi e americani e lavoravano in condizioni precarie¹⁴.

Nonostante la nascita di queste associazioni, la popolazione continuò a subire limitazioni ai diritti civili, espropriazioni, razzismo e violenze quotidiane. Queste condizioni alimentarono un ampio movimento popolare, ricordato come la "lotta di tutta l'isola" (*shimagurumi tōsō*) che coinvolse decine di migliaia di persone e contribuì all'affermazione di un'identità politica e culturale okinawense collettiva¹⁵. Le mobilitazioni esercitarono pressioni sia sugli Stati Uniti sia sul Giappone, portando la questione di Okinawa all'attenzione internazionale¹⁶.

Dopo il ritorno sotto la sovranità giapponese il 15 maggio 1972, la popolazione accolse inizialmente con entusiasmo un risultato atteso per decenni. Tuttavia molte delle cause del malcontento rimasero irrisolte, come dimostrano episodi gravi quali il rapimento, stupro e omicidio di una bambina nei pressi della base di Camp Hansen nel 1995 o l'incidente del 2004, quando un velivolo militare statunitense precipitò vicino alla scuola elementare di Futenma, a Ginowan¹⁷. Dal 1972 i governi giapponesi hanno mantenuto una posizione ambivalente: da un lato

¹² *Ibidem*, p. 52; YARA, Chōbyō, *Okinawa Kyoshokuinkai 16 Nen* [I sedici anni dell'Associazione degli insegnanti di Okinawa], Tokyo, Rōdō Junpōsha, 1968, p. 16.

¹³ OKINAWA TAIMUSUSHA, *Okinawa Kara: Beigun Kichi Mondai no Shinsō* [Da Okinawa: la verità sul problema delle basi militari statunitensi], Tokyo, Asahi Shimbunsha, 1997, p. 206; HIYANE, Teruo, *Jiyū Minken Shisō to Okinawa* [L'ideale dei diritti civili e Okinawa], Tokyo, Kenbun Shuppan, 1982, pp. 267-268.

¹⁴ TANJI, Miyume, *op. cit.*, pp. 78-81.

¹⁵ *Ibidem*, p. 53.

¹⁶ A Okinawa si verificarono due principali ondate di proteste civili contro la presenza militare statunitense e i suoi effetti: la prima, tra il 1952 e il 1956, mobilitò circa 200.000 persone in cinquantasei località dell'arcipelago; la seconda si concluse nel 1972, con il ritorno di Okinawa sotto la sovranità giapponese. TANJI, Miyume, *op. cit.*, pp. 53-106.

¹⁷ HAROOTUNIAN, Harry, *An 'Etiquette of Anti-Americanism, Being Japanese in the American Imperium*, in ROSS, Andrew, ROSS, Kristin (edited by), *Anti Americanism*, New York, NYU Press, 2004, pp. 197-220, p. 211; MITCHELL, John, «Nuchi Du Takara, Okinawan Resistance and the Battle for Henoko Bay», in *The Asia-Pacific Journal*, 11, 35, 2013, pp. 1-10, p. 1.

rivendicavano la sovranità sull'isola, dall'altro collaboravano con gli Stati Uniti per garantire la permanenza delle basi considerate strategiche¹⁸.

A Okinawa il dopoguerra non si è concluso nel 1952 come in tutto il resto del Giappone, ma continua ancora oggi a manifestarsi nella presenza militare e nella memoria delle sofferenze della guerra¹⁹. L'antiamericanismo, inteso come reazione alla percezione e alle conseguenze del potere politico, militare, economico o culturale statunitense²⁰, divenne sinonimo del sentimento condiviso dalla società civile dell'arcipelago²¹. In questo contesto, l'opposizione non si limitò alle proteste di piazza ma si estese anche alla sfera culturale, dove la critica alla presenza delle basi militari trovò nuove forme espressive capaci di superare i confini locali.

2. La rivendicazione linguistica e identitaria nella cultura pop di Okinawa

La cultura di Okinawa si è sviluppata per secoli parallelamente e in modo distinto da quella giapponese. Le relazioni diplomatiche e culturali con la penisola coreana e l'Impero cinese hanno favorito la nascita di una cultura autonoma, che Caroli associa al concetto di *chanpurū*²². La cultura popolare okinawense, soprattutto dopo il ritorno alla sovranità giapponese, diventa quindi un mezzo privilegiato per esprimere le specificità dell'arcipelago e raccontare il disagio legato alla presenza delle basi militari e alle sue conseguenze sociali e ambientali. Tra i tratti più significativi di questa produzione vi è l'uso del dialetto okinawense (*uchināguchi*), affiancato allo stile tradizionale delle opere, capace di fondere strumenti e leggende locali con elementi della cultura pop occidentale, come nel caso dell'*Uchina poppusu*²³. Anche durante le mobilitazioni di massa la comunicazione si articolava su tre registri linguistici, ciascuno con una funzione strategica. Come osserva Apollonio, il giapponese serviva a rivolgersi al pubblico nazionale, l'inglese rispondeva alle esigenze di internazionalizzazione dell'*Okinawan Struggle*, mentre l'*uchināguchi* sottolineava la

¹⁸ TANJI, Miyume, *op. cit.*, p. 105. MCCORMACK, Gavan, *Ryukyu/Okinawa's trajectory: from periphery to center, 1600-2015*, in SALEER, Sven, SZPILMAN, Christopher W. A. (edited by), *Routledge Handbook of Modern Japanese History*, Milton Park, Abingdon, Oxon, Routledge, 2018, pp. 118-133, pp. 124-125.

