



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M. 270/2004*)  
In Relazioni Internazionali Compareate -  
International Relations

Tesi di Laurea

# Le relazioni nippo-statunitensi nel cinema giapponese

La rappresentazione dell'Occidente e del suo  
rapporto con il Giappone.

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

## **Relatore**

Ch.ma Prof.ssa Maria Roberta Novielli

## **Correlatore**

Ch.ma Prof.ssa Rosa Caroli

## **Laureando**

Michele Righetti

Matricola 832869

**Anno Accademico**

**2015 / 2016**



Venezia, ottobre 2016

La stesura di questa Tesi è stata resa possibile grazie al sostegno e alla pazienza di molte persone.

Che si sia trattato di rivedere le bozze iniziali, suggerire modifiche o aggiustamenti per arginare gli orrori ortografici da me partoriti, oppure semplicemente aver subito ore e ore di incessante borbottio su quanto vedere Godzilla demolire strade e palazzi abbia un che di terapeutico, la vicinanza di tutti voi mi è stata fondamentale in questi mesi di lavoro.

Grazie di cuore a tutti.

## Avvertenza sulla trascrizione dei termini giapponesi

Il sistema di trascrizione dei termini giapponesi presenti in questa tesi è lo *Hepburn*; di conseguenza, le vocali vengono pronunciate come in italiano e le consonanti come in inglese. In particolare:

*ch* è un'affricata, come in "cane"

*g* è una velare, come in "gatto"

*h* è sempre aspirata

*j* è un'affricata

*s* è sorda, come nell'italiano "sasso"

*sh* è una fricativa, come in "scendere"

*u* in "su" e "tsu" è quasi muta

*w* va pronunciata come una "u" molto rapida

*y* ha suono consonantico, ed è pronunciata come una "i"

Il segno diacritico ( ¯ ) sulle vocali ne indica l'allungamento, non il raddoppio. Termini di uso comune o toponimi noti sono resi senza alcun segno diacritico, anche se presentanti vocali allungate (es. "Tokyo", non "Tōkyō").

Benché sia consuetudine giapponese indicare il cognome prima del nome, in questo elaborato viene fatto il contrario per ragioni di uniformità stilistica. Per lo stesso motivo, è utilizzato il maschile in riferimento ai termini giapponesi.

## Indice

<b>Avvertenza sulla trascrizione dei termini giapponesi.....</b>	<b>4</b>
<b>Indice.....</b>	<b>5</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>7</b>
General Goals.....	7
Methods & Themes.....	7
The films.....	9
<b>Introduzione.....</b>	<b>12</b>
Le narrative di rappresentazione e auto-rappresentazione come specchio del reale.....	14
Cinema, rappresentazione e propaganda.....	16
La peculiarità delle retoriche giapponesi di “razza” e “superiorità”.....	18
<b>Capitolo 1 L'Occidente come nemico: Momotarō come eroe nella Guerra del Pacifico.....</b>	<b>24</b>
L'Altro demoniaco: la rappresentazione dell'Occidente.....	24
Momotarō: dalle origini al “paradigma Momotarō”.....	26
Propaganda e ideologia: il Rescritto sull'Educazione e le favole nei libri di testo giapponesi.....	30
L'inquadramento del cinema nel sistema propagandistico di regime.....	34
Momotarō umi no shinpei - 桃太郎 海の神兵 - Trama.....	40
L'Altro incluso: la riconfigurazione della struttura rappresentativa e il rapporto tra Giappone e Asia.....	44
L'Altro ostile: la rappresentazione degli Occidentali.....	49
Appendice - L'Altro trascendente: Momotarō come metafora della figura imperiale.....	53
<b>Capitolo 2 L'Occupazione come momento di transizione.....</b>	<b>56</b>
Da “demone” a “nume tutelare”: la rappresentazione dell'Occidente durante l'Occupazione.....	58
Le critiche all'Occupazione e la censura nel mondo filmico: il caso di <i>Sensō to Heiwa</i> .....	61
La percezione della bomba atomica: il caso statunitense, il caso giapponese.....	66
Il divario percettivo di Hiroshima.....	66
La percezione americana della bomba atomica: sviluppi iniziali.....	69
L'evoluzione del dualismo atomico negli Stati Uniti.....	73
La percezione giapponese della bomba atomica.....	77
Le reazioni immediate: i dossier statunitensi sulla bomba atomica.....	78
La bomba atomica e l'Occupazione: le influenze della narrativa del pacifismo.....	81

La fine dell'Occupazione: il dibattito politico sul pacifismo e le sue conseguenze sulla questione atomica.....	84
Dopo l'Occupazione: la bomba come esperienza esclusivamente giapponese. ....	87
L'atomica come esperienza esclusiva: percezioni a confronto.....	91
<b>Capitolo 3 <i>Gojira</i> e <i>The Beast from 20'000 Fathoms</i>: immaginario mostruoso e narrative atomiche nel Giappone post-Occupazione.....</b>	<b>93</b>
La nascita dei mostri atomici. ....	93
<i>The Beast from 20'000 Fathoms</i> : Trama.....	94
Il contesto: Stati Uniti, 1953.....	98
Approcci alla contestualizzazione del film: esaltazione o satira?.....	100
Tra progresso e preistoria: l'immaginario evolutivo come chiave di lettura della guerra fredda?.....	102
Il mostro come metafora della bomba atomica.....	104
ゴジラ - <i>Gojira</i> , un successo "Zen".....	108
<i>Gojira</i> e l'Occidente.....	110
Trama.....	111
L'incidente del Daigo Fukuryūmaru: il ritorno della paura atomica giapponese.....	114
La metafora di <i>Gojira</i> : "violenza" e "ibridismo" come chiave di lettura delle relazioni nippo-statunitensi.....	125
Violenza: <i>Godzilla</i> , l'Altro e gli Stati Uniti.....	128
Ibridismo: <i>Godzilla</i> come metafora della crisi identitaria giapponese.....	133
Appendice - <i>Gojira</i> e il Pacifico.....	137
<b>Conclusioni.....</b>	<b>140</b>
Il represso come mostruoso.....	140
L'eredità di <i>Gojira: kaijū eiga</i> e Guerra Fredda.....	142
"Quando il mostro è l'Occidente".....	146
<b>Appendice 1 - Tabelle.....</b>	<b>148</b>
<b>Appendice 2 - Registi e loro filmografia essenziale.....</b>	<b>152</b>
<b>Bibliografia e Sitografia.....</b>	<b>155</b>

## Abstract

*Trans-Pacific relations in Japanese films: the US and their depictions in Japanese cinematic media.*

### *General Goals*

The aim of this thesis is to provide an overview of the visual and narrative strategies employed by Japanese film-makers to represent the West (specifically, the United States) as well as its relationship with Japan. Focusing in particular on the period from the late 30's to the 50's, this thesis will cover pivotal moments in Japanese history, such as the Great Pacific War, the Allied Occupation and the return to independence after the signing of the San Francisco treaty in 1952. Finally, the analysis of the various movies will be conducted by providing information on the social and political context in which these films were developed, thus attempting to comment on them with a "socio-historical" (rather than purely artistic) approach.

### *Methods & Themes*

In its three chapters, the thesis alternates a general overview of the evolution of western perception and representation in Japanese cinematic media with a more detailed analysis of specific movies from both the pre-war and the postwar period. The first part is meant to serve as an introduction to the film in order to better understand how a certain structure of representation came to be used in a specific period.

The main theme for the first chapter, focusing on the pre-war and war years, will be the different faces of Japan nationalism, and how the affirmation of Yamato Race's supremacy in Asia related to already existing racial patterns and power dynamics. This analysis will be made possible by illustrating one of the distinctive features of

Japanese nationalist narrative, namely the existence of terms such as *minzoku* or *kukutai*, whose peculiar nuances makes them almost untranslatable in English. Together with an explanation of their meaning and use, the first part of this thesis will also cover how Japan's unique folkloric heritage was used in the regime propaganda.

The second chapter, dedicated to the Allied Occupation (1945-1952), has the tragedy of Hiroshima and Nagasaki's atomic bombings as its main thematic core: as an immediate, almost automatic response to such undefinable destructive force, both Japan and the United States tried to give a meaning to the events of the 6th and 9th of August, 1945. However, the sudden shifts in global power balance, marking the start of the Cold War scenario, deeply affected the development of such a process, especially in regards to the attribution of responsibility for the decision to use the bombs. The second part of the thesis will describe how the perception of the atomic bombed developed in both countries starting from the end of the war to the end of the occupation.

Finally, the post-occupation chapter takes the emblematic case of the Daigo Fukuryūmaru (Lucky Dragon N° 5) ship to highlight the intrinsic fragility of Japan-American relations, despite the return of Japan to independence and the restoration of proper relations with the US. At the end of February 1955, this ship, housing a group of Japanese fishermen searching for tuna in the south pacific, was contaminated by nuclear fallout caused by American experiments on the hydrogen bomb in the Bikini Atoll area. After exposure to the radioactive material, all the crewmen developed serious illnesses, eventually leading to the death of one of them. The controversy spurring from the incident, exacerbated by US secrecy regarding their nuclear agenda, quickly developed into a diplomatic *impasse*. Despite the quick resolution achieved by the US by sending a considerable

compensation to the Japanese government, the turmoil originated from the incident still persisted, especially in Japan. In fact, ten years after the events of Hiroshima and Nagasaki, not only did the Fukuryūmaru incident reignite nuclear fear in the Japanese, but they also strengthened the sense of victimhood collectively felt regarding the abuse of nuclear energy.

### *The films*

In the years leading to the Great Pacific War, the military regime progressively strengthened its control over mass media, in order to efficiently use them as a vehicle for their pro-war and anti-western propaganda. Among the several films produced under the direct supervision of the regime, animated movies occupy a remarkable position as they were considered one of the most effective means for spreading the regime's ideological contents; by presenting itself as a media accessible and enjoyable to people of all ages, animation was seen as a language capable of reaching almost everyone.

More often than not, these films featured characters and episodes from the folkloric and fairy-tale tradition, such as Momotarō, a prodigious boy born from a giant peach. The struggle of the young man to fight the evil demons in a faraway island has been used more than once as a metaphor of the Japanese struggle to repel Westerners from the island in the Pacific. Moreover, the representation of Europeans as strange, demonic creature dates back to 16th century literary works, only to regain popularity thanks to the anti-western sentiments stirred by the regime's propaganda.

Mitsuyo Seo's *Momotaro's Divine Sea Warriors*, considered the first feature-length animated film ever produced in Japan, will be thus analysed in the first chapter. This ambitious production draws elements from the traditional tale of the peach boy to depict the liberation of a tropical island from the demonic invaders. Rather than

representing Momotarō's allies (a dog, a monkey and a pheasant) as an improvised group of well-intentioned animals, with nothing more than their skill to aid the hero, the film depicts them as part of an actual army, providing them rifles, planes, military equipment and a generally anthropomorphic (yet cute and highly stylized) appearance. By doing this, the fairy-tale scenario and morale is transferred in the current time, thus becoming an instrument to interpret and give significance to the war and to the enemies, *i.e.* Western people.

The role of film as a tool for propaganda continued even after the war ended. The Occupation government, formally run by the conjunct Allied Powers, but *de facto* in the hands of the US, closely supervised cinematic production in order to promote new values of democracy and freedom, and generally by giving a positive image of the transformation that occupied Japan was undergoing. However, due to the overly zealous - sometimes almost paranoid - nature of the Allied censorship system, film focusing on western people and their relations with Japan are almost non-existent during this period, only to flourish after Japan's return to independence. As such, while the second chapter does not focus on a film in particular, there are various examples on how American censorship influenced western perception and representation.

Finally, the post-occupation chapter will focus on the archetype of the "giant radioactive monster" - an iconic figure in the 50's science fiction cinema - to explain its role as a cathartic metaphor against nuclear paranoia and Cold War turmoil. More specifically, two apparently similar movies - Eugene Lourie's *The Beast from 20'000 Fathoms* and Ishirō Honda's *Gojira* - will be compared in order to highlight how the latter re-elaborates the Fukuryūmaru incident into a pacifist, anti-nuclear parable, while commenting on Japan status as a "hybrid" creature torn between the guilt of the past and the hopes for

a bright future. In its analysis of the creature symbolic significance, the thesis will focus on Godzilla's role as a metaphor for both West and Japan itself, thus highlighting the unsteadiness in the relations between the two countries.

To conclude, the thesis will conclude by highlighting some of the most significant evolutions of Japanese depiction of the US in the latter parts of the cold war, and hypnotizing how the latest development in the international scenario could affect such perception.

## Introduzione

In più di un'occasione, ritrovandomi a parlare di fantascienza giapponese con amici o colleghi, è capitato di sentir chiedere - solitamente con toni che vanno dalla perplessità alla più genuina esasperazione - come sia possibile che ogni sorta di creatura mostruosa o flotta cosmica finisca, inevitabilmente, per puntare dritta a Tokyo, ignorando più o meno volutamente tutto il resto del mondo. Senza approfondire troppo quali possano essere le motivazioni eventualmente esistenti dietro tali scelte, rimane comunque evidente come, sconfinando dal puro ambito della narrativa fantastica, e prendendo in esame, più in generale, il contesto socio-culturale del Giappone contemporaneo, sia possibile percepire una chiara fascinazione per l'alieno, il mostruoso, per un "Altro" incomprensibile eppure allo stesso tempo costantemente presente nella vita di tutti i giorni.

Il saggio "*Foreigner as Alien in Japanese Science Fantasy*" affronta questo argomento ponendo particolare attenzione al forte isolamento che nel tempo ha caratterizzato il Giappone e la sua popolazione:

Since settling in Japan almost 2,000 years ago, the Japanese have remained one of the most insular peoples in the world [...] this isolation has had a number of important by-products: It has produced in the Japanese a strong sense of self-identity. Such things are hard to measure, but the Japanese do seem to view the rest of the world, including even their close cultural and racial relatives in Korea and China, with an especially strong 'we' and 'they' dichotomy.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Siegel, Mark. "Foreigner as Alien in Japanese Science Fantasy". *Science Fiction Studies* 12.3 (1985), pag. 252

La presenza nella realtà storica di questa dicotomia viene quindi ricollocata nel contesto fantascientifico, sulla base dell'assunto secondo cui "il soggetto primario di ogni opera fittizia altro non è se non il contesto sociale a cui l'autore appartiene"<sup>2</sup>. La trattazione presentata dall'Autore, quindi, propone un approccio agli esponenti più significativi del panorama fantascientifico nipponico come manifestazione di determinate tendenze sociali, proprie del periodo storico e culturale in cui esse hanno visto la luce.

Questo approccio, per certi versi poco ortodosso, nei confronti delle creature interessate a mettere Tokyo a ferro e fuoco costituisce il primissimo nucleo di ricerca attorno a cui è stata sviluppata la presente tesi. La definizione del tema centrale di questo lavoro di ricerca, ovvero la rappresentazione degli occidentali e dell'Occidente in Giappone in relazione ai rapporti man mano intrattenuti da esso con America ed Europa, è stata possibile solo in seguito ad una ben precisa constatazione, ovvero che l'immaginario visuale impiegato per la rappresentazione dell'"uomo bianco" ha attinto al suddetto immaginario mostruoso e bizzarro più spesso di quanto si creda.

In particolare, la trattazione qui presentata si colloca in uno dei momenti forse più significativi nella definizione del rapporto tra Giappone e Occidente di tutta l'età contemporanea: il periodo della grande Guerra del Pacifico, dello sgancio degli ordigni atomici su Hiroshima e Nagasaki, della successiva Occupazione alleata e il ritorno dello stato nipponico all'indipendenza. In questi anni, in cui la figura dell'Occidente (nella maggior parte dei casi considerato nella sola accezione delle forze alleate, e in particolare degli Stati Uniti), passa nell'arco di breve tempo dall'essere vista come un nemico perverso a protettore e amico.

---

<sup>2</sup> Siegel, Mark, in riferimento a Goldmann, Lucien. "Genetic Structuralism in the Sociology of Literature". *Sociology of Literature and Drama*, Harmondsworth: Penguin (1973), pag. 120.

La presente tesi tenterà quindi di fornire un panorama generale delle strategie rappresentative dell'Occidente nel periodo preso in esame, contestualizzandole nel momento storico-politico in cui esse si sono sviluppate, e analizzando alcuni casi specifici di un loro utilizzo in prodotti destinati al pubblico generale.

*Le narrative di rappresentazione e auto-rappresentazione come specchio del reale.*

Nel considerare la realtà nipponica nel suo complesso, prima ancora del rapporto dello stato nei confronti dell'Occidente, il concetto di rappresentazione del Sé e dell'Altro ricopre un ruolo significativo anche per quello che riguarda le relazioni nel contesto dell'Asia Orientale, ben prima dello sviluppo dei canali di comunicazione di massa caratteristici dell'età contemporanea.

Un possibile esempio di ciò è quello evidenziato da Toby citando il caso delle *Shōtoku shinrei* (正徳新例, nuove riforme dell'era Shōtoku)<sup>3</sup>, e più in generale del processo di "riposizionamento" compiuto dal Giappone in epoca Edo<sup>4</sup> nell'ambito del sistema sinocentrico<sup>5</sup> che aveva storicamente definito le relazioni in Asia Orientale. Nel caso presentato dall'Autore, infatti, oltre che attraverso specifiche azioni in ambito commerciale e politico, il processo di affermazione della superiorità giapponese nei confronti della Cina avvenne anche attraverso la creazione di un ben determinato immaginario di rappresentazione dei

---

<sup>3</sup> Trattasi di una serie di emendamenti promulgati nel 1715 per ordine dell'allora Shōgun (capo del governo militare), Tokugawa Ietsugu, su consiglio di Arai Hakuseki, politico di corte specializzato in affari economici. Queste riforme, oltre a introdurre importanti modifiche alle normative circa l'attività delle navi cinesi presso il porto di Nagasaki, sono considerate come uno dei primi segni della rivendicazione da parte del Giappone di una superiorità politica e culturale nei confronti della Cina. Il termine Shōtoku designa la particolare era in cui tali riforme vennero attuate, che va dall'aprile del 1711 fino al giugno del 1717. Si veda, a tal proposito, la voce "Shōtoku" all'interno di Frédéric, Louis, *Japan Encyclopedia*. Harvard University Press, 2005.

<sup>4</sup> Periodo storico che va dal 1603 al 1868, segnato dalla permanenza a capo del *bakufu* (governo militare di stampo feudale) dei vari membri della famiglia Tokugawa.

<sup>5</sup> Avente cioè la Cina come fulcro.

due paesi, e conseguentemente del rapporto che intercorre tra di essi. In tal senso, l'impiego all'interno dei documenti ufficiali dello shogunato<sup>6</sup> di termini dispregiativi per indicare la Cina rappresenta l'esempio più lampante della suddetta strategia rappresentativa, la quale a sua volta permette di comprendere e collocare in un più ampio contesto le azioni politiche intraprese dal Giappone.

L'importanza di questa compresenza viene così spiegata da Toby:

In order for a symbolic ordering of the countries of the world to be useful, it need not necessarily be consistent with all others beliefs held by the "operators" of the system or by the perceives of the system. On the contrary, it may be precisely *because* certain "facts" or data of "objective reality" are uncomfortable or inconvenient to the maintenance of a desired or needed self-image and self-perception that peoples construct alternate realities in the symbolic systems of their world, of the world they can control[...] given the power of the bakufu<sup>7</sup> to order the elements of Japanese external relations which took place within Japan proper, it was not too difficult a mater to organize the symbol system in a manner which enhanced the perceived primacy of Japan in the world.<sup>8</sup>

Il metodo impiegato da Toby per interpretare le trasformazioni del Giappone nel corso del primo periodo moderno è risultato

<sup>6</sup> Per shogunato si intende il governo al cui capo vi era lo Shōgun (将軍, letteralmente "comandante dell'esercito"). Tale titolo designava l'allora capo delle forze militari, che *de facto* esercitava la sua autorità sul Giappone. Per una definizione più approfondita, si veda: "shogun". Encyclopædia Britannica. *Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc., 2015. Web. 26 dicembre 2015 <<http://www.britannica.com/topic/shogun>>.

<sup>7</sup> Anche il termine "bakufu" (幕府, letteralmente "governo della tenda") indica il governo istituito con a capo uno Shōgun. Benché all'interno della storia del Giappone si siano succeduti tre diversi periodi di *bakufu*, quello a cui si fa riferimento qui è il cosiddetto "*bakufu* di Edō" (江戸幕府, Edo bakufu), corrispondente al governo del caln Tokugawa sul Giappone. Con la fine del periodo Edo, il *bakufu* viene destituito, ristrutturando completamente l'assetto governativo dello stato.

<sup>8</sup> Toby, Ronald P. *State and Diplomacy in Early Modern Japan. Asia in the Development of the Tokugawa Bakufu*, Princeton University Press (1984), pag. 201-202

fondamentale per definire l'approccio analitico presentato nel presente elaborato. Benché il momento storico da preso in esame qui sia ben diverso da quanto trattato in *State and Diplomacy in Early Modern Japan*, ciò che il mio lavoro pone come sua finalità è il tentativo di evidenziare l'influenza di un determinato sistema di *simboli e metafore* sulla percezione che il Giappone aveva di Sé e dell'Occidente, tanto nel momento in cui questo è interpretato come un nemico quanto nel momento in cui gli Stati Uniti divengono alleati e protettori del paese. Oltre a ciò, un ulteriore obbiettivo è il ricollegare tale apparato simbolico-narrativo agli eventi o alle dinamiche storiche che maggiormente hanno influenzato il suo sviluppo, andando al contempo a segnare in profondità l'evolversi delle relazioni nippo-statunitensi.

### *Cinema, rappresentazione e propaganda.*

La scelta di sviluppare la presente ricerca impiegando il cinema come filo conduttore risulta determinante nel momento in cui la riflessione sui concetti stessi di "immaginario" e "percezione" lascia intendere come determinati mezzi di comunicazione - come, per l'appunto, il media filmico - rendano possibile la rappresentazione e la diffusione di determinati messaggi in modo molto più efficace e incisivo rispetto ad altre forme di trasmissione di contenuti; come affermato infatti da Kushner, in riferimento all'analisi di Hoshimi a riguardo, "i media plasmano la realtà di un evento attraverso la disseminazione, la distribuzione e la diffusione dell'evento stesso"<sup>9</sup>; tra i vari mezzi di comunicazione di massa, il cinema era, nel periodo storico preso in esame, quello in cui le potenzialità espressive meglio si combinavano con una capacità di diffusione su larga scala.

---

<sup>9</sup> Kushner, Barak. "Gojira as Japan's First Postwar Media Event" in William Tsutsui, ed., *In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, New York: Palgrave Macmillan (2006), p. 41.

In tal senso, lo studio compiuto da Sunderland, Rothermel e Lusk, focalizzato sull'impiego dei film come strumento integrativo all'interno dei corsi di Relazioni Internazionali e Scienze Politiche, espone in modo evidente come alcune caratteristiche del media filmico impreziosiscano e facilitino l'approcciarsi di studenti e docenti a determinati argomenti. La capacità delle pellicole di fornire un approccio visuale a concetti e tematiche altrimenti complesse da affrontare<sup>10</sup>, segnalata dagli autori in virtù della sua validità nel contesto didattico, risulta significativa anche nel contesto del presente elaborato, aiutando a colmare più facilmente il divario tra determinati contesti socio-politici e specifici assunti e narrative da essi derivati, i quali, a loro volta, hanno trovato tramite il cinema un canale espressivo quantomai peculiare.

Sebbene l'affermazione di Jones, secondo cui "fin dalle sue origini, il cinema, per sua stessa natura, ha rappresentato un importante strumento per la comunicazione internazionale"<sup>11</sup>, venga impiegata dall'Autore come preambolo per l'introduzione di un *case study* relativo alla realtà statunitense, è possibile coniugare tale assunto anche alla luce dello scenario nipponico. In effetti - come vi sarà modo di vedere specialmente nella prima parte del presente elaborato - il grande schermo rivestì un ruolo cruciale nel contesto della propaganda imperialista nipponica, specialmente nel momento in cui i messaggi a sostegno del regime andavano ad indirizzarsi non solo alla popolazione giapponese, ma anche ai territori inglobati dall'Impero.

Sotto questo punto di vista, intendere il cinema nipponico del periodo bellico come mezzo di "comunicazione internazionale" significa riconoscere l'estrema peculiarità della narrativa a esso sottesa; il discorso imperialista portato avanti con questo mezzo include in sé

---

<sup>10</sup> Sunderland, Sheri, Rothermel Jonathan C., and Lusk Adam. "Making Movies Active: Lessons from Simulations" *PS: Political Science and Politics* 42.3, (2009), pag. 543

<sup>11</sup> Jones, Dorothy B. "Hollywood's International Relations." *The Quarterly of Film Radio and Television* 11.4, (1957), pag. 362-74

tanto l'affermazione della superiorità culturale del Giappone quanto l'invito ai popoli dell'Asia di congiungersi, sulla base di un senso di appartenenza comune, in una macro-entità capace di contrastare l'Occidente, percepito come l'effettivo elemento ostile nella scacchiera mondiale. Allo stesso tempo, ritengo sia possibile parlare di un discorso internazionale portato avanti tramite il cinema nel periodo bellico, in particolar modo nel momento in cui tale media viene impiegato per rappresentare e indirizzare gli spettatori riguardo il Giappone e le sue relazioni con il mondo esterno, con "l'Altro" in quanto territorio coloniale o nazione nemica.

Se si considera come, specialmente per quello che riguarda gli ultimi anni del conflitto, il regime militare abbia imposto tutta una serie di strumenti coercitivi e censori atti a regolamentare la quasi totalità delle produzioni cinematografiche, risulta allora possibile il parallelo con quanto affermato da Toby sull'"ordinamento simbolico" imposto dai detentori del potere (il *bakufu* nel periodo Edo, il regime militare durante la guerra).

### *La peculiarità delle retoriche giapponesi di "razza" e "superiorità".*

In conclusione a questo capitolo introduttivo, ritengo importante fornire una breve panoramica sulla tematica razziale nel contesto del conflitto del Pacifico, e di come essa abbia influenzato l'attitudine del Giappone nei confronti del nemico alleato. In effetti, se si tiene conto di quanto pare emergere dando una rapida panoramica a quanto esposto in testi come *War without Mercy* di Jhon Dower, il discorso razziale nipponico risulta caratterizzato da contraddizioni apparentemente difficili da giustificare. Se da un lato, infatti, l'affermazione della superiorità del popolo giapponese sopra ogni altra razza o etnia risulta avvalorata da un tutta una serie di metafore,

immagini e narrative dalla chiara natura discriminatoria<sup>12</sup>, dall'altro risulta allora incomprensibile il commento dell'Autore secondo cui "è possibile individuare [tra le linee generali della propaganda pro-bellica giapponese<sup>13</sup>] un'esplicita negazione delle categorie razziali come strumenti appropriati alla giustificazione della guerra"<sup>14</sup>.

In tal senso, le perplessità espresse da Morris-Suzuki circa la pubblicazione nel 1940 della versione giapponese del saggio "We Europeans"<sup>15</sup> ben sottolineano la peculiarità della situazione nipponica:

The publication of this explicit and persuasive attack on racial theorizing in a Japan that was negotiating an alliance with Nazi Germany, embroiled in an expansionary war in China, and on the brink of all-out conflict in the Pacific is interesting and somewhat surprising.<sup>16</sup>

Una possibile soluzione a questa situazione altresì inconciliabile risulta possibile, come suggerito da Morris-Suzuki, compiendo un preventivo passo indietro nell'analisi di quello che è il peso effettivo del concetto di "razza" e del suo effettivo valore come elemento di discriminazione nel Giappone del periodo bellico e pre-bellico: posta infatti come evidente la presenza nel contesto preso in esame di

---

<sup>12</sup> Dower, John W. *War Without Mercy: Race and Power in the Pacific War*, Pantheon (1987), pag. 203

<sup>13</sup> Nello specifico, Dower fa riferimento diretto ai contenuti delle "Linee guida sulla politica di propaganda e informazione riguardo al conflitto tra Giappone, Inghilterra e Stati Uniti" (日英米戦争二対スル情報宣伝方策大綱, *nichieibei sensou ni taisuru jōhō senden hōsaku taikō*), approvate dal governo giapponese il giorno successivo all'attacco a Pearl Harbour. Tra gli elementi a cui il documento dà maggior rilievo vi è la caratterizzazione del conflitto contro le forze alleate come una "missione sacra", atta alla liberazione delle popolazioni asiatiche colonizzate e al ristabilimento di un nuovo ordine internazionale sotto la guida giapponese.

<sup>14</sup> Dower, John W. *War Without Mercy*, op. cit. pag. 206

<sup>15</sup> Questo saggio, il cui titolo completo è "We Europeans: A survey of "Racial" Problems", venne pubblicato in Giappone nel 1940, in una versione leggermente ridotta dal titolo *Jinshu no mondai* (人種の問題, il problema della razza). quest'opera, nata dagli studi congiunti di Julian Huxley e A. C. Haddon, critica fortemente il mito della superiorità ariana, elencando tutta una serie di falle ed errori caratteristici delle teorie razziali allora in voga. Morris-Suzuki, Tessa. "Debating Racial Science in Wartime Japan" *Osiris* 13, (1998), pag. 354, 355.

<sup>16</sup> Morris-Suzuki, Tessa. "Debating Racial Science in Wartime Japan", op. cit. pag. 355

un'ideologia di purezza razziale solida e radicata, e di quanto questa possa essere considerata come una naturale evoluzione degli affliti nazionalistici sviluppatasi in Giappone nel secolo precedente, ben più complesso è l'effetto che le retoriche occidentali sulla razza hanno avuto su tale concezione del mondo, scatenando una serie di controversie ideologiche dalla portata non indifferente<sup>17</sup>.

Infatti, se da un lato le teorie del razzismo scientifico contribuirono alla solidificazione di tali convinzioni, dall'altro è altrettanto vero che esse fecero sorgere, nell'ambiente intellettuale nipponico, discussioni e perplessità di portata certamente non indifferente<sup>18</sup>.

In tal senso, risulta opportuno ricordare come il termine giapponese per "razza", *jinsu* (人種), nella sua accezione di categoria di distinzione degli uomini, è, come segnalato da Morris-Suzuki, un neologismo coniato negli anni '70 dell'800 dello scrittore Fukuzawa Yukichi<sup>19</sup>. L'idea stessa di una teoria scientifica atta alla classificazione della specie umana risulta essere infatti parte di un bagaglio intellettuale straniero, importato dal Giappone nel corso del radicale processo di modernizzazione e occidentalizzazione avviatosi in epoca Meiji<sup>20</sup>: in particolare, come spiegato dall'Autore, l'accettazione da parte delle *élite* intellettuali di tali forme di pensiero furono possibili in virtù della preesistenza di tradizioni accademiche dal contenuto a esse non dissimile:

---

<sup>17</sup> Morris-Suzuki, Tessa. "Debating Racial Science in Wartime Japan", op. cit. pag. 356

<sup>18</sup> Morris-Suzuki, Tessa. "Debating Racial Science in Wartime Japan", op. cit. pag. 356

<sup>19</sup> Morris-Suzuki, Tessa. "Debating Racial Science in Wartime Japan", op. cit. pag. 358

<sup>20</sup> Periodo storico successivo all'epoca Edo, che comprende gli anni dal 1868 al 1912. In questi 44 anni, corrispondenti al regno dell'Imperatore Matsuhito, vi furono importanti trasformazioni a livello economico, politico, militare e sociale, condotte da parte delle *élite* politiche prendendo l'Europa e gli Stati Uniti a modello. A differenza del periodo precedente, che vide a capo dello stato un'aristocrazia di tipo militare, il periodo Meiji vide il ritorno del potere nella figura dell'autorità imperiale.

The scientific study of race was new to Japan, but during the seventeenth and eighteenth centuries Japanese scholars had developed something of a passion for encyclopedic listings of "peoples of the world," [...] These classificatory lists (which developed simultaneously with an enthusiasm for listing and classifying plants, animals, and mineral resources) drew on Chinese notions of the world as made up of concentric circles of increasing strangeness. Like late medieval European representations of the outside world, they often included the bizarre and grotesque: giants, dwarfs, centaurs, and winged people abound in the remoter regions of the earth. At the same time, though, classifications were not simply based on physical appearance, but also on habits or customs, and this approach encouraged some quite careful ethnographic description of neighboring foreign people.<sup>21</sup>

Come sottolineato da Dower, l'effetto originatosi dall'introduzione di tali teorie in Giappone fu duplice: se da un lato esse furono accolte come una riprova del modello tradizionale di classificazione delle genti, derivato a sua volta dalla visione confuciana del mondo come sistema concentrico, dall'altro l'accettazione della teoria razziale come sistema gerarchico implicava un necessario riconoscimento dello status inferiore dei giapponesi rispetto ai popoli bianchi occidentali; ciò, conseguentemente, avrebbe a sua volta implicato la legittimazione di precedenti storici - come ad esempio i "trattati ineguali"<sup>22</sup> firmati nella seconda metà dell'800, oppure l'umiliazione subita dalla delegazione

---

<sup>21</sup> Morris-Suzuki, Tessa. "Debating Racial Science in Wartime Japan", op. cit. pag. 357

<sup>22</sup> L'espressione "trattati ineguali" si riferisce a tutta una serie di convenzioni e patti siglati nella seconda metà del XIX secolo tra le potenze europee e stati come il Giappone o la Cina. Il termine "ineguali" si riferisce alla disparità nelle condizioni presentate dai suddetti trattati, la cui accettazione fu tuttavia imposta sulla base della significativa disparità militare ed economica di cui godevano le nazioni occidentali. Nel caso del Giappone, il primo trattato a essere firmato fu la Convenzione di Kanagawa, siglata con gli Stati Uniti nel 1854.

giapponese alla Conferenza di Versailles del 1919 - come prove a sostegno di tali tesi<sup>23</sup>.

L'episodio dei trattati di pace del '19 in particolare, mette in luce quanto grande potesse essere l'influenza delle retoriche razziali sulle questioni internazionali, benché la questione, prima del suddetto episodio, non fosse mai emersa in maniera ufficiale in un contesto così importante:

Up to this time, the race element in international conflicts had remained unexpressed. When, however, Japan, admitted as a full participant to the Peace Conference at Versailles in 1919, proposed that racial equality be written into the Covenant of the League of Nations, race came out into the open. The proposal was out voted, but the point had been made.<sup>24</sup>

La questione assume rilevanza ancora maggiore se si considera altresì la peculiarità della condizione giapponese al momento della proposta. Il Giappone che si presentò a Versailles per negoziare, infatti, non era più uno stato arretrato e assoggettato ai trattati ineguali, ma una potenza navale capace di tenere testa alla Russia e di stringere accordi alla pari con la Gran Bretagna, sebbene ancora profondamente ostacolato, a livello internazionale, da misure come il blocco statunitense all'immigrazione nipponica in America<sup>25</sup>.