¹⁹ MITCHELL, John, *op. cit.*, p. 2; HAROOTUNIAN, Harry, *op. cit.*, p. 212; FRATTOLILLO, Oliviero, *op. cit.*, p. 52.

²⁰ KATZENSTEIN, Peter J., KEOHANE, Robert O., *Anti-Americanism in World Politics*, Ithaca, Cornell University, 2007, p. 12.

²¹ APOLLONIO, Andrea, «'Il mio cuore è nella terra di Yanbaru'. Antimilitarismo, simboli e memorie a Okinawa», in *Cambio, Rivista sulle trasformazioni sociali*, 13, 26, 2023, pp. 163-181, pp. 163-164.

²² Il Chanpurū è un noto piatto della cucina okinawense, composto da tofu combinato con verdure, carne o pesce. Spesso, viene servito con il *gōyā*, una verdura tipica della regione, la carne in scatola, le uova ecc. CAROLI, Rosa, *Depoliticizzazione e destoricizzazione di un paradiso tropicale: la rappresentazione di Okinawa nei media e nella cultura popolare del Giappone*, in BIENATI, Luisa, MASTRANGELO, Matilde (a cura di), *Un'isola in Levante: Saggi sul Giappone in onore di Adriana Boscaro*, Trento, Scriptaweb, 2010, pp. 449-466, p. 450.

²³ *Ibidem*.

specificità storica, culturale e linguistica della regione, rendendola riconoscibile anche oltre i confini regionali²⁴.

La cultura popolare diventa un veicolo centrale per trasmettere messaggi che superano i confini locali. Tra le forme espressive più influenti vi è la musica pop okinawense che, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, ha conosciuto un boom grazie ad artisti come Kina Shōkichi e la sua band Chanpuruzu (*Champloose*), la Rinken bando (*Rinken band*) e le Neeneezu (*Nenes*) fondate da China Sadao²⁵. Questo rinnovato interesse non nasce tuttavia dal nulla: brani in dialetto locale circolavano già da decenni, mantenendo viva una tradizione musicale sopravvissuta alle complesse vicende storiche e sociali dell'arcipelago.

Figura di punta del cantautorato folk okinawense, Miyazawa Kazufumi e il suo gruppo THE BOOM intrecciano memoria storica, tradizione musicale e critica sociale. È il caso di *Shima Uta*²⁶ (La canzone dell'isola, 1992), divenuta celebre anche oltre Okinawa: un brano concepito come inno alla pace e mezzo di trasmissione della memoria della Battaglia di Okinawa alle nuove generazioni. Sebbene meno esplicita di altri brani, *Shima Uta* contiene un messaggio pacifista affidato alle sue metafore. Come dichiarato da Miyazawa, l'ispirazione nacque durante una visita all'Himeyuri Peace and Memorial Museum, dove venne a conoscenza delle vicende della battaglia. Uscito dal museo, colpito dal contrasto tra l'oscurità della memoria di guerra e la quiete delle canne da zucchero mosse dal vento, decise di comporre il brano²⁷. L'immagine iniziale della fioritura del *dēigo*, fiore tipico delle Ryūkyū che sboccia tra marzo e maggio, poco prima della stagione dei tifoni, richiama simbolicamente il periodo della battaglia che costò la vita a oltre 100.000 civili okinawensi. *Shima Uta* si configura così, seppur implicitamente, come strumento di costruzione della memoria e promozione della pace²⁸.

Negli ultimi anni generi alternativi, oltre al pop e alla musica folkloristica, hanno affiancato le forme di protesta pacifica. È il caso dell'artista hip-hop Kakumakushaka che, nelle sue rime, affronta l'occupazione statunitense di Okinawa e i suoi effetti persistenti. Un esempio emblematico è *Tami no Domino* (Il domino della gente comune), dedicato all'incidente aereo del 2004²⁹. Nel brano

²⁴ APOLLONIO, Andrea, *op. cit.*, p. 173.

²⁵ CAROLI, Rosa, *Depoliticizzazione e destoricizzazione*, cit., pp. 450-452; [libro digitale: Amazon] ROBERSON, James E., *Uchinā Pop. Place and Identity in Contemporary Okinawan Popular Music*, in HEIN, Laura, SELDEN, Mark (ed.), *Islands of Discontent. Okinawan Responses to Japanese and American Power*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2003.

²⁶ Sebbene in giapponese la parola "shima" possa essere tradotta in italiano come "isola", nel dialetto di okinawa può essere interpretato anche come "villaggio". MIYAZAWA, Kazufumi, THE BOOM, *Shima Uta* (Canzone del villaggio), in *Kyokutō Samba* (Samba dell'Estremo Oriente), Sony Records, 1994.

²⁷ «Miyazawa», *fRoots Magazine*, Aprile 2003, URL: < <https://web.archive.org/web/20090910205641/https://www.farsidemusic.com/acatalog/miyazawaFROOTS.html> > [consultato il 8 dicembre 2025].

²⁸ SANTAMARIA, Matthew, «Capturing Ryukyu:(Re) Interpretations and Receptions of Okinawan Culture and Identity in Cyberspace and the Case of 'Shima Uta' on YouTube», in SHOJI, Yamada, BREEN, John (ed.), *Nihon no bunka to shakai no chōryū*, Kyōto, Kokusai Nihon Bunka Kenkyu Senta 2011, pp. 141-155, pp. 144-145.

²⁹ MITCHELL, John, *op. cit.*, p. 2.

l'autore descrive con precisione l'impatto dell'aereo sulla scuola, il fuoco, il boato e la distruzione prodotta dall'esplosione, tramite parole che evocano immagini violente nell'ascoltatore.

2004 夏の日の事

見上げた空から落ちる炎と 轟音

目掛ける所は学び舎

全てをガラクタに変える花火だ メディアじゃ。³⁰

È accaduto in un giorno dell'estate del 2004.

Mentre guardavo il cielo ho visto cadere delle fiamme

Un boato; il punto dell'impatto è stato una scuola

Come un fuoco d'artificio che riduce tutto in rottami.

L'immagine di Okinawa che ne emerge è quella di un territorio militarizzato, con carri armati che invadono le strade, esercitazioni e incidenti in costante aumento anche dopo la reversione del 1972³¹. Il governo giapponese assume quindi un ruolo centrale nel testo, accusato di ignorare le condizioni dell'arcipelago, di privilegiare gli interessi della politica estera e di «ringraziare con un sorriso» chi provoca danni e violenze nei confronti degli abitanti di Okinawa. La critica suggerisce che, come durante il periodo di amministrazione dell'USCAR, Tokyo continui a considerare le Ryūkyū come una periferia sacrificabile.

外人の為に政府は必死 最果てだからか それは明らか 1972 何年たっても まだまだ増えてく暴行や事故 またまたこれまた協定? 校庭落下のヘリの片付け 笑ったお前が焼き付く 眼球 日本の政府に笑顔でサンキュー。

ありあり58真ん中偉そうに走る戦車。

ドンパチドンパチあまくま実弾演射。

笑ったお前が焼き付く 眼球

日本の政府に笑顔でサンキュー。³²

30 DUTY FREE SHOPP x Kakumakushaka, *Tami no Domino* [il domino della gente comune], in Oto Ashagi, SPICE RECORDS, 2004.

31 Ibidem.

32 Ibidem.

Il governo [giapponese] si dà da fare disperatamente solo per gli stranieri; probabilmente perché siamo [noi, Okinawa] ai margini del Paese: è evidente. Dal 1972, nonostante siano passati tanti anni, continuano ad aumentare violenze e incidenti. Ancora, di nuovo, un altro accordo? [Mentre noi] siamo qui a ripulire i resti dell'elicottero precipitato nel cortile di una scuola.

Carri armati che corrono arroganti nel mezzo della Strada 58.

Bang bang, ovunque addestramenti con proiettili veri.

Il [loro] volto sorridente resta impresso nei miei occhi, mentre il governo giapponese li ringrazia con un sorriso.

La denuncia dell'artista non si limita tuttavia al governo giapponese: una parte del testo è rivolta ai soldati statunitensi, dagli «occhi azzurri», simbolo di un potere esterno che occupa il suolo okinawense.

そこに立つガキ 殴った兵隊
青い眼 言葉も通じん 人間
誰かの命令 なのかもしれない。³³

Un ragazzo è lì in piedi, colpito da un soldato.

Ha gli occhi azzurri, non parla la mia stessa lingua – eppure è un essere umano.

Probabilmente, sta solo eseguendo gli ordini di qualcun altro.

In una scena particolarmente eloquente, un giovane locale viene colpito da un militare che non parla la sua lingua; eppure, osserva il rapper, è anch'egli un essere umano, probabilmente vincolato a ordini superiori. Questa scelta di evidenziare le differenze fisiche e linguistiche non vuole essere un discorso razziale, ma sottolineare un confine simbolico che separa la comunità locale dagli occupanti, mostrando come la violenza militare si eserciti tramite corpi e gesti concreti. L'antiamericanismo che emerge dalle rime di Kakumakushaka non è dunque un rifiuto etnico, ma la critica di un potere politico che continua a perpetuare gerarchie e vulnerabilità nella vita quotidiana della popolazione civile di Okinawa.

³³ *Ibidem.*

Come la musica, anche il cinema diventa un mezzo privilegiato per esprimere paura e sofferenza. Takamine Gō, regista noto per il suo cinema sperimentale e indipendente, esplora tramite le sue opere la lingua, la memoria e la storia dell'arcipelago, mettendole in relazione ai mutamenti politici e sociali. Nei suoi film l'antiamericanismo non appare quasi mai in maniera esplicita, ma si manifesta tramite strategie narrative, allegoriche e visive che restituiscono la complessità della condizione okinawense e la pervasività della presenza militare³⁴.