Alla luce di quanto considerato, quindi, risulta evidente come il concetto di *jinshu* come elemento discriminante sia stato accolto nel panorama ideologico giapponese in modo spiccatamente contrastante. Al contrario, ben diversa sorte toccò nel periodo preso finora in esame a un altro lemma, ovvero *minzoku* (民族). Questa parola, traducibile a

---

<sup>23</sup> Dower, John W. *War Without Mercy*, op. cit. pag. 204

<sup>24</sup> Gardiner, Robert K. A. "Race and Color in International Relations." *Daedalus* 96.2, (1967), pag. 298-299

<sup>25</sup> Gardiner, Robert K. A. "Race and Color in International Relations", op. cit. pag. 297, 299

seconda dei casi con termini quali "nazione", "popolo" o "gruppo etnico", vanta come caratteristica principale il riferimento a un'identità determinata su basi *culturali*, piuttosto che somatiche o geografiche<sup>26</sup>.

Come vi sarà modo di vedere più avanti, il concetto di *minzoku* svolgerà un ruolo chiave nella definizione della politica imperialista nipponica, ponendosi alla base delle narrative atte a provare la superiorità giapponese sulle altre popolazioni asiatiche, e giustificando quindi la sua operazione di inglobamento e conquista dei territori limitrofi. Similarmente, esso sarà impiegato per giustificare le ostilità contro l'Occidente, anch'esse, più che sulla base di retoriche strettamente classificabili come razziali, basate su un giudizio di tipo storico e morale su di esso.

---

<sup>26</sup> Morris-Suzuki, Tessa. "Debating Racial Science in Wartime Japan", op. cit. pag. 358; nello specifico, a rendere popolare il termine *minzoku* nella sua nuova accezione fu il geografo Shiga Shigetaka.

## Capitolo 1

### L'Occidente come nemico: Momotarō come eroe nella Guerra del Pacifico.

#### *L'Altro demoniaco: la rappresentazione dell'Occidente*

Nel delineare i tratti salienti della propaganda anti-americana sviluppatasi in Giappone negli anni della Guerra del Pacifico, Dower identifica una struttura concettuale costituita sulla contrapposizione del "Sé puro" contro "l'Altro demoniaco"<sup>27</sup>.

Questo schema interpretativo risulta possibile, secondo l'Autore, sulla base dell'influenza che i concetti di "purezza" e "impurità" hanno storicamente esercitato sull'attitudine della società nipponica nei confronti degli estranei<sup>28</sup>; la radicata presenza di strutture di distinzione e discriminazione - intrinseche all'organizzazione sociale giapponese - ha reso possibile una traslazione di tali dinamiche anche nell'interazione con gli stranieri, tanto nel contesto asiatico quanto nei rapporti con gli Occidentali.

Nello specifico, la figura del demone - elemento metaforico privilegiato per la rappresentazione occidentale durante gli anni del conflitto - è presentata dall'Autore sottolineando uno degli elementi più caratteristici di tale immagine, ovverosia la sua natura duplice e pertanto ambigua:

"Western imperialist [...] were ambiguous strangers who brought gifts and danger simultaneously. They could be (and were) viewed, virtually at one and the same time, as humans, as gods or at least creatures with superior powers, as as demonic and menacing presence. In the metaphoric language and iconography of World War Two, the demon or devil was in fact probably the most

---

<sup>27</sup> Dower, John W, "The Pure Self" e "The Demonic Other" *War Without Mercy*:op. cit. pag. 203-261

<sup>28</sup> Dower, John W, *War Without Mercy*:op. cit. pag. 234

popular Japanese characterization of the English and American enemy."<sup>29</sup>



Figura 1: Saso Yoshikuni: *Un demone rimuove dal volto la maschera di Roosevelt* (Ottobre 1944)

Benché, dunque, corna, artigli e zanne fossero elementi quantomai ricorrenti nella rappresentazione grafica dei nemici occidentali, risulta essenziale puntualizzare come la natura demoniaca dell'avversario non fosse dovuta alle sue - supposte - caratteristiche fisiche o intellettuali, quanto piuttosto il risultato di un giudizio di ordine morale su di esso<sup>30</sup>, inferibile quindi sulla base di comportamenti e valori a egli riconducibili. L'enfasi su questi criteri di discriminazione risulta significativa specialmente se paragonata alle narrative più esplicitamente fondate sulla disparità razziale,

il cui ruolo nella propaganda alleata anti-giapponese era invece molto più marcato<sup>31</sup>.

Cionondimeno, risulta comunque necessario sottolineare come l'impiego di queste strategie rappresentative avesse, come suo ultimo scopo, la negazione della natura umana dell'avversario, affermando al contempo la superiorità del Giappone su di esso. A tal proposito, Dower

<sup>29</sup> Dower, John W, *War Without Mercy*, op. cit. pag. 236

<sup>30</sup> Dower, John W, *War Without Mercy*, op. cit. pag. 205

<sup>31</sup> Dower, John W, *War Without Mercy*, op. cit. pag. 208

afferma come “in conclusione, i giapponesi disumanizzarono il nemico anglo-americano esattamente come questi ultimi fecero con loro; tuttavia, i percorsi concettuali, la simbologia e i vocaboli rielaborati a tal fine differirono sotto molti aspetti”<sup>32</sup>. La caratterizzazione dell'antagonista alleato come demone è uno degli esempi più efficaci di tale diversità nella narrativa di discriminazione e denigrazione, la cui caratterizzazione si basa sulla rielaborazione di un immaginario ricollegabile alle prime interazioni tra giapponesi e occidentali ancora nel XVI secolo<sup>33</sup>. Il ricorso a figure caratteristiche della tradizione folkloristica nipponica rappresenta quindi una componente fondamentale nella rappresentazione dell'avversario come creatura demoniaca. Uno degli esempi più emblematici di tale processo è rappresentato dalla popolarità della storia di Momotarō (桃太郎, traducibile come “Ragazzo della pesca”) come metafora della guerra intrapresa dal Giappone contro gli usurpatori Occidentali.

### *Momotarō: dalle origini al “paradigma Momotarō”*

Una delle principali peculiarità della figura di Momotarō e della storia che lo vede protagonista è la sua considerevole diffusione in Giappone sin dal tardo periodo Edo, in cui la favola, fino ad allora tramandata principalmente per via orale, viene data per la prima volta alle stampe<sup>34</sup> (figura 2). In seguito alla sua inclusione nelle antologie destinate alle scuole elementari, la popolarità della favola

---

<sup>32</sup> Dower, John W, *War Without Mercy*, op. cit. pag. 216

<sup>33</sup> Tra gli esempi citati da Dower sulle prime rappresentazioni degli occidentali in Giappone, risulta particolarmente significativa l'opera del 1639 *Kirishitan Monogatari* (Storia di un cristiano), in cui vengono narrate le vicende relative al primo arrivo dei portoghesi in Giappone. In particolare, la figura del padre gesuita viene connotata da fattezze mostruose (artigli, denti, occhi spaventosi), nonché paragonata a un *tengu*, una sorta di goblin alato dal lungo naso tipico del folklore nipponico. Sebbene l'opera sia stata redatta quasi due secoli dopo i fatti raccontati, opere contemporanee a essi presentano comunque gli occidentali come “barbari del sud” capaci di compiere magie e manipolare poteri occulti. Dower, John W, *War Without Mercy*, op. cit. pag. 237-238

<sup>34</sup> Aiba, Cizuko, Fujiwara Machiko, Byrd, Brian. “Teaching the Momotaro story to children using English” in Stroke, Alan M. (Ed.), *JALT2008 Conference Proceedings*, Tokyo: JALT (2009), pag. 737.

andò ampliandosi ulteriormente in epoca Meiji<sup>35</sup>. Secondo Antoni, infatti, la semplificazione tanto a livello formale quanto contenutistico della fiaba - necessaria, dato il pubblico infantile a cui si rivolgeva per mezzo dei libri di testo - facilitò ulteriormente il suo propagarsi, fino a giungere, nella sua versione scolastica, in alcune raccolte di fiabe giapponesi di autori americani ed europei<sup>36</sup>.

Nella sua versione più conosciuta la storia si svolge, a grandi linee, in questo modo:



Figura 2: Utagawa Yoshitsuru: Momotarō (1840-1850 – stampa ukiyo-e)

Un giorno, una signora anziana e senza figli, recatasi al fiume per lavare i panni, vide avanzare una gigantesca pesca sospinta dalla corrente. Portato a casa l'insolito frutto, la signora e il marito vi trovarono all'interno un bimbo, che la coppia decise prontamente di chiamare Momotarō. Nel giro di poco tempo, il ragazzo crebbe tanto in dimensioni quanto in forza, superando ben presto le capacità di un normale essere umano. Momotarō decise quindi di

<sup>35</sup> Aiba, Cizuko, Fujiwara Machiko, Byrd, Brian. "Teaching the Momotaro story", op. cit. pag. 737. In particolare, gli Autori sottolineano come, secondo quanto riportato dal *Kettei ban nihon no minwa jiten* (Dizionario del folklore giapponese: edizione definitiva) (Nihon Minwa no Kai, Kodansha 2002), ciò abbia permesso alla favola di Momotarō di divenire una delle cinque favole più note ai giapponesi.

<sup>36</sup> Antoni, Klaus. "Momotarō (The Peach Boy) and the Spirit of Japan: Concerning the Function of a Fairy Tale in Japanese Nationalism of the Early Shōwa Age" *Asian Folklore Studies* 50.1, (1991), pag. 163. In particolare, Antoni cita le raccolte di fiabe di Mitford (*Tales of Old Japan*, 1871), Brauns (*Japanische märchen und sagen*, 1885) e Girffis (*Japanese Fairy World*, 1887).

lasciare casa per combattere i demoni (*oni*) che infestavano un'isola poco distante. Durante il viaggio, al ragazzo si unirono un cane, un fagiano e una scimmia, che promisero di aiutarlo in cambio di uno dei dolcetti preparati per lui dall'anziana signora. I tre giunsero infine all'isola e, sfruttando ciascuno le proprie doti peculiari, riuscirono a conquistare il castello, iniziando ad attaccare i demoni con spada, zanne e artigli. Nonostante la forza spaventosa delle creature infernali, alla fine Momotarō riuscì a sconfiggerli, ma decise di risparmiare loro la vita in cambio della loro promessa di non derubare e torturare mai più alcun essere umano. Con il tesoro dei demoni in spalla, il giovane e la sua compagnia di animali ritornarono a casa trionfanti.

Come sottolineato da Dower (e ulteriormente puntualizzato da Antoni), la fiaba presentata secondo questa forma risulta, a prima vista, difficilmente collocabile nel contesto della retorica nazionalista e anti-statunitense condotta negli anni della Guerra del Pacifico<sup>37</sup>.

Eppure, l'estesa presenza di riferimenti alla favola di Momotarō nei diversi prodotti mediatici (testi, illustrazioni, canzoni, film) impiegati per fini propagandistici ha reso possibile l'identificazione, da parte di Dower, di un vero e proprio "paradigma di Momotarō" all'interno del quale è possibile ascrivere delle specifiche strategie di rappresentazione ideologica tanto del Giappone quanto dell'Occidente (o, più nello specifico, del Regno Unito e degli Stati Uniti)<sup>38</sup>. In effetti, appare opportuno ricordare come, nella maggior parte delle produzioni del periodo bellico e pre-bellico che fanno riferimento al ragazzo della pesca e alle sue avventure, i demoni contro cui egli si scontra sono accostati, metaforicamente o direttamente, con le truppe alleate avversarie del Giappone. Secondo l'Autore, tale associazione rappresenta un punto cardinale del paradigma, così come, specialmente nelle

---

<sup>37</sup> Antoni, Klaus. "Momotarō and the Spirit of Japan", op. cit. Pag 165, Dower, John W. *War Without Mercy*, op. cit. pag. 252

<sup>38</sup> Dower, John W, *War Without Mercy*, op. cit. pag. 251

produzioni più tarde, lo è la presenza latente di un potenziale benefico nella figura degli *oni*, nei confronti dei quali lo sterminio e l'annientamento completo non erano necessariamente le uniche opzioni possibili<sup>39</sup>.

Sulla base di queste considerazioni, Antoni propone una lettura della figura di Momotarō nell'immaginario propagandistico nipponico come un *archetipo*, ovvero un modello ideologico a cui il popolo giapponese (destinatario della propaganda) poteva fare riferimento per definire se stesso e la sua attitudine verso lo straniero, verso l'“Altro” declinato nelle sue varie forme:

giving famous heroic figures and motifs of Japanese tradition a role within the framework of modern nationalism did not come about by chance, but followed a clear ideological intent: the heroes and deeds of the past presented the pattern for the accomplishments required of the people in the present.<sup>40</sup>

Come già accennato in precedenza, l'impiego di Momotarō e la favola che lo vede protagonista in quanto strumenti di propagazione di messaggi nazionalisti interesserà diverse tipologie di media, tra cui anche il cinema e in particolare le pellicole di animazione. È proprio su queste produzioni che Dower si sofferma, citando in particolare le due opere dirette da Mitsuyo Seo nel '42 e nel '45.

*Momotarō no umiwashi* (桃太郎の海鷲, le aquile del mare di Momotarō, *Momotarō's Sea Eagles*) e l'ideale seguito *Momotarō - umi no shinpei* (桃太郎海の神兵, Momotarō - i divini guerrieri del mare, *Momotaro's Divine Sea Warriors*) rappresentano infatti un punto di svolta per il cinema giapponese, essendo i primi film animati a essere proiettati come titoli a sé stanti, e non come corti o intermezzi di altre pellicole. *Umi no shinpei*, nello specifico, è la prima opera animata giapponese considerabile come lungometraggio, in virtù dei suoi circa

<sup>39</sup> Dower, John W, *War Without Mercy*, op. cit. pag. 251

<sup>40</sup> Antoni, Klaus. "Momotarō and the Spirit of Japan", op. cit. pag. 180

75 minuti complessivi di durata. Il secondo capitolo delle gesta del ragazzo della pesca, inoltre, riesce efficacemente a sintetizzare i punti salienti del paradigma di Momotarō, grazie alla combinazione tra l'impiego di soluzioni artistiche ricercate e la narrazione costruita su un simbolismo "tanto trasparente quanto sottile"<sup>41</sup>, in cui la favola diventa chiave di lettura della guerra intrapresa dal Giappone contro le forze alleate.

*Propaganda e ideologia: il Rescritto sull'Educazione e le favole nei libri di testo giapponesi.*

Per poter meglio comprendere l'importanza della figura di Momotarō nel più ampio contesto della propaganda nazionalista e anti-americana, risulta essenziale comprendere quale fosse il ruolo di favole, fiabe, e, più in generale, di altre espressioni della tradizione folkloristica nell'ambito della propaganda portata avanti dal regime militare.

In questo senso, Antoni identifica l'educazione scolastica come il contesto in cui le suddette espressioni vengono progressivamente introdotte e modificate, allo scopo di promuovere una ben determinata ideologia nazionalista<sup>42</sup>. Focalizzandosi nello specifico sulle origini di tale trasformazione, è possibile risalire, secondo l'Autore, fin al Rescritto Imperiale sull'Educazione (教育ニ関スル勅語, Kyōiku ni kansuru chokugo), promulgato dall'autorità imperiale il 30 ottobre 1890 con la volontà di definire "i valori etici e gli standard morali atti a formare le basi del Giappone moderno"<sup>43</sup>.

In aggiunta alla profonda influenza esercitata dal Rescritto nel plasmare il sistema scolastico giapponese, Doak sottolinea la centralità del testo (in congiunzione con il Rescritto Imperiale sulla Promulgazione della Costituzione, risalente all'anno precedente) nel dibattito circa l'opposizione tra l'istituzione imperiale e gli ideali

<sup>41</sup> Dower, John W, *War Without Mercy*, op. cit. pag. 253

<sup>42</sup> Antoni, Klaus. "Momotarō and the Spirit of Japan", op. cit. pag. 160

<sup>43</sup> Antoni, Klaus. "Momotarō and the Spirit of Japan", op. cit. pag. 159

nazionalisti di ispirazione più spiccatamente democratica<sup>44</sup>. In effetti, dopo la crisi politica del 1881, nata dal dibattito circa il ruolo che l'Imperatore avrebbe dovuto ricoprire nel nuovo assetto del paese venuta meno l'autorità del *bakufu*, la presa di potere all'interno del Governo di esponenti dei vecchi domini feudali di Satsuma e Chōshū (precedentemente congiunti nella cosiddetta alleanza Sat-Chō<sup>45</sup>) portò alla percezione della figura imperiale come a poco più di un fantoccio nelle mani delle *élite* dei due ex-feudi<sup>46</sup>.

Accanto alle proteste contro le mire dispotiche del Governo, Doak segnala una seconda fonte di controversie, ovvero la percezione di un tentativo di imposizione dell'istituzione reale sui sudditi non solo sul piano politico, ma anche su quello morale: in tal senso, la promulgazione del Rescritto sulla Costituzione risulta particolarmente significativa per l'evoluzione di tale dibattito<sup>47</sup>. Invero, la connotazione con cui l'Imperatore viene dipinto nel Rescritto implica, secondo l'Autore, la natura profondamente morale del rapporto di sudditanza al quale il popolo giapponese deve sottoporsi; ciò è reso possibile attraverso la riaffermazione della natura sacra (a cui si fa riferimento nell'originale con il termine 神聖ナル祖宗, *shinsei-naru sosō*, divini antenati) della famiglia reale e della sua discendenza ininterrotta, così come ininterrotta è stata la lealtà mostrata dai sudditi giapponesi nei suoi confronti<sup>48</sup>.

Rispetto ai toni esplicitamente religiosi del primo Rescritto, tanto Doak quanto Antoni notano come l'impostazione del secondo sia molto

---

<sup>44</sup> Doak, Kevin M. *A History of nationalism in Modern Japan - Placing the People*, Leiden - Boston, Brill (2007), pag. 92-93

<sup>45</sup> Il termine Sat-Chō fa riferimento all'alleanza conclusa dai due feudi di Satsuma e Chōshū nel 1866 con l'intenzione di minare l'autorità del *bakufu* di Edo per ristabilire i pieni poteri dell'autorità imperiale. Con l'inizio della restaurazione Meiji e la radicale trasformazione dell'assetto politico del Giappone, molti esponenti di spicco dei due feudi occuparono posizioni rilevanti nel nuovo governo nazionale.

<sup>46</sup> Doak, Kevin M. *A History of nationalism in Modern Japan*, op. cit. pag. 92

<sup>47</sup> Doak, Kevin M. *A History of nationalism in Modern Japan*, op. cit. pag. 92

<sup>48</sup> Doak, Kevin M. *A History of nationalism in Modern Japan*, op. cit. pag. 93

più contenuta in tal senso<sup>49</sup>, ma che, ciononostante, esso contribuisca in modo significativo a definire il profondo legame tra l'istituzione imperiale e il *kokutai* ( 国体 ), ovverosia l'elemento identitario imprescindibile del Giappone, la sua essenza come nazione diversa dalle altre. Nello specifico, risulta centrale come il Rescritto sull'educazione non definisca l'Imperatore come *kokutai*; piuttosto, esso stabilisce che l'unità del popolo giapponese nel loro comune rapporto di sudditanza nei suoi confronti sia una delle massime espressioni di tale elemento<sup>50</sup>. In parallelo con tale affermazione, il Rescritto includeva una serie di precetti di chiara matrice confuciana, il cui ruolo come istruzioni morali era da implementarsi innanzitutto nel contesto scolastico<sup>51</sup>.

A testimonianza della profonda influenza che il Rescritto esercitò nel plasmare il sistema educativo nipponico, Antoni sottolinea come, già nei primi mesi del 1891, una copia del testo fosse presente già in molte scuole, dove diveniva oggetto, assieme al ritratto dell'Imperatore, di una devozione quasi religiosa; in questo modo, secondo l'Autore, "attraverso il Rescritto la dottrina dominante divenne obbligatoria, e la sua disseminazione tra il popolo per mezzo dell'educazione morale [...] era assicurata"<sup>52</sup>. Un esempio efficace della natura ideologizzata del sistema scolastico nipponico emerge chiaramente se si considerano, in particolare, le strategie adottate per quanto riguarda l'educazione primaria:

By means of centrally unified teaching plans and curriculum, regional differences were to be leveled out, including linguistic and dialectical differences. National pride and a pan-Japanese sense of community were instilled in children by means of stories in the readers for primary education.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Doak, Kevin M. *A History of nationalism in Modern Japan*, op. cit. pag. 93, Antoni, Klaus. "Momotarō and the Spirit of Japan", op. cit. pag. 160

<sup>50</sup> Doak, Kevin M. *A History of nationalism in Modern Japan*, op. cit. pag. 95

<sup>51</sup> Antoni, Klaus. "Momotarō and the Spirit of Japan", op. cit. pag. 159

<sup>52</sup> Antoni, Klaus. "Momotarō and the Spirit of Japan", op. cit. pag. 160

<sup>53</sup> Antoni, Klaus. "Momotarō and the Spirit of Japan", op. cit. pag. 160

Nell'analisi dei dodici volumi del libro di lettura destinato alla scuola elementare, pubblicati tra il 1933 e il 1938, l'Autore sottolinea come favole e racconti popolari siano spesso alternati ad altri testi di carattere generale in cui, tuttavia, appare riscontrabile un chiaro messaggio ideologico: la compresenza di letture sul rispetto per la natura, le buone maniere e i traguardi della scienza con brani sulle forze armate della marina e dell'aviazione rispondono all'esigenza di istruire il popolo secondo i valori di patriottismo, cultura, rispetto per la natura e coraggio che rispondevano alla figura ideale in cui il *kokutai* trovava massima espressione<sup>54</sup>.

Analizzate nell'ottica di una formazione basata sull'ideologia nazionale, anche il modo in cui le diverse manifestazioni del folklore sono trattate segue uno schema ben preciso: se, infatti, i primi tre volumi si concentrano essenzialmente su fiabe e racconti (includendo, oltre al ragazzo della pesca, altre storie celebri come *Issunbōshi*, *Urashima Tarō*, e *L'Ascia d'Oro*<sup>55</sup>), già alla fine del terzo libro è possibile trovare una lettura, *Kunibiki*<sup>56</sup>, basata su quello che, a tutti gli effetti, è un episodio del mito piuttosto che una favola. Similarmente, i volumi successivi vedono un progressivo sostituirsi a racconti derivati dalla tradizione folkloristica (come la *Storia di un tagliabambù*<sup>57</sup>) con episodi direttamente tratti dalla mitologia (*La lepre di Ibari*, episodio di cui viene fatta menzione anche nel *Kojiki*<sup>58</sup>). A partire dal quinto volume, i brani presenti riguardano solo episodi della mitologia shintoista, fino

---

<sup>54</sup> Antoni, Klaus. "Momotarō and the Spirit of Japan", op. cit. pag 161

<sup>55</sup> Queste tre favole raccontano, rispettivamente, di un bambino dalle dimensioni minuscole (simile, sotto certi aspetti, al Pollicino della tradizione europea), di un uomo condotto in un palazzo sul fondo del mare dentro cui il tempo scorre diversamente, e dell'incontro tra un boscaiolo e lo spirito protettore di un lago.

<sup>56</sup> Racconto mitologico a carattere teogonico, cioè relativo alla creazione del mondo, e, nello specifico, delle isole del Giappone. Per una descrizione più specifica del mito e del contesto storico in cui ha avuto origine, si veda: "The Legend of Kunibiki From Izumo-no-kuni Fudoki." *Home of Japanese Mythology*"SHIMANE. Web. 04 Agosto 2016. <<http://www.japanesemythology.jp/kunibiki/>>

<sup>57</sup> Racconto che tratta delle vicende di un'anziana coppia e della loro figlia adottiva, Kaguya-hime, rinvenuta dal padre all'interno del tronco cavo di un bambù.

<sup>58</sup> Il *Kojiki* (古事記, cronache di antichi eventi) è un'opera in tre libri redatta nel 712 d. C. Esso è considerato il testo più antico del Giappone, in cui vengono narrate le origini mitologiche del paese e della dinastia imperiale assieme alle cronache storiche fino al VII secolo d. C.

ad arrivare al mito di Jinmu, pronipote della dea solare Amaterasu e primo Imperatore del Giappone<sup>59</sup>.

La prominenza di elementi folkloristici all'interno del contesto scolastico risulta quindi significativa alla luce del valore ideologico che fu posto in tali elementi: essi furono impiegati come strumento per introdurre progressivamente gli studenti ai valori e ai simboli della tradizione nazionale, divenendone progressivamente la personificazione.

### *L'inquadramento del cinema nel sistema propagandistico di regime.*

In parallelo all'impiego della figura di Momotarō come veicolo di ideologia in ambito scolastico, la storia del ragazzo della pesca fu fonte di ispirazione, a partire dagli anni '30, per una serie di produzioni cinematografiche animate anch'esse parimenti caratterizzate da un intento propagandistico. A rendere possibile tali produzioni fu il sempre maggior controllo esercitato dallo regime militare sul grande schermo, tanto nella forma di linee guida per la produzione dei film quanto nell'istituzione di un capillare sistema di ispezione e censura.

Nel contesto del cinema nel suo complesso, Miyao individua nell'emanazione delle Regolamentazioni di Controllo degli Spettacoli Cinematografici (活動写真興行取締規則, katsudōshashin kōgyō torishimari kisoku) del 1917 il primo passo per un processo di rafforzamento e centralizzazione dell'istituzione censoria cinematografica<sup>60</sup>. Prima dell'entrata in vigore di tali regolazioni, buona parte delle norme di condotta circa la proiezione di materiale filmico si

---

Per una definizione più approfondita, si veda "Kojiki". *Encyclopædia Britannica*. Encyclopædia Britannica Inc., 2016. Web. 24 luglio 2016 <<https://www.britannica.com/topic/Kojiki>>

<sup>59</sup> Antoni, Klaus. "Momotarō and the Spirit of Japan", op. cit. pag. 161-163

<sup>60</sup> Daisuke Miyao. "Before anime: animation and the Pure Film Movement in pre-war Japan" *Japan Forum* 14:2, (2001), pag. 201. Il provvedimento in esame è citato dall'Autore come "Regolamentazioni di Tokyo sui film" (Tokyo Moving Pictures regulations), probabilmente per via della funzione centrale di coordinamento svolta dal dipartimento di Polizia della capitale. La denominazione impiegata nel testo è basata su quanto riportato nella pagina del blog "eigachūdokusha no eiga no rekishi" (映画中毒者の映画の歴史, Storia del cinema di un cine-dipendente), nella pagina dedicata ai provvedimenti censori del 1917. "Nihon Keishichō Niyoru Katsudōshashin No Torishimari." *Eigachūdokusha No Eiga No Rekishi*. Hatena::Diary, 12 Agosto 2008. Web. 26 Luglio 2016. <<http://d.hatena.ne.jp/cinedict/20080912/1221230145>>

basava sui regolamenti validi per teatri e fiere, ed era compito delle forze di polizia locali effettuare gli eventuali controlli. In particolare, Jones sottolinea come il permesso di proiezione fosse ottenibile senza una precedente ispezione del contenuto, e che quindi molte azioni censorie avvenissero *dopo* la prima proiezione pubblica del film<sup>61</sup>.

Tra i nuovi dettami imposti da questa regolazione, risultano significativi l'imposizione di un limite minimo di età per la visione di alcune pellicole (15 anni), l'obbligo di inviare alle autorità competenti una copia del film con relativo commento per ricevere l'autorizzazione alla proiezione, spesso in seguito a tagli o alterazioni, nonché l'istituzione di un primo sistema di protezione dei diritti d'autore e di distribuzione<sup>62</sup>. Benché tanto Miyao quanto Jones citino il caso di *Zigomar*<sup>63</sup> come l'episodio più emblematico nella spinta all'introduzione di nuove norme di controllo, Miyao sottolinea come le riforme del 1917 rappresentino un chiaro segnale di un'evoluzione di quella che era la percezione del media cinematografico e della sua funzione sociale:

until the 1910s, cinema was seen as yet another type of *misemono*<sup>64</sup> or sideshow, indistinguishable from other forms of

---

<sup>61</sup> Jones, Derek. *Censorship: A World Encyclopedia*, London, Fitzroy Dearborn (2001), pag. 1267. sempre a riguardo, Gerow segnala come l'unica forma di controlli pre-proiezioni consistesse nella presentazione e approvazione di un riassunto della stessa, oppure della parte di commento affidata al *benshi* (弁士, letteralmente "oratore"), attore fuori campo che narrava dal vivo le vicende, arricchendo quindi la visione del film con spiegazioni o puntualizzazioni. Gerow, Aaron. "From "Misemono" to *Zigomar*: A Discursive History of Early Japanese Cinema" in Bean, Jennifer M., Kapse Anupama, and Horak Laura, ed. *Silent Cinema and the Politics of Space*, Indiana UP (2014), pag. 178

<sup>62</sup> Hirano, Kyōko. *Mr. Smith Goes to Tokyo: The Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952*. Washington, D.C.: Smithsonian Institute (1992), pag. 14-15

<sup>63</sup> L'episodio in questione si riferisce all'enorme successo ottenuto dalla serie cinematografica dedicata al fantomatico ladro *Zigomar*, il cui primo capitolo, diretto dal francese Victorin Jassex, arrivò nelle sale giapponesi nel Novembre del 1911. La popolarità del personaggio portò non solo alla proiezione in Giappone dei successivi capitoli della saga, ma anche alla realizzazione da parte dei produttori nipponici di pellicole "collaterali" dedicate all'inafferrabile ladro. Tuttavia, il successivo verificarsi di episodi di delinquenza da parte di bande di giovani, apparentemente decisi a inscenare le gesta del loro idolo, rappresentò un punto di svolta nella percezione generale del cinema come strumento mediatico, e contribuì alla decisione di regolamentarlo in modo più severo. Hirano, Kyōko. *Mr. Smith Goes to Tokyo*, op. cit. pag. 14, Daisuke Miyao. "Animation and the Pure Film Movement in pre-war Japan", op. cit. pag. 202

<sup>64</sup> Benché il termine *misemono* (見世物, spettacolo) faccia riferimento a una tipologia di produzione teatrale caratterizzata da uno stile frugale e tematiche di interesse popolare, nel

entertainment. In the 1910s, especially around *Zigomar*, there occurred an intersection of the concerns of artists and intellectuals (Pure Film advocates) and those of the police, state censors and educators (Gerow 1996: 21). There arose a sense that cinema had to be known, to be studied, to be somehow defined in distinction from other forms.”<sup>65</sup>

In concomitanza con la maggiore attenzione data al cinema in quel periodo, quindi, la presenza delle istituzioni statali nei sistemi di regolazione di questo media si fece gradualmente più forte. Il fulcro di tale processo fu la sempre crescente convinzione del grande potere persuasivo di tale mezzo, nonché il timore delle possibili conseguenze negative derivanti dall'esposizione delle fasce di popolazione più giovani a esso<sup>66</sup>.

In parallelo alle misure restrittive, tuttavia, emersero presto in ambito governativo proposte e iniziative atte a sfruttare le produzioni cinematografiche per fini educativi; in particolare, Miyao segnala la risoluzione, approvata nel febbraio del '17, con cui l'Associazione Imperiale per l'Educazione, contando sull'approvazione dei Ministeri dell'Educazione e dell'Interno esprimeva la necessità di una maggior cooperazione tra le autorità nel disciplinare la produzione filmica<sup>67</sup>. A livello più generale, sempre nello stesso anno è possibile individuare i primi usi di produzioni animate con fini propagandistici più generali, come ad esempio i due corti realizzati da Seitarō Kitayama al fine di promuovere i progetti di risparmio organizzati dal Ministero delle Comunicazioni, seguiti negli anni successivi da molti altre pellicole animate con simili intenti<sup>68</sup>.

---

contesto del brano citato tale parola è da intendersi nel senso di “spettacolo di secondaria importanza che accompagna una rappresentazione principale”.

<sup>65</sup> Daisuke Miyao. “Animation and the Pure Film Movement in pre-war Japan”, op. cit. pag. 202

<sup>66</sup> Jones, Derek. *Censorship: A World Encyclopedia*, op. cit. pag. 1267

<sup>67</sup> Daisuke Miyao. “Animation and the Pure Film Movement in pre-war Japan”, op. cit. pag. 203

<sup>68</sup> I corti presi a cui Miyao fa riferimento sono, nello specifico, Chokin no susume (貯金の勧め, consigli per il risparmio) e Chiri mo tsumoreba yama to naru (塵も積もれば山となる, anche la polvere, se accumulata, diviene una montagna). Kitayama è considerato uno dei padri

L'imposizione dell'autorità statale nel mondo delle produzioni cinematografiche fu infine cementata nel 1939 con la promulgazione della Eigahō (映画法), la Legge sui Film che estendeva il controllo e la censura del governo fino alle primissime fasi di stesura della sceneggiatura delle pellicole. Il provvedimento, approvato dalle due Camere della Dieta nel marzo del '39 e ufficialmente annunciato nel mese successivo, necessitò di circa sei mesi per la revisione degli ultimi dettagli a livello esecutivo, entrando effettivamente in vigore il 1 ottobre<sup>69</sup>.

Sebbene tanto Shimizu quanto Miyao segnalino come questa legge sia stata fortemente influenzata dall'omonimo provvedimento promulgato dal regime nazista cinque anni prima, Kirihaara sottolinea tuttavia l'erroneità del considerare la Eigahō come una semplice copia della norma tedesca. In questo senso, nel caso della Germania è possibile assistere a una progressiva riorganizzazione dell'industria cinematografica, la cui infelice situazione economica rese possibile l'attuazione di una graduale concentrazione dei capitali in poche grandi case di produzione, le quali a loro volta divennero oggetto di controllo indiretto da parte del regime nel 1937<sup>70</sup>.

Nel caso dei provvedimenti presi in Giappone, invece, essi sono da intendersi, secondo Kirihaara, non solo come uno strumento da parte del governo per rafforzare il suo controllo sull'industria cinematografica, ma anche come misure di guerra atte a proteggere un settore considerato strategico e profittevole<sup>71</sup>. In effetti, l'inizio della

---

dell'animazione giapponese, e gran parte dei lavori lui attribuiti si collocano tra il 1917 e il 1918.