In *Mugen Ryūkyū Tsuru Henrī* [*Ryūkyū illusoria: Tsuru Henry*] (1998), opera che racconta la realizzazione della sceneggiatura inedita, *Love's love*, una trama fantascientifica che rievoca il passato di Okinawa e ne immagina il futuro³⁵, la critica alla presenza statunitense emerge in primo luogo tramite *l'Elephant Cage*, un'imponente infrastruttura militare trasformata in metafora dell'occupazione e della violenza strutturale. Tramite sovrapposizioni visive e sonore, Takamine rende percepibile come le basi costituiscano un sottofondo ineludibile dell'esistenza civile³⁶. La denuncia prosegue nel film girato dalla protagonista Tsuru Shimabukuro, la quale introduce una narrativa parallela. Il protagonista di questo film-nel-film, James, figlio illegittimo di un alto commissario USCAR e di una donna okinawense, parte per gli Stati Uniti alla ricerca del padre che lo aveva abbandonato da bambino. Tuttavia, viene classificato dalle autorità come individuo pericoloso e antiamericano, e costretto a rimpatriare. La narrazione non si conclude con un lieto fine, in quanto una volta rientrato a casa si suicida assieme alla madre³⁷. La parabola di James diviene così allegoria di Okinawa: un territorio segnato da abbandono, stigma e autolesione, prodotto di decenni di occupazione militare³⁸.

Oltre a questi espedienti visivi e allegorici, un altro mezzo centrale tramite cui Takamine esprime la propria posizione ideologica è il dialetto *uchināguchi*. Sebbene la lingua maggiormente parlata a Okinawa sia il giapponese, nella vita quotidiana è possibile sentire una mescolanza che dà vita al cosiddetto *uchina-yamato guchi*. Questo uso particolare del linguaggio viene sottolineato da Takamine come espediente sia strategico sia ideologico³⁹. In un'intervista, il regista ha affermato che, se durante la mobilitazione studentesca precedente alla reversione i manifestanti avessero utilizzato la lingua okinawense, gli esiti sarebbero stati probabilmente diversi⁴⁰.

³⁴ KO, Mika, «Takamine Go: A Possible Okinawan Cinema», in *Inter-Asia Cultural Studies*, 7, 1/2006, pp. 156-170, pp. 156-157.

³⁵ TAKAMINE, Gō, *Mugen Ryūkyū Tsuru Henrī* [*Ryūkyū illusoria: Tsuru Henry*], Shimin purodyūsā shisutemu, Giappone, 1998, 85'.

³⁶ KO, Mika, *op. cit.*, p. 166.

³⁷ TAKAMINE, Gō, *op. cit.*

³⁸ KO, Mika, *op. cit.*, p. 164.

³⁹ NISHITANI, Osamu, «Wantamagirū no miken no yari» [«La lancia conficcata nella fronte di Untamagirū»], in *Shinchō*, aprile, 2002, pp. 250-255, p. 252. YOMOTA, Inuhiko, *Nihon eiga no radikaru na ishi* [La volontà radicale del cinema giapponese], Tokyo, Iwanami Shoten, 1999, p. 160.

⁴⁰ TAKAMINE, Gō, «Nihon no dokyumentarī sakka intabyū 20 Takamine Gō» [«Intervista ai documentaristi giapponesi 20: Takamine Gō»], in *Dokyumentarī Bokkusu 22*, Okinawa, Yamagata Kokusai Dokyumentarī Eigasai Tokyo Jimusho, 2003, pp. 2-15.

Sia in *Paradaisu byū* [Visione paradisiaca] (1985) sia in *Untamagirū* (1989), la lingua okinawense viene impiegata in opposizione al giapponese. *Paradaisu byū*, ambientato nel periodo pre-reversione, segue le vicende di un gruppo di giovani – da Reishū, ex musicista caduto in disgrazia a causa degli americani, a personaggi provenienti dal Giappone come il botanico Itō. In questo intreccio si combinano elementi realistici e fantastici, tramite la contrapposizione tra rituali tradizionali e tensioni sociali, accompagnata da una velata critica all'occupazione militare⁴¹. L'uso dell'*uchināguchi* da parte della maggioranza dei personaggi, a eccezione di quelli provenienti dal Giappone, crea nel pubblico un senso di estraniamento: il giapponese appare come un elemento esterno al contesto rappresentato. Questa scelta linguistica funziona come allegoria del rapporto tra Giappone e Okinawa. Emblematico è il personaggio di Jūru, fidanzata del protagonista Reishū, l'unica tra gli okinawensi che parla un giapponese standard, privo di inflessioni locali. Pur essendo interpellata in dialetto, Jūru risponde sempre in giapponese, generando una distanza emotiva e culturale che si riflette anche nella sua relazione con Reishū, priva di intimità⁴². Secondo Ko, tramite Jūru, Takamine rappresenta Okinawa come uno “spazio occupato” dal controllo esercitato da una forza esterna: prima l'USCAR, poi il governo giapponese. Questa presenza si manifesta nello sguardo spento della giovane, capace di esprimersi con i suoi cari solo tramite una lingua percepita come “aliena”, senza riuscire a colmare il divario con gli altri. Tale condizione, interiorizzata da Jūru, diventa metafora della situazione identitaria degli okinawensi contemporanei secondo la lettura del regista⁴³. In questo contesto, il Giappone è posto sullo stesso piano degli Stati Uniti: una forza esterna che contribuisce a definire l'identità okinawense in termini di subordinazione, più che come un attore capace di offrirle protezione.

Untamagirū, ambientato nel 1969, appartiene al genere del realismo magico e reinterpreta miti e leggende ryūkyūane per raccontare la nascita di un eroe capace di ribellarsi alle ingiustizie dell'occupazione statunitense e alla complicità del governo giapponese. Takamine costruisce la sua critica alla subordinazione dell'arcipelago tramite satira, allegorie e riferimenti al folklore e alle tradizioni locali. A ciò si aggiunge l'uso della contrapposizione linguistica, impiegata per segnare simbolicamente la distanza tra la “madrepatria” e Okinawa⁴⁴. Nella scena finale, il capo della raffineria di zucchero in cui lavora il protagonista Girū, Nishibaru, tiene un discorso ai suoi dipendenti per spronarli a lavorare più duramente, dopo l'annuncio del comunicato congiunto Nixon-Satō che sanciva il ritorno di Okinawa al Giappone. L'intervento è interamente pronunciato in *uchināguchi*, tranne l'ultima frase, volutamente espressa in giapponese standard. Secondo Ko, questa scelta serve non solo a segnare il passaggio dall'amministrazione statunitense a quella giapponese, ma anche a suggerire che, da quel momento, Okinawa avrebbe cessato di esistere come

⁴¹ TAKAMINE, Gō, *Paradaisu byū* [Visione paradisiaca], Anan Mitsuzō, Giappone, 1985, 113'.

⁴² KO, Mika, *op. cit.*, p. 158; TAKAMINE, Gō, *Paradaisu byū*, cit.

⁴³ KO, Mika, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁴ TAKAMINE, Gō, *Untamagirū*, Baruko, 1989, 120'.

entità autonoma, venendo assorbita nel corpo della nazione. In seguito, Nishibaru si suicida insieme alla figlia Marē all'interno dello zuccherificio, gesto che esprime la disperazione per quella che egli percepisce come la fine della soggettività okinawense, più che una liberazione dalla presenza militare americana⁴⁵.

La contrapposizione linguistica è presente in tutto il film, in particolare nelle scene dedicate alla guerriglia indipendentista okinawense. In *Untamagirū* anche il silenzio diventa un dispositivo allegorico. Marē, la figlia di Nishibaru, figura sensuale che seduce Girū, incarna un'allegoria di Okinawa: non parla mai e i suoi desideri restano indecifrabili. La sua totale afasia la trasforma in un puro oggetto di desiderio, privo di soggettività. Questa dinamica raggiunge un culmine quando, nella sua forma di maiale, viene offerta come dono da Nishibaru a un alto commissario statunitense, che sembra ottenere piacere più dagli animali che dalla moglie, indulgendo in rituali di trasfusione di sangue animale. Marē diventa così merce di scambio, come lo fu Okinawa nel periodo della reversione⁴⁶.

In sintesi, Takamine non esprime mai apertamente un sentimento antiamericano, ma lo fa affiorare tramite un'elaborata rete di allegorie, scelte linguistiche e narrazioni folkloristiche. Questi elementi rendono visibile la condizione di subordinazione dell'arcipelago rispetto all'USCAR e al governo giapponese, ma anche la distanza culturale che separa Okinawa dalla "madrepatria" e la fragilità con cui tale differenza possa essere annientata dai rapporti di potere. La scelta di comunicare in maniera simbolica, a tratti ermetica, rappresenta una strategia che affida al linguaggio indiretto – nella figura di personaggi allegorici, sfondi percepiti come "ingombranti" e l'uso o la mancanza delle parole – il compito di articolare la critica nei confronti dei poteri esterni, senza mai esplicitarla frontalmente.

3. Immaginare la resistenza: le arti visive

Anche le arti visive – opere, installazioni contemporanee, sculture e fotografia – diventano un mezzo privilegiato per rappresentare la quotidianità di un'Okinawa costretta a convivere con gli effetti della presenza militare. Numerosi artisti okinawensi, appartenenti a generazioni diverse e attivi tramite linguaggi differenti, hanno saputo articolare nelle loro opere una critica condivisa nei confronti dell'imperialismo americano e giapponese nelle Ryūkyū.

Teruya Yuken, artista nato a Okinawa e trasferitosi successivamente tra Stati Uniti ed Europa, è noto a livello internazionale per installazioni che combinano artigianato tradizionale, critica politica e riflessioni sull'identità okinawense in un mondo sempre più globalizzato. Pur affermando che i suoi lavori non siano intenzionalmente politici, riconosce che è difficile immaginare un autore

⁴⁵ TAKAMINE, Gō, *Untamagirū*, cit.; KO, Mika, *op. cit.*, p. 159.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 158-161.

completamente svincolato dalle proprie idee. Sebbene gran parte della sua produzione affronti il tema del consumismo e dell'alienazione dei giovani giapponesi nella società capitalistica contemporanea, Teruya si è spesso dedicato anche alla valorizzazione della cultura tradizionale di Okinawa⁴⁷. Un esempio significativo è *Yui, You-I* (2002)⁴⁸, un kimono femminile realizzato in *bashōfu*⁴⁹ e decorato in stile *bingata*⁵⁰ che presenta nella parte superiore, oltre a elementi naturali come pini, fiori di ciliegio e rondini, aerei da combattimento F-16 Falcon e paracadute. Nella parte inferiore compaiono invece ruscelli d'acqua, crisantemi, dugonghi⁵¹, aerei V-22 Osprey, piste di atterraggio e cartelli di manifestazioni⁵². L'opera restituisce innanzitutto un senso di disagio: la presenza di aerei e missili infrange l'armonia dei motivi tradizionali. Allo stesso tempo, proprio il loro inserimento accanto ai decori consueti degli abiti suggerisce come questi dispositivi militari siano ormai entrati a far parte del paesaggio di Okinawa, fino a risultare quasi normalizzati.