<sup>69</sup> Shimizu, Akira. "War and Cinema in Japan" in Nornes, Abé Mark e Fukushima, Yukio, ed. *The Japan/America Film Wars. WWII Propaganda and Its Cultural Contexts*, Chur, Hardwood Academic Publisher (1994), pag. 28

<sup>70</sup> Kirihaara, Donald. *Patterns of Time: Mizoguchi and the 1930s*, Univ of Wisconsin Press (1992), pag. 55

<sup>71</sup> Kirihaara, Donald. *Patterns of Time*, op. cit. pag. 55. Risulta tuttavia opportuno precisare che, con il proseguire del conflitto in Asia e l'inizio delle ostilità con gli Stati Uniti, l'industria cinematografica giapponese subì una progressiva battuta d'arresto, arrivando alla fine del conflitto ad una capacità produttiva più che dimezzata rispetto alla situazione precedente.

Seconda Guerra Sino-Giapponese<sup>72</sup> nel '37 rappresentò un punto di svolta per la produzione filmica nipponica, specialmente per quello che riguarda l'animazione, considerata dal Governo uno dei mezzi di comunicazione più adatti alla diffusione della propaganda pro-bellica<sup>73</sup>.

Uno dei maggiori elementi di differenziazione della legge sui film del '39 rispetto alla versione del '17 è la grande attenzione all'enunciazione esplicita delle tematiche permesse e vietate, così come l'introduzione dei *bunka eiga* (文化映画, film culturali), ovvero produzioni a carattere documentaristico la cui definizione ufficiale - "opere in grado di contribuire al sostentamento dello spirito e dell'intelletto nazionale, così come riconosciuti dal Ministero dell'Educazione" - rende evidente il loro ruolo come prodotti di propaganda. La legge rendeva obbligatoria l'aggiunta di tali produzioni, spesso accompagnate da cinegiornali, a ogni proiezione regolare. In aggiunta a ciò, il rafforzamento degli organi censori e l'irrigidimento dei sistemi di ottenimento delle licenze necessarie alla ripresa e alla proiezione cementarono definitivamente l'autorità del regime sul mondo del cinema.

È sulla base di queste premesse che, con l'inizio della Guerra del Pacifico nel Dicembre del '42, inizia la produzione di *Momotarō no umiwashi*. La realizzazione di questo mediometraggio da parte di Mitsuyo Seo e del suo team fu infatti possibile in virtù del supporto fornito dal Ministero della Marina, fortemente convinto delle potenzialità comunicative del cinema di animazione, e pertanto desideroso di rimarcare ulteriormente il successo militare dell'attacco a Pearl Harbour<sup>74</sup>. La pellicola, della durata di 35 minuti circa, fu

---

<sup>72</sup> Conflitto protrattosi dal 1937 al 1945 che ha visto contrapposte le forze dell'impero giapponese contro la Repubblica di Cina, guidata da Chiang Kai-shek. Benché la dichiarazione ufficiale di guerra da parte della Cina risalgia solo al 1941, l'inizio dell'espansione giapponese sul continente è collocabile già dieci anni prima con l'incidente del Makuden e la successiva invasione della Manciuria. Per una definizione più approfondita, si veda "Sino-Japanese War 1937-1945". *Encyclopædia Britannica*. Encyclopædia Britannica Inc., 2016. Web. 2 agosto 2016 <<https://www.britannica.com/event/Sino-Japanese-War-1937-1945>>

<sup>73</sup> Daisuke Miyao. "Animation and the Pure Film Movement in pre-war Japan", op. cit. pag. 204

<sup>74</sup> Daisuke Miyao. "Animation and the Pure Film Movement in pre-war Japan", op. cit. pag. 205

distribuita e pubblicizzata grazie al supporto ministeriale<sup>75</sup>, e fu inserita nella programmazione delle sale come film a sé stante (cosa mai accaduta in precedenza per una produzione animata). A fronte di un guadagno di circa 650'000 Yen, *Momotarō no umiwashi* è considerato il terzo miglior film giapponese del 1943<sup>76</sup>. Sulla scia del successo ottenuto dalla pellicola, il Ministro della Marina spinse per la realizzazione di un altro film dedicato al ragazzo della pesca. La portata di questo nuovo progetto è ben segnalata da Miyao:

“Seo was given a budget of ¥270,000 and a team of fifty people to produce *Momotarō: Umi no shinpei* (Peachboy: divine soldier of the sea, 1944) at Shōchiku Studios<sup>77</sup>, at that time the largest studio in Japan. The number of people and the amount of money involved were unprecedented in Japan for an animated film.”<sup>78</sup>

Il risultato, ovverosia la prima pellicola animata giapponese a superare l'ora di lunghezza, rappresenta una delle ultime produzioni cinematografiche nipponiche prima della fine della guerra, in cui l'immaginario propagandistico e le narrative di rappresentazione del Sé giapponese e del nemico occidentale emergono un'ultima volta prima della conclusione del conflitto.

---

<sup>75</sup> Yukimura, Mayumi. “How was Anime Institutionalized?” *Shakai Gakubu kiyō* 116, Kwansai Gakuin University (2013), pag. 72

<sup>76</sup> Daisuke Miyao. “Animation and the Pure Film Movement in pre-war Japan”, op. cit. pag. 205

<sup>77</sup> Casa cinematografica responsabile per la produzione della pellicola.

<sup>78</sup> Daisuke Miyao. “Animation and the Pure Film Movement in pre-war Japan”, op. cit. pag. 205

*Momotarō umi no shinpei* - 桃太郎 海の神兵



Figura 3: locandina dell'edizione restaurata del 2016, pubblicata in DVD/BD assieme al cortometraggio *Kumo to Chūrippu* (Il ragno e il tulipano) del 1943.

### Trama

Approfittando del breve periodo di congedo concesso al termine dell'addestramento, quattro marinai (un orso, un fagiano, un cane, Wankichi, e una scimmia, Saruno<sup>79</sup>) fanno visita alle loro famiglie prima di partire per il fronte. Giunti in campagna, prima di incamminarsi verso le proprie case i quattro si recano al tempio locale per una breve preghiera. Tornati a casa, i marinai vengono festosamente accolti dalle famiglie e dagli amici, impazienti di rivederli; Santa, sorella di Saruno, inizia subito a tempestare il fratello di domande sull'addestramento; Wankichi si ricongiunge con i genitori, entrambi

<sup>79</sup> Il nome della scimmia non è mai pronunciato nel film, ma appare tuttavia ricamato sulla sua divisa da paracadutista più avanti nella pellicola.

contadini; il fagiano è subito impegnato ad aiutare i genitori nello sfamare i fratelli, ancora pulcini; l'orso, infine, fa dono alla sorella di alcune bambole.

Nel frattempo, Saruno racconta ai fratelli e agli altri giovani animali del bosco le sue esperienze nell'esercito, di come abbia imparato a pilotare un aeroplano e a sparare con il fucile, pur mantenendosi in qualche modo vago circa il ruolo effettivo da lui ricoperto. Approfittando della distrazione del fratello, Santa si allontana per giocare con il cappello della sua uniforme, finendo però per cadere nel fiume, in balia di gorghi e correnti. Fortunatamente, l'intervento di alcune rondini fa sì che Saruno e gli altri animali, avvertiti dell'accaduto, intervengano subito. Grazie agli sforzi combinati della scimmia e di Wankichi, la piccola Santa viene salvata poco prima di precipitare da una cascata. Congedatosi dall'amico, la scimmia torna a giocare con la sorella nei prati, da cui si innalza una nuvola di denti di leone portati via dal vento: incamminandosi verso casa tra i soffioni, Saruno immagina il suo futuro nell'esercito e le pericolose missioni che egli, in quanto paracadutista, si ritroverà a compiere.

In un'isola del Pacifico meridionale, nel frattempo, le truppe della marina (dalle sembianze di conigli) danno il via ai lavori di costruzione della propria base, aiutati dalla popolazione locale nei lavori più duri. Una volta portata a termine l'opera, gli animali indigeni vengono tuttavia presi dal terrore all'udire il suono degli aerei in avvicinamento, e si rintanano nelle proprie tane all'interno della foresta. Il commilitone di marinai si prepara invece ad accogliere i colleghi, approntando un'apposita pista di atterraggio. Nonostante l'iniziale stupore, anche gli animali della foresta si avvicinano, incuriositi, agli aeroplani, assistendo all'arrivo dei soldati giapponesi tra cui, oltre ai quattro visti in precedenza, vi è anche Momotarō, nelle vesti di capitano dello squadrone. Superato il timore iniziale, gli abitanti dell'isola iniziano a imbastire un banchetto per i soldati e ad

aiutarli nel riporre al sicuro gli aerei e le altre attrezzature necessarie per il combattimento.

Il giorno seguente, alcuni degli animali indigeni si radunando in una piccola classe all'aperto: Wankichi vorrebbe infatti insegnare loro il katakana, uno degli alfabeti sillabici alla base della lingua giapponese. La scolaresca si rivela però indisciplinata e turbolenta, e il soldato ha non poche difficoltà nel mantenere il controllo dei propri alunni. Per fortuna, Saruno e l'orso, poco distanti, intonano una canzone utilizzata tradizionalmente per insegnare l'alfabeto ai bambini: catturati dalla melodia, gli animali si placano e iniziano a cantare in coro, scandendo il ritmo delle loro attività nel campo (cucinare, pulire i panni, e assistere ai lavori di manutenzione) sulla base del brano.

La vita nella base procede tranquillamente sino all'arrivo di alcuni esploratori inviati in ricognizione: le truppe avversarie sembrano avvicinarsi, rendendo quindi necessario l'organizzazione di un adeguato intervento militare e l'intensificazione delle attività di perlustrazione. Con il passare del tempo, all'atmosfera spensierato dei primi tempi si sostituisce sempre di più un clima teso e impaziente. Il ritorno della pattuglia esplorativa (tra cui figura anche il fagiano) con l'aereo crivellato di colpi e la conferma della sempre più massiccia presenza nemica è ormai il segno che la battaglia è imminente. Una volta sviluppate le foto scattate dagli esploratori, e elaborato di conseguenza un piano sulla base della posizione degli accampamenti nemici, Momotarō rivolge un ultimo discorso di incoraggiamento alla truppa, rimarcando l'importanza del loro ruolo in quanto squadrone d'assalto, e sottolineando come la delicatezza di questa missione fosse tale da aver impedito loro di comunicare a famiglia e amici la vera natura del loro addestramento. All'alba del giorno successivo, i soldati preparano e indossano i paracadute, iniziando a disporsi negli aerei alla volta della battaglia. Ancora a terra, Momotarō riporta alla mente le vicende storiche che hanno accomunato buona parte delle isole del Pacifico.

Molto tempo addietro, l'isola di Sulawesi<sup>80</sup> era governata dal re Goa, la cui gentilezza e rettitudine dava modo agli isolani di vivere in pace e prosperare. Tuttavia, l'approdo al porto di alcune navi nere, arrivate dall'Europa, getta Sulawesi nel panico, e il re si ritrova costretto a concedere udienza ai marinai portoghesi lì giunti nella speranza di concludere affari. Benché gli europei si presentino tra ossequi e riverenze, Goa rimane comunque dubbioso circa la loro richiesta di una parte del territorio per la costituzione di un posto di sosta mercantile. Durante la notte, i portoghesi stabiliscono il loro avamposto, e il giorno seguente iniziano ad attaccare gli isolani, finendo per ottenere con la forza il controllo dell'isola e delle sue risorse.

Conclusa la preparazione all'attacco, gli aerei spiccano il volo, carichi di paracadutisti e armi e salutati a terra dagli animali dell'isola e dalla truppa di conigli addetta alla gestione della base. Una volta in volo, lo stormo attraversa delle nubi temporalesche prima di arrivare a destinazione. Ritornato il sereno, i soldati si lanciano e, una volta atterrati, si apprestano a montare mitragliatrici e cannoni per far fuoco sulla base nemica. Mentre l'artiglieria inizia l'attacco, gli altri soldati, con l'ausilio di bombe a mano e fucili, prendono d'assalto i veicoli nemici, sbaragliando le linee di difesa. Colti alla sprovvista, i soldati avversari non possono fare altro che darsi a una fuga disordinata e goffa, che si concluderà dopo poco con il sollevarsi di una bandiera bianca in segno di resa.

Una volta assicurato il controllo sulla base nemica, Momotarō inizia le trattative con gli *oni* nel loro quartier generale. I demoni si mostrano subito impacciati e in preda al panico, comunicando con il generale solo in inglese. Di fronte alla titubanza degli *oni*, desiderosi di prendere tempo nella speranza di riuscir in qualche modo a raggirare

---

<sup>80</sup> Benché nel film non sia menzionato esplicitamente il nome dell'isola, e la forma con cui essa è rappresentata sulla mappa della pellicola sia leggermente diversa dalla realtà, la sua posizione nel cuore dell'arcipelago indonesiano e il suo status di colonia portoghese rendono ragionevole identificare l'isola di Goa con Sulawesi.

Momotarō e i suoi, il generale risponde senza mezzi termini che le uniche opzioni possibili sono la resa incondizionata o la continuazione dello scontro a oltranza. Messi di fronte a un simile ultimatum, e incapaci di portare ulteriormente avanti la messinscena, i tre capi delle truppe demoniache acconsentono ad arrendersi, decretando quindi la vittoria di Momotarō.

In Giappone, Santa e gli altri animali festeggiano la vittoria dei soldati nelle isole, giocando a emulare le eroiche gesta dei paracadutisti: gettandosi da un albero, la scimmia atterra sopra a un disegno nel terreno raffigurante gli Stati Uniti, per poi allontanarsi con gli altri nei prati.

*L'Altro incluso: la riconfigurazione della struttura rappresentativa e il rapporto tra Giappone e Asia.*

Tra gli elementi più emblematici nell'analisi di *umi no shinpei*, considerato nella sua accezione di film propagandistico, vi è il ruolo relativamente minore che gli *oni*, metafora non troppo velata delle truppe alleate stanziato nell'Asia meridionale, svolgono all'interno della pellicola. In effetti, oltre ad apparire in scena solo nei momenti finali del film<sup>81</sup>, essi non incidono in modo significativo sulla trama, limitandosi a subire una sonora sconfitta, seguita subito dopo dal maldestro tentativo di negoziare un armistizio. Nel puntualizzare questa caratteristica, Ueno rimarca come, in generale, la presenza di figure identificabili come "il nemico" fosse quantomai rara all'interno della quasi totalità delle produzioni giapponesi a tema bellico<sup>82</sup>.

Una possibile giustificazione a questa peculiarità risulta possibile sulla base di una riconfigurazione dello schema del "Sè Puro" contro "l'Altro Demoniac", rendendo quindi tale struttura concettuale capace di sintetizzare non solo le dinamiche dello scontro tra Giappone e forze alleate, ma anche il più complesso scenario di espansione territoriale

---

<sup>81</sup> Per la precisione, i soldati dell'esercito degli *oni* appaiono a circa 5 minuti dalla fine del film.

<sup>82</sup> Ueno, Toshiya. "The Other and the Machine" in Nornes et al. *The Japan/America Film Wars*, op. cit. pag. 82

portato avanti dall'Impero giapponese in tutta l'area del Sud-Est Asiatico e del Pacifico. La presenza di un "Altro" non direttamente associabile al nemico, ma, al contrario, identificabile come prossimo al Sé, porta a un ampliamento del precedente schema dicotomico, ottenendo quindi una struttura concentrica articolata su tre livelli, nei quali, rispettivamente, sono collocabili il Giappone (Sé), gli originari abitanti dei territori inglobati dalle conquiste nipponiche, eventualmente destinate a costituire la Sfera di co-prosperità della Grande Asia Orientale (Altro "interno"), e infine gli altri Stati al di fuori di tale area, identificabili come invasori o nemici (Altro "esterno")<sup>83</sup>. Nel film, questi tre livelli sono rappresentati rispettivamente da Momotarō e le sue truppe, dagli abitanti dell'isola, e dalle truppe degli *oni*. Yukimura sintetizza tale sistema relazionale secondo il seguente schema:

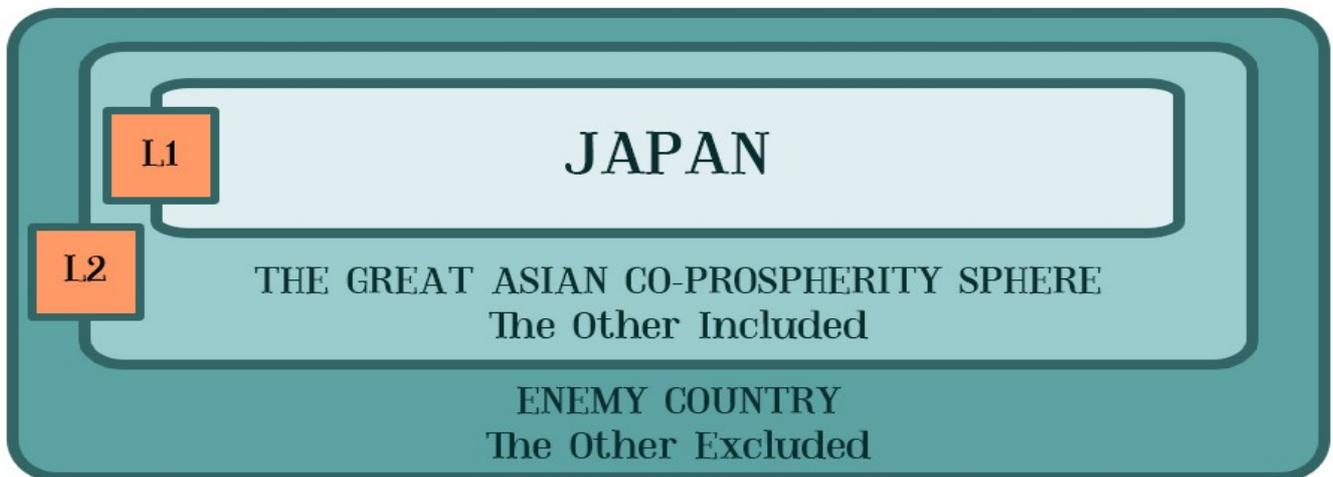


Figura 4: "l'emergere di due confini".

Come sottolineato dall'Autore, l'operazione di distinzione di due livelli di alterità in contrapposizione al Sé implica necessariamente la presenza, accanto a una linea di confine (L1), atta a delimitare quest'ultimo, anche di un ulteriore limite di distinzione che separa i due piani più esterni (L2)<sup>84</sup>. Ciò rende possibile un'analisi dei quattro momenti in cui la pellicola si articola sulla base delle diverse tipologie

<sup>83</sup> Yukimura, Mayumi. "How was Anime Institutionalized?", op. cit. pag. 78

<sup>84</sup> Yukimura, Mayumi. "How was Anime Institutionalized?", op. cit. pag. 78

di interazione tra questi diversi livelli, lasciando quindi intuire la profonda differenza tra le due tipologie di Altro con cui il Sé giapponese viene a confrontarsi.

La prima parte del film, ambientata in Giappone, è incentrata sulla presentazione del Sé. Nel narrare del ritorno a casa di ciascuno dei co-protagonisti, infatti, non vi è alcuna menzione di altre entità al di fuori del contesto domestico dei quattro; anche nel nominare l'esercito e l'addestramento militare, infatti, non si accenna a nemici o a campi di battaglia in terre lontane.

Nel secondo segmento viene invece introdotto il primo elemento di alterità, ovvero gli animali delle isole del Sud, che aiutano i soldati nella costruzione della base per poi dedicarsi allo studio della lingua giapponese sotto la guida dei militari. In questo caso, tanto Dower quanto Yukimura sottolineano la significativa differenza che vi è tra gli animali arruolati nell'esercito giapponese e gli isolani. Se da un lato, infatti, i giapponesi sono rappresentati, oltre che con i tre animali della favola classica, anche con creature (ovvero l'orso e il coniglio) comunque tipiche della tradizione fiabesca nipponica, gli abitanti dell'isola, dall'altro, sono rappresentati come animali (babbuini, cervi, tigri, elefanti, canguri e così via) appartenenti a una generica "fauna del Sud"<sup>85</sup>, il cui comportamento, indisciplinato ma tendenzialmente benevolo, contrasta spiccatamente con l'attitudine organizzata e precisa dei giapponesi<sup>86</sup> (figura 5). Un altro elemento distintivo risiede inoltre nel rappresentare i soldati con posture e proporzioni antropomorfe, nonché costantemente vestiti, mentre gli altri animali sono raffigurati senza vestiti e con un aspetto più vicino alla realtà. La relazione tra i soldati e gli abitanti dell'isola è quindi segnata dall'opposizione tra gli elementi di divisione e quelli comuni; ciò è associabile, secondo Yukimura, all'intrinseca duplicità con cui i territori della sfera di co-prosperità erano rappresentati dal punto di vista giapponese:

---

<sup>85</sup> Yukimura, Mayumi. "How was Anime Institutionalized?", op. cit. pag. 77

<sup>86</sup> Dower, John W, *War Without Mercy*, op. cit. pag. 254



Figura 5: uno dei soldati di Momotarō (in basso a sinistra) tiene una lezione agli animali dell'isola.

two different images of others about ethnic groups can be distinguished. One considers their cultures underdeveloped, while the other focuses on common cultural features between Japan and other ethnic groups. [...] For cross-boundary propaganda, the acceptance of differences was considered more effective than discrimination against other ethnic groups. [...] By describing both Japan and the ethnic groups as animal characters, they are shown as belonging to one and the same group, and the cultural practice above can obliterate L1 and L2 and will be recognized strongly.<sup>87</sup>

Questa interpretazione risulta fondamentale nella contestualizzazione della pellicola nel più ampio ambito della propaganda e dell'ideologia nazionalista giapponese. In particolare, il rapporto con i popoli dell'Asia come presentato nel film risulta improntato secondo i principi basilari della retorica imperialista nipponica, la quale era fondata, a sua volta, sulla particolare accezione che il concetto di *minzoku* (民族) era venuto ad assumere a partire dalla seconda metà degli anni '20.

---

<sup>87</sup> Yukimura, Mayumi. "How was Anime Institutionalized?", op. cit. pag. 77-79

Secondo quanto segnalato da Doak, infatti, la progressiva evoluzione del termine *minzoku* - il cui significato di “nazione”, come già accennato, risulta fortemente connotato sulla base dell'unicità etnico-culturale del gruppo che tale lemma delimita - da elemento attinente essenzialmente al solo discorso politico a oggetto di analisi storica e culturale, ha permesso l'impiego di tale concetto anche nell'ambito della teoria imperialista su cui l'espansione territoriale giapponese andava fondandosi<sup>88</sup>. In particolare, l'Autore sottolinea come il saggio del 1939 “Teoria sulla Nazionalità Est-asiatica” (東亞民族論, Tōa minzoku ron, *A Theory of East Asia Nationality*) del sociologo Takata Yasuma esplori la possibilità di un'espansione del concetto di *minzoku* da un contesto puramente nazionale fino ad abbracciare tutta l'Asia Orientale, basandosi, appunto, sull'ipotesi di una “nazionalità est-asiatica” (東亞民族, tōa minzoku) determinata *culturalmente*. Secondo Takata, ciò risulta possibile sulla base della natura fortemente soggettiva dei concetti di “coscienza” e “identità”, tale da rendere il concetto di stesso di “nazionalità”, da loro direttamente derivato, aperto a differenti possibilità e interpretazioni.<sup>89</sup>

Questa linea concettuale diviene la base per un discorso imperialista nel momento in cui i diversi *minzoku* identificabili nella realtà est-asiatica non sono considerati sul medesimo livello, a fronte di differenze nell'assetto socio-politico riscontrabile nei diversi stati. L'idea di una “gerarchia di *minzoku*” (民族秩序、minzoku chitsujo), già elaborata da Takata, viene ripresa e ulteriormente affinata da Oka Masao, tra le cui influenze, sottolinea Doak, è riscontrabile anche il concetto tedesco di *Herrenvolk*<sup>90</sup>. Ciononostante, risulta comunque evidente come alla base del *minzoku* non vi fossero certamente assunti di ordine razziale: fin dalle sue prime definizioni, l'importanza del fattore etnico-culturale ha reso questo concetto profondamente diverso

---

<sup>88</sup> Doak, Kevin M. *A History of nationalism in Modern Japan*, op. cit. pag. 236, 240.

<sup>89</sup> Doak, Kevin M. *A History of nationalism in Modern Japan*, op. cit. pag. 240.

<sup>90</sup> Doak, Kevin M. *A History of nationalism in Modern Japan*, op. cit. pag. 241.

tanto da quello di “stato” quanto da quello di “razza”. Cionondimeno, la natura del *minzoku* come costrutto sociale svolge comunque un ruolo cruciale nel momento in cui esso diviene un elemento chiave nell'architettura della Sfera di co-prosperità della Grande Asia Orientale. Il concetto di nazionalismo etnico è infatti impiegato per giustificare l'intento imperialista dietro a questo progetto: come spiegato da Doak, in relazione agli scritti di Kōsaka Masaaki, la realizzazione della Sfera di co-prosperità avrebbe reso possibile ai diversi *minzoku* di prendere coscienza di sé e del loro ruolo sulla scena mondiale; ciò sarebbe stato possibile solo grazie alla guida e al coordinamento del Giappone, unica tra le nazioni dell'Asia il cui “modo di esistere” costituiva una realizzazione sufficientemente avanzata del concetto di *minzoku*<sup>91</sup>.

La traslazione di tali concetti nel contesto della pellicola risulta significativa in particolare se si considera la scena della lezione di giapponese: essa non solo rinforza l'idea del ruolo del Giappone di guida (anche, e non solo, da un punto di vista culturale) ma, nel mostrare come il ritmo della canzone del *katakana* porti gli animali a lavorare in modo armonioso e coordinato, lasciandosi alle spalle la confusione e l'impaccio precedenti, sembra voler sottolineare come l'azione giapponese abbia lo scopo di fornire agli abitanti dell'Asia un modello e una strada per migliorare e avanzare come società.

### *L'Altro ostile: la rappresentazione degli Occidentali*

Le ultime due parti del film, corrispondenti alla narrazione tramite le ombre del passato di Goa, e all'attacco alle truppe degli *oni*, introducono le figure degli occidentali, spostando quindi l'attenzione dal rapporto costruito su L1 (Giappone/Popoli dell'Asia) a L2 (Popoli dell'Asia/Stranieri e Giappone/Stranieri).

Tanto i mercanti portoghesi del passato quanto i demoni/truppe alleate del presente rappresentano l'Altro esterno, ostile, la cui presenza in un territorio fuori dalla sua giurisdizione è causa di

---

<sup>91</sup> Doak, Kevin M. *A History of nationalism in Modern Japan*, op. cit. pag. 247



Figura 6: l'arrivo dei mercanti occidentali a Goa.

sventure e scontri. Come già detto in precedenza, la scelta di far apparire degli elementi antagonisti solo nella parte finale del film risulta un tratto comune di molte produzioni cinematografiche giapponesi del periodo. Dower, che definisce tale scelta come una vera e propria convenzione stilistica, sottolinea come questa consenta di focalizzarsi maggiormente sul lato giapponese del conflitto, esaltando quindi le doti e le motivazioni di quella che era da considerarsi lo schieramento vincente<sup>92</sup>.

La breve ma suggestiva sequenza su Goa (figura 6) funge da *excursus* rispetto al resto del film; prima di essa, infatti, non è mai stata fatta menzione della collocazione geografica dell'isola del Sud, così come, eccetto per Momotarō, non sono mai stati mostrati altri umani. Il suo ruolo come elemento esterno rispetto alla narrazione principale è altresì intuibile dalla scelta dell'uso delle *silhouette* e di uno stile di disegno più realistico per quello che riguarda le proporzioni, gli ambienti e la gestualità dei personaggi.

La scelta di impiegare figure nere su uno sfondo bianco richiama gli spettacoli di ombre cinesi, forma espressiva, come sottolineato da Yukimura, comune tanto al Giappone quanto ai paesi dell'Asia

---

<sup>92</sup> Dower, John W, *War Without Mercy*, op. cit. pag. 254

meridionale<sup>98</sup>. Nel mostrare attraverso questa tecnica l'inganno ordito dai portoghesi ai danni di Goa, e posizionando tale scena subito prima della partenza, la pellicola sembra fornire implicitamente una motivazione per la presenza delle truppe di Momotarō sull'isola: il confine tra le vicende raccontate nel film e i loro paralleli nella realtà diviene quindi più labile, rendendo possibile l'introduzione di un nemico (gli *oni*) la cui identità oscilla continuamente tra le creature demoniache della favola tradizionale e le truppe inglesi contro cui l'esercito giapponese era impegnato in guerra.

La forte presenza di tratti umani nella rappresentazione dei nemici risulta, secondo Dower, particolarmente emblematica nel momento in cui, nelle scene finali del film, assistiamo al confronto diretto tra Momotarō e i suoi avversari (figura 7). In effetti, sebbene le truppe stanziato sull'isola mostrino, per un breve periodo, le corna tipiche degli *oni*, altri elementi nella loro caratterizzazione, come ad esempio l'aspetto ("pallido e allampanato") o l'uso dell'inglese tanto nel parlare quanto nello scrivere, fa sì che la sequenza della negoziazione muti dall'essere l'atto finale della favola tradizionale a un confronto



*Figura 7: le trattative tra Momotarō e gli oni. Eccetto per il caratteristico corno, l'aspetto dei demoni è tutt'altro che mostruoso.*

---

<sup>98</sup> Yukimura, Mayumi. "How was Anime Institutionalized?", op. cit. pag. 77-78

metaforico tra figure accomunate da una medesima componente umana<sup>94</sup>. Le implicazioni di questa dinamica sono così spiegate dall'autore:

The common human quality shared by the archetypical Momotarō and the demons [...] points to an important alternative to the sense of Self and Other as polar opposites. This amounted to the humanization or neutralization of the Momotarō paradigm.<sup>95</sup>

Come già sottolineato in precedenza, *umi no shinpei* rappresenta una delle ultime produzioni propagandistiche rilasciate prima delle fine del conflitto, in cui "Shōchiku e la Marina Imperiale fecero confluire molti degli assunti riguardo essi stessi e il nemico che ebbero modo di emergere in modo preponderante con il dipanarsi del conflitto"<sup>96</sup>.

Cionondimeno, forse proprio a causa dell'ormai evidente capovolgimento della situazione al fronte, molti degli aspetti più estremi e violenti della propaganda anti-americana appaiono ridimensionati nella pellicola<sup>97</sup>, proprio in virtù dell'apparente volontà di enfatizzare la comune componente umana dei due schieramenti. Certamente, ciò non è da intendersi come una dichiarazione di parità tra le due parti: la superiorità di Momotarō non emerge solamente dalla sua vittoria sui nemici, ma anche dalla sua caratterizzazione ferrea, energica e in generale virtuosa, ma pur sempre umana; così come umani sono anche gli avversari, seppur dipinti come pavidì, potenzialmente sleali e frivoli. A questo proposito, Dower sottolinea

---

<sup>94</sup> Dower, John W, *War Without Mercy*, op. cit. pag. 255

<sup>95</sup> Dower, John W, *War Without Mercy*, op. cit. pag. 255

<sup>96</sup> Dower, John W, *War Without Mercy*, op. cit. pag. 254-245

<sup>97</sup> Tra i possibili esempi di ciò, Dower rimarca come, alla fine del film, gli *oni*/occidentali accettino la resa e venga loro risparmiata la vita, in linea con la versione originale della storia ma in contrasto con le retoriche di epurazione che avevano dominato in precedenza una parte significativa della propaganda contro gli americani (Dower, *War Without mercy*, pag. 255). A questo proposito, potrebbe essere utile ricordare come in *Momotarō no umiwashi*, precedente capitolo delle avventure del ragazzo della pesca, il massiccio attacco aereo contro la flotta dei demoni avrà come esito l'affondamento di tutte le navi nemiche, di fatto non lasciando possibilità di resa o salvezza.

come tale tratto distintivo della pellicola acquisti particolare significato alla luce delle successive evoluzioni del rapporto tra Giappone e Stati Uniti:

Such symbolic rupture of the original Momotarō-demon polarity, even if not explicitly recognized or acknowledged at the time, helped prepare the ground for discarding the antipodal stereotypes of the pure Self and the incorrigibly evil Other once Japan had acknowledged its defeat; for the conflict was thereby returned, in effect, to a struggle of man against man.<sup>98</sup>

In effetti, non risulta irragionevole supporre che una simile visione tragga origine da un'interpretazione della pellicola effettuata *a posteriori*, sulla base di quanto avvenuto dopo la fine del conflitto; cionondimeno, tale approccio risulta quantomai significativo nel momento in cui si va ad analizzare la progressiva evoluzione della rappresentazione degli Occidentali nei media giapponesi.

*Appendice - L'Altro trascendente: Momotarō come metafora della figura imperiale.*

Un'interpretazione differente circa lo status di Momotarō come unico umano tra le truppe giapponesi viene fornita da Ueno, che vede nel suo status di "creatura superiore" agli animali una metafora simboleggiante la figura imperiale come guida del popolo giapponese, rappresentato dagli animali stessi. Tale ipotesi viene ripresa anche da Dower nel momento in cui la figura di Momotarō, che combina in sé una parte divina, data dalle sue origini non-umane, e una umana, originatasi dal suo essere stato cresciuto da una normale coppia di anziani, viene paragonata a un *arahitogami* (現人神), ovvero una divinità con sembianze umane<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> Dower, John W, *War Without Mercy*, op. cit. pag. 255-256

<sup>99</sup> Dower, John W, *War Without Mercy*, op. cit. pag. 252

In questo senso, la relazione che idealmente andrebbe a essere rappresentata tra Momotarō e le altre truppe risulterebbe in una nuova declinazione del rapporto tra il Sé e l'Altro, in cui, tuttavia, è quest'ultimo a ricoprire un ruolo trascendente: rispetto alle truppe animali, l'Altro incarnato da Momotarō è loro estraneo poiché superiore, ergo atto a guidare e proteggere i suoi subordinati<sup>100</sup>. La pluralità di strutture relazionali-metaforiche con cui è possibile interpretare il film viene quindi riassunta dall'Autore nella seguente tabella:

Momotarō	Animals	Demons
Japanese	People under Japanese	Enemy people
Emperor	Common Japanese	Enemy people
Trascendental existence	Self and Community	Aliens

Tabella 1: Lo schema di relazioni in Umi no shinpei come elaborato da Ueno. Fonte: Ueno, Toshiya. "The Other and the Machine", op. cit. pag. 85

Come segnalato da Ueno, è proprio la compresenza di due forme di Altro (una superiore, l'altra inferiore) che rende particolarmente ostica la rappresentazione di tutto ciò che non è Sé nel contesto dei film nipponici del periodo bellico, il cui punto di vista è quello del "giapponese comune". Se da un lato, infatti, l'Altro alieno risulta, pur mantenendo una posizione a tratti ambigua, un'entità con cui è possibile relazionarsi - seppur in modo conflittuale - "l'esistenza trascendente", secondo l'Autore, pur "supportando l'intera comunità, diviene un "altro" che non può essere mai raggiunto, nonostante il tentativo della comunità di unirsi a lui"<sup>101</sup>. Questa interpretazione risulta significativa alla luce dall'approccio storico proposto da Dower, in cui viene rimarcata la condizione peculiare della casata imperiale nel contesto delle forme di marginalità ed esclusione presenti storicamente all'interno della società giapponese:

<sup>100</sup> Ueno, Toshiya. "The Other and the Machine", op. cit. pag. 85

<sup>101</sup> Ueno, Toshiya. "The Other and the Machine", op. cit. pag. 86

since ancient times the Japanese imperial house also has represented a force “outside” the society as a whole, with ambiguous symbolic connotations that conform to the classic pattern of the stranger and even the outcaste [*sic*]. In this analysis, both the myth cycles concerning the origins of the imperial line and the actual manipulation of the imperial symbol over the centuries reveal elements of disruption as well as stability and order or [...] both demonic forces and the authority of kingship.<sup>102</sup>

L'immagine dell'Altro, inclusa la sua accezione più ostile, risulta comunque segnata da un fortissimo elemento di ambiguità. La sua presenza si manifesta infatti in forme contraddittorie, tra loro incompatibili e operanti su diversi livelli, uno dei quali - l'Altro trascendente della figura imperiale - in quanto elemento fondante della società giapponese e suo legante, è a essa esclusivo, e non può quindi essere condiviso o compreso fuori da tale contesto<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> Dower, John W, *War Without Mercy*, op. cit. pag. 236

<sup>103</sup> Ueno, Toshiya. “The Other and the Machine”, op. cit. pag. 87-88

## Capitolo 2

### L'Occupazione come momento di transizione.

Con l'accettazione da parte del governo imperiale giapponese delle condizioni poste nella Dichiarazione di Postdam<sup>104</sup>, il 15 Agosto 1945 ebbe finalmente termine la Guerra del Pacifico, e con essa il secondo conflitto mondiale. Oltre al cessare delle ostilità, la resa del Giappone significò non solo la fine del dominio imperiale sulle colonie, ma anche l'inizio di un governo di occupazione - formalmente facente riferimento alle forze alleate tutte, ma *de facto* gestito dagli Stati Uniti - destinato a permanere sino al 1952.