Un altro artista okinawense legato alla Pop Art, Makishi Tsutomu, ha saputo veicolare con grande efficacia una critica all'imperialismo prima americano e poi giapponese, tramite opere che combinano icone pop, linguaggi dell'arte internazionale e simboli militari e politici, denunciando la condizione di subordinazione di Okinawa. Fin dalla metà degli anni Sessanta, egli interpreta l'arcipelago sia come vittima che come complice dell'imperialismo americano, a causa del quale subisce l'espropriazione territoriale, i danni ai civili e all'ecosistema, ma da cui trae i benefici economici derivanti dai conflitti in Asia orientale⁵³. Nella serie *Jon Ruisu no sekai* (Il mondo secondo John Lewis)⁵⁴, l'artista prende posizione contro il coinvolgimento statunitense nella guerra del Vietnam e il ruolo logistico-strategico svolto da Okinawa. In una delle opere, la serigrafia della parola "VIETNAM" viene inserita assieme al ritratto di Ho Chi Minh e immagini di vittime asiatiche⁵⁵. Queste serigrafie sono realizzate sopra alcuni sacchi di juta, i quali ricordano al pubblico che gli Stati Uniti possono essere considerati sia come aggressori che come dispensatori di aiuti umanitari, in quanto riportano la scritta "Donated by the People of the United States of America", oltre a numerose etichette in cinese e coreano. Questi sacchi sono un rimando agli aiuti umanitari

⁴⁷ FUJITA Yuiko, «Fabricating Japaneseness? The Identity Politics of Young Designers and Artists in Global Cities», in *International Journal of Japanese Sociology*, 20, 2011, pp. 43-57, p. 51.

⁴⁸ TERUYA, Yuken, *Yui, You-I*, *bashōfu*, 2002, inv. n. 2023, 3008.1, Londra, The British Museum, URL: < https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2023-3008-1 > [consultato il 6 dicembre 2025].

⁴⁹ Tessuto composto da fibre di banano.

⁵⁰ Tecnica di tintura a riserva con stencil.

⁵¹ Il dugongo è diventato negli ultimi anni simbolo della resistenza Okinawense contro lo spostamento della base militare di Futenma nella baia di Henoko. Infatti, questa zona ospita alcuni degli ultimi esemplari di questa specie, rappresentandone l'habitat naturale; tuttavia, l'imposizione delle infrastrutture belliche e la distruzione ambientale stanno mettendo a rischio la sopravvivenza della specie.

⁵² TERUYA, Yuken, *op. cit.*

⁵³ Ikegami, Hiroko, «Pop as Translation Strategy, Makishi Tsutomu's Political Pop in Okinawa», in *ARTMargins*, 7, 2/2018, pp. 42-63, pp. 46-47.

⁵⁴ MAKISHI, Tsutomu, *Jon Ruisu no sekai* [Il mondo secondo John Lewis], 1967, Serigrafie su sacchi di juta, in Ikegami, Hiroko, *op. cit.*, pp. 57-58.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 58.

forniti dagli americani dopo la fine della Guerra del Pacifico in Asia orientale dal 1946 al 1952⁵⁶. Sempre nello stesso anno, nell'opera *Statue of Liberty*⁵⁷, Makishi contrappone un'immagine deturpata della Statua della Libertà ad un tetro ritratto di Richard Nixon. L'obiettivo dell'artista è quello di sottolineare la distanza tra i principi di democrazia globale promossi dalla politica estera statunitense e la realtà delle politiche coloniali in Asia orientale⁵⁸. Infine, nel 1972, l'artista inaugurò l'installazione *Commemorating the Reversion to the Great Empire of Japan*⁵⁹, aperta un mese dopo la reversione. L'allestimento era composto da numerose serigrafie tratte da due sole fotografie: un ritratto di Tōjō Hideki⁶⁰ e la celebre immagine di Iwo Jima (Joe Rosenthal, 1945), in cui Makishi sostituisce la bandiera americana con quella giapponese. L'artista intendeva così mostrare come il ritorno di Okinawa al Giappone non avesse comportato un reale miglioramento per la popolazione civile: alla presenza militare statunitense si aggiungeva infatti il rientro delle Forze di autodifesa giapponesi. La reversione, lungi dall'essere una liberazione, segnava dunque il passaggio da un imperialismo a un altro⁶¹.

Un ulteriore esempio di arte visiva impiegata dagli artisti e attivisti per esprimere il proprio sentimento antiamericano è la fotografia. Ishikawa Mao, fotografa e attivista okinawense, ne rappresenta il caso più emblematico a livello locale e internazionale. Se la sua produzione giovanile si è concentrata soprattutto su figure femminili marginalizzate – bariste, performer e lavoratrici dei locali attorno alle basi –, dagli anni Novanta la sua attenzione si è progressivamente spostata sugli effetti sociali e ambientali della presenza militare americana. Tramite le sue opere, Ishikawa intende denunciare l'indifferenza del governo giapponese e la pervasività delle installazioni militari statunitensi nella vita quotidiana degli okinawensi⁶², mostrando al tempo stesso come i suoi soggetti raccontino una realtà segnata anche da discriminazione di genere e razziale che rendono visibili diverse forme di vulnerabilità e marginalizzazione.

Nella sua prima raccolta, *A Hot Day in Camp Hensen*⁶³, Ishikawa documenta la quotidianità di giovani donne impiegate come bariste nei locali frequentati dai militari⁶⁴. Oltre a loro, in questi

⁵⁶ *Ibidem*, p. 59.

⁵⁷ MAKISHI, Tsutomu, *Statue of Liberty*, 1969, Serigrafia, in IKEGAMI, Hiroko, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ MAKISHI, Tsutomu, *Commemorating the Reversion to the Great Empire of Japan*, 1972, Serigrafia, in IKEGAMI, Hiroko, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁰ Primo ministro giapponese tra il 1941 e il 1944, venne giustiziato per crimini di guerra dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale.

⁶¹ IKEGAMI, Hiroko, *op. cit.*, p. 45-61.

⁶² Per approfondire la produzione artistica di Ishikawa, si rimanda alla consultazione delle sue opere all'indirizzo web: Okinawa Prefectural Museum & Art Museum, «Ishikawa Mao», in OKIMU, URL: < https://okimu.jp/art_museum/artists/1513649303/ > [consultato il 5 dicembre 2025].

⁶³ ISHIKAWA, Mao, *A Hot Day in Camp Hensen*, fotografia, 1975.

⁶⁴ ZOHAR, Ayelet, «Okinawa/Philadelphia/Tokyo: The Specificity and Complexity of Mao Ishikawa's Photographic Work», in *Trans Asia Photography*, Vol. II, 2, 2012, URL: < https://read.dukeupress.edu/trans-asia-photography/article/doi/10.1215/215820251_2-2-204/312760/Okinawa-Philadelphia-Tokyo-The-Specificity-and > [consultato il 5 dicembre 2025].

scatti appaiono anche i loro conoscenti, amici e partner statunitensi, impiegati come soldati nella base limitrofa⁶⁵. Sebbene l'obiettivo principale fosse rappresentare coraggiosamente relazioni considerate "proibite" dall'opinione pubblica locale, nelle immagini si coglie anche una critica implicita all'egemonia militare americana. Ishikawa ritrae infatti soldati provenienti da aree economicamente svantaggiate degli Stati Uniti, spesso vittime di discriminazioni legate a razza e classe sociale. Molti di loro avevano scelto l'arruolamento come possibilità di miglioramento economico, pur al prezzo di lasciare le proprie famiglie e attraversare il Pacifico. Le giovani donne, accanto a loro, appaiono segnate da povertà e solitudine. Da questo confronto emerge una doppia vulnerabilità: da un lato il soldato americano in uniforme, simbolo dell'egemone, dall'altro le donne locali costrette allo sfruttamento nei locali sorti per intrattenere gli occupanti. Uno sguardo più attento rivela tuttavia come entrambi siano vittime di un sistema fondato sulla coercizione e sullo sfruttamento, in cui non esistono veri vincitori⁶⁶.

Ancora, tramite la sua raccolta fotografica *FENCES, OKINAWA*⁶⁷, Ishikawa decide di spostare lo sguardo dai soggetti alle strutture che fanno da sottofondo e, spesso, da ostacolo alla popolazione civile okinawense, costretta a convivere con le conseguenze della presenza delle basi militari. Come emerge dal titolo, le barriere presenti nelle fotografie diventano metafora delle limitazioni dello spazio causate dalle infrastrutture militari. A differenza dei suoi lavori precedenti, Ishikawa non si concentra più sui soggetti e sulle loro relazioni, ma mette in scena le barriere fisiche – recinzioni, blocchi e cancelli – che ordinano, delimitano e vincolano il movimento. Le immagini invitano così a riflettere sulla condizione di un territorio che non può decidere per sé, ma che viene plasmato da forze politiche esterne, giapponesi e statunitensi, spesso contraddittorie, ma accomunate dall'obiettivo di limitare e sopprimere i bisogni e i desideri individuali della popolazione civile di Okinawa⁶⁸.

In sintesi, pur tramite linguaggi e strategie visive molto diversi, Teruya, Makishi e Ishikawa restituiscono una rappresentazione coerente della condizione okinawense: una regione segnata dalla presenza militare statunitense, subordinata alle decisioni di un governo giapponese disposto a sacrificarla in nome della sicurezza nazionale. Tuttavia, queste opere dimostrano anche come la popolazione sia riuscita a trasformare tale esperienza in un potente strumento di denuncia e di resistenza civile.

⁶⁵ PAIGE, Silveira, «Mao Ishikawa's Stunning Photographs of Her Friends in 70s Okinawa», in *i-D*, 28 Feb. 2018, URL: < <https://i-d.co/article/mao-ishikawas-stunning-photographs-of-her-friends-in-70s-okinawa/> > [consultato il 5 dicembre 2025].