Come segnalato da Shimazu, le profonde trasformazioni sociali e politiche, e, più in generale, lo sviluppo stesso del Giappone occupato furono fortemente influenzati dai mutamenti nel sistema internazionale; nello specifico, l'emergere del Giappone come paese economicamente forte, ma spiccatamente conservatore a livello politico, può essere considerato come una risposta all'instabilità provocata dal dipanarsi della Guerra Fredda in Asia negli anni successivi al '45<sup>105</sup>.

I significativi riassetamenti nello scacchiere internazionale si riflessero quindi nel modo stesso in cui l'Occupazione fu condotta, permettendo quindi di dividere questo periodo in due fasi principali: la prima risulta caratterizzata dalla volontà di una ricostruzione idealistica e democratica, in cui il desiderio di sostituire al precedente

---

<sup>104</sup> I tredici punti della Dichiarazione sintetizzano quanto emerso dalla conferenza delle forze Alleate tenutasi a Postdam (cittadina poco distante da Berlino) dal 17 Luglio al 2 Agosto del 1945. Con la capitolazione della Germania, i poteri alleati ribadirono la richiesta di resa incondizionata del Giappone (punto 13), specificando altresì la volontà di privarlo dei territori conquistati oltremare (punto 8, in riferimento a quanto stabilito più nel dettaglio nella precedente Conferenza del Cairo), e stabilendo inoltre la volontà di occupare la nazione a guerra conclusa, promettendo però di non ridurre in schiavitù il popolo giapponese (punti 7 e 10). Si veda altresì la voce "World War II" in *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc., 2016. Web. 19 set. 2016 <<https://www.britannica.com/event/World-War-II/Yalta>>. Il testo completo della dichiarazione, in inglese, è consultabile al seguente indirizzo: <<http://www.ndl.go.jp/constitution/e/etc/c06.html>>

<sup>105</sup> Shimazu, Naoko. "Popular Representations of the Past: The Case of Postwar Japan", *Journal of Contemporary History* 38.1, (2003), pag. 101.

regime militare politiche progressiste e pacifiste appare incarnato nella nuova Costituzione nazionale, entrata in vigore il 3 maggio del '47<sup>106</sup>. La conclusione di questo periodo, marcata secondo Hirano dalla proibizione da parte dello SCAP<sup>107</sup> del primo sciopero generale dei sindacati nel febbraio del '47, segnò invece l'inizio della seconda fase dell'Occupazione, caratterizzata da un progressivo irrigidimento delle politiche interne, in conformità all'inasprirsi della situazione internazionale<sup>108</sup>. Secondo i piani iniziali per l'Occupazione, quindi, il grande numero di riforme e interventi da parte delle autorità avrebbe dovuto riguardare non solo l'assetto politico giapponese, ma anche la popolazione nel suo complesso, portando, in alcuni casi, a quello che Hirano definisce un vero e proprio programma di rieducazione, ulteriormente avvalorato dalla convinzione statunitense dell'ubbidienza intrinseca propria della mentalità nipponica<sup>109</sup>.

Conseguentemente, risulta possibile parlare di fenomeni di propaganda e di controllo mediatico anche in questo momento storico, ponendo, nello specifico, particolare attenzione al media filmico, considerato uno dei mezzi privilegiati per la diffusione dei messaggi cari alle forze di occupazione<sup>110</sup>. L'incursione nel panorama cinematografico giapponese di film incentrati sui nuovi valori di democrazia e libertà espressiva non fu, tuttavia, la sola conseguenza dell'implementazione della rigida politica alleata sui media; anche il modo in cui l'Occupazione stessa (e, di riflesso, gli stranieri occidentali)

---

<sup>106</sup> Hirano, Kyōko. *Mr. Smith Goes to Tokyo*, op. cit. pag. 3

<sup>107</sup> Questa sigla, acronimo di "Supreme Commander of Allied Powers" (Comandante Supremo delle Forze Alleate) è il titolo ufficiale di cui era insignito il generale McArthur, designandolo quindi a capo delle forze occupanti. La sigla viene talvolta impiegata, più che in riferimento al generale, per indicare l'autorità occupante nel suo complesso.

<sup>108</sup> Hirano, Kyōko. *Mr. Smith Goes to Tokyo*, op. cit. pag. 3-4

<sup>109</sup> Hirano, Kyōko. *Mr. Smith Goes to Tokyo*, op. cit. pag. 5

<sup>110</sup> Sull'importanza del grande schermo come mezzo di propaganda, Hirano si sofferma in particolar modo su come questo fosse ben noto alle forze statunitensi già da prima della fine del conflitto. Il dossier "Japanese Films: A Psychological Warfare", redatto dal settore Ricerca e Analisi dell'Office of Strategic Services nel marzo 1944, infatti, evidenzia come il livello tecnico e artistico dei film di propaganda bellica giapponese fosse ben superiore rispetto a quanto ipotizzato negli Stati Uniti. Sulla base di tali valutazioni, le forze occupanti valutarono favorevolmente l'uso del cinema come mezzo per la democratizzazione del paese. Hirano, Kyōko. *Mr. Smith Goes to Tokyo*, op. cit. pag. 5.

furono rappresentati subì una progressiva evoluzione nel corso del tempo, gettando, in alcuni casi, nuove basi su cui costruire la rappresentazione dell'Occidente in Giappone una volta riacquistata la piena autonomia nazionale.

*Da “demone” a “nume tutelare”: la rappresentazione dell'Occidente durante l'Occupazione.*

I motivi della relativa stabilità interna che caratterizzò il periodo dell'Occupazione costituiscono uno degli ultimi interrogativi a cui Dower tanta di dare risposta nell'epilogo di *War without Mercy*; in tal senso, l'analisi che egli imposta individua nel ridimensionamento e nella progressiva modifica, da entrambe le parti coinvolte, di alcuni degli assunti e degli stereotipi impiegati per rappresentare l'Altro in precedenza ostile:

After such a merciless war, how can one explain the peaceful nature of the Allied occupation of Japan [...] How could the race hate dissipate so quickly? There are many answers, the simplest of them being that the dominant wartime stereotypes on both sides were wrong. [...] the abrupt transition from a merciless racist war to an amicable postwar relationship was also facilitated by the fact that the same stereotypes that fed super-patriotism and outright race hate were adapted for cooperation.<sup>111</sup>

Risulta quindi importante puntualizzare come le narrative di rappresentazione del nemico, atto a screditare la sua posizione e a giustificare le ostilità nei suoi confronti, non furono eradiccate d'improvviso con il termine del conflitto; esse furono infatti reinterpretate e adattate al nuovo contesto di “convivenza” dovuto all'Occupazione. Tale affermazione risulta applicabile tanto nel contesto giapponese quanto per quello statunitense. Riguardo quest'ultimo, l'Autore, attraverso esempi emblematici come la copertina del numero

---

<sup>111</sup> Dower, John W. *War Without Mercy*, op. cit. pag. 301-302



Figura 8: la copertina del mensile *Leatherneck*. Gli abiti della scimmia sono un chiaro riferimento all'esercito nipponico.

del settembre '45 della rivista *Leatherneck* (figura 8), sottolinea come, pur adducendo intenti certamente più benigni rispetto al passato, l'immaginario americano fosse comunque permeato da forti stereotipi razziali, interpretabili, in alcuni casi, come un'ennesima variazione sul tema del "fardello dell'uomo bianco", il cui compito - educare e civilizzare i popoli ritenuti inferiori - ben si sposava con la percezione del popolo giapponese come allievi obbedienti e imitatori capaci<sup>112</sup>.

Dal lato opposto, Dower si sofferma in particolar modo sulla rielaborazione subita tanto dal concetto di "luogo appropriato"<sup>113</sup> quanto da quello di "demone dal volto umano". Come già accennato in precedenza, infatti, in questa figura, ambigua per antonomasia, elementi distruttivi e caotici coesistevano con il potenziale benefico proprio del nume tutelare:

In occupied Japan, and for many years thereafter, this [the tutelary deity] is the side of the demon that prevailed: large,

<sup>112</sup> Dower, John W. *War Without Mercy*, op. cit. pag. 302-303

<sup>113</sup> Il "luogo appropriato" rappresenta uno degli elementi di fulcro della narrativa imperialista e anti-americana portata avanti dal regime militare prima del 1945. Essa forniva infatti una giustificazione non solo alla necessità di muovere guerra ai paesi alleati, ma anche ai disegni espansionistici giapponesi. Affermando la necessità per ogni popolo o nazione di occupare un determinato posto nel mondo, tanto a livello geografico quanto in una vera e propria gerarchia sociale, il Giappone si vedeva legittimato non solo a liberare dalla presenza occidentale i territori dell'area asiatica, ma ad assumerne la guida sulla base della sua presunta superiorità. Si veda, in tal senso, l'analisi del concetto di *minzoku* come illustrato nel precedente capitolo.

powerful, human, protective, awkward, vaguely forbidding, generally but not entirely trustworthy.<sup>114</sup>

In parallelo a questa trasformazione, è altrettanto significativo segnalare come, nel contempo, fossero altri gli elementi contro cui furono diretti ostilità e sospetto: le alte sfere del precedente governo militare furono infatti dipinte come elementi corrotti e ambigui, il cui apparente impegno per il bene del paese celava in realtà intenti fondamentalmente distruttivi<sup>115</sup>. A comprova di ciò è possibile addurre, specialmente nell'ambito della letteratura di guerra, il numero significativo di opere fortemente critiche nei confronti del precedente regime, i cui toni risultavano ulteriormente enfatizzati dalla presenza di riferimenti personali nella maggior parte di esse. Secondo Shimazu, l'elemento chiave di queste produzioni è da ricercarsi nel senso di catarsi che le pervade:

By catharsis, I mean the outpouring of autobiographical writings motivated by the desire to expose the evils of militarism. [...] No doubt the American occupation of Japan had fostered an environment generally conducive to outbursts of anger and criticism of militarism. However, it can also be regarded as a popular reflection of the general sentiment of the contemporary Japanese who wanted to place the burden of war responsibility on the shoulders of the former regime.<sup>116</sup>

In generale, quindi, il modello di rappresentazione dell'Occidente e del suo rapporto con il Giappone, risultò influenzato, durante l'Occupazione, dalla compresenza di queste due elementi: da un lato la percezione dell'Occidentale/Statunitense come creatura "altra", estranea ma fondamentalmente non malevola; dall'altro, il bisogno catartico di liberazione dalle colpe del passato. Questa dicotomia, sviluppatasi

---

<sup>114</sup> Dower, John W. *War Without Mercy*, op. cit. pag. 305

<sup>115</sup> Dower, John W. *War Without Mercy*, op. cit. pag. 307

<sup>116</sup> Shimazu, Naoko. "Popular Representations of the Past", op. cit. pag. 103.

inizialmente nei sette anni successivi al conflitto, riemergerà con ancora maggior forza con il ristabilimento dell'indipendenza del Giappone nel 1952, sebbene i mutamenti nel contesto politico abbiano, in un certo senso, reso più ostica la trattazione di determinate tematiche, perlomeno a partire dalla fine degli anni '50<sup>117</sup>.

Cionondimeno (come vi sarà modo di vedere più avanti) il periodo immediatamente successivo alla fine dell'Occupazione rappresentò il contesto più adatto all'espressione di tali visioni, definite da Kushner come un equivalente nipponico della "letteratura delle cicatrici" (伤痕文学, shanghen wenxue) sviluppatasi in Cina alla fine degli anni '70, e ugualmente rispondente alla necessità di dare forma ed espressione a dinamiche e narrative represses, e non sufficientemente metabolizzate dalla coscienza collettiva<sup>118</sup>.

*Le critiche all'Occupazione e la censura nel mondo filmico: il caso di Sensō to Heiwa.*

Benché i sopracitati schemi rappresentativi dipingessero le forze di occupazione sotto una luce generalmente positiva, la presenza - come già accennato - di un capillare sistema di controllo mediatico e censura operato dagli statunitensi fece sì che molte di esse abbiano trovato un veicolo di espressione appropriato solo con il termine della presenza straniera sul suolo giapponese. A motivo di ciò, Hirano pone la quasi maniacale attenzione da parte degli organi censori dello SCAP nei confronti dell'Occupazione stessa e della sua rappresentazione:

Regarding the occupation, the American censors tried not only to suppress criticism of it, but also hide the very fact that Japan was being occupied at all, and that foreign officials were closely supervising the Japanese media.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Shimazu, Naoko. "Popular Representations of the Past", op. cit. pag. 105.

<sup>118</sup> Kushner, Barak. "Gojira as Japan's First Postwar Media Event", op. cit. pag. 44.

<sup>119</sup> Hirano, Kyōko. *Mr. Smith Goes to Tokyo*, op. cit. pag. 54

In concreto, l'obbiettivo principale delle regolazioni riguardo l'Occupazione aveva lo scopo di impedire che l'immagine delle forze alleate, idealizzate come figure promotrici di libertà e democrazia, venisse compromessa. In tal senso, quindi, l'azione censoria andò a colpire ogni tipologia di riferimenti al permanere delle ingenti distruzioni causate dalla guerra o, più in generale, al clima di confusione e malcontento dovuto alla precarietà delle condizioni sociali ed economiche del Giappone. In questi casi, solitamente si tentò di giustificare tali disagi facendo ricadere la colpa sul precedente governo militare, oppure cercando, più brutalmente, di nasconderli del tutto<sup>120</sup>.

Cionondimeno, come ben emerge alla luce dei molti esempi forniti da Hirano, molto spesso l'azione censoria, nel suo sforzo per limitare una rappresentazione negativa dell'Occupazione, rese la produzione di film e le stesse riprese operazioni estremamente complesse, in cui spesso dettagli minimi e, talvolta, molto difficilmente interpretabili come "critica all'occupazione", furono segnalati come inappropriati e da rimuovere assolutamente.

A tal riguardo, risulta particolarmente emblematico il film *Sensō to heiwa* (戦争と平和, guerra e pace, *Between War and Peace*), codiretto nel 1947 da Fumio Kamei e Satsuo Yamamoto. La produzione della pellicola, ostacolata a più riprese dalle richieste dei censori, si rivelò quantomai travagliata, tanto da portare a un ritardo complessivo della data di rilascio ufficiale di circa due mesi<sup>121</sup>.

Il film narra le disavventure di una giovane coppia giapponese, costretta a separarsi a causa della partenza del marito per il fronte cinese. La moglie, rimasta a casa con il figlio ancora piccolo, riceve dopo poco una terribile notizia: la nave del marito è stata affondata dall'artiglieria avversaria, ed egli figura tra le vittime del disastro. Poco tempo dopo, tuttavia, il marito fa ritorno in patria, miracolosamente scampato al naufragio, ma reduce da un lungo periodo di prigionia per

---

<sup>120</sup> Hirano, Kyōko. *Mr. Smith Goes to Tokyo*, op. cit. pag. 54

<sup>121</sup> Hirano, Kyōko. *Mr. Smith Goes to Tokyo*, op. cit. pag. 174



Figura 9: i protagonisti di *Sensō to Heiwa*.

opera delle truppe cinesi, la cui umanità nei suoi confronti ha fatto tuttavia comprendere all'uomo quanto sbagliate fossero le ambizioni imperiali nipponiche.

Al ricongiungimento della coppia, tuttavia, lei confessa di essere convolata a seconde nozze con un caro amico di famiglia (figura 9), in seguito all'aiuto da lui fornitole durante i difficili anni di vedovanza. Benché inizialmente il primo marito non approvi l'idea, egli si ricrede e

decide di supportare la nuova coppia, almeno fino al sopraggiungere di un pesante crollo nervoso post-traumatico che trascina l'uomo alla pazzia. Allontanatosi dalla famiglia, l'uomo, ormai devastato, rischia di venire coinvolto nei giochi di potere di influenti malavitosi, salvo poi rinsavire grazie al profondo legame di amicizia e amore che lo lega ai suoi cari.

Il film si chiude quindi con la partenza del marito, resosi conto della sua condizione e deciso a divenire un maestro, determinato quindi a insegnare alle nuove generazioni l'amore per la pace.

Come segnalato da Wada-Marciano, *Sensō to heiwa* si discosta dalle altre pellicole del medesimo filone in quanto viene utilizzato l'espedito del triangolo amoroso per rendere possibile la trattazione di tematiche sociali e politiche di più ampio respiro, come ad esempio la volontà di far venir meno ogni responsabilità relativa al periodo di guerra. Questo elemento, inquadrabile come una manifestazione del già precedentemente trattato bisogno di catarsi, è esemplificato dal film con la figura del primo marito: la responsabilità dell'uomo rispetto al conflitto viene infatti alleviata sia da un punto di vista razionale (adducendo all'esperienza di prigionia come fondamentale per il suo

cambio di prospettiva riguardo la guerra), sia da quello irrazionale e istintivo (il crollo nervoso, unito agli gli episodi quasi amnesici di cui sembra a tratti soffrire, lo rende infatti non totalmente lucida e razionale, in un certo senso sollevandolo dalla responsabilità delle sue scelte)<sup>122</sup>.

Benché, in effetti, i tentativi di escludere il Giappone dalle responsabilità del conflitto fossero giudicati problematici dagli organi censori, Hirano sottolinea come il motivo principale delle vicissitudini della pellicola fossero dovute al gran numero di scene che, secondo gli organi di controllo, risultavano permeate da forti sentimenti anti-americani, se non addirittura pro-sovietici<sup>123</sup>. Alcune delle sequenze in cui il capo dei malavitosi appare, per esempio, furono giudicate problematiche alla luce di un non ben specificato parallelismo tra questa figura e il generale MacArthur, anche in virtù delle similarità operate nel *modus operandi* degli sgherri da lui assoldati con i metodi tipici dei gangster statunitensi.

Un altro esempio particolarmente significativo è rappresentato dalla scena in cui un ex-soldato, chiaramente in stato delirante, proclama con fervore la sua fedeltà alla casata imperiale. Hirano, in tal senso, specifica che la motivazione dietro al taglio della scena non risiede - come risulterebbe logico aspettarsi - nel tono sovversivo che simili affermazioni potrebbero avere nei confronti delle forze occupanti. Al contrario, la giustificazione fornita appare quantomai contorta:

[the scene was deleted] because it was "an attempt to belittle the [emperor] system [which the occupation government had

---

<sup>122</sup> Wada-Marciano, Mitsuyo, and Briciu Bianca. "The Postwar Japanese Melodrama", *Review of Japanese Culture and Society* 21, (2009), pag. 24-25

<sup>123</sup> In tal senso, uno degli esempi più emblematici riguarda una nota di un funzionario del CCD (Civil Censorship Detachment, Sezione Distaccata per la Censura Civile), in cui veniva richiesta una modifica del titolo del film in quanto "apparentemente ispirato al famoso romanzo di Dostoevski [sic]". Hirano, Kyōko. *Mr. Smith Goes to Tokyo*, op. cit. pag. 55

recognized] by inferring [sic] that only ex-soldiers who have gone insane ever think of their emperor"<sup>124</sup>

La preoccupazione degli organismi censori di evitare qualsivoglia forma di critica all'Occupazione finì, in linea di massima, per impedire lo sviluppo di una qualsiasi narrativa di rappresentazione del rapporto tra Giappone e Stati Uniti sufficientemente complessa e approfondita per elaborare le peculiarità del rapporto instauratosi nei primi sette anni del dopoguerra. Se da un lato, come già accennato in precedenza, letture critiche di questo periodo avranno modo di fiorire molto più liberamente solamente dopo il 1952, d'altro canto è altrettanto vero che uno dei fulcri centrali di tale discorso, ovvero le due esplosioni atomiche e le loro conseguenze sul Giappone e sul resto del mondo, fu da subito oggetto di dibattito e analisi tanto nel contesto nipponico quanto in quello statunitense.

---

<sup>124</sup> Hirano, Kyōko. *Mr. Smith Goes to Tokyo*, op. cit. pag. 55

*La percezione della bomba atomica: il caso statunitense, il caso giapponese*

Nel trattare di come la rappresentazione dell'Occidente sia cambiata in Giappone dopo la fine della Guerra e con il termine dell'Occupazione, non si può evitare di tenere in considerazione la percezione del Paese riguardo alla bomba atomica. In parallelo a una trasformazione nel modo di percepire l'Occidente, gli eventi di Hiroshima e Nagasaki hanno inciso in maniera altrettanto profonda sulla percezione che il Giappone ha di sé, sulla definizione della sua identità e del suo ruolo in quanto unico paese, nel mondo e nella storia, ad aver subito un attacco nucleare; esperienza, questa, che ha spesso indotto a "privilegiare l'accezione del vittimismo giapponese rispetto alle considerazioni su ciò che ha causato tale vittimizzazione"<sup>125</sup>. Per poter comprendere le molteplici e spesso complesse rappresentazioni della bomba atomica, è tuttavia necessario considerare anche l'evoluzione che ha subito la percezione dell'ordigno nucleare e del suo utilizzo negli Stati Uniti. Capire il peso che un tale evento ha avuto sulla società statunitense, e su come ciò va a rapportarsi con il modo in cui essa percepisce se stessa e il mondo esterno può infatti fornire un punto di partenza per operare un confronto rispetto al medesimo processo percettivo presente in Giappone.

*Il divario percettivo di Hiroshima*

Tra gli elementi che maggiormente hanno influenzato l'evolversi delle relazioni nippo-statunitensi dal secondo dopoguerra in avanti non si può fare a meno di considerare l'impatto che le esplosioni atomiche di Hiroshima e Nagasaki hanno avuto sulla percezione identitaria dei due paesi. La radicale diversità tra i punti di vista delle parti in causa, tanto per quello che riguarda l'attribuzione delle "colpe" per tali eventi,

---

<sup>125</sup> Orr, James Joseph. *The Victim as Hero: Ideologies of Peace and National Identity in Postwar Japan*, Honolulu: U. of Hawai'i, (2001), pag. 3

quanto a proposito delle motivazioni che hanno spinto all'impiego delle bombe, ha provocato, e provoca tuttora, momenti di criticità nelle relazioni tra i due paesi.<sup>126</sup>

Il divario tra le due percezioni viene sintetizzato da Asada sottolineando come, se da un lato "L'opinione del Giappone sulla bomba atomica è stata, comprensibilmente, attorniata da mitizzazione storica e da una forte emozionalità, derivante dal processo di vittimizzazione del paese", dall'altro "le esigenze delle strategie nucleari, e in particolare della deterrenza, hanno spesso portato [negli Stati Uniti] a inquadrare la percezione della bomba atomica secondo termini strettamente militari"<sup>127</sup>.

Questa interpretazione mette quindi in contrapposizione il punto di vista giapponese, dominato da posizioni comprensibilmente emotive e focalizzato sull'unicità degli eventi del 6 e 9 Agosto, al tentativo americano di giustificare tali eventi ascrivendoli all'interno di contesti, come quello della Guerra del Pacifico o della sempre maggiore conflittualità tra Stati Uniti e Unione Sovietica, che introducono elementi di maggior complessità nel processo di connotazione morale degli eventi.

Partendo quindi da presupposti così significativamente differenti, risulta difficile stupirsi nell'osservare lo scalpore generato dai risultati del sondaggio condotto dall'*Asahi Shinbun* nel 1971 circa il parere degli americani sulla bomba atomica<sup>128</sup>. L'inchiesta, condotta quindici anni dopo gli eventi di Hiroshima e Nagasaki, rappresenta uno dei primi

---

<sup>126</sup> Tra gli esempi più significativi negli ultimi anni, risulta significativo il caso - citato da Asada nel suo saggio - dei francobolli commemorativi del Servizio Postale Americano, rilasciati nel Dicembre del '95, che ritraevano il bombardiere *Enola Gay*. La descrizione annessa come didascalia dipingeva l'uso della bomba come una scelta dettata essenzialmente dalla volontà di far finire la guerra in modo netto (riproponendo quindi una visione degli eventi coerente con quanto sostenuto dal Presidente Truman in seguito agli eventi di Hiroshima e Nagasaki). Ciò suscitò un'ampia serie di proteste in Giappone, tali da spingere, anche attraverso l'uso di canali diplomatici, al ritiro dal commercio dei suddetti francobolli. Asada, Sadao. "The Mushroom Cloud and National Psyches: Japanese and American Perceptions of the A-bomb Decision - A Reconsideration 1945-2006", in *Culture Shock and Japanese-American Relations: Historical Essays*, Columbia: University of Missouri Press, (2007), pag. 214-215, 217.

<sup>127</sup> Asada, Sadao. "The Mushroom Cloud and National Psyches", op. cit pag. 207

<sup>128</sup> Asada, Sadao. "The Mushroom Cloud and National Psyches", op. cit pag. 213

approcci fatti dal Giappone al punto di vista americano sulla questione, nel tentativo di comprendere se e quanto differisse la percezione statunitense rispetto a quella nipponica. Nonostante fossero passati quindici anni dagli eventi di Hiroshima e Nagasaki, e nel frattempo l'evolversi dello scenario della Guerra Fredda avesse portato a significative trasformazioni in ciascuno dei due paesi, la dissonanza tra la visione giapponese e quella statunitense erano ancora evidenti, tanto da risultare, secondo quanto riportato da un editoriale dell'*Asahi Shinbun* "estremamente sorprendenti", generando nel contempo amarezza e disappunto nell'opinione pubblica giapponese<sup>129</sup>. Particolarmente emblematica risultò l'altissima percentuale - superiore al 60% - di intervistati che vedevano nella bomba una soluzione necessaria per la fine del conflitto. Di rimando, la percentuale di coloro che ritenevano errato l'uso degli ordigni superava di poco il 20%<sup>130</sup>

Le profonde trasformazioni negli equilibri internazionali avvenute con il volgere al termine della Guerra Fredda, nonché alcuni eventi significativi all'interno di entrambe le nazioni hanno portato, specialmente negli Stati Uniti, a una progressiva scomparsa di alcune delle posizioni più radicali circa la bomba atomica e le motivazioni dietro al suo uso. Tuttavia, la diversità nel modo in cui gli eventi di Hiroshima e Nagasaki sono rappresentati e contestualizzati rimane tuttora fonte di discrepanze e incomprensioni<sup>131</sup>, collegate essenzialmente alle giustificazioni morali dietro la scelta di usare gli ordigni nucleari.

---

<sup>129</sup> Asada, Sadao. "The Mushroom Cloud and National Psyches", op. cit pag. 214

<sup>130</sup> Asada, Sadao. "The Mushroom Cloud and National Psyches", op. cit pag. 214

<sup>131</sup> In questo contesto, l'articolo di Herman Wong, "*How the Hiroshima bombing is taught around the world*", pubblicato sul Washington Post il 6 Agosto 2015, fornisce interessanti spunti di riflessione circa le diverse visioni impiegate in ambito scolastico nel trattare della bomba atomica, non solo per quello che riguarda il Giappone e gli Stati Uniti, ma anche il resto del mondo. Ciò che emerge dalle testimonianze raccolte è una significativa diversità tanto nel livello di approfondimento, quanto nella valorizzazione morale e nella contestualizzazione storica data agli eventi, portando quindi al formarsi di opinioni differenti sulla bomba atomica e sulle motivazioni dietro al suo utilizzo. Wong, Herman. "How the Hiroshima bombing is taught around the world", *Washington Post*, 6 Agosto 2015. 2 Aprile 2016, <<https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2015/08/06/how-the-hiroshima-bombing-is-taught-around-the-world/>>

*La percezione americana della bomba atomica: sviluppi iniziali.*

The atomic age held out a double-edged sword to the American public. Atomic energy was portrayed as the force which could lead postwar society to a utopian existence, even as the atomic bomb threatened to plunge the world into a horrific dystopia.<sup>132</sup>

Cercare di descrivere la posizione degli Stati Uniti rispetto agli ordigni nucleari (e, in tale ambito, ai bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki), risulta estremamente complesso. I molteplici contesti in cui l'argomento è stato discusso e interpretato, nonché le profonde trasformazioni avvenute nel panorama internazionale con il finire del secondo conflitto mondiale e l'inizio della Guerra Fredda, hanno infatti portato all'originarsi di una serie di posizioni - spesso discostanti, talvolta diametralmente opposte tra loro - sull'argomento.

In effetti, è possibile osservare come le narrative atte a giustificare l'esistenza degli ordigni atomici e il loro impiego assumano toni significativamente differenti a seconda del contesto in cui esse prendano forma. In particolare, le differenze che emergono rispetto all'esistenza degli ordigni atomici e in particolare al loro utilizzo contro il Giappone sono significative in virtù del loro permanere anche dopo le considerevoli trasformazioni degli equilibri internazionali nel corso della Guerra Fredda.

Infatti, nonostante l'acuirsi delle tensioni con l'Unione Sovietica, e il loro eventuale evolversi nello scenario della Guerra Fredda, abbia portato, sul finire degli anni '40, al generarsi di una comprensibile paura per la prospettiva di un inevitabile conflitto nucleare, ciò non ha provocato un sensibile cambiamento riguardo l'opinione americana sui bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki avvenuti qualche anno prima. Come è possibile, dunque, giustificare la permanenza di una tale visione, nonostante la possibilità di rivivere in prima persona quei

---

<sup>132</sup> Hendershot, Cyndy. "Darwin and the Atom: Evolution/devolution Fantasies in "the Beast from 20,000 Fathoms, Them!", and "the Incredible Shrinking Man"" *Science Fiction Studies* 25.2, (1998), pag. 319

tragici avvenimenti apparisse allora più probabile che mai? Una possibile risposta a tale dissonanza percettiva viene proposta da Asada in riferimento all'analisi condotta da Lifton e Mitchell sull'impatto di Hiroshima negli Stati Uniti, adducendo come cause tanto il timore per un possibile olocausto nucleare, quanto una sorta di "torpore mentale" collettivo nei confronti degli eventi del '45<sup>133</sup>. Questa terminologia, che nel campo della psicanalisi indica l'esperienza del singolo di un pressoché totale distacco emozionale dalla realtà (spesso in risposta a un trauma) viene impiegata dai due autori per descrivere un ben specifico fenomeno collettivo. Lifton e Mitchell sostengono infatti come tale processo di intorpidimento abbia coinvolto la società americana in tutti i suoi livelli, arrivando quasi a imporre una norma inconsciamente condivisa riguardo a come ci si dovesse porre nei confronti di Hiroshima:

It became *politically correct* - (before the expression existed) in the deepest sense to remain numbed toward Hiroshima - [it became] politically suspect if one was troubled or inclined to make a fuss about it. In that way, as a people, we developed a habit of numbing toward Hiroshima, a sustained tendency toward [...] avoiding felling a connection with what happened there.<sup>134</sup>

Se si sposta l'attenzione dalla percezione collettiva della bomba alla narrativa "ufficiale", proposta per fornire una spiegazione a essa, è comunque possibile intravedere in entrambe la volontà di attenuare la posizione statunitense circa gli aspetti più problematici della questione, fornendo una serie di giustificazioni sul piano strategico, politico e morale alla decisione di usare gli ordigni.

In tal senso, l'affermazione del Presidente Truman circa la necessità dell'uso della bomba per porre definitivamente fine alla

---

<sup>133</sup> Asada, Sadao. "The Mushroom Cloud and National Psyches", op. cit pag. 213

<sup>134</sup> Lifton, Robert Jay, and Greg Mitchell. *Hiroshima in America: Fifty Years of Denial*, New York: Putnam's Sons, (1995), pag. 338

guerra e salvare, potenzialmente, le “migliaia e migliaia di vite” che si sarebbero perse prolungando lo scontro, risulta essere una delle giustificazioni più ampiamente impiegate in ambito ufficiale, e una tra le più convincenti per la popolazione americana<sup>135</sup>. L'elemento di “distacco” presente in questa giustificazione sta nel definire la scelta di impiegare la bomba come un “male minore”, rendendola quindi un'opzione preferibile - e, in tal senso, più “corretta” - rispetto alla prospettiva di continuare in modo indefinito un conflitto quantomai sanguinolento.

Tuttavia, ancora prima della motivazione strategica, Tannenwald sottolinea come le giustificazioni iniziali (collocabili direttamente dopo l'esplosione di Hiroshima, il 6 Agosto) all'impiego della bomba si basassero su altre motivazioni:

He [President Truman] stated that it repaid the Japanese for their perfidious attack on Pearl Harbor and for their wartime atrocities. [...] he threatened to "obliterate more rapidly and completely every productive enterprise the Japanese have above ground" and to inflict "a rain of ruin from the air, the like of which has never been seen on this earth". As historian Paul Boyer has observed, this threat implied that "the Japanese were subhuman creatures to whom the moral restraint of nations need not apply"<sup>136</sup>.

In effetti, anche l'interpretazione del bombardamento atomico come risposta all'attacco di Pearl Harbor è tra le più diffuse in America<sup>137</sup>, e anche questa presenta le basi per un estraniamento dalla questione da parte degli americani, nel momento in cui i due eventi

---

<sup>135</sup> Asada, Sadao. “The Mushroom Cloud and National Psyches”, op. cit pag. 211

<sup>136</sup> Tannenwald, Nina. “Stigmatizing the Bomb: Origins of the Nuclear Taboo”, *International Security* 29.4, (2005), pag. 12.

<sup>137</sup> Possono essere considerati sintomo evidente di questa convinzione alcuni sondaggi sulla popolazione statunitense effettuati tra gli anni '80 e '90 tanto da agenzie Americane (la *Harris Pool*) quanto Giapponesi (la *NHK*). Secondo quanto emerso dai risultati, anche a distanza di cinquant'anni dagli eventi di Pearl Harbour, la percentuale di Americani che prova ancora un qualche risentimento verso i giapponesi riguardo la questione raggiunge in media il 39%, con picchi del 60% tra gli ultrasessantenni (vedi Asada, pag. 219).

vengono inseriti nella logica dell'“attacco e rappresaglia” che caratterizza ogni conflitto armato.

In parallelo all'interpretazione dell'uso della bomba come risposta a Pearl Harbor, è stata molto spesso avanzata una lettura degli eventi in chiave razzista. Secondo tale visione, tra i motivi rintracciabili dietro alla scelta di impiegare la bomba atomica contro il Giappone vi sarebbe anche l'inferiorità razziale dei giapponesi nei confronti degli occidentali, contro cui una simile arma non sarebbe stata impiegata altrettanto facilmente. Anche in questo caso, tale giustificazione agli eventi permetterebbe di creare un distacco tra le due parti, ridimensionando le responsabilità degli Stati Uniti nella vicenda. Benché, in effetti, risulti innegabile che la Guerra del Pacifico abbia portato a un incremento dei sentimenti di odio e diffidenza nei confronti dei giapponesi, risulta comunque difficile trovare qualsivoglia sorta di prova che colleghi direttamente l'uso della bomba atomica a tali manifestazioni di odio razziale<sup>138</sup>, rendendo quindi tale interpretazione non particolarmente popolare nell'opinione pubblica statunitense.

Tenendo quindi conto delle principali contestualizzazioni dell'uso dell'atomica, risulta comunque evidente la forte necessità di giustificare e ridimensionare gli eventi, specialmente alla luce dell'iniziale sconcerto che essi hanno suscitato in America. Come spiega infatti Boyer, risulta abbastanza evidente da uno dei primi bollettini radio statunitensi circa gli eventi di Hiroshima come gli effetti distruttivi delle esplosioni nucleari sfuggano a qualunque possibilità di logica o comprensione umana:

For all we know, we have created a Frankenstein! We must assume that with the passage of only a little time, an improved form of the new weapon we use today can be turned against us.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Asada, Sadao. “The Mushroom Cloud and National Psyches”, op. cit pag. 228

<sup>139</sup> Boyer, Paul. *By the Bomb's Early Light*, New York: Pantheon, (1985), pag. 5. In particolare, l'estratto qui citato proviene dal notiziario serale dell'emittente radiofonica NBC.

È quindi necessario dare una forma coerente a questi eventi, dipingerli in modo tale da rendere possibile convivere con il timore della distruzione che l'energia atomica può provocare nel peggiore degli scenari ipotizzabili. Quello che viene sviluppandosi in tal senso è una visione dell'energia atomica fortemente dualistica.

La duplicità intrinseca alla questione nucleare, in effetti, risulta evidente anche se si considera l'evoluzione della sua rappresentazione in Giappone. A differenziare le due visioni, quindi, è piuttosto il modo in cui questa dualità viene presentata ed elaborata. Infatti, pur essendo tale dinamica inserita in entrambi i casi nello schema relazionale che contrappone il sé all'Altro, la natura della relazione che si viene a creare, nonché il processo di identificazione e definizione dell'Altro (e, di riflesso, del Sé), appaiono drasticamente differenti in ciascuna delle due parti. In questo contesto, un punto di svolta fondamentale nella percezione statunitense della bomba atomica è rappresentato dall'entrata in possesso dell'Unione Sovietica degli armamenti nucleari.

### *L'evoluzione del dualismo atomico negli Stati Uniti.*

La rivelazione dell'esistenza di ordigni nucleari sovietici nel 1949 contribuì alla definitiva cementificazione - nonché a una effettiva evoluzione - della visione dualistica dell'energia atomica e del suo utilizzo. Le due possibili conclusioni a cui tale energia poteva portare (ovverosia il progresso dell'umanità o una sua distruzione per mezzo dei suddetti ordigni) erano ora effettivamente rappresentate dalle nazioni a capo dei blocchi in cui il mondo stava rapidamente venendo a schierarsi

Alla luce di questi eventi, è possibile parlare di un'evoluzione nella visione dualistica dell'energia atomica nel momento in cui la presenza di un elemento esterno agli Stati Uniti - ovvero l'Unione Sovietica - rese possibile l'inquadramento di tale questione secondo la dinamica del "Sé contro l'Altro". Questa traslazione comportò infatti il

trasferimento del conflitto sull'uso dell'energia atomica da un livello puramente interno alla sola realtà americana (in quanto unico stato in possesso di armi nucleari) a uno scenario di contrapposizione tra due attori ben definiti, e potenzialmente alla pari nel possesso degli ordigni nucleari. Secondo quanto afferma Noriega, l'implementazione di una tale dinamica interpretativa appare come un elemento costante della cultura occidentale da un punto di vista storico e antropologico. Le implicazioni di una simile scelta sono così esplicate:

Interpolating an Other then becomes an externalized way of dealing with oneself, a point made again and again by historians of American foreign policy: For most Americans, the external world has been a remote, ill-defined sphere which can be molded into almost anything they wish. More often than we might care to think, this attitude has translated into foreign policies which have relieved and encouraged a nation struggling with tormenting domestic concerns.<sup>140</sup>

Il ricorso a questo modello permette agli Stati Uniti di trasferire la criticità del dualismo atomico all'infuori dalla pura dimensione nazionale, iscrivendo una problematica evidentemente scomoda all'interno di un ambito - quello della politica estera, e, nel caso specifico, dei rapporti con l'Unione Sovietica - in cui risulta semplice tracciare una distinzione netta tra le due parti. Un effetto di questo processo è il consolidamento di una visione esterna capace di rendere ulteriormente giustificabile l'ostilità venutasi a creare tra le due superpotenze:

That American foreign policy so closely follows the self/Other model outlined above implicates the model in the problem it describes, becoming the mechanism whereby the Soviet and

---

<sup>140</sup> Noriega, Chon. "Godzilla and the Japanese Nightmare: When "them!" Is U.S.", *Cinema Journal* 27.1, (1987), pag. 64.

nuclear threats are variously appropriated, and the cold war perpetuated.<sup>141</sup>

La sovrapposizione della questione atomica a quella dell'opposizione al blocco sovietico aggiunge un ulteriore livello di complessità all'interpretazione di tale problema da parte dell'America, in quanto riconfigura la questione atomica a fronte di un già preesistente rapporto di conflittualità. La tendenza a rappresentare l'ostilità tra i due blocchi con un approccio fortemente manicheista influenza in modo non indifferente il ruolo che l'energia atomica ha all'interno della questione. Di fronte a un'incapacità di "immedesimarsi con l'Altro", il cui ruolo nei confronti del Sé viene relegato a quello di semplice antagonista, la priorità prima diviene quella del prevalere su di esso. In tal senso, il dibattito su quale debba essere l'uso adeguato dell'energia atomica e di quali possano essere le implicazioni morali della questione viene rilegato in secondo piano. Secondo Noriega, un esempio di come la prerogativa della competizione porti a uno slittamento della questione atomica è rappresentato dalla decisione del Presidente Truman, nel Settembre del 1946, di licenziare l'allora Segretario al Commercio Henry Wallace. Tra i vari motivi alla base di questa decisione vi sarebbe anche la pubblicazione sulla rivista *Time*, avvenuta qualche giorno prima, di una lettera<sup>142</sup> di Wallace al Presidente in cui le logiche della Guerra Fredda e della nascente corsa agli armamenti vengono fortemente messe in discussione, venendo definite come un pretesto atto a coprire la ricerca dell'egemonia statunitense a livello mondiale. Secondo Noriega, un simile approccio "avvalora la prospettiva dell'Altro rispetto a quella del Sé"<sup>143</sup>, rendendo quindi la posizione dell'ex Segretario al Commercio inaccettabile nel contesto di aperta ostilità tra Unione Sovietica e Stati Uniti. Benché

---

<sup>141</sup> Noriega, Chon. "Godzilla and the Japanese Nightmare", op. cit. pag. 64

<sup>142</sup> Il testo della lettera è consultabile al seguente indirizzo:  
<<http://historymatters.gmu.edu/d/6906/>>

<sup>143</sup> Noriega, Chon. "Godzilla and the Japanese Nightmare", op. cit. pag. 66

l'acquisizione degli armamenti nucleari da parte dell'Unione Sovietica fosse ancora lontana, la logica della competizione tra i due blocchi era già sufficientemente avviata per acquistare priorità su ogni altro approccio critico alla questione.

La traslazione del dualismo atomico nella logica del Sé/Altro, quindi, aggiunge un ulteriore livello di complessità a tale dinamica. Tra le molteplici chiavi di analisi applicabili a questa situazione, Hendershot propone una lettura basata sulle teorie sociali vittoriane e sull'eredità da esse lasciate nella società americana del dopoguerra<sup>144</sup>; l'elemento di dualità all'interno del quale tanto il problema dell'energia atomica, quanto la paura per il comunismo sovietico e le sue manifestazioni nella società americana possono essere ricondotti, quindi, è caratterizzato dall'antitesi tra progresso/ordine/evoluzione e regresso/caos/involuzione.

La percezione americana della bomba atomica negli anni 50, quindi, fu dominata essenzialmente dall'impostazione dualista e dalle sue molteplici declinazioni. Tuttavia, benché tale dualismo necessitasse della presenza di un'entità esterna (l'Unione Sovietica) per poter funzionare, esso continuò a essere impiegato innanzitutto come mezzo per la definizione del Sé (ovvero degli Stati Uniti). Facendo riferimento agli studi di Biskind in materia, Noriega arriva perfino ad affermare che "il problema con il concetto di Altro è che esso permette solo una lettura del Sé. Invero, la bomba e la Minaccia Rossa altro non erano che massicce cortine di fumo per i problemi e le difficoltà interne."<sup>145</sup> Sotto questa luce, la scarsità di dati negli anni '50 e '60 circa la percezione della popolazione statunitense riguardo la bomba atomica e il suo utilizzo, come riporta Asada, non risulta come qualcosa di anomalo<sup>146</sup>. Come vi sarà modo di esplicitare più avanti, la centralità del Sé come elemento fondante nella visione statunitense della bomba

---

<sup>144</sup> Hendershot, Cyndy. "Darwin and the Atom", op. cit. pag. 319

<sup>145</sup> Noriega, Chon. "Godzilla and the Japanese Nightmare", op. cit. pag. 67

<sup>146</sup> Asada, Sadao. "The Mushroom Cloud and National Psyches", op. cit. pag. 213

atomica diverrà uno dei principali punti di contatto e contrasto nei confronti della visione giapponese della tematica. Di conseguenza, ciò comporterà una radicale differenza nei contenuti delle narrative nucleari dei due paesi, nonché del modo in cui esse si approcciano e definiscono i loro interlocutori.

### *La percezione giapponese della bomba atomica.*

Se nella prima parte di questo capitolo è stata posta attenzione a una contestualizzazione della percezione statunitense della bomba atomica, in modo da poter stabilire le diverse fasi della sua evoluzione, occorre di pari passo cercare di considerare la percezione del Giappone sugli eventi di Hiroshima e Nagasaki secondo un medesimo schema, in modo da poter più facilmente operare un confronto tra le due visioni.

In questo contesto, il permanere del governo di occupazione in Giappone per i sette anni successivi al conflitto ha inciso profondamente sul modo in cui gli eventi di Hiroshima e Nagasaki furono intesi e interpretati, polarizzando - fino a un certo punto - la visione della bomba atomica verso una serie di paradigmi e tematiche congeniali alle forze di occupazione, tali, ed esempio, a "limitare l'espressione e la consapevolezza pubblica delle eccezionali dimensioni della sofferenza umana da esse causate"<sup>147</sup>. Tuttavia, molte delle interpretazioni venutisi a sviluppare in questo periodo finirono per permanere anche dopo il termine dell'Occupazione, assumendo nuove connotazioni in seguito ai profondi cambiamenti avvenuti nella società giapponese, e nel contesto di equilibri internazionali all'interno del quale il Giappone ritorna a muoversi come stato indipendente. Occorre quindi partire dalle visioni riguardo la bomba atomica venutesi a creare tra il '45 e il '52, per poi analizzarne l'evoluzione in relazione alle trasformazioni del Giappone sul piano interno e dei suoi rapporti con l'esterno.

---

<sup>147</sup> Orr, James Joseph. *The Victim as Hero*, op. cit. pag. 39

*Le reazioni immediate: i dossier statunitensi sulla bomba atomica.*

Tra i primi documenti utili nel fornire una visione complessiva su come il Giappone abbia reagito alla bomba atomica vi sono i dossier redatti dal *United States Strategic Bombing Survey*, in particolare il volume *"The Effects of Strategic Bombing on Japanese Morale"*. Redatta dalla Morale Division nel Giugno del '47 sulla base dei dati raccolti in circa 5'000 interviste condotte tra il 10 Novembre e il 29 Dicembre del '45, l'opera analizza l'impatto che i massicci bombardamenti alleati e le dinamiche a essi collegate (evacuazioni, effetti sulla produzione industriale) hanno avuto nel plasmare l'attitudine dei Giapponesi nei confronti della guerra. Alle conseguenze che l'uso della bomba atomica ha comportato circa le sorti del conflitto e la loro percezione è dedicato l'ottavo capitolo, ultimo trattante direttamente dei bombardamenti e non di tematiche legate al contesto bellico in generale. Tra i vari risultati ai questionari riportati in questa sezione vi è anche quello relativo alle reazioni alla bomba atomica da parte di persone residenti nelle aree di Hiroshima e Nagasaki. Le diverse risposte, successivo oggetto di analisi e contestualizzazione tramite l'inserimento di testimonianze specifiche, sono riportati in ordine di incidenza:

Reaction	Percent
Fear—terror	47
Admiration – impressed by the scientific power behind the bomb	26
Anger – bomb is cruel, inhuman, barbarous	17
Fear for own life	16
No response	11
Jealousy – why couldn't Japan make such a bomb?	3
Hatred of U.S. because of the atomic bomb	2
Total [somma della totalità delle risposte]	122 <sup>148</sup>

Tabella 2: Reazioni alla bomba atomica di persone residenti nelle aree colpite. Fonte: *The Effects of Strategic Bombing on Japanese Morale* (1947), pag. 92

<sup>148</sup> Come puntualizzato dal testo originale, la percentuale totale supera il 100% in quanto più di un intervistato ha fornito più di una risposta.

Nell'analizzare le percentuali delle diverse risposte, Asada si sofferma in particolare sul numero relativamente basso di intervistati che hanno espresso un odio diretto nei confronti degli Stati Uniti per l'utilizzo della bomba. Anche se essi vengono accorpato al numero di coloro che hanno espresso sentimenti di rabbia, seppur non direttamente nei confronti degli avversari, la percentuale rimane comunque esigua<sup>149</sup>. Si è posta attenzione su questo aspetto anche nel commento originale al sondaggio, in cui vengono avanzate alcune ipotesi circa la natura di questi risultati:

One of the factors involved [in these results] is that many Japanese, out of fear or politeness, did not reveal their feelings' with complete candor to American interviewers. [...] The interviewing was conducted three months after the surrender, at a time when Japanese war leaders had become completely discredited and American prestige was very high, [...] so hostile attitudes expressed to American interviewers would be extremely inappropriate.<sup>150</sup>

L'ipotesi avanzata, quindi, è che alla base di un così basso tasso di manifesta ostilità verso gli Stati Uniti, *de facto* forza occupante del Giappone, vi fosse un misto di effettivo timore nei confronti degli americani e di aperto risentimento nei confronti del regime militare precedente, da lì a breve destinato a essere messo di fronte alle conseguenze delle proprie azioni per opera del Tribunale militare internazionale per l'Estremo Oriente. Un altro aspetto da tenere in considerazione nell'analizzare questi dati è la specificità del campione preso come riferimento, proveniente interamente dalle aree oggetto dei bombardamenti atomici, e quindi, per la maggior parte, testimoni in prima persona della devastazione provocata dalle due esplosioni. In seguito alle analisi sui risultati ottenuti a Hiroshima e Nagasaki, infatti,

<sup>149</sup> Asada, Sadao. "The Mushroom Cloud and National Psyches", op. cit. pag. 209

<sup>150</sup> United States Strategic Bombing Survey. *The Effects of Strategic Bombing On Japanese Morale: Morale Division, June 1947*, Washington: U. S. Govt. Print Office, (1947), pag. 94

il dossier riporta alcune tabelle in cui si registrano le diverse reazioni alla bomba e le attitudini nei confronti del conflitto di campioni di popolazione appartenenti ad altre aree del Giappone (Si veda, in tal senso, l'appendice 1 del presente elaborato). Sebbene i dati ricavabili dal dossier sulla situazione nel resto del Giappone non siano dettagliati come quelli provenienti dalle aree colpite, le risposte più diffuse rimangono, in entrambi i casi, "paura", "ammirazione per il progresso scientifico dietro la bomba" e "rabbia" (di questa risposta sono indicate le percentuali specifiche anche a livello nazionale, ovvero circa il 12%)<sup>151</sup>.

In effetti, le discrepanze nelle immediate percezioni e reazioni alla bomba atomica tra le aree colpite e il resto del Giappone sono giustificabili alla luce della situazione critica in cui il Giappone si trovava al momento delle esplosioni. Se a ciò si aggiunge la volontà, da parte del governo di occupazione, di limitare quanto più possibile la diffusione delle notizie circa l'effettivo ammontare dei danni e le conseguenze dell'esplosione<sup>152</sup>, risulta comprensibile come, perlomeno nell'immediato, la percezione della bomba atomica in Giappone differisca drasticamente nel resto del Giappone rispetto alle aree colpite. A tal proposito, il resoconto statunitense si interroga sui possibili effetti che un maggiore lasso di tempo tra le esplosioni e la decisione del Giappone di arrendersi avrebbero potuto avere circa il morale della nazione e la loro posizione nei confronti degli Stati Uniti<sup>153</sup>.

Ciononostante, il repentino inizio del processo di occupazione, e il conseguente avvio delle attività di controllo delle informazioni e dei

---

<sup>151</sup> United States Strategic Bombing Survey. *The Effects of Strategic Bombing On Japanese Morale*, op. cit. pag. 100

<sup>152</sup> Kyōko Hirano riporta un esempio emblematico dell'operazione di censura condotta dal regime militare: il documentario-reportage filmato da Toshio Kashiwada per conto della Nichi-ei, realizzato a pochi giorni di distanza dagli eventi di Hiroshima, fu prontamente confiscato dalle autorità militari, assieme a tutte le stampe e i negativi realizzati durante la lavorazione. Essi temevano infatti che la devastazione delle aree bombardate potesse abbattere ulteriormente il morale della popolazione. Hirano, Kyōko. *Mr. Smith Goes to Tokyo*, op. cit. pag. 59

<sup>153</sup> US Strategic Bombing Survey. *The Effects of Strategic Bombing On Japanese Morale*, op. cit. pag. 100

canali di comunicazione da parte delle forze alleate alterò significativamente il processo percettivo della nazione nei confronti della bomba atomica e dell'Occupazione in generale. Nel citare lo storico Seiji Imabori, Asada ipotizza come la scelta da parte dello SCAP di aver zittito, tramite azioni di censura e controllo mediatico, le voci delle vittime delle bombe atomiche, si sia rivelata una mancata opportunità per esercitare una significativa influenza sulle questioni internazionali<sup>154</sup>.

*La bomba atomica e l'Occupazione: le influenze della narrativa del pacifismo.*

Benché le prime testimonianze di interventi di censura/alterazione dei media da parte degli Alleati in riferimento alla bomba atomica siano riscontrabili già dal settembre del '45<sup>155</sup>, è altresì vero che all'intransigenza iniziale circa il trattamento di certe tematiche seguirà, con il passare degli anni, un atteggiamento decisamente più concessivo, destinato a culminare nel '49 con la sospensione delle norme sulla censura.

Nell'affermare che “la censura non si rivelò affatto totale, consistente ed efficace”<sup>156</sup>, Asada intende sottolineare come molte dei punti salienti circa la percezione della bomba atomica riscontrabili dopo la fine dell'Occupazione abbiano trovato le loro radici già nel periodo di presenza alleata, sebbene non fosse loro permesso emergere completamente.

Il processo di costruzione della percezione della bomba atomica appare infatti strettamente collegato allo stabilimento delle basi della retorica del pacifismo giapponese, che solo a partire dagli anni '50 si legherà a una sempre più popolare narrativa basata sul “Giappone come vittima”; secondo Orr, risulta persino possibile affermare che essa “abbia trovato la sua espressione più pura e universalmente accettata

---

<sup>154</sup> Asada, Sadao. “The Mushroom Cloud and National Psyches”, op. cit. pag. 209

<sup>155</sup> Hirano, Kyōko. *Mr. Smith Goes to Tokyo*, op. cit. pag. 59

<sup>156</sup> Asada, Sadao. “The Mushroom Cloud and National Psyches”, op. cit. pag. 210

attraverso il discorso pubblico [giapponese] sulle armi nucleari”<sup>157</sup>. In tal senso, l’operazione di “censura” operata nei riguardi degli eventi di Hiroshima e Nagasaki si concretizza non tanto come un categorico divieto/rifiuto di trattare dell’argomento, quanto piuttosto di inquadrarlo nel più ampio contesto del Giappone come nazione dedita al pacifismo, uscita sconfitta dalla guerra e completamente immersa in un radicale processo di ricostruzione/trasformazione. Se, infatti, nel periodo iniziale dell’Occupazione era permessa la discussione sulla capacità distruttiva della bomba, ciò che era invece oggetto di silenzio era la diffusione di una consapevolezza generale sull’enorme grado di sofferenza umana causato dalla bomba<sup>158</sup>.

In molti casi, lo SCAP esercitò pressioni affinché alle scene di devastazione di Hiroshima, presentate tramite libri o cinegiornali, venissero affiancati anche altri luoghi colpiti dai bombardamenti alleati, come ad esempio Tokyo, in modo da rinforzare l’idea che non fosse stato l’uso delle bombe il solo motivo per la capitolazione del Giappone<sup>159</sup>. Allo stesso modo, le voci di protesta circa l’uso della bomba atomica come atto disumano furono prontamente messe a tacere dalle forze di occupazione<sup>160</sup>.

L’impatto che tali misure ebbero sulla percezione della bomba atomica all’infuori di Hiroshima e Nagasaki appare evidente se si considera il modo in cui le prime opere rappresentative della *genbaku bungaku* (原爆文学, Letteratura della bomba atomica) furono accolte dal pubblico giapponese. Come spiega infatti Orr, tali lavori furono spesso considerati come rappresentazione di problematiche locali, legate a un contesto limitato, spesso eccessivamente politicizzate e pertanto poco

---

<sup>157</sup> Orr, James Joseph. *The Victim as Hero*, op. cit. pag. 36

<sup>158</sup> Orr, James Joseph. *The Victim as Hero*, op. cit. pag. 39

<sup>159</sup> Hirano, Kyōko. *Mr. Smith Goes to Tokyo*, op. cit. pag. 60

<sup>160</sup> A tal proposito, Orr ricorda in particolare il caso dell’*Asahi Shinbun*, la cui stampa venne interrotta per due giorni in seguito alla pubblicazione di un commento dell’allora Ministro dell’Educazione giapponese, Hatoyama Ichirō. Nell’articolo, egli definiva l’impiego delle bombe come un vero e proprio crimine di guerra, ancor più contrario ai principi del diritto internazionale rispetto all’uso di gas tossici in guerra. Orr, James Joseph. *The Victim as a Hero*, op. cit. pag. 195

rappresentative di un sentimento nazionale comune. Anche l'enorme successo riscosso dalla pubblicazione, nell'Aprile del '49, del romanzo-reportage *Hiroshima* di John Hersey risulta comunque slegato a una percezione nazionale degli orrori della bomba; al contrario, "l'autore denazionalizza implicitamente i suoi sei interlocutori, nel tentativo di evocare una risposta umanistica e universale" (Orr, 39)<sup>161</sup>. Se oltre a ciò si tiene conto che parte del successo ottenuto dall'opera negli Stati Uniti deriva proprio dall'approccio umanamente empatico, che tuttavia appare privo di una qualunque presa di posizione etica o politica (Asada, 212), risulta evidente quanto sia difficoltoso approcciarsi direttamente alla questione degli ordigni atomici e all'enormità delle conseguenze derivate dalla loro esistenza.

Nel complesso sistema di censura e ridimensionamento operato ponendo come cardine la narrativa del pacifismo, l'inquadramento della bomba atomica in chiave dualistica appare particolarmente popolare nel periodo iniziale dell'Occupazione. Collegato a tale visione vi era il sentimento di ammirazione nei confronti del grande progresso scientifico rappresentato dal dominio umano sull'energia atomica:

The atomic bomb was an example of the irrefutably superior technological potential of the American model of a rational, democratic, and therefore peace-loving society that had, significantly, defeated Japan Through science.<sup>162</sup>

In tal senso, è possibile parlare anche nel caso del Giappone di un "dualismo atomico" la cui impostazione era, per sommi capi, non dissimile dalla sua controparte statunitense. Come viene suggerito da Orr nel tracciare gli elementi chiave di tale visione, la responsabilità di un corretto uso dell'energia atomica risiede nell'umanità tutta, escludendo ancora una volta una componente di esclusività giapponese

---

<sup>161</sup> Orr, James Joseph. *The Victim as a Hero*, op. cit. pag. 39

<sup>162</sup> Orr, James Joseph. *The Victim as a Hero*, op. cit. pag. 39. Si veda inoltre, a riguardo, il saggio di John Dower "The Bombed: Hiroshima and Nagasaki in Japanese Memory", in *Diplomatic History* 19 (2), (1995).

da questa narrativa<sup>163</sup>. Uno degli esempi più significativi riguardo tale visione sono alcuni degli editoriali scritti da Aragaki Hideo per l'*Asahi Shinbun* nell'estate del '46, poche settimane dopo l'inizio dei test nucleari nel pacifico nell'ambito dell'Operazione Crossroads. Nell'affrontare la tematica dell'energia atomica, infatti, non vi è alcun accenno a una qualche peculiarità della condizione giapponese di vittime del bombardamento atomico, ma si fa riferimento a concetti (come ad esempio quello di "civiltà umana", o di "pace mondiale") o progetti (il Piano Baruch) che lasciano intendere come quello dell'atomica sia un argomento di portata mondiale, una tematica talmente grande e complessa riguardo alla quale il Giappone, uscito sconfitto dalla guerra e impegnato, sotto l'egida dell'Occupazione, in una radicale ricostruzione di sé, non può avere una voce esclusiva in merito.

Ciononostante, la conclusione dell'Occupazione e il rapido mutare degli equilibri internazionali porterà a un significativo mutamento nella percezione nazionale della bomba atomica e il suo ruolo nella definizione dell'identità giapponese.

*La fine dell'Occupazione: il dibattito politico sul pacifismo e le sue conseguenze sulla questione atomica.*

Con l'entrata in vigore del Trattato di Pace di San Francisco nell'aprile del 1952, il Giappone riacquista l'indipendenza, pur rimanendo legato agli Stati Uniti per effetto del Trattato di Sicurezza firmato in concomitanza con il primo. Nel ritornare quindi sulla scena internazionale come un attore pressoché autonomo, il Giappone si trova davanti a uno scenario particolarmente complesso, in cui le tensioni della Guerra Fredda stavano portando a drastici mutamenti negli equilibri internazionali. In concomitanza a tali sviluppi (in particolare, l'intensificarsi della guerra in Corea, l'acquisizione da parte dell'Unione Sovietica della bomba atomica, lo sviluppo della bomba all'idrogeno,

---

<sup>163</sup> Orr, James Joseph. *The Victim as a Hero*, op. cit. pag. 40

l'ipotesi di un nuovo uso dell'atomica per risolvere il conflitto in Corea), Asada sottolinea come la fine dell'Occupazione segni l'inizio di un periodo di grande popolarità di opere letterarie e cinematografiche legate agli eventi di Hiroshima<sup>164</sup>.

In questo scenario, gli eventi del '45 iniziano a emergere come un punto cardine nella ridefinizione dell'identità nazionale post-Occupazione, non solo a livello culturale, ma anche sul piano politico. Infatti, nel dibattito sulla posizione che il Giappone avrebbe dovuto assumere circa l'utilizzo delle armi nucleari, strettamente legata alla definizione dell'ideologia pacifista del paese, le posizioni più conservatrici del governo vanno a scontrarsi con gli esponenti più radicali della compagine socialista nipponica. All'origine di tali contrasti vi è la radicale differenza tra le interpretazioni che ciascuno dei due gruppi ha dato alla retorica del pacifismo nipponico, e al modo in cui essa dovrebbe andare a influire sulla posizione del Giappone in ambito internazionale, anche e non solo riguardo l'impiego delle armi nucleari.

Per poter comprendere le basi della retorica pacifista portata avanti dall'ala conservatrice è necessario risalire fino ai primi momenti dell'Occupazione, in cui essa fece della necessità di una riconciliazione tra Giappone e Stati Uniti uno degli elementi centrali del suo discorso politico. Ciò, a sua volta, può essere considerato come un passo successivo sulla linea del discorso imperiale sulla resa pronunciato il 15 agosto, in cui l'amarezza derivante dal "sopportare l'insopportabile e soffrendo l'insoffribile" era tuttavia l'unico mezzo necessario per "aprire la strada a una grande pace per tutte le generazioni a venire."

Lo stesso Primo Ministro Higashikuni espresse i suoi auspici in tal senso, sperando in una volontà comune da parte di Statunitensi e Giapponesi di dimenticare gli orrori della guerra appena conclusa, rappresentati emblematicamente dagli eventi di Hiroshima e Pearl

---

<sup>164</sup> Asada, Sadao. "The Mushroom Cloud and National Psyches", op. cit. pag. 210

Harbor<sup>165</sup>. In relazione a tale volontà di conciliazione, Igarashi sottolinea come la scelta del Primo Ministro Yoshida Shigeru di sostenere una simile retorica pacifista sia in realtà funzionale a un compiacimento degli interessi alleati, nella prospettiva di un'accelerazione nel processo di ritorno all'indipendenza. In relazione a ciò, la posizione del Giappone come stato dedito al pacifismo avrebbe potuto rivelarsi cruciale per affrontare la sempre crescente instabilità che andava palesandosi sulla scena internazionale<sup>166</sup>.

Dalla parte opposta, nelle posizioni più progressiste, la prospettiva di una svolta pacifista - e, conseguentemente, antinucleare - del Giappone fu abbracciata letteralmente, senza i "secondi fini" rincorsi dall'ala conservatrice. Il sostegno dimostrato dall'ala progressista a tale ideologia trae origine, tra le altre ragioni, dalla profonda crisi di valori e del senso di smarrimento in cui il Giappone si ritrova al termine della guerra, una vera e propria "tabula rasa" su cui lo SCAP punterà la sua attenzione nel promuovere il processo di democratizzazione del paese a livello interno, in congiunzione con una sua ridefinizione a livello internazionale secondo l'ambizioso ideale della "Svizzera dell'Est"<sup>167</sup>. Coadiuvati dall'attrattiva che questa narrativa esercitava sulla popolazione, gli esponenti del partito socialista e comunista si mostrarono favorevoli a tale svolta pacificatrice, pur non essendoci una totale corrispondenza tra il progetto alleato ed il loro. . Allo stesso tempo, essi si mostrano perplessi - se non addirittura sospettosi - riguardo alla progressiva riconsiderazione della componente conservatrice a opera delle forze di occupazione. . Con l'inizio della guerra in Corea e il termine dell'Occupazione, la scelta di Yoshida di sottostare al sistema di sicurezza americano - incoraggiato, in tal senso, dall'effetto positivo che il conflitto ha esercitato nel ridare

---

<sup>165</sup> Orr, James Joseph. *The Victim as a Hero*, op. cit. pag. 41, in riferimento a un articolo presente sull'*Asahi Shinbun* del 20 Settembre 1945.

<sup>166</sup> Takeshi, Igarashi. "Peace-making and Party Politics: The Formation of the Domestic Foreign-policy System in Postwar Japan" *Journal of Japanese Studies* 11.2, (1985), pag. 234

<sup>167</sup> Takeshi, Igarashi. "Peace-making and Party Politics", op. cit. pag. 234

energia all'industria giapponese - segna la definitiva rottura tra le due interpretazioni del pacifismo, relegandone gli aspetti più radicali nelle fasce più a sinistra del panorama politico nazionale<sup>168</sup>.

Una sorte non dissimile a quella di tali visioni pacifiste toccherà anche alle posizioni più fortemente antinucleari e ostili nei confronti degli Stati Uniti, a loro volta spesso accompagnate da voci di supporto per la causa sovietica di contrasto all'egemonia statunitense. È in questo contesto di netta divisione che verranno poste le basi per una ridefinizione del discorso sulla bomba atomica, proponendo una nuova prospettiva sulla questione e sul ruolo che il resto del mondo deve assumere a tal riguardo.

*Dopo l'Occupazione: la bomba come esperienza esclusivamente giapponese.*

Il terzo momento nell'evoluzione della percezione dell'atomica in Giappone è caratterizzato da un netto cambio di prospettiva circa la natura dell'esperienza di Hiroshima, di come essa vada intesa e di quale debba essere il messaggio che essa deve trasmettere all'esterno. Come spiega Saito, ciò che va a cambiare nella narrativa dell'atomica è la "sfera di influenza" dell'evento: si passa infatti da un fenomeno di portata mondiale, in cui l'orrore per un uso sbagliato dell'atomica rende tutta l'umanità potenzialmente vittima di un nuovo conflitto nucleare, a un'interpretazione di Hiroshima come un fenomeno traumatico essenzialmente giapponese, legata *totalmente* ed *esclusivamente* a una dimensione nazionale:

The preceding and ongoing sanctification of "Hiroshima" as a foundation of peace for entire humanity prevented them<sup>169</sup> from framing "Hiroshima" as a wedge between Japan and the United

---

<sup>168</sup> Orr, James Joseph. *The Victim as Hero*, op. cit. pag. 42

<sup>169</sup> In questo caso, "them" si riferisce ad alcuni degli esponenti più radicali dei movimenti anti-atomica (tra i quali vi sono anche diretti sopravvissuti ai bombardamenti), caratterizzati da una forte ostilità nei confronti degli Stati Uniti. Un esempio di tale ostilità fu il tentativo, nel '54, di intentare un'azione legale contro gli Stati Uniti, sostenendo che i bombardamenti potevano essere considerati alla stregua di un crimine internazionale (Saito, pag. 366-367)

States in the field of international politics. Some Japanese nonsurvivors, however, started framing "Hiroshima" as national trauma during this period [1951-54].<sup>170</sup>

Come già sottolineato in precedenza, con il finire dell'Occupazione si assistette a un fiorire sulla scena culturale giapponese di una molteplicità di produzioni riguardo gli eventi di Hiroshima e Nagasaki; tra di esse, Orr e Saito pongono attenzione su alcuni dei lavori più significative del periodo per quello che riguarda la formazione di una visione nazionale, comune e condivisa sugli eventi di Hiroshima.