⁶⁶ ZOHAR, Ayelet, *op. cit.*

⁶⁷ ISHIKAWA, Mao, *FENCES, Okinawa*, fotografia, 2010, in ZOHAR, Ayelet, *op. cit.*

⁶⁸ *Ibidem.*

4. Conclusioni

In conclusione, l'analisi evidenzia come il sentimento antiamericano okinawense non si sia limitato alle forme canoniche di protesta, ma abbia trovato espressione anche in ambito culturale. Musica, cinema, arte e fotografia diventano spazi in cui si articola, in forme implicite ed esplicite, il malcontento della popolazione civile e una critica all'espansione egemonica statunitense in Asia orientale. Dalla musica folk all'hip-hop, i brani di Miyazawa Kazufumi e Kakumakushaka trasformano la memoria storica okinawense in una narrazione accessibile anche a un pubblico internazionale, pur incorporando tratti linguistici del dialetto locale. Allo stesso modo, il cinema di Takamine Gō rappresenta la complessità della condizione okinawense tramite allegorie, contrapposizioni linguistiche e rielaborazioni del folklore, evidenziando una subordinazione che non si esaurisce con l'occupazione statunitense ma permane anche dopo la reversione al Giappone del 1972, minacciando la possibilità stessa di una soggettività okinawense distinta. Le opere di Teruya Yuken, Makishi Tsutomu e le fotografie di Ishikawa Mao restituiscono invece la dimensione spaziale e quotidiana dell'occupazione.

Pur nella loro eterogeneità, questi esempi condividono un intento comune: denunciare la normalizzazione, da parte dei governi giapponese e statunitense, delle conseguenze sociali, economiche e ambientali della presenza militare e affermare, contro la logica della “periferia sacrificabile”, la volontà di resistere. Nonostante l'uso del dialetto *uchināguchi* e il ricorso a tradizioni e folklore locali, queste produzioni hanno oltrepassato i confini locali e nazionali. Teruya, ad esempio, ha esposto le sue opere soprattutto tra Europa e Stati Uniti; *Shima Uta* di Miyazawa rimane un brano diffusissimo in Giappone, presente nei *karaoke* in doppia versione (dialettale e giapponese); mentre le opere di Makishi mirano a superare la dimensione locale denunciando l'imperialismo americano in un quadro più ampio che coinvolge l'intera Asia orientale.

Emerge dunque come arte e cultura popolare diventino veicoli capaci di riportare l'attenzione nazionale e internazionale sull'*Okinawan Struggle*, soprattutto dopo la reversione del 1972. Richiesta con forza durante le mobilitazioni degli anni Cinquanta e Sessanta, la reversione non ha eliminato la condizione di subordinazione dell'arcipelago: al contrario ne ha sancito la continuità, rendendo ancora più evidente il ruolo di Okinawa come “periferia sacrificabile” nella strategia di sicurezza nippo-statunitense.

Il presente contributo ha tentato di evidenziare simili forme alternative di protesta, mostrando la pluralità di manifestazioni dell'antiamericanismo okinawense e analizzandone le modalità espressive. L'opposizione all'egemonia assume così i tratti dell'antimilitarismo, del pacifismo e della rivendicazione di una propria identità e soggettività. L'antiamericanismo che affiora da queste forme espressive non indica un'ostilità nei confronti degli Stati Uniti in quanto nazione, ma una critica alle relazioni di potere generate dalla presenza militare nell'arcipelago.

I mezzi privilegiati dagli artisti sono stati, da un lato, l'impiego dell'*uchināguchi* come strumento di riaffermazione culturale e di restituzione simbolica di una voce autonoma all'arcipelago; dall'altro, la costruzione di immagini e narrazioni che, tramite analogie, simbolismi e rielaborazioni storiche e folkloristiche, denunciano la persistenza di logiche coloniali nella regione. In generale, la musica, il cinema e le arti visive ci suggeriscono come la produzione culturale okinawense costituisca uno spazio pubblico in cui compaiono forme di resistenza in senso antiamericano e anticolonialista, esportabili anche all'esterno. Si tratta di un contributo fondamentale nella ridefinizione della soggettività, della memoria storica e della dignità di un popolo che vive ancora oggi in un dopoguerra che non si può ancora dire concluso. Una produzione culturale che diventa così uno spazio dove l'occupazione militare statunitense e le sue conseguenze diventano visibili e reinterpretate tramite una lente comune, capace di superare i confini dell'arcipelago e assumere una dimensione pacifista di portata globale.

L'AUTRICE

Livia Anna GATTI è dottoranda in Scienze Politiche presso l'Università degli Studi Roma Tre. La sua ricerca si concentra sul rapporto tra dissenso politico, cultura di massa e trasformazioni sociali nel Giappone tra le due guerre, con particolare attenzione alle forme di opposizione, ai linguaggi della modernità urbana e alla costruzione dell'immaginario politico e sociale dell'epoca. Ha pubblicato contributi nel *Dizionario di Geopolitica* del Centro Studi della Difesa, dedicati alle dinamiche politiche e strategiche dell'Asia orientale, e una recensione apparsa nella rivista «Asia Maior».

URL: < <https://www.studistorici.com/progett/autori/#Gatti> >