Tra i primi esempi di opere realizzate secondo tale ottica, entrambi gli autori menzionano il reportage fotografico pubblicato dalla rivista *Asahi Graph*, intitolato *Genbakuhihigaki no hatsukōkai* (原爆被害の初公開, Prima Esposizione Pubblica sui Danni delle Esplosioni Atomiche, *First Exposé of A-bomb Damage*), dato alle stampe il 6 Agosto 1952, a pochi giorni dal primo anniversario dei bombardamenti dopo la fine dell'Occupazione (figura 10). L'albo, contenente foto inedite di Miyatake Hajime e Matsumoto Eijime<sup>171</sup>, entrambi fotografi presso l'*Asahi Shinbun* di Osaka, rappresenta una cruda ed estensiva testimonianza della situazione a Hiroshima nei giorni immediatamente successivi all'esplosione. Il successo del volume fu immediato: dopo aver venduto 520'000 copie in una sola giornata, si raggiunse il numero totale di 700'000 copie vendute dopo quattro ristampe aggiuntive<sup>172</sup>. Nelle ventidue pagine di sole fotografie raccolte nella rivista, gli effetti della bomba atomica sulla città furono per la prima volta rappresentati nella loro totalità, andando oltre la classica immagine del "fungo atomico", spaziando dai danni sulle persone ai danni agli edifici

---

<sup>170</sup> Saito, Hiro. "Reiterated Commemoration: Hiroshima as National Trauma" *Sociological Theory* 24.4, (2006), pag. 367

<sup>171</sup> Riguardo all'operato dei due fotografi, nonché alle vicissitudini nella raccolta del materiale che avrebbe poi costituito il reportage dell'*Asahi Graph*, si veda la sezione del sito del Museo della Pace di Hiroshima riguardo la mostra loro dedicata allestita nel 2005. <[http://www.pcf.city.hiroshima.jp/virtual/VirtualMuseum\\_e/exhibit\\_e/exhi\\_fra\\_e.html](http://www.pcf.city.hiroshima.jp/virtual/VirtualMuseum_e/exhibit_e/exhi_fra_e.html)>

<sup>172</sup> Saito, Hiro. "Hiroshima as National Trauma", op. cit. pag. 365



Figura 10: la copertina del numero dell'Asahi Graph contenente il reportage sulla bomba atomica.

e agli spazi e oggetti della vita quotidiana. Esattamente come alcuni degli editor della rivista avevano predetto, dimostrandosi titubanti nel pubblicare il reportage, la rappresentazione delle devastazioni della bomba, poste in un contesto reale, crudo e “vicino” al pubblico a cui è rivolto causò un enorme shock in tutta la nazione<sup>173</sup>.

La componente essenzialmente visuale dell'opera è, secondo Hiro, non solo una delle ragioni del suo successo, ma anche un elemento fondamentale per la creazione di una percezione comune

sull'accaduto. La fruibilità del media fotografico, accompagnata alla distribuzione tramite rivista, fa di *Genbakuhihiki no hatsukōkai* un'opera molto più fruibile a livello economico e culturale rispetto ad altri prodotti editoriali, allora uno dei media principali entro cui il discorso atomico si articolava. In secondo luogo, la componente visuale permetteva la creazione di una memoria collettiva uniforme, concreta e facilmente “immagazzinabile”<sup>174</sup>.

<sup>173</sup> Utsumi, Hirofumi. "Nuclear Images and National Self-Portraits - Japanese Illustrated Magazine Asahi Graph, 1945-1965." 関西学院大学先端社会研究所紀要 - Annual Review of the Institute for Advanced Social Research 5, (2011), pag. 8-9. *Kwansei Gakuin University Repository*. Web. 24 aprile. 2016. <<http://hdl.handle.net/10236/F245>>.

<sup>174</sup> Saito, Hiro. "Hiroshima as National Trauma", op. cit. pag. 365

Parallelamente alla costruzione di una base comune, nella forma di una memoria storica condivisa, Utsumi sottolinea come un altro elemento centrale nella reazione collettiva all'articolo fosse un'ancora maggiore repulsione verso le armi atomiche, che tuttavia non determinò alcuna reazione concreta da parte dell'opinione pubblica giapponese:

The publication of the special issue definitively turned the nuclear bombings of Hiroshima and Nagasaki into national events representing the atrocity of war in the Nuclear Age. However, the revulsion aroused by the publication did not develop into an active movement against nuclear weapons and did not result in anger against the United States. The prevailing self-portrait of the defeated former aggressor blocked such a reaction.<sup>175</sup>

Se, quindi, *Genbakuhi gaki no hatsukōkai* fornì al Giappone un terreno comune su cui costruire una percezione unitaria ed esclusiva della questione atomica, a cementare tale prospettiva fu, secondo Orr, l'editoriale che Arakagi Hideo dedicò, il 24 Agosto del '52, al film *Genbaku no ko* (原爆の子, i bambini della bomba atomica, *Children of Hiroshima*), di Kaneto Shindō. Benché il film non inquadrò l'esperienza di Hiroshima come un elemento esclusivamente giapponese, Hideo sottolinea come esso sia un'opera "che solo i Giapponesi possono realizzare" e che, anzi, "solo i Giapponesi hanno il diritto, nonché il massimo dovere, di realizzare"<sup>176</sup>. La contrapposizione tra diritto e dovere, in tal senso, rimarca l'esclusività della condizione del Giappone, unico a poter effettivamente comprendere quali siano i veri orrori a cui le armi atomiche possono portare, e che pertanto deve conservare e trasmettere tale insegnamento al resto del mondo, al tempo ormai del tutto rassegnato alla prospettiva di un possibile conflitto nucleare.

---

<sup>175</sup> Utsumi, Hirofumi. "Nuclear Images and National Self-Portraits", op. cit. pag. 9

<sup>176</sup> Arakagi, Hideo. "Tensei Jingo" *Asahi Shinbun*, Tokyo, (24 agosto 1952), citato in Orr, James Joseph. *The Victim as Hero*, op. cit. pag. 43

*L'atomica come esperienza esclusiva: percezioni a confronto.*

Nell'analizzare l'evoluzione che la percezione della bomba atomica ha subito nel contesto statunitense e in quello giapponese, si può notare subito come l'elemento di "esclusività" ricopra un ruolo fondamentale nella costruzione delle narrative nucleari di entrambi gli stati. Tuttavia, i motivi che entrambe le parti portando a sostegno di tale posizione "privilegiata" rispetto al resto del mondo sono pressoché opposti tra loro: da un lato a dominare la visione statunitense vi è il primato nel *possesso* della bomba e, una volta che tale elemento viene meno, esso si trasla nel primato nell'utilizzo *più corretto* dell'energia atomica in tutte le sue applicazioni. Sebbene per poter dare concretezza a tale visione la figura dell'Altro (ovverosia l'Unione Sovietica) fosse necessaria, essa viene comunque interpretata in funzione del Sé a cui è opposta, e non viene mai fatto un effettivo tentativo di identificarsi con la sua posizione.

Dal lato opposto, la graduale evoluzione nell'interpretazione degli eventi di Hiroshima e Nagasaki verso una narrativa in grado di coinvolgere la totalità della sola nazione giapponese vede anch'essa la creazione di un concetto di Sé esclusivo, in quanto la ferita causata dagli ordigni atomici è prerogativa esclusiva del Giappone. Tuttavia, l'Altro rispetto a cui il Sé è chiamato a confrontarsi risulta essere molto più difficile da identificare rispetto al caso americano. Il Sé che il Giappone prende a riferimento nella narrativa atomica è un paese appena uscito da un periodo di occupazione straniera, in cui alla ricostruzione delle macerie della guerra si è affiancato un processo radicale di trasformazione politica e sociale, che ha abbracciato una retorica di pacifismo basata su valori nuovi ed estranei alla sua tradizione. l'Altro che a ciò dovrebbe opporsi, quindi, assume di volta in volta connotati e peculiarità diverse; talvolta si concretizza come ciò a cui va attribuita la *colpa* degli eventi del '45, talvolta come coloro che, nell'accrescere la tensione sul piano internazionale, potrebbero

portare a un ripetersi di tali eventi, e infine anche come un ritratto distorto dello stesso Sé, divenuto una creatura *ibrida*, poggiante su basi poste dall'esterno e totalmente aliene a ciò che vi era prima.

Come è stato possibile osservare, una chiave di interpretazione di queste complesse narrative può risiedere nelle diverse manifestazioni artistiche sviluppatesi in contemporanea a esse. Nell'affrontare la dinamica del Sé contro l'Altro, e riportandola al rapporto intercorrente tra Giappone e Stati Uniti, ritengo che l'analisi di alcuni lungometraggi di genere fantascientifico, realizzati in entrambi i paesi nei primi anni '50, possa fornire esempi significativi di come tali dinamiche abbiano influenzato il modo di ciascuno di essi di porsi nei confronti dell'esterno.

## Capitolo 3

### *Gojira e The Beast from 20'000 Fathoms:* immaginario mostruoso e narrative atomiche nel Giappone post-Occupazione.

#### *La nascita dei mostri atomici.*

Tra i tanti film di fantascienza apparsi sugli schermi americani degli anni '50, *The Beast from 20'000 Fathoms* (pellicola che segna l'esordio alla regia di Eugène Lourié) è il primo a includere al suo interno riferimenti diretti alla bomba atomica e ad altre applicazioni dell'energia nucleare, venendo generalmente considerato come il capostipite di un intero sottogenere all'interno dei film di mostri<sup>177</sup>. Il considerevole successo<sup>178</sup> che il film ottenne all'uscita nelle sale nell'estate del 1953 risulta comprensibile se si considera come, in quel periodo, immagini e discorsi relativi all'energia nucleare e al suo ruolo nella Guerra Fredda fossero costantemente presenti nel vivere quotidiano del cittadino medio degli Stati Uniti<sup>179</sup>. Nel frenetico avvicinarsi di voci ufficiali e non, in cui alle rassicurazioni sulla sicurezza degli ordigni si contrapponevano visioni apocalittiche di attacchi nucleari alle metropoli statunitensi<sup>180</sup>, ogni approccio critico al

---

<sup>177</sup> Noriega sottolinea come, nonostante *The Beast* sia l'unico film del periodo in cui è presente un mostro dalle fattezze di dinosauro, altre pellicole, come ad esempio *Them!* (Assalto alla Terra, 1945) o *The Beginning of the End* (1957), presentano una medesima invasione da parte di creature mostruose e radioattive, spesso per effetto di un uso sbagliato da parte dell'uomo dell'energia nucleare. Noriega, Chon. "Godzilla and the Japanese Nightmare", op. cit. pag. 66-67.

<sup>178</sup> A fronte di un investimento di circa 250'000 dollari, il grande numero di sale raggiunte e una campagna pubblicitaria particolarmente imponente portarono a un incasso al box office di circa 5 milioni di dollari.

<sup>179</sup> Hammond, Alexander. "Rescripting the Nuclear Threat in 1953: *The Beast from 20,000 Fathoms*" *Northwest Review* 22.1, (1984), pag. 182.

<sup>180</sup> La rappresentazione di un ipotetico attacco nucleare alle città americane (quasi sempre New York) è rintracciabile, secondo Hammond, fin dal 1950, a meno di un anno di distanza dal primo test atomico sovietico. In questo senso, *The Beast* è considerato come il primo film ad aver trasportato tale immaginario sul grande schermo, pur attraverso l'uso del dinosauro come metafora indiretta della bomba.

film è stato condotto inquadrandolo come un “modello di discorso indiretto sulla Guerra Fredda e sulla corsa agli armamenti”<sup>181</sup>.

Attraverso un'elaborazione dei contenuti di questo discorso, tracciando dei riferimenti orientati ad alcuni elementi salienti nello scenario politico statunitense del periodo, sarà possibile porre le basi per un confronto con una medesima analisi, condotta però sul film giapponese *Gojira* (ゴジラ, *Godzilla*, *Godzilla*, *King of Monsters!*).

Benché le due pellicole presentino alcune somiglianze evidenti a livello di trama, giustificabili dalla presenza del film di Lourié tra gli spunti su cui *Gojira* è stato elaborato<sup>182</sup>, la diversità nel modo in cui i film sviluppano le loro tematiche principali assume un ruolo centrale nella loro contestualizzazione storico-culturale.

Specialmente nel caso di *Gojira*, la figura del mostro non si limiterà a fornire un approccio alternativo alla problematica delle armi nucleari, ma diverrà simbolo delle difficoltà nipponiche tanto nei confronti dei propri problemi interni quanto nel rapporto tra esso e l'Occidente, primi tra tutti gli Stati Uniti.

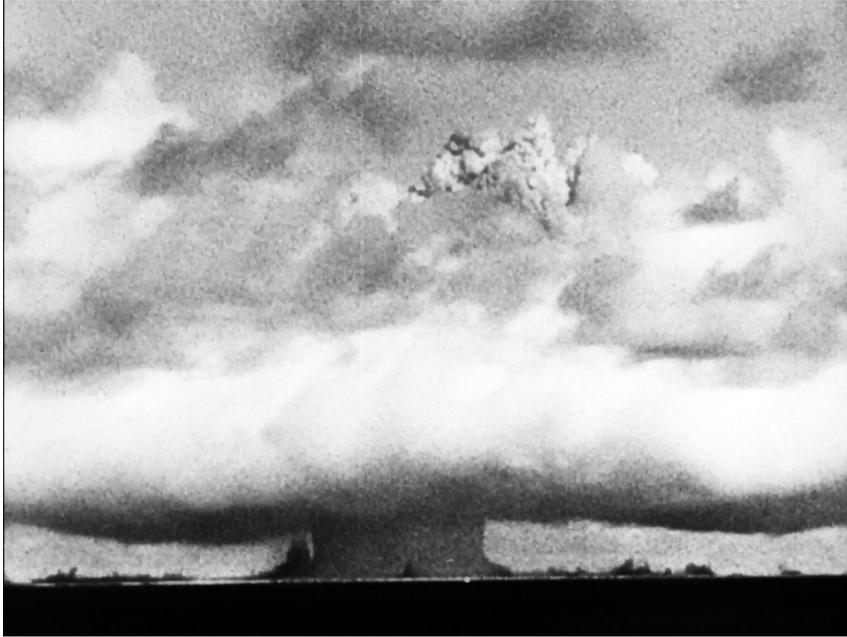
### *The Beast from 20'000 Fathoms: Trama*

Artide. Dopo due mesi di lavoro, i preparativi per l'operazione militare “Experiment” giungono finalmente a compimento. Scopo dell'operazione è quello di testare tra i ghiacci del Polo Nord un nuovo tipo di ordigno nucleare, e conseguentemente di raccogliere quanti più dati possibili sull'esplosione e sui suoi effetti.

---

<sup>181</sup> Hammond, Alexander. “Rescripting the Nuclear Threat in 1953”, op. cit. pag. 182

<sup>182</sup> Brothers, Peter H.. “Japan's Nuclear Nightmare: How the Bomb Became a Beast Called “Godzilla”” *Cinéaste* 36.3, (2011), pag. 36.



*Figura 11: la sequenza della detonazione nucleare è stata realizzata alternando scene appositamente ricreate nello studio cinematografico con effettive riprese di esplosioni atomiche.*

Pochi secondi dopo la detonazione, il radar della base operativa capta per alcuni istanti una massa di circa 500 tonnellate poco distante dal luogo dell'impatto; Jack Evans (Kenneth Tobey), colonnello dell'Esercito e responsabile della spedizione, minimizza la cosa adducendo a un malfunzionamento nell'antenna a seguito dell'onda d'urto. Alcune ore dopo, il colonnello scorta gli scienziati Thomas "Tom" Nesbitt (Paul Christian) e George Ritchie (Ross Elliott) all'esterno della base, per poter recuperare i dati raccolti dalle varie postazioni di rilevamento esterne.

Il livello particolarmente elevato di radioattività percepito dai macchinari, e l'imminente arrivo di una bufera spingono i due scienziati a dividersi per velocizzare il processo di raccolta dei dati. Ritchie, colto di sorpresa da uno spaventoso boato, intravede tra la neve la gigantesca sagoma in movimento di un dinosauro. Lo shock è tale da far perdere l'equilibrio allo scienziato, che precipita in un

dirupo rompendosi una gamba. Tom accorre in aiuto dell'amico, trovandolo ormai delirante e incapace di muoversi; poco dopo, la seconda apparizione del dinosauro provoca una valanga che travolge i due, sommergendo definitivamente Ritchie e lasciando Tom in fin di vita. Data la criticità della sua condizione, Tom viene prontamente trasferito a New York, dove riesce a ristabilirsi in breve tempo. Tuttavia, nessuno crede al suo racconto riguardo il dinosauro, ritenuto tanto da Jack quanto dallo staff dell'ospedale nient'altro che un'allucinazione post-traumatica.

Nel frattempo, il dinosauro riappare a largo delle acque di Terranova, dove affonda brutalmente un peschereccio lasciando un solo superstite. Venuto a sapere dell'incidente, Tom si convince ulteriormente dell'esistenza del dinosauro, e decide quindi di contattare il professor Elson (Cecil Kellaway), direttore del dipartimento di paleontologia dell'Università, nella speranza di trovare un sostegno alla sua tesi.

Malgrado l'insistenza di Tom, anche Elson non crede alle sue parole, e congeda sbrigativamente lo scienziato. Di parere diverso rispetto al professore è però Lee Hunter (Paula Raymond), sua giovane assistente che, convinta della veridicità della tesi di Tom, e coadiuvata in tal senso dalla notizia di un nuovo attacco a una nave in acque canadesi, decide di aiutarlo a fare luce sul mistero. Grazie alla collaborazione di Lee, Tom riesce a identificare il dinosauro e a convincere Elson della veridicità della sua tesi, grazie soprattutto alla testimonianza diretta di uno dei sopravvissuti all'ultimo attacco della creatura, identificata dal paleontologo come un *Rhedosaurus*. Forte della fiducia in lui riposta dal professor Elson, Tom tenta nuovamente di convincere Jack dell'esistenza del dinosauro; l'ennesimo attacco della creatura, questa volta a un faro sulle coste del Maine, persuade il generale a fidarsi dell'amico, nonché a mobilitare le forze armate nel

tentativo di individuare quella che si prospetta essere una minaccia senza precedenti per gli Stati Uniti: alla luce dei dati relativi ai vari avvistamenti, all'andamento delle correnti oceaniche e alla presenza di fossili di *Rhedosaurus* sui fondali dello Hudson Canyon, Elson ipotizza infatti che il dinosauro si stia dirigendo verso New York.

Il tentativo di intercettazione del mostro a largo di New York, nella speranza di poterlo catturare senza ucciderlo, si conclude in tragedia nel momento in cui la campana subacquea impiegata da Elson per esplorare il fondale del Canyon viene inghiottita in un sol boccone dal mostro, ormai prossimo alla città. Benché sconvolti dalla morte del professore, purtroppo non è concesso a Tom e gli altri nemmeno un istante di tregua: il mostro emerge infatti dalle acque del fiume Hudson e inizia a seminare il terrore nella Midtown newyorkese. Dopo un inutile tentativo da parte delle forze dell'ordine locali di fermare il mostro, ai cittadini in preda al panico non rimane altro che tentare la fuga, mentre dall'alto viene emanato l'ordine di mobilitazione della Guardia Nazionale: nel giro di qualche ora le strade della città si trasformano in un vero e proprio teatro di guerra.

Una volta innalzate delle barricate e messa al sicuro la popolazione, il primo assalto dei militari contro il mostro si rivela solo parzialmente efficace: se, da un lato, l'artiglieria pesante riesce a ferire pesantemente il dinosauro, dall'altro il suo sangue si rivela carico di agenti patogeni, e i vapori mortiferi emanati dal corpo della bestia privano i militari delle forze nel giro di pochi minuti.

Quando ormai la situazione sembra disperata, Tom propone un ultimo attacco, impiegando un proiettile carico di un isotopo radioattivo in grado di distruggere tanto il tessuto infetto quanto i germi che porta con sé. Il mostro riappare ancora una volta nei pressi di un parco divertimenti a Coney Island, e i militari accorrono prontamente nella speranza di fermarlo. Approfittando delle ferite già

aperte nel suo corpo, e impiegando i vagoni di alcune montagne russe per raggiungere l'altitudine necessaria, Tom e il cecchino dell'esercito riescono a infliggere il colpo finale alla bestia. I due riescono ad

allontanarsi appena in tempo per assistere alla rovinosa caduta del dinosauro, che esala il suo ultimo respiro tra le fiamme.

*Il contesto: Stati Uniti, 1953.*

Affinché l'analisi degli elementi che rendono la pellicola un discorso indiretto sulla guerra fredda risulti efficace, è prima necessario tracciare un profilo di quello che era il pubblico a cui questo film si rivolse al suo debutto nelle sale.. Specialmente per



Figura 12: una delle locandine statunitensi del film.

quanto concerne l'atomica e le sue narrative, il contesto inquadrato da Hammon, richiamando alla memoria alcuni degli eventi più significativi della politica interna e estera del periodo, appare subito come caratterizzato da forte instabilità e incertezza. Sul lato internazionale, infatti, all'accelerazione della corsa agli armamenti in seguito alla scoperta dei test nucleari sovietici si affiancano scenari di instabilità locale, come ad esempio l'Austria ancora parzialmente occupata o la Corea ancora in guerra, seppur prossima a entrare nelle fasi finali del conflitto.

Sul lato interno, l'imperversare della "paura rossa" sul suolo americano e la conseguente risposta maccartista si contrappongono alle nuove misure d'azione intraprese dalla Difesa Civile, nell'eventualità di un attacco nucleare da parte dell'Unione Sovietica. In tal senso, l'aleggiare di questa invisibile e allo stesso tempo inevitabile minaccia era ormai divenuta parte del vivere quotidiano della società americana: esercitazioni in caso di attacco erano ormai abituali nelle scuole, così come i programmi di evacuazione cittadina e la costituzione di rifugi designati nella pressoché totalità dei centri abitati. A livello statale, a una fitta rete di accordi di mutuo soccorso tra gli stati in caso di attacco si affiancavano programmi per la creazione di riserve di cibo e medicinali, nonché per la produzione di materiale informativo in grado di fornire alla popolazione le conoscenze basilari su come comportarsi in caso di emergenza<sup>183</sup>. Come evidenziato da Guthrie-Shimizu in riferimento al lavoro di McEnaney sulle politiche riguardanti la Difesa Civile statunitense negli anni '50, la paura latente di un attacco nucleare divenne un elemento ben radicato all'interno della classe media statunitense:

---

<sup>183</sup> Hammond, Alexander. "Rescripting the Nuclear Threat in 1953", op. cit. pag. 182-186

Because of the republican administration's ideological proclivity against federal funding for civil defense and civic education programs about the danger of nuclear weaponry, the bulk of these efforts were left to civic organizations and public schools. [...] the menacing and deadly potential of nuclear power thus seeped into the mainstream American home and school through everyday practices of civil defense and awareness campaign<sup>184</sup>.

La presenza del nucleare nella quotidianità americana dei primi anni '50 appariva quindi come ormai radicata, tanto nei suoi aspetti più positivi, quanto nelle sue accezioni più negative. Ed è proprio sulla base di tali ansie che, a partire dalla pellicola di Lourié, il cinema dona la vita a un esercito di creature radioattive di ogni forma e dimensione.

### *Approcci alla contestualizzazione del film: esaltazione o satira?*

Nell'introdurre *The Beast*, Noriega afferma che "i film di mostri statunitensi degli anni Cinquanta sono degni di nota per il supporto da loro fornito alla bomba e alle attitudini della guerra fredda"<sup>185</sup>. Secondo la chiave interpretativa presentata dall'autore, infatti, alcuni degli elementi salienti nella caratterizzazione del mostro (le sue origini, il suo comportamento, le circostanze del suo annientamento) rimandano a una caratterizzazione delle armi atomiche in linea con quanto portato avanti dalle narrative ufficiali della Guerra Fredda, improntate sulla necessità di contrastare la prominenza sovietica attraverso lo sviluppo di un efficace sistema di deterrenza nucleare. Sotto questa luce, quindi, l'impiego dell'energia atomica a fini bellici è visto come un male potenzialmente insidioso, ma purtroppo necessario.

---

<sup>184</sup> Guthrie-Shimizu, Sayuri. "Lost in Translation and Morphed in Transit: Godzilla in Cold War America", in Tsutsui, William M. and Ito, Michiko, ed. *In Godzilla's Footsteps*, op. cit. pag. 56-57.

<sup>185</sup> Noriega, Chon. "Godzilla and the Japanese Nightmare", op. cit. pag. 66.

Una lettura in linea con quella proposta da Noriega è quella avanzata da Sontag in riferimento, più in generale, al filone dei film di fantascienza con elementi catastrofici al loro interno, particolarmente popolari in questo decennio. La presenza di un elemento fantastico come metafora di paure e problematiche già esistenti permette non solo di dare loro una forma concreta, ma anche, attraverso il canonico lieto fine che tale tipologia di film solitamente prevede, di neutralizzare - perlomeno a livello metaforico - tali paure, placando le ansie che traggono origine da esse<sup>186</sup>.

Più recentemente, l'analisi condotta da Hammon, focalizzandosi sul contesto sociopolitico in cui il pubblico americano del 1953 si trovava al momento dell'uscita del film nelle sale, giunge a conclusioni significativamente differenti da quanto proposto in precedenza. La scelta di impiegare il modello narrativo del film fantascientifico non viene infatti interpretata come un modo per neutralizzare le paure presenti nel pubblico, quanto piuttosto come un modo per *estrarre* l'oggetto di analisi del film (in questo caso, la bomba atomica) al di fuori dei discorsi ufficiali e razionalizzanti della Guerra Fredda. Tolti gli elementi che fanno dell'atomica una necessità nazionale e che la rendono un legittimo strumento di difesa in guerra, quel che rimane è uno strumento capace di una distruzione senza pari, un concetto alieno e inconcepibile, che l'elemento fantascientifico allontana volutamente da ciò che è familiare e banale<sup>187</sup>.

Considerando la natura fortemente discordante di queste interpretazioni, potrebbe risultare difficile determinare quale possa essere l'approccio più efficace per evidenziare i paralleli tra *The Beast* e la percezione della bomba atomica e della minaccia sovietica nell'America degli anni '50. Ciononostante, ritengo che l'esistenza di

---

<sup>186</sup> Sontag, Susan. "The imagination of disaster" *Commentary* 40.4, (1965), pag. 42

<sup>187</sup> Hammond, Alexander. "Rescripting the Nuclear Threat in 1953", op. cit. pag. 193.

chiavi di lettura così discordanti tra loro sia imputabile all'intrinseco dualismo e alla natura fortemente contraddittoria presente nella questione della bomba atomica. Di conseguenza, tale complessità potrebbe essere rappresentata in maniera efficace solo attraverso una visione di lettura "duale" della pellicola. Un simile approccio dovrà tuttavia tenere conto anche del differente status che le due opposte narrative presentavano nell'America del '53, in cui le posizioni ufficiali del Governo erano chiaramente indirizzate verso la necessità di fermare l'ascesa del blocco sovietico<sup>188</sup>.

*Tra progresso e preistoria: l'immaginario evolutivo come chiave di lettura della guerra fredda?*

In parallelo alle tre chiavi interpretative sul ruolo dell'atomica, sono state avanzate ipotesi di lettura del film più direttamente focalizzate sulla Guerra Fredda e sulla rappresentazione del contrasto tra Stati Uniti e Unione Sovietica. Alla base di tale interpretazione del film vi è la sovrapposizione del binomio evoluzione-progresso/devoluzione-regresso (interpretabili come i due esiti ultimi dell'impiego dell'energia atomica) alla già consolidata dialettica sull'uso corretto/errato delle risorse nucleari, a sua volta riconducibile all'opposizione Stati Uniti/Unione Sovietica. Sebbene, Hammon rimarchi l'assenza nella pellicola di elementi capaci di convalidarne una lettura in chiave politica, la presenza di tali dinamiche, come sostenuto da Handershot, risulta preziosa per capire la scelta di rappresentare il pericolo atomico come una bestia preistorica.

---

<sup>188</sup> In tal senso, un esempio significativo tra quelli riportati da Hammond dell'ormai inarrestabile incremento dell'ostilità statunitense nei confronti del blocco sovietico è il discorso tenuto dal Segretario di Stato Dulles nel gennaio del 1953. Come riferito dall'autore, l'impiego di termini come "guerra aperta", "attacco finale" o "piani di distruzione" sono da interpretarsi come chiari segnali di come, perlomeno nel discorso pubblico, la prospettiva di un attacco sovietico fosse percepita più prossima che mai. Hammond, Alexander. "Rescripting the Nuclear Threat in 1953", op. cit. pag. 184

In effetti, benché a causare il risveglio del *Rhedosaurus* sia l'uso sconsiderato di quello che era considerato l'apice del progresso scientifico umano, uno dei nodi centrali del film risiede nell'insistenza con cui viene rimarcata la natura primordiale della creatura, la sua appartenenza a un'epoca remota che lo rende quindi totalmente estraneo al nostro tempo.

È proprio nell'attenzione su questo elemento che Hendershot riconosce una manifestazione del dualismo atomico in chiave evolutiva, rimarcando come tale interpretazione fosse presente nei discorsi sull'atomica fin dalla fine degli anni '40. Uno dei primi e più emblematici esempi di un simile approccio è rintracciabile, secondo l'Autrice, nel romanzo-reportage *Hiroshima* di Hersey: la devastazione lasciata dalle esplosioni atomiche, imponendo ai pochi sopravvissuti l'abbandono delle logiche e delle convenzioni sociali nella speranza di sopravvivere, segna il ritorno a un mondo primordiale senza regole e valori<sup>189</sup>.

La caratterizzazione del mostro come una creatura dei tempi remoti diventa quindi simbolo della capacità della bomba atomica di andare oltre la devastazione delle città e la morte delle persone: la bomba è in grado di attentare alle fondamenta stessa della società, minacciando di riportarla al caos delle origini o, parafrasando le parole del film, di scatenare l'Apocalisse anziché dare il via a una nuova genesi per il genere umano<sup>190</sup>.

In tal senso, la presenza del mostro tra i ghiacci dell'Artide assume un duplice significato. Da un lato, l'Artide (così come le regioni polari in generale) nella sua caratterizzazione di terra remota, inaccessibile e ostile all'attività umana risulta storicamente associata

---

<sup>189</sup> Hendershot, Cyndy. "Darwin and the Atom", op. cit. pag. 319-320

<sup>190</sup> Come fatto notare da Hendershot, tra gli elementi ricorrenti nei primi discorsi sull'atomica, i riferimenti alla genesi e alla creazione sono quantomai abbondanti, anche in relazione alla capacità delle esplosioni atomiche di generare nuovi elementi tramite i processi di fusione e fissione. Hendershot, Cyndy, op. cit. pag. 332

all'ignoto e al non-umano (basti pensare, per esempio, alle scene finali del *Frankenstein* di Mary Shelley), e quindi atta a celare tra i suoi ghiacci il corpo dormiente del rettile; dall'altro, Hammond suggerisce un possibile parallelo tra l'avanzare della bestia dal Polo Nord a New York come allusivo all'itinerario dei bombardieri sovietici nell'ipotesi di un attacco atomico a New York<sup>191</sup>. Ciononostante, l'Autore sottolinea come tale parallelo non sia da intendersi alla luce di una traslazione della figura dell'Unione Sovietica nel selvaggio Rhedosaurus: sebbene retoriche di contrapposizione tra i due blocchi importate sulla dualità progresso/regresso siano effettivamente presenti nelle narrative della Guerra Fredda degli anni '50<sup>192</sup>, le motivazioni che spingono il Rhedosaurus - o meglio, la totale mancanza di motivi se non il ritorno a quello che era presumibilmente, il suo habitat originale - spogliano il film di una simile connotazione politica, lasciando tuttavia inalterato il messaggio legato alle conseguenze negative dovute a un abuso dell'energia atomica<sup>193</sup>.

### *Il mostro come metafora della bomba atomica*

Come già elaborato in precedenza, il concetto di "Altro", assumendo una posizione di antagonismo nei confronti del "Sé", permette di operare un trasferimento degli elementi di conflittualità da un piano puramente interno a un livello esterno, rendendoli quindi risolvibili attraverso forme di confronto più dirette e immediate. Nel caso di *The Beast*, è proprio il gigantesco Rhedosaurus del titolo ad assumere il ruolo di antagonista, di "Altro", personificando le paranoie e i timori del pubblico nella figura di un gigantesco rettile preistorico, privo di qualunque forma di razionalità o controllo.

---

<sup>191</sup> Hammond, Alexander. "Rescripting the Nuclear Threat in 1953", op. cit. pag. 189

<sup>192</sup> Hendershot, Cyndy. "Darwin and the Atom", op. cit. pag. 322-323

<sup>193</sup> Hammond, Alexander. "Rescripting the Nuclear Threat in 1953", op. cit. pag. 190-191

Benché in disaccordo sul ruolo che l'Unione Sovietica e le politiche della guerra fredda esercitano nel plasmare il dinosauro, tanto Noriega quanto Hammon sono concordi nell'identificare alla base della figura del mostro le paure relative alla prospettiva di un attacco nucleare agli Stati Uniti e, più in generale, a un uso errato dell'energia atomica. La bestia diviene una metafora delle capacità distruttive della bomba fin dal suo risveglio, nonché nel suo inarrestabile avanzare verso New York. Per quanto la sua pericolosità sia ormai appurata, nulla può fermare il suo avanzare verso la città, esattamente come non vi è modo di difendersi da un attacco nucleare una volta sganciata la bomba. L'effettivo attacco a New York, che dà il via alla parte finale del film, è il primo nella storia del cinema di fantascienza le cui cause sono imputabili all'uso delle armi nucleari. La città simbolo dell'America si trasforma in un tetro teatro di distruzione e desolazione, non dissimile, grazie alla presenza di trincee, soldati e rovine, ai paesaggi dell'Europa sconvolta dalla Seconda Guerra Mondiale (figura 13). Le circostanze in cui avviene la morte del mostro possono essere considerate come il momento di definitivo consolidamento della visione dualistica dell'energia atomica, aspetto già introdotto nelle scene iniziali attraverso il primo scambio di battute tra Tom e Ritchie. Se da un lato tale ambivalenza può risultare quasi scontata nel contesto del film, di più difficile interpretazione è il messaggio che vuole essere trasmesso dalla pellicola presentando tale elemento.

Noriega, nell'affermare che "il messaggio del film è chiaro: le armi nucleari possono risolvere i problemi che esse stesse creano"<sup>194</sup> propende per una lettura improntata a una risoluzione immediata del conflitto interno del Sé. Questa interpretazione viene a costruirsi tenendo conto delle linee generali su cui la politica estera statunitense dell'epoca si fondava:

---

<sup>194</sup> Noriega, Chon. "Godzilla and the Japanese Nightmare", op. cit. pag. 66.



Figura 13: New York diviene un teatro di guerra per effetto dell'attacco del Rhedosaurus.

Describing fifties foreign policy [...] Eisenhower once said, "Our armaments did not reflect the way we wanted to live; they merely reflected the way we had to live." The monster created by the bomb requires the bomb to kill the monster. This is the circuitous logic of the arms race<sup>195</sup>.

Dal lato opposto, Hammon sostiene come l'impiego di un fantomatico "isotopo nucleare", presentato come *deus ex machina* per uccidere definitivamente il dinosauro, sia da intendersi come una vera e propria critica alle narrative incentrate sulla natura benefica dell'energia nucleare<sup>196</sup>. In effetti, l'autore sottolinea come l'isotopo che Tom decide di utilizzare sia presentato come una sorta di panacea, quasi come un oggetto "magico"<sup>197</sup> in grado, grazie alle sue portentose capacità curative, di porre rimedio persino ai mali ancora sconosciuti

<sup>195</sup> Noriega, Chon. "Godzilla and the Japanese Nightmare", op. cit. pag. 67.

<sup>196</sup> Hammond, Alexander. "Rescripting the Nuclear Threat in 1953", op. cit. pag. 190

<sup>197</sup> Hammond, Alexander. "Rescripting the Nuclear Threat in 1953", op. cit. pag. 190

all'uomo. Hammon fonda quindi la sua analisi sul presupposto che molte delle scelte narrative presenti nella pellicola, generalmente interpretabili come *topoi* tipici dei film di mostri, siano in realtà da interpretarsi alla luce di un'ironia e una satira talvolta non troppo celate, che sovvertono il messaggio iniziale enfatizzando le paure e le conflittualità presenti nella società americana del tempo, e che sminuiscono le voci rassicuranti presentate dalle narrative ufficiali.



Figura 14: Locandina giapponese del film.

### ゴゴジラ - *Gojira*, un successo "Zen".

Nel descrivere l'esplosiva popolarità ottenuta da *Gojira* alla sua uscita nelle sale giapponesi nel novembre del '54, Kushner definisce la pellicola un "successo Zen, ovvero un successo che non è un successo"<sup>198</sup>. All'origine di tale definizione vi è la discrepanza tra il numero esorbitante di biglietti venduti (più di 9'600'000, a fronte di un guadagno al box office di circa 152 milioni di Yen) e i commenti non troppo entusiasti da parte della critica, secondo cui il film, nonostante le buone idee di fondo, non fosse comunque allo stesso livello rispetto

<sup>198</sup> Kushner, Barak. "Gojira as Japan's First Postwar Media Event", op. cit. pag. 42

ad altri film di mostri (come il monumentale *King Kong*, riproposto pochi anni prima nelle sale per la seconda volta<sup>199</sup>), e che fosse quindi inadatto a fornire un'immagine adeguata di quello che il Giappone poteva offrire, perlomeno dal punto di vista filmico<sup>200</sup>.

In effetti, come sottolineato da Kushner, il contesto storico-politico all'interno del quale *Gojira* vide la luce, ovvero il Giappone dell'immediato post-Occupazione, ha tra i suoi punti critici il dibattito circa la nuova immagine che la nazione dovesse proporre all'estero; in che modo, cioè, il Giappone dovesse presentarsi sulla scena internazionale una volta riacquistata l'indipendenza. Il ruolo assegnato al cinema a questo riguardo risulta centrale, come sembra dimostrare la ripetuta presenza di dibattiti inerenti la produzione filmica nazionale nelle sedute della Dieta già dalla fine del '52<sup>201</sup>. Di conseguenza, se si considera come la maggior parte della scena politica e una buona parte della critica concordasse sul presentare un'immagine del Giappone basata innanzitutto sui suoi aspetti più tradizionali, le perplessità circa l'eccessiva modernità delle tematiche affrontate da *Gojira* appare effettivamente comprensibile.

Cionondimeno, è proprio l'approccio del film a tematiche allora attuali uno dei punti cruciali rimarcati da Tsutsui per una comprensione della pellicola e del fenomeno culturale da esso scatenato. In questo modo, *Gojira* risulta capace, tramite la costituzione di uno specifico vocabolario visuale, tematico e ideologico, di

---

<sup>199</sup> La prima riedizione del film risale al 1938. Noriega suggerisce come la riproposizione del film possa aver influenzato Eiji Tsubara nella creazione degli effetti speciali per *Gojira*. Noriega, Chon. "Godzilla and the Japanese Nightmare", op. cit. pag. 65.

<sup>200</sup> Kushner, Barak. "Gojira as Japan's First Postwar Media Event", op. cit. pag. 42, 44

<sup>201</sup> Kushner, Barak. "Gojira as Japan's First Postwar Media Event", op. cit. pag. 42-43. In particolare, è significativo notare come buona parte delle discussioni avvenute nel dicembre del '52, pur partendo da un discorso generico sulle modalità di promozione dell'immagine del Giappone a livello internazionale, si fosse rapidamente trasformata in un accorato dibattito sui film recentemente presenti nelle sale. Tra di essi, *Rashōmon* (羅生門, La porta nelle mura difensive) di Akira Kurosawa risulta una delle pellicole più apprezzate dai membri della Dieta.

sintetizzare l'epoca di cui è figlio: lo spettro della minaccia nucleare passata e futura, l'apocalisse e il fascino della mutazione, l'antitesi tra un'onesta dedizione al pacifismo e un'attrazione quasi morbosa per le armi e l'immaginario bellico sono tutte parti di un discorso atto ad affrontare i traumi post-bellici del Giappone e le sue prospettive nella prospettiva della Guerra Fredda<sup>202</sup>. Il modello che *Gojira* imposta in questo modo risulta in tal senso particolarmente efficace, tanto da dare effettivamente il via a un nuovo sottogenere della fantascienza, i cosiddetti *kaijū eiga* (怪獣映画, film di mostri), di cui *Godzilla* è, tuttora<sup>203</sup>, uno dei principali esponenti.

### *Gojira e l'Occidente.*

Nell'accezione di filo conduttore tra i traumi del passato bellico giapponese e le prospettive ipotetiche sugli esiti della corsa agli armamenti, *Gojira* non può fare a meno di volgere il suo sguardo anche all'Occidente, agli Stati Uniti, e al loro ruolo nei confronti del Giappone. In un momento storico in cui le relazioni tra i due paesi, pur essendo cementate sulla carta da un Trattato di Pace e un mutuo Accordo di Sicurezza, apparivano ancora caratterizzate da tensioni e criticità, *Godzilla* diviene l'incarnazione delle ansie e delle paure che non hanno potuto manifestarsi nei sette anni dell'Occupazione. La pellicola diviene quindi un veicolo di discussione per alcune questioni irrisolte del Giappone nei confronti degli Stati Uniti, accomunate dalla presenza costante dell'elemento atomico e della sua capacità distruttiva.

---

<sup>202</sup> Tsusui, William M. *In Godzilla's Footsteps*, op. cit. pag. 4.

<sup>203</sup> L'epopea cinematografica incentrata sul dinosauro radioattivo *Godzilla*, iniziata nel 1956 e contante 30 film (28 di produzione giapponese e 2 di produzione americana), si è recentemente arricchita, infatti, di un nuovo capitolo: nell'estate del 2016 è infatti giunto nei cinema nipponici *Shin Gojira* (シン・ゴジラ Il Nuovo *Godzilla*, *Godzilla Resurgence*), per la regia congiunta di Hideaki Anno e Shinji Higuchi.

### *Trama*

In seguito a un'improvvisa esplosione sottomarina nelle acque a sud del Giappone, alcune navi mercantili nipponiche spariscono senza lasciare traccia. Mentre negli uffici della guardia costiera di Tokyo inizia a diffondersi il panico, la notizia di un terzo incidente a largo dell'isola di Ōdo contribuisce ad accrescere ancora di più il timore della popolazione nei confronti di una non meglio precisata minaccia marina.

Nel frattempo, la gioia degli abitanti di Ōdo nel vedere che almeno uno dei componenti dell'equipaggio della terza nave affondata è riuscito a fare ritorno ha breve durata: poco tempo dopo, il totale azzeramento del numero di pesci nel mare insinua tra gli isolani il sospetto della autenticità di una leggenda locale, secondo cui negli abissi marini si sia risvegliata un'antica creatura chiamata Godzilla. Alcuni giornalisti, giunti da Tokyo a Ōdo per raccogliere informazioni sulle navi scomparse, vengono a conoscenza durante una cerimonia locale del mito del mostro marino: secondo quanto riportato da un anziano isolano, al suo risveglio Godzilla si ciba di tutte le creature del mare per poi emergere e iniziare a divorare gli umani; per questo motivo, durante i periodi di pesca scarsa era un tempo tradizione sacrificare una fanciulla in mare, nella speranza che ciò potesse placare l'appetito del mostro.

Poco tempo dopo la cerimonia, un violento tifone investe l'isola, e una forza misteriosa rade al suolo parte del villaggio. Alcuni degli isolani, recatisi a Tokyo nella speranza di ottenere dal Governo un supporto per la ricostruzione, insistono nel sostenere come i danni subiti dal villaggio non siano imputabili al solo tifone, ma a un'entità di diversa natura, capace letteralmente di calpestare case e persone seminando distruzione. La testimonianza del paleontologo Yamane Kyōhei (Takashi Shimura), che non esclude la possibilità dell'esistenza

di una simile creatura, porta all'organizzazione di una squadra di ricerca per indagare sul disastro. Appena giunta sull'isola, la troupe guidata dal paleontologo non fa in tempo a rilevare alti livelli di radioattività nei pressi delle aree colpite che un segnale d'allarme getta nel panico il villaggio: Godzilla viene avvistato su una spiaggia poco distante, probabilmente alla ricerca di cibo. Tra la confusione, Yamane riesce a scattare alcune foto alla creatura, in modo da fornire prove schiaccianti della sua esistenza in una successiva seduta della Dieta. Proprio nel corso della seduta, l'ipotesi dello studioso sulle origini della creatura, ovvero sia i ripetuti test atomici sottomarini, crea una divisione tra i presenti alla riunione: rendere pubbliche tali affermazioni potrebbe rivelarsi quantomai deleterio per le "fragili relazioni internazionali" del paese, ma nascondere la verità potrebbe portare a conseguenze ancora peggiori.

Con il passare dei giorni gli attacchi alle navi da parte di Godzilla continuano, e la sua esistenza è ormai nota alla popolazione per mezzo dei giornali. Mentre tra la popolazione i ricordi degli eventi dei bombardamenti nucleari riaffiorano, il governo autorizza il primo contro la creatura, ovvero un pesante bombardamento marino tramite mine di profondità. Ovviamente tali misure si rivelano ben poco efficaci contro una creatura in grado di resistere a un'esplosione atomica; nonostante non sembra esserci nulla capace di fermare l'incedere di Godzilla verso Tokyo, Yamane rimane comunque contrario a tali misure: in quanto paleontologo, egli vorrebbe studiare e apprendere quanto più possibile sulla bestia, senza doverla necessariamente uccidere.

Nel frattempo, Emiko (Momoko Kōchi), figlia di Yamane, decide di rompere il fidanzamento con Serizawa (Akihiko Hirata), collega del padre, in quanto innamorata del capitano di marina Ogata (Akira Takarada). Approfittando della richiesta di un giornalista di poter parlare con Serizawa, la ragazza si reca dallo scienziato nella speranza

di convincerlo a parlare alla stampa. Si vocifera infatti che Serizawa stia portando a termine un progetto sperimentale in grado di sconfiggere Godzilla una volta per tutte. Lo scienziato, tuttavia, si rivela quantomai restio a parlare con il giornalista, che viene rapidamente congedato. Su insistenza della ragazza, al contrario, Serizawa accetta di rivelare l'oggetto dei suoi studi, a condizione però che Emiko mantenga il più assoluto silenzio sulla questione. Uscita dal laboratorio, la ragazza appare evidentemente turbata, ma promette comunque di custodire il segreto.

Calata la sera, per tutta Tokyo risuonano le sirene d'allarme: Godzilla è emerse dalle acque della baia e comincia a demolire la città. Impotenti, gli abitanti della capitale non possono fare altro che scappare nella speranza di trovare rifugio dalla creatura. Dall'alto di una collina, Ogata e gli altri assistono impotenti al deragliamento di un treno per effetto del passaggio di Godzilla sui binari. In seguito a questo primo assalto, una commissione internazionale di esperti viene convocata in Giappone, nella speranza di porre un limite alla distruzione seminata dal mostro. Le forze di autodifesa vengono quindi mobilitate per costruire una rete di cavi ad alta tensione lungo tutto il perimetro della baia, procedendo nel mentre a evacuare buona parte degli abitanti dalla zona delle operazioni. Nemmeno questi provvedimenti si rivelano però sufficiente a fermare Godzilla, che, sradicati i tralicci elettrici inizia ad appiccare fuoco alla città grazie al suo respiro incendiario. Mentre gli edifici (tra cui anche il palazzo della Dieta) cadono in macerie sotto la spinta della bestia, l'intervento della divisione aerea delle forze di autodifesa riesce a distrarre Godzilla e a placare momentaneamente l'attacco.

Le conseguenze del passaggio di Godzilla sono terribili, e gli ospedali sono ormai al limite delle loro possibilità. Di fronte a tale visione, Emiko cede e decide di rivelare a Ogata il segreto delle

sperimentazioni di Serizawa: ciò su cui lo scienziato sta lavorando è una nuova tipologia di arma sottomarina, l'*Oxygen Destroyer*, capace di uccidere ogni tipo di creatura acquatica privandola dell'ossigeno. La ragazza, accompagnata da Ogata, cerca di convincere lo scienziato a utilizzare la sua arma per contrastare Godzilla, ma egli inizialmente rifiuta di rendere pubblica la sua scoperta, nel timore che possa essere utilizzata per fini errati. Solo dopo una lunga discussione tra i tre, e l'aver realizzato come ormai la nazione sia in ginocchio per colpa di Godzilla, Serizawa decide di utilizzare la sua invenzione contro il mostro.

La spedizione finale per fermare la creatura viene quindi allestita. Serizawa insiste per immergersi assieme a Ogata e attivare personalmente l'*Oxygen Destroyer*, ma una volta localizzato il mostro lo scienziato recide il cavo dell'ossigeno e attiva il congegno, portando il segreto della sua invenzione nella tomba. Mentre Godzilla, privato dell'ossigeno, soccombe, in superficie l'equipaggio, Emiko e Ogata piangono la morte di Serizawa. Yamane, passata la crisi, torna a rimarcare come all'origine della furia del mostro vi sia un uso sconsiderato delle testate nucleari e che, se i test dovessero continuare, forse in altre parti del mondo mostri simili potrebbero riemergere dalle acque.

### *L'incidente del Daigo Fukuryūmaru<sup>204</sup>: il ritorno della paura atomica giapponese*

Tra i punti su cui Brothers si sofferma nel descrivere il processo produttivo da cui ebbe origine *Gojira*, risalta in particolare l'affermazione di Honda secondo cui si è cercato di evitare di inserire nella pellicola dei riferimenti eccessivamente diretti alle vicende del

---

<sup>204</sup> Nella maggior parte dei testi in lingua inglese inerenti all'argomento, il nome del peschereccio "Daigo Fukuryūmaru" (第五福竜丸, "Drago Fortunato N° 5") viene tradotto in "Lucky Dragon N°5" o semplicemente "Lucky Dragon". È tuttavia mia intenzione, ove possibile, mantenere in questo testo il nome originale della barca.

Daigo Fukuryūmaru per evitare di turbare o sgomentare eccessivamente gli spettatori accennando a una simile vicenda<sup>205</sup>. Ciononostante, una simile presa di posizione risulta difficilmente credibile alla luce della visione della scena iniziale del film, in cui, nel giro di pochi minuti, vengono a ricrearsi situazioni che richiamano quasi nei minimi dettagli la sorte toccata ai membri dell'equipaggio del Fukuryūmaru.

La presenza di queste scene risulta fondamentale per una lettura del film in funzione dell'evolversi dell'immagine dell'America percepita nel Giappone del post-occupazione; esse fungono infatti da collegamento con quello che fu, all'epoca, uno dei momenti di maggior problematicità nelle relazioni tra i due stati. Per poter analizzare Gojira attraverso questa chiave di lettura, è quindi necessario porre l'attenzione sulle fasi principali dell'episodio.

All'alba del 1 marzo 1954, il Daigo Fukuryūmaru, piccolo peschereccio giapponese al rientro da circa due mesi nelle acque del Pacifico, venne accidentalmente esposto al *fall-out* radioattivo generatosi dall'esplosione dell'ordigno *Castle Bravo*, prima bomba all'idrogeno detonata dagli Stati Uniti<sup>206</sup> nell'ambito degli esperimenti sulle testate nucleari. Secondo quanto riportato da Lapp, l'ultima posizione registrata dalla nave prima dell'esplosione corrisponde alle coordinate 11°-53'-15" latitudine Nord, 166°-35'-15" Longitudine Est<sup>207</sup>, ovvero parecchie miglia all'infuori della zona interdetta dichiarata alcuni anni prima dagli Stati Uniti (comprendente parecchi atolli delle vicine Isole Marshall). Tuttavia, l'enorme potenza sviluppata dall'ordigno,

---

<sup>205</sup> Brothers, Peter H. "Japan's Nuclear Nightmare", op. cit. pag. 36

<sup>206</sup> In particolare, come specificato da Homei, il test venne condotto congiuntamente dall'AEC (Commissione per l'Energia Atomica degli Stati Uniti) e dal Dipartimento della Difesa. Homei, Aya. "The contentious death of Mr Kuboyama: science as politics in the 1954 Lucky Dragon incident", *Japan Forum*, 25:2, (2013), pag. 213

<sup>207</sup> Lapp, Ralph E. *The Voyage of the Lucky Dragon*, New York: Harper (1958), pag. 33.

equivalente a 15 megatoni<sup>208</sup> - circa mille volte la potenza sviluppata dall'ordigno lanciato su Hiroshima, e circa due volte superiore a quanto previsto inizialmente<sup>209</sup> - causò l'innalzarsi di una nube di detriti radioattivi dal fondale; a causa delle correnti atmosferiche, i detriti furono poi dispersi in tutta l'area circostante l'esplosione, finendo per ricadere, qualche ora dopo, sotto forma di cenere mista a pioggia. Non potendo intuire la pericolosità della cenere, l'equipaggio del Daigo Fukuryūmaru continuò il proprio lavoro normalmente, preoccupandosi solo in seguito di rimuovere la cenere da bordo come meglio possibile.

L'esposizione prolungata alla radioattività dei detriti lasciati dall'esplosione portò nel giro di qualche giorno al manifestarsi in tutti i 23 membri dell'equipaggio di varie forme di malessere, e in alcuni casi anche alla caduta dei capelli. In seguito al ritorno dell'equipaggio a Yaizu<sup>210</sup> (avvenuto il 14 Marzo), il ricovero di alcuni di essi e la conseguente scoperta della contaminazione radioattiva fecero sì che, nel giro di pochi giorni, la storia dei pescatori divenisse la notizia di punta dei principali quotidiani del paese<sup>211</sup> (figura 15).

Una delle primissime conseguenze della diffusione della notizia fu il diffondersi tra la popolazione del timore di aver consumato o essere entrata in contatto con del pesce radioattivo, dato che tanto il carico del peschereccio quanto buona parte del pescato catturato in prossimità della zona dell'esperimento registrava livelli di radioattività fuori dalla norma. Di conseguenza, mentre da un lato le indagini sui

---

<sup>208</sup> Il megatone (o megaton) è un'unità di misura della potenza delle esplosioni, pari alla potenza di 1 milione di tonnellate di tritolo. Data l'enormità dell'unità di misura, essa viene impiegata quasi unicamente in riferimento alle esplosioni nucleari.

<sup>209</sup> Rhodes, Richard. *Dark Sun: The Making of the Hydrogen Bomb*, New York: Simon and Schuster (1995), pag. 541. Il motivo dietro all'errore circa il potere distruttivo della bomba riguarda una previsione errata circa il comportamento dei neutroni all'interno del litio costituente il nucleo esplosivo dell'ordigno.

<sup>210</sup> Cittadina nei pressi di Shizuoka, a circa 150 chilometri a sud-ovest di Tokyo.

<sup>211</sup> Come riportato da Lapp, il primo quotidiano a fare menzione delle vicende del peschereccio fu lo Yomiuri Shinbun, nell'edizione del mattino del 16 marzo 1954 (Lapp, Ralph E., op. cit. pag. 76); in particolare, una descrizione dettagliata degli eventi dietro allo *scoop* del Daigo Fukuryūmaru può essere trovata nel capitolo 6 del volume, intitolato "The Story Breaks".



Figura 15: la pagina del Yomiuri Shinbun dedicata al caso del Daigo Fukuryūmaru. Il titolo di testa recita: “Pescatori giapponesi coinvolti nell’incidente dell’esplosione nucleare di Bikini”. In più punti dell’articolo si fa riferimento alla cosiddetta shi no hai(死の灰), la “cenere della morte”, ovvero le scorie radioattive dovute alla ricaduta atomica.

residui radioattivi presenti sul Daigo Fukuryūmaru rivelavano livelli di radioattività ancora elevati a più di due settimane dall'incidente, il mercato ittico nazionale iniziò a soffrire di un repentino calo negli acquisti<sup>212</sup>.

Il clima di paura generato dalla scoperta del pesce radioattivo e dal l'andamento altalenante nelle condizioni dell'equipaggio raggiunse il suo apice il 20 settembre dello stesso anno, in seguito alla morte di Kuboyama Aikichi, operatore radio della nave. Il decesso, avvenuto in seguito a un lungo peggioramento delle condizioni iniziato nei primi

<sup>212</sup> Lapp, Ralph E. *The Voyage of the Lucky Dragon*, op. cit pag. 92-93

giorni di giugno<sup>213</sup>, sembrò cementare nei giapponesi la certezza che gli ordigni atomici fossero in grado di mietere vittime anche tra coloro non direttamente coinvolti nell'esplosione<sup>214</sup>.

Cionondimeno, al momento del decesso del marconista, le voci di protesta nei confronti della bomba erano ormai divenute un elemento costante nella scena politica nipponica: il caso del Daigo Fukuryūmaru fu all'ordine del giorno nelle discussioni della Dieta già a partire dall'inizio di aprile, mentre già nei primi giorni di maggio iniziarono a costituirsi alcuni comitati di petizione per la proibizione degli ordigni nucleari. Questi comitati, riunitisi in un'unica Assemblea Generale a Tokyo l'8 agosto, videro il numero di firme moltiplicarsi in maniera esponenziale in seguito alla morte di Kuboyama, raggiungendo i 10 milioni in ottobre e i 20 milioni entro la fine dell'anno<sup>215</sup>.

In parallelo ai toni concitati che andavano montando sulla scena interna, la vicenda del Daigo Fukuryūmaru diede origine di pari passo a tensioni a livello internazionale, andando a intaccare pesantemente l'ancora fragile rete di relazioni costruite tra Giappone e Stati Uniti a soli due anni dalla fine dell'Occupazione. In particolare, Homei sottolinea come il tempismo nello svilupparsi della vicenda giocò un ruolo centrale per quanto concerneva le relazioni nippo-statunitensi:

The incident occurred [...] when the Japanese and American governments were laboriously redefining Japan's role as an American ally within Cold War geopolitics. In this context, the Japanese government had just green-lighted the development of nuclear energy in March 1954 and, shortly thereafter, agreed to be a recipient of the US 'Atoms for Peace' policy. However, negotiations were hampered (though only temporarily), in part due

---

<sup>213</sup> Lapp, Ralph E. *The Voyage of the Lucky Dragon*, op. cit. pag. 146

<sup>214</sup> Orr, James Joseph. *The Victim as Hero*, op. cit. pag. 47

<sup>215</sup> Orr, James Joseph. *The Victim as Hero*, op. cit. pag. 48

to the strong anti-nuclear sentiments in Japan prompted by the Lucky Dragon incident<sup>216</sup>.

In linea generale, a causare buona parte delle tensioni tra i due paesi furono le risposte talvolta sbrigative espresse da alcune personalità politiche americane in merito alla questione, causando conseguentemente il risentimento dell'opinione pubblica nipponica, che vedeva in tale atteggiamento una dimostrazione del disinteresse statunitense a trovare un rimedio alla questione.

Tra i primi esempi che ben dimostrano il livello di tensione generatosi, Lapp riporta parte della dichiarazione emessa tramite comunicato stampa da John Moore Allison, l'allora ambasciatore americano in Giappone. Benché infatti egli si fosse prodigato per rendere chiara la volontà di mobilitare le risorse statunitensi necessarie a fornire assistenza ai pescatori malati, la parte finale del comunicato fu invece interpretata in modo radicalmente diverso:

*"...the U.S. is prepared to take such steps as may be necessary to insure fair and just compensation if the facts so warrant."*

*If the facts so warrant: what did this mean? Was it merely diplomatic evasion? Or did it meant there was doubt about the injuries or the proximity of the *Lucky Dragon* to the danger boundary<sup>217</sup>?*

In effetti, è da sottolineare come, accanto a una tendenza a minimizzare la gravità delle condizioni dei 23 marinai, vi fossero non poche voci pronte ad additare l'incidente come prova di un tentativo (quasi certamente sovietico) di spionaggio circa lo sviluppo degli ordigni all'idrogeno. A tal riguardo, Lapp cita alcuni interventi del membro della Camera dei Rappresentanti Charles Melvin Price e del

---

<sup>216</sup> Homei, Aya. "The contentious death of Mr Kuboyama", op. cit. pag. 214

<sup>217</sup> Lapp, Ralph E. *The Voyage of the Lucky Dragon*, op. cit pag. 108

Direttore della *Joint Atomic Commitee*, William Sterling Cole, sottolineando come questi contribuirono ad aumentare ulteriormente il malcontento giapponese nei confronti degli Stati Uniti<sup>218</sup>. Sempre su questa stessa riga Homei colloca l'intervento del 31 marzo del Direttore dell'*Atomic Energy Commision* (AEC), Lewis L. Strauss, secondo cui i pericoli della ricaduta atomica erano da considerarsi minimi, in quanto le vittime (statunitensi) della contaminazione accidentale erano già tutte in fase di guarigione<sup>219</sup>.

Nel frattempo, un ulteriore elemento di complicazione nella questione risiedeva nel fatto che, a due settimane dall'arrivo in Giappone dell'equipaggio, e dopo circa un mese dall'esplosione, non si fosse ancora riusciti a identificare con precisione tanto l'ammontare di radiazioni assorbite dai 23 uomini, quanto gli effetti che una così prolungata esposizione al *fall-out* radioattivo potesse comportare<sup>220</sup>.

Mentre l'incertezza sulla sorte dell'equipaggio teneva la nazione con il fiato sospeso, il panico generale causato dalla contaminazione del pescato aveva letteralmente messo in ginocchio il mercato ittico nazionale, in particolare nella regione del Kantō<sup>221</sup>: a fronte di un ammontare di merce invenduta superiore alle 750 tonnellate, il mercato di Misaki si ritrovò costretto a rimanere chiuso nella giornata del 19 Marzo; similmente, anche il mercato all'ingrosso di Tsukiji, centro nevralgico del commercio di pesce nella capitale, rimase chiuso pochi giorni dopo, a fronte di quasi vent'anni ininterrotti di attività<sup>222</sup>. Al

---

<sup>218</sup> Lapp, Ralph E. *The Voyage of the Lucky Dragon*, op. cit pag. 109

<sup>219</sup> Homei, Aya. "The contentious death of Mr Kuboyama", op. cit. pag. 216

<sup>220</sup> A tal proposito, Lapp ricorda come, nel caso di Hiroshima e Nagasaki, la tipologia di ordigno impiegato fosse assai differente rispetto a quello di *Castel Bravo* (Lapp, pag. 101). Oltre a una differenza nella potenza delle esplosioni, le due atomiche furono detonate a mezz'aria, sollevando quindi una quantità di detriti infinitamente inferiore rispetto a quanto avvenuto nell'Atollo di Bikini, in cui la detonazione avvenne in prossimità del fondale corallino.

<sup>221</sup> Il Kantō è una regione situata nel centro dell'isola di Honshū, la maggiore dell'arcipelago giapponese. Al centro di questa regione è situata la capitale, Tokyo.

<sup>222</sup> Lapp, Ralph E. *The Voyage of the Lucky Dragon*, op. cit pag. 107. La causa della precedente chiusura di Tsukuji fu l'epidemia di colera avvenuta nel 1935.

clima di sospetto interno si aggiunse presto anche un'ulteriore dimostrazione di diffidenza da parte degli acquirenti stranieri del pescato nipponico: in seguito alla diffusione della notizia in America (avvenuta a partire dal 17 di marzo tramite i principali quotidiani nazionali), infatti, gli importatori americani richiesero misure particolarmente severe per evitare di entrare in contatto con prodotti contaminati. Secondo Lapp, il motivo dietro tale atteggiamento è da ricercarsi nella possibilità che il trapelare delle notizie dal Giappone potesse provocare anche negli Stati Uniti un tracollo del mercato ittico, specialmente per quello che riguarda i prodotti di importazione. La severità dei criteri posti dagli statunitensi fu percepita in Giappone come manifestazione di un doppio standard, particolarmente ingiusto nei loro confronti: tali misure apparivano infatti contraddittorie alla luce delle ripetute dichiarazioni da parte dell'AEC sull'assenza di pericolo circa la radioattività del pescato<sup>223</sup>.

La morte di Kuboyama nel settembre del '54 segna l'inizio del momento conclusivo della vicenda, aggiungendo agli argomenti di conflitto tra le due parti anche le circostanze non ben definite circa la causa di decesso. Come spiega infatti Homei, l'effettiva natura dell'insufficienza renale che ha condotto Kuboyama alla morte fu oggetto di ampi dibattiti sulla scena medica, con conseguenti implicazioni sul piano internazionale: da un lato, l'equipe medica giapponese sosteneva che a causare il collasso epatico fosse stata la prolungata esposizione alle radiazioni; dall'altro, i colleghi americani adducevano come causa della morte lo sviluppo di un'infezione epatica dovuta alle eccessive trasfusioni di sangue a cui il marconista fu sottoposto durante i mesi di degenza in ospedale<sup>224</sup>. L'autopsia condotta il giorno successivo al decesso, eseguita in presenza di un medico

---

<sup>223</sup> Lapp, Ralph E. *The Voyage of the Lucky Dragon*, op. cit. pag. 115, 117.

<sup>224</sup> Homei, Aya. "The contentious death of Mr Kuboyama", op. cit. pag. 221

appartenente ai corpi dell'esercito statunitense, confermò come il motivo principale del decesso risiedesse comunque nella radioattività accumulata negli organi interni dell'uomo, e che l'infezione epatica causata dalla trasfusioni avrebbe solo contribuito a peggiorare una situazione pressoché fatale<sup>225</sup>. Anche senza la conferma dei riscontri ufficiali, tuttavia, la posizione di Kuboyama come vittima delle radiazioni si era ormai cementata nell'opinione pubblica giapponese; di conseguenza, la nota ufficiale inviata da Allison in occasione dei funerali del marconista, ponendo enfasi sulla natura "accidentale" dell'accaduto, sembrò peggiorare ulteriormente la posizione statunitense nei confronti della vicenda<sup>226</sup>.

Come sottolineato da Homei, il passaggio dal Governo Yoshida all'amministrazione di Hatoyama, avvenuto agli inizi di Dicembre, portò a un'accelerazione nel processo risolutivo della questione: il nuovo ministro degli esteri, Shigemitsu Mamoru, riprese subito i negoziati con l'America nella speranza di una risoluzione rapida. Dopo circa un mese, il 4 gennaio 1955 l'accordo vide finalmente la luce: a fronte di un'offerta *ex gratia* di due milioni di dollari, il governo statunitense veniva esentato da qualsivoglia responsabilità legale riguardo l'incidente<sup>227</sup>. In una successiva riunione, tenutasi il 28 Aprile, il Governo giapponese decise come destinare la somma ricevuta: circa tre quarti della somma furono impiegati per tentare di porre rimedio ai danni subiti dall'industria ittica, venendo quindi spesi per la manutenzione della strumentazione e il rimborso di coloro che avevano subito le perdite più ingenti. Del denaro restante, 37'000 dollari furono invece donati alla città di Yaizu, mentre 71'000 dollari furono impiegati per la piena

<sup>225</sup> Smith-Norris, Martha. "Only as Dust in the Face of the Wind": An Analysis of the BRAVO Nuclear Incident in the Pacific, 1954" *The Journal of American-East Asian Relations* 6.1, (1997), pag. 25-26, in riferimento alle informazioni contenute nel dossier CIA 507 "Information on Radiation Sickness caused by Bikini Ashes: Pathological Findings in Fatal Case of Kuboyama" del Gennaio 1955.

<sup>226</sup> Smith-Norris, Martha. "An Analysis of the BRAVO Nuclear Incident", op. cit. pag. 26

<sup>227</sup> Homei, Aya. "The contentious death of Mr Kuboyama", op. cit. pag. 223

copertura delle spese mediche dell'equipaggio, ai quali furono donati in totale circa 151'000 dollari, distribuiti in seguito sulla base dell'età e delle necessità economiche e familiari<sup>228</sup>.

Le ragioni che hanno portato a una così rapida conclusione delle trattative risiedono, secondo Homei, nella volontà di riportare quanto più velocemente possibile le relazioni tra i due stati alla normalità, rendendo quindi possibile l'implementazione dei piani congiunti per lo sviluppo della produzione nucleare giapponese per usi civili<sup>229</sup>. In tal senso, la firma nel Giugno del 1955 dell'Accordo Bilaterale tra Giappone e Stati Uniti sull'Energia Atomica rappresenta simbolicamente il definito superamento delle tensioni circa l'incidente dell'anno precedente da parte dei due stati.

In retrospettiva, quindi, la vicenda del Daigo Fukuryūmaru rappresenta uno dei primi casi in cui dinamiche interne al Giappone post-Occupazione abbiano finito per influenzare il contesto internazionale, ma anche un punto cruciale per la cristallizzazione, tanto sul piano interno quanto a livello globale, dello status del Giappone come sola nazione vittima dell'energia atomica<sup>230</sup>.

All'uscita di *Gojira* nelle sale, nel novembre del '54, l'incidente del Daigo Fukuryūmaru appariva quindi ben lungi dall'essere passato in secondo piano. La presenza nelle primissime scene del film di un riferimento diretto alla vicenda rappresenta quindi, secondo Kalat, un modo per rendere evidente fin da subito quella che è l'effettiva natura del film:

For Japanese audiences sitting in the dark that November 1, watching Ishiro Honda's *Gojira* unfold on the screen, the message was clear: this isn't science fiction, it isn't even fiction. These are

---

<sup>228</sup> Lapp, Ralph E. *The Voyage of the Lucky Dragon*, op. cit. pag. 164.

<sup>229</sup> Homei, Aya. "The contentious death of Mr Kuboyama", op. cit. pag. 223

<sup>230</sup> Homei, Aya. "The contentious death of Mr Kuboyama", op. cit. pag. 216

recent events, recapitulated as a modern fairy tale, a contemporary folk myth for the nuclear age<sup>231</sup>.

*Gojira* funge quindi da monito contro l'impiego indiscriminato dell'energia atomica, che si serve di immagini mostruose ed elementi fantastici per dare una forma a paure pressanti condivise da tutta la popolazione. Più nello specifico, ciò che rende la scena iniziale del film un riferimento alle vicende del Daigo Fukuryūmaru non è solo l'affondamento della nave per opera del soffio atomico di Godzilla; come sottolineato da Brothers, è anche la presenza di elementi come il lampo di luce poco prima dell'attacco (del tutto simile al *pikadon*<sup>232</sup> che precede le esplosioni nucleari, compresa quella dell'atollo di Bikini), il nome della nave, reso come *Eikōmaru n° 5* (栄光丸 n° 5, Gloriosa n° 5), e l'inquadratura dell'operatore radio travolto dall'esplosione poco prima del definitivo affondamento della nave, in riferimento diretto alla triste sorte toccata a Kuboyama, a far sì che i paralleli risultino subito evidenti<sup>233</sup>.

L'incidente del Daigo Fukuryūmaru, uno dei nodi fondamentali in quella che è la storia atomica del Giappone, diventa quindi uno degli elementi centrali per una contestualizzazione di *Gojira* e della narrativa che il film propone riguardo l'energia nucleare, il suo impatto sul paese e il ruolo che l'Occidente (o, più nello specifico, gli Stati Uniti) svolge a tal riguardo. A partire da eventi recenti, il film torna indietro di almeno un decennio per riportare, nella figura di un mostro gigante, problematiche, ansie e paure che, come sottolineato da Noriega, le

---

<sup>231</sup> Kalat, David. "Gojira", Turner Classic Movies. Web. 17 Giugno 2016. <<http://www.tcm.com/tcmdb/title/556721/Gojira/articles.html>>

<sup>232</sup> Il termine "Pikadon" (ピカドン) nasce dall'unione dei due vocaboli onomatopeici "pikapika", che indica un flash abbagliante, e "don", che richiama un boato sordo. Il termine è impiegato per descrivere lo sfolgorio e il boato immediatamente successivo alla detonazione di un ordigno atomico, divenendo poi sinonimo per l'esplosione atomica in generale.

<sup>233</sup> Brothers, Peter H. "Japan's Nuclear Nightmare", op. cit. pag. 36-37

circostanze dell'Occupazione non hanno permesso di risolvere adeguatamente:

“Almost overnight, the Japanese revived a buried interest in their own nuclear victims. For the first time in nearly a decade, the condition of the survivors of Hiroshima became a national preoccupation. The protests quickly became international...” Amid these events, Toho Studios began shooting Japan's first monster film, *Godzilla*. The repressed had returned.<sup>284</sup>

*La metafora di Gojira: “violenza” e “ibridismo” come chiave di lettura delle relazioni nippo-statunitensi.*

Un possibile punto di partenza per sviluppare un'interpretazione di *Gojira* come metafora delle relazioni nippo-statunitensi dei primi anni '50 consiste nell'analizzare le similitudini e le differenze tra la pellicola e *The Beast from 20'000 Fathoms*. Benché in entrambi i casi si ricorra alla figura di una gigantesca creatura preistorica per dare una forma concreta alla paura di uso scorretto dell'energia atomica, il modo in cui i due mostri sono presentati, il ruolo simbolico che sono chiamati a svolgere nel film e il mosaico di allusioni e riferimenti attorno al quale viene costruita la loro identità presentano differenze significative.

Tali diversità di rappresentazione possono essere interpretate come derivanti da una discrepanza percettiva sulla medesima questione - le sperimentazioni atomiche e la corsa agli armamenti derivante dalla Guerra Fredda - a sua volta derivata dalla profonda diversità del ruolo che ciascuno dei due stati ricopriva nel contesto internazionale del periodo.

Per quanto la prospettiva americana di un attacco nucleare alle proprie città possa apparire terribile e catastrofica, essa viene

---

<sup>284</sup> Noriega, Chon. “Godzilla and the Japanese Nightmare”, op. cit. pag. 66.

comunque considerata come una delle inevitabili conseguenze delle ostilità nei confronti dell'Unione Sovietica, esattamente come inevitabile sarà la risposta nucleare in caso di attacco nucleare. Ciononostante, quello che appare effettivamente spaventoso non è tanto la prospettiva di un attacco Sovietico al suolo americano (la cui ostilità con il blocco comunista viene considerata come un'inesorabile conseguenza del corso degli eventi), quanto la possibilità che l'energia atomica si ritorca contro coloro che per primi ne hanno fatto uso. Parallelamente, anche nell'approccio nei confronti del Rhedosaurus di *The Beast* ciò che conta non sono tanto le motivazioni che muovono il mostro o quelle che sono le sue origini: ciò che importa è che lo stesso strumento che ha provocato tale orrore sia in grado di porvi fine efficacemente.

Se, quindi, la posizione americana risolve un timore ipotetico confidando nelle sue capacità di rispondervi con una reazione uguale e contraria, la lettura che invece viene proposta dal Giappone non può fare a meno di sottolineare l'impotenza umana nei confronti dell'atomica e della sua assoluta capacità distruttiva, di cui il Giappone è stato, direttamente o indirettamente, ormai più volte vittima: "quello che in America è visto come un male necessario, in Giappone è visto solamente come un male"<sup>235</sup>.

In effetti, gli eventi che hanno portato alla formazione di un rifiuto nei confronti degli ordigni nucleari (Hiroshima e Nagasaki) e quelli che hanno fatto riemergere tale paura in un periodo di pace (la contaminazione del Daigo Fukuryūmaru) vedono il Giappone non solo subire un danno da parte di entità esterne a esso, ma lo lasciano incapace di offrire una risposta equivalente (assumendo, quindi, una posizione diametralmente opposta nei confronti di quanto affermato in precedenza riguardo alla visione statunitense del problema).

---

<sup>235</sup> Brothers, Peter H. "Japan's Nuclear Nightmare", op. cit. pag. 37

Inquadrata in questi termini, la narrativa giapponese sull'atomica pone attenzione specialmente all'elemento di *responsabilità* rispetto all'uso degli ordigni, esattamente come esemplificato dall'enfasi posta in *Gojira* sulle circostanze del risveglio della creatura.

L'approccio secondo la tematica della responsabilità - la quale in ultima battuta ricade, secondo la percezione giapponese, *al di fuori* del Giappone - può quindi servire come base per inquadrare i termini secondo cui l'Altro viene definito nella pellicola. Da questo punto in avanti, quindi, appare evidente che l'Altro con il quale il Sé è chiamato a confrontarsi in *Gojira* non è una semplice proiezione di una problematica interiore:

[*Gojira*] transfer onto Godzilla the role of the United States in order to symbolically re-enact a problematic United States-Japan relationship that includes atomic war, occupation, and thermonuclear tests. The films, however, in their search for a solution do more than blame and destroy the transferred object, and thereby "resolve" the "problem."<sup>236</sup>

La problematicità della relazione con l'Altro, incarnato in Godzilla, risiede quindi nel suo essere a contempo uno strumento che il Sé utilizza per risolvere una problematica interiore, quanto un modo per ridefinire i termini della sua relazione con l'Esterno, nonché il ruolo che esso impersona rispetto al problema del Sé.

Nell'elaborare i riferimenti che permettono di interpretare *Gojira* come una metafora della relazione tra Giappone e Stati Uniti nei primi anni '50, è quindi fondamentale tenere conto della duplicità della figura del mostro, nel quale la componente nipponica e quella statunitense coesistono e si scontrano. In tal senso, due punti fondamentali per lo

---

<sup>236</sup> Noriega, Chon. "Godzilla and the Japanese Nightmare", op. cit. pag. 68.

sviluppo di un'interpretazione della pellicola risiedono nei concetti di "violenza" e "ibridismo".

*Violenza: Godzilla, l'Altro e gli Stati Uniti.*

Secondo quanto riportato da Brothers, una lettura di alcune scene di *Gojira* come allusive agli Stati Uniti e alle problematiche relative alle loro relazioni con il Giappone è stata avanzata fin dal suo arrivo nelle sale americane: il critico Alta Maloney affermò infatti che le scene ambientate negli ospedali, ormai al tracollo per l'alto numero di feriti, fossero fin troppo simili alle immagini effettivamente registrate in seguito ai bombardamenti atomici, e che ciò apparisse quantomai sgradevole agli occhi di uno statunitense<sup>237</sup>.

La presenza di elementi che richiamano direttamente agli eventi del periodo bellico e immediatamente successivo alla resa del Giappone rappresentano, secondo Kawamoto, uno degli elementi centrali che fanno della pellicola un "tipico esempio di film giapponese degli inizi del dopoguerra"<sup>238</sup>; secondo Siegel, infatti, la cornice del film fantascientifico permette l'espressione di sentimenti di paura e risentimento presenti nei giapponesi fin da dopo la conclusione del conflitto, e impossibilitati a manifestarsi per effetto della presenza americana e del contesto dell'Occupazione<sup>239</sup>.

Considerata secondo questo approccio, la componente di aperta ostilità e violenza, intercorse tra le due parti fino all'agosto del '45 rappresenta un elemento fondamentale tra quelli che delineano la relazione tra i due stati presentata nella pellicola. In tal senso, la ferocia a cui *Gojira* fa riferimento è una violenza reale, collocabile in un preciso periodo storico e sociale, e non il frutto di uno scenario

---

<sup>237</sup> Brothers, Peter H. "Japan's Nuclear Nightmare", op. cit. pag. 37

<sup>238</sup> Kawamoto Saburō, citato in Guthrie-Shimizu, Sayuri. "Godzilla in Cold War America", op. cit. pag. 53.

<sup>239</sup> Siegel, Mark. "Foreigner as Alien in Japanese Science Fantasy", op. cit. pag. 255

ipotetico, come accade invece in *The Beast*. Allo stesso tempo, il concetto di violenza può essere rilevabile, indirettamente, nella presenza di riferimenti all'incidente del Daigo Fukuryūmaru. In questo caso, la ferocia incarnata dalle azioni di Godzilla non costituirebbe un parallelo con effettive vicende di brutalità, quanto piuttosto con azioni - come i continui test atomici nel Pacifico - di cui il Giappone deve comunque pagare le conseguenze. Si tratta quindi di una forma di violenza indiretta, incanalata in mezzi differenti da quello bellico, ma pur sempre dannosa per il Giappone. Come spiega infatti Orr, l'incidente del Daigo Fukuryūmaru fu catalogato dai movimenti pacifisti nipponici e da gran parte dell'opinione pubblica del paese come il terzo attacco nucleare subito dal Giappone<sup>240</sup>, inquadrandolo quindi secondo gli stessi criteri di vittimismo e condanna ormai inscindibili dalle vicende di Hiroshima e Nagasaki.

L'assalto di Godzilla a Tokyo, quindi, tanto enfatizza la brutalità del mostro quanto rende evidente lo status di impotenza giapponese di fronte a un'aggressione esterna, esattamente come avvenuto sia nel '45 sia nel '54. In entrambi i casi, la fonte a cui è riconducibile l'origine dell'attacco subito dal Giappone sono gli Stati Uniti.

Ciononostante, alla base di ciò che Brothers definisce un "sottile tono anti-americano"<sup>241</sup> non vi è la volontà di esprimere un messaggio politico nettamente definito, come sottolineato da Schnellbacher:

Godzilla is actually a highly politicized film - not because it espouses a particular political creed, but because it raises political issues that are conveyed all the more effectively through stylization and the resulting suspension of disbelief<sup>242</sup>.

---

<sup>240</sup> Orr, James Joseph. *The Victim as Hero*, op. cit. pag. 52

<sup>241</sup> Brothers, Peter H. "Japan's Nuclear Nightmare", op. cit, pag. 37

<sup>242</sup> Thomas Schnellbacher. "Has the Empire Sunk Yet? The Pacific in Japanese Science Fiction" *Science Fiction Studies* 29.3, (2002), pag. 385



*Figura 16: Godzilla si appresta a distruggere il Palazzo della Dieta.*

La violenza manifestata da Godzilla assume quindi un duplice ruolo, in relazione alla molteplicità di problematiche cui la pellicola fa riferimento: da un lato, come accennato in precedenza, la ricostruzione delle scene di distruzione del periodo bellico si carica di un valore catartico, riproponendo un trauma passato in un contesto tale da rendere più facile la sua risoluzione. Dall'altro, la forza scatenata del mostro, potendolo al di sopra di qualunque azione umana, lo rende metafora di poteri superiori, il cui agire lascia i giapponesi nella stessa condizione di impotenza dei cittadini di Tokyo sotto gli attacchi della creatura.

Un esempio efficace della connotazione politica con cui è possibile interpretare la furia distruttrice di Godzilla è rappresentato dal suo assalto all'edificio della Dieta nel corso del suo attacco incendiario a Tokyo (figura 16). In questo senso, Reynolds sottolinea il valore simbolico che la distruzione di tale edificio possiede alla luce del suo status nell'immaginario collettivo nipponico:

By 1954, eighteen years after its completion, the Diet Building had achieved the status of a familiar Tokyo landmark. In *Godzilla* it also serves as a symbol of the national community to the extent that it is the locus for the government response to crisis. [...] Yet the representation of the Diet is ambiguous here. Neither the Diet Building nor the government is capable of standing up to the rubber monster<sup>243</sup>.

Secondo Reynolds, quindi, la distruzione del palazzo è da interpretarsi innanzitutto come un segnale dell'incapacità della Dieta, e conseguentemente del Governo tutto, di rappresentare la nazione e operare per la sua tutela. Allo stesso tempo, l'agire indisturbato del mostro, di fronte al quale tanto la forza militare quanto il potere politico sembrano impotenti, può essere letto come una conferma della capacità degli Stati Uniti di imporre la propria volontà nei confronti del Giappone, il quale, ancora una volta, non può fare a meno di sottomettersi. In relazione a ciò, Homei sottolinea come la vicenda del Daigo Fukuryūmaru abbia svolto un ruolo centrale nel fomentare tra la popolazione giapponese l'idea che il Governo fosse, di fatto, impotente nei confronti degli Stati Uniti, rimarcando ancora una volta la criticità delle relazioni esistenti tra i due paesi.<sup>244</sup>

In parallelo all'interpretazione dell'indole violenta di *Godzilla* come metafora della pressione politica statunitense, Siegel propone una duplice ipotesi di lettura per la caratterizzazione del mostro, in cui la sua potenza distruttiva assume significati differenti se analizzata secondo il criterio del *vittimismo* e secondo quello della *responsabilità*. L'elemento chiave della visione da egli proposta risiede nella sproporzione tra la devastazione che *Godzilla* scatena e l'effettiva

---

<sup>243</sup> Reynolds, Jonathan M. "Japan's Imperial Diet Building: Debate over Construction of a National Identity" *Art Journal* 55.3, (1996), pag. 38

<sup>244</sup> Homei, Aya. "The contentious death of Mr Kuboyama", op. cit. pag. 216

responsabilità del Giappone per quanto concerne le circostanze del suo risveglio<sup>245</sup>.

Sebbene, infatti, il risveglio della creatura sia da imputare a un'azione esterna al Giappone, è su quest'ultimo che la sua furia si riversa, così come è il Giappone la nazione che ha dovuto subire le conseguenze dei test atomici americani per mezzo dell'incidente del Daigo Fukuryūmaru. In questo caso, quindi, la manifesta violenza che anima il mostro diviene uno strumento di critica delle politiche statunitensi circa la corsa agli armamenti, e in particolare sull'ormai diffuso timore che il Giappone possa ritrovarsi coinvolto in prima persona nelle sempre più tese dinamiche della Guerra Fredda<sup>246</sup>. Allo stesso tempo, tuttavia, Seigel sottolinea come tale innata violenza possa essere inquadrata come una sorta di "purificazione catartica". L'attacco della creatura al Giappone può essere infatti considerato una punizione tanto severa quanto inevitabile, necessaria per permettere al Giappone di ricominciare da capo dopo la fine della guerra<sup>247</sup>. Il ruolo degli Stati Uniti come effettivo "veicolo" di tale violenza passa quindi in secondo piano rispetto alla condanna al precedente regime militare, e alla narrativa di transizione<sup>248</sup> che ha caratterizzato le produzioni nipponiche del dopoguerra.

---

<sup>245</sup> Siegel, Mark. "Foreigner as Alien in Japanese Science Fantasy", op. cit. pag. 255

<sup>246</sup> Un'esaustiva contestualizzazione dell'interpretazione di *Gojira* come un riflesso delle ansie giapponesi sulla delicata situazione internazionale della prima metà degli anni '50 è fornita da Kushner nel saggio "Gojira as Japan's First Postwar Media Event": la recente conclusione della guerra di Corea, la stabilizzazione e il rafforzamento delle forze comuniste in Cina e Unione Sovietica, il mancato ritorno dei prigionieri di guerra giapponesi in Siberia e le scarse capacità di imposizione del Partito Liberal-democratico costituiscono i maggiori punti critici nella situazione del Giappone nel periodo di lavorazione e uscita del film nelle sale. Kushner, Barack. "Gojira as Japan's First Postwar Media Event", op. cit. pag. 44.

<sup>247</sup> Siegel, Mark. "Foreigner as Alien in Japanese Science Fantasy", op. cit. pag. 255

<sup>248</sup> Come ben sottolineato da Orr, l'alienazione e la condanna della popolazione giapponese del regime militare rappresenta un elemento centrale nella ridefinizione del Sé nazionale dopo la fine del conflitto. In tal senso, l'attenzione posta nel limitare il campo dei colpevoli al solo governo militare, escludendo quindi l'Imperatore, risulta cruciale nella politica di democratizzazione dello SCAP, che vide nel mantenimento della figura imperiale una condizione indispensabile per il mantenimento della stabilità interna durante il periodo dell'Occupazione. Orr, James Joseph. *The Victim as Hero*, op. cit. pag. 33-34

Sono proprio le profonde trasformazioni che il Giappone subisce durante l'Occupazione, e il ruolo che gli Stati Uniti esercitano in esso, a fornire la base per il secondo nucleo tematico della pellicola, ovvero l'ibridismo, identificabile come risposta nipponica alla necessità di una definizione identitaria esaustiva.

*Ibridismo: Godzilla come metafora della crisi identitaria giapponese*

Tanto Godzilla quanto il Rhedosaurus appaiono caratterizzati come delle creature antiche, riconducibili a un tempo remoto e sconosciuto, che vengono ridestate dal loro sonno per effetto di un'esplosione nucleare. Tuttavia, se il dinosauro di *The Beast* è descritto come una creatura del Giurassico, la cui antichità viene confermata e stabilita attraverso osservazioni scientifiche e metodologie razionali, Godzilla viene investito dello status di creatura leggendaria, appartenente a un mondo antico e fantastico, che sopravvive a malapena nelle tradizioni folkloristiche dell'isola di Ōdo (figura 17). Di conseguenza, benché entrambi i mostri posseggano un elemento ibrido in loro, il significato attribuibile a tale caratteristica varia considerevolmente in base alla diversità dell'elemento "non-moderno" (ovverosia la preistoria e il folklore) attribuito alle due creature.

Secondo Boss, la presenza evidente di un elemento ibrido funge spesso da rimando per questioni sociali di ampio respiro, in cui le definizioni tradizionali di identità e potere sono messe in discussione. Nel caso di *Gojira*, e più in generale della cultura popolare del dopoguerra giapponese, la questione irrisolta a cui si tenta di dare una risposta è, ancora una volta, quella del rapporto tra Giappone e Stati Uniti<sup>249</sup>. Di conseguenza, l'elemento di problematicità che veniva percepito nei confronti di questa relazione è rappresentato dalla

---

<sup>249</sup> Boss, Joyce E. "Hybridity and Negotiated Identity in Japanese Popular Culture". in Tsutsui, William M. and Ito, Michiko, ed. *In Godzilla's Footsteps*, op. cit, pag. 104



*Figura 17: “questa danza è tutto ciò che rimane di quell’antico rituale.” La preenza di danze e cerimonie atte a scongiurare il risveglio di Godzilla caratterizzano il kaijū come una creatura delle leggende.*

natura mostruosa di Godzilla, dal suo essere portatore di rovina apparentemente inarrestabile, in rimando agli aspetti più distruttivi generati dall'iterazione tra i due paesi. Anche il modo stesso in cui la creatura semina distruzione rimanda implicitamente alla sua doppia natura di bestia mitologica mutata per effetto delle radiazioni. L'arrivo di Godzilla è infatti segnalato da scosse di terremoto e da forti uragani: fenomeni naturali dalla grande portata distruttiva, tradizionalmente associati con la manifestazione del divino nelle leggende giapponesi<sup>250</sup>. Allo stesso tempo, una volta giunto a Tokyo esso sbaraglia le linee difensive dell'esercito grazie al cosiddetto “soffio atomico”, capacità derivante dall'esposizione alle radiazioni.

Un'interpretazione parallela a quella di Boss sulla duplice natura del mostro viene fornita da Noriega, che vede in essa una metafora

---

<sup>250</sup> Boss, Joyce E. “Hybridity and Negotiated Identity in Japanese Popular Culture”, op. cit, pag. 105

della condizione "ibrida" in cui il Giappone stesso sembra ritrovarsi in seguito alle trasformazioni avvenute con la fine del conflitto:

Like Godzilla, identified as a four-hundred-foot tall dinosaur marking a transition between sea and land creatures and aroused "after all these centuries" by Strontium-90 (a radioactive product of H-bomb explosions), Japan in 1954 is a transitional monster caught between the imperial past and the postwar industrial future, aroused by United States H-bomb tests<sup>251</sup>.

In questo caso, il conflitto che Godzilla incarna passa dal coinvolgere direttamente un Altro *esterno* al Sé a essere una questione *interna*, propria solamente di quest'ultimo; tuttavia, la presenza degli Stati Uniti come "catalizzatore" di tale conflitto rimane comunque ben avvertibile. Questo ulteriore livello di complessità nell'analisi della dualità del mostro è necessario per giustificare la peculiarità della reazione che egli ha scatenato nel suo pubblico: quella che Napier definisce come una relazione ambivalente di "amor e odio"<sup>252</sup> riflette non solo la complessità della relazione che il Giappone intrattiene con gli Stati Uniti, ma pone luce anche sulle difficoltà che lo Stato e la sua popolazione hanno nel definire gli effetti generati da tale relazione su essi stessi. È proprio questo riecheggiare nella figura del mostro delle difficoltà nel definire la nuova identità nazionale giapponese che ha reso possibile agli spettatori comprendere e provare pietà per Godzilla, rendendolo una vera e propria figura tragica<sup>253</sup>.

---

<sup>251</sup> Noriega, Chon. "Godzilla and the Japanese Nightmare", op. cit. pag. 68.

<sup>252</sup> Napier, Susan J. "Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster from Godzilla to Akira" *Journal of Japanese Studies* 19.2, (1993), p. 349, citato in Boss, Joyce E. "Hybridity and Negotiated Identity", op. cit, pag. 103

<sup>253</sup> A tal proposito, si veda Kushner, Barak. "Gojira as Japan's First Postwar Media Event", op. cit. pag. 45-46. In aggiunta a ciò, un altro elemento centrale nella costruzione di un legame empatico con Godzilla come presentato dalla pellicola risiede, come fatto notare da Anderson, nello status del mostro come sopravvissuto a un bombardamento nucleare, nonché nella conseguente insistenza mostrata nel film dal Dottor Yamane affinché egli non venga ucciso. Anderson, Mark. "Mobilizing *Gojira*: Mourning Modernity as a Monstrousity", in William

L'analisi condotta da Deamer, infine, sintetizza nella dinamica del *conflitto* le diverse manifestazioni di ibridismo proposte dalla pellicola. Basandosi sulla metodologia interpretativa proposta dal filosofo Gilles Deleuze, l'interpretazione che l'autore propone vede nel concetto di conflitto un elemento centrale del film, in quanto motore degli eventi che rende possibile la risoluzione della narrativa. L'elemento di scontro presentato dalla pellicola, costituito dall'invasione di Godzilla sul territorio giapponese, è da intendersi, secondo Deamer, come un parallelo alla Guerra del Pacifico e all'Occupazione che a essa è seguita<sup>254</sup>. Tuttavia, l'approccio *indiretto* con cui il film indirizza tale contesto storico è la chiave per trasferire la dinamica conflittuale tra Godzilla e Ogata su un livello più ampio, la cui base è costituita da "una tensione tra forze omogenee ed eterogenee interne al Giappone, la cui esistenza risale non solo a prima dell'Occupazione, ma addirittura a prima del suo risveglio"<sup>255</sup>. Il rapporto conflittuale tra Stati Uniti e Giappone viene quindi inquadrato in un processo più ampio, in cui il Giappone si confronta, e si divide, tra il nuovo e l'antico:

The monster embodies the "old". In Defeating the monster, Ogata reifies the "new". Thus [...] Godzilla embodies the Emperor system while Ogata embodies the Shogunate; in another sense, Godzilla embodies the Shogunate while Ogata embodies the democratic movement of the late nineteenth and early twentieth century; and/or Godzilla embodies the militaristic government of the war years, while Ogata embodies the return of democracy, via American Intervention<sup>256</sup>.

---

Tsutsui, ed. *In Godzilla's Footsteps*, op. cit. pag. 30

<sup>254</sup> Deamer, David. "An Imprint of *Godzilla*: Deleuze, the Action-Image and Universal History". in Martin-Jones, David and Brown, William ed. *Deleuze and film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, (2012), pag. 32

<sup>255</sup> Deamer, David. "An Imprint of *Godzilla*", op. cit. pag. 33

<sup>256</sup> Deamer, David. "An Imprint of *Godzilla*", op. cit. pag. 33

Questa lettura riconfigura il film come una rappresentazione simbolica del movimento dialettico che ha caratterizzato gli ultimi quattro secoli della storia del Giappone, fino a diventarne un elemento caratterizzante. La forza trasformativa che permette il raggiungimento dello status successivo diviene a sua volta una forza antagonista nei confronti dei nuovi poteri emergenti.

Nel caso di *Gojira*, le suddette forze di opposizione risiedono tanto nel precedente governo militarista, eradicato con la sconfitta della guerra ma i cui strascichi sono ancora percepibili a quasi dieci anni di distanza, e nelle stesse forze di occupazione: come spiega infatti Noriega, le riforme imposte dall'Occupazione e le profonde trasformazioni che a essa seguirono richiesero al Giappone uno sforzo immane, tanto per rendere possibili tali cambiamenti quanto per accettare lo status di paese occupato e, di fatto, sottomesso. Secondo l'Autore, affinché una simile metamorfosi sia possibile, un atto di *repressione* - tanto a livello politico, quanto sociale o ideologico - è necessario<sup>257</sup>. In tal senso, l'incidente del Daigo Fukuryūmaru è visto come un catalizzatore per il ritorno di ciò che era stato represso, esattamente come l'esplosione della bomba all'idrogeno ha ridestato Godzilla dal suo sonno centenario.

#### *Appendice - Gojira e il Pacifico.*

Un ultimo punto su cui ritengo significativo vertere l'attenzione è la rappresentazione del Pacifico resa dalla pellicola. Benché questa tematica non sia effettivamente inquadrabile nell'ambito della rappresentazione dell'America nel film, essa risulta comunque significativa se messa in relazione con le produzioni del precedente periodo bellico e immediatamente pre-bellico, caratterizzate da un centralità del ruolo del Pacifico come territorio di espansione coloniale.

---

<sup>257</sup> Noriega, Chon. "Godzilla and the Japanese Nightmare", op. cit. pag. 65

In tal senso, come sottolineato da Schnellbächer, in molte delle produzioni mediatiche del dopoguerra giapponese la figura del Pacifico, oltre a essere uno dei *topoi* narrativi più ricorrenti, risulta strettamente collegata a un discorso di definizione identitaria, in relazione soprattutto all'ormai passato status di Giappone come potenza imperiale<sup>258</sup>. Nel caso di *Gojira*, la rappresentazione del passato coloniale giapponese risulta particolarmente significativa se si considera come le Isole Marshall, nelle cui acque ha avuto luogo l'operazione *Castle Bravo*, sono tra i possedimenti acquisiti dall'impero giapponese dopo la fine della I Guerra Mondiale e persi nel corso della Guerra del Pacifico<sup>259</sup>. Secondo l'autore, l'inclusione di un riferimento al passato imperiale giapponese in un film la cui narrativa è, essenzialmente, improntata alla realtà del dopoguerra vuole segnalare la presenza di una continuità nel discorso identitario nipponico<sup>260</sup>.

Un'interpretazione simile a quanto proposto finora viene altresì avanzata da Boss, che tuttavia caratterizza il valore simbolico dell'oceano in una luce differente: il mare aperto, luogo di origine di Godzilla, si accompagna alla terra che trema e al tifone che si scatena all'arrivo del mostro per enfatizzare la sua natura di creatura mitica ed estranea al mondo umano<sup>261</sup>. Anche in questo caso, quindi, l'ambientazione oceanica funge da base per un discorso improntato all'identificazione e alla continuità, ma che si addentra ben oltre il periodo imperiale per raggiungere i tempi mitici del folklore e della tradizione.

Il ruolo del Pacifico, quindi, risulta sensibilmente diverso rispetto a quanto è invece presentato nelle produzioni del periodo bellico; gli

---

<sup>258</sup> Thomas Schnellbächer. "Has the Empire Sunk Yet?", op. cit. pag. 382

<sup>259</sup> Più nello specifico, i territori delle isole Marshall furono strappati al controllo giapponese tra il 31 gennaio e il 16 febbraio del 1944.

<sup>260</sup> Thomas Schnellbächer. "Has the Empire Sunk Yet?", op. cit. pag. 385

<sup>261</sup> Boss, Joyce E. "Hybridity and Negotiated Identity in Japanese Popular Culture", op. cit. pag. 105

esotismi e le letture stereotipate vengono infatti abbandonate, in favore di una riflessione identitaria che il Giappone sente effettivamente come necessaria.

## Conclusioni

### *Il represso come mostruoso.*

L'obbiettivo prefissatomi con il seguente elaborato è quello di analizzare l'evoluzione delle metodologie di rappresentazione dell'Occidente nel cinema giapponese in relazione ai profondi mutamenti avvenuti tanto all'interno del paese quanto sulla scena internazionale tra gli anni '30 e gli anni '50. La necessità di contestualizzare adeguatamente le diverse produzioni filmiche prese in esame, in modo da poter dare significato e proporre una chiave di lettura quantomai coerente alle soluzioni rappresentative in esse contenute ha implicato, nel presente elaborato, l'approfondimento di tematiche trasversali alla pura storia del cinema giapponese, trattando di problemi politici, casi diplomatici e movimenti artistico-letterali.

Alla luce dell'analisi compiuta in questa tesi, uno tra i punti che maggiormente, a mio avviso, merita considerazione è come la permanenza, seppur in forme e contesti diversi, di determinate strutture rappresentative anche nel contesto del post-Occupazione nipponica sia stata da più fonti indicata come chiara manifestazione di processi repressi, incompiuti o interrotti. Il riemergere di simili dinamiche, a distanza di anni - talvolta decenni - dagli eventi da cui traggono origine credo contribuisca a dipingere sotto una dimensione particolare i sette anni dell'Occupazione, e l'impatto che essi hanno avuto sul Giappone nel suo complesso. Anche in testi come quello di Dower, in cui l'immagine dell'Occupazione come un processo tanto radicale quanto repentino appare talvolta eccessivamente enfatizzata, è ugualmente possibile trovare un monito alla capacità di certi processi mentali di permanere latenti, riemergendo poi in situazioni

particolarmente controverse<sup>262</sup>. L'enorme popolarità nel contesto di alcune sub-culture giovanili del Giappone contemporaneo di figure mostruose, aliene e distorte risulta essere, secondo Miyake, una conseguenza di simili processi di repressione e alterazione della memoria storica giapponese:

Il presupposto di fondo è che il discorso nazionale sulla Guerra del Pacifico (1937- 1945) sia stato progressivamente represso dall'arena pubblica, soprattutto dopo la sconfitta della sinistra radicale nei primi anni Settanta, a favore di un'ideologia della pace, della crescita economica e della stabilità sociale. La rimozione della memoria sull'invasione militare giapponese in Asia, sulle contraddizioni della Costituzione Pacifista, sul ruolo dell'Imperatore, e soprattutto sui bombardamenti atomici da parte statunitense, tutto questo avrebbe creato una condizione storica distorta nel Giappone postbellico: una sorta di vuoto o di capsula a-storica chiamata 'Giappone'.

Ansie, desideri, traumi, sensi di colpa innescati dalla Guerra del Pacifico sarebbero stati rimossi dalla coscienza pubblica, per essere trasferiti e liberati nei mondi meno controllati delle subculture giovanili.<sup>263</sup>

Come vi è stato modo di vedere, *Gojira* stesso risulta essere tra i primi esempi del ritorno del represso, aggrappandosi a eventi della contemporaneità per scavare, quasi con intento terapeutico, nel passato irrisolto. Come evidenziato in tal senso da Noriega, anche i capitoli successivi della saga del mostro radioattivo (così come, più in

---

<sup>262</sup> Dower, John W. *War Without Mercy*, op. cit. pag. 13-14. Nello specifico, l'Autore fa riferimento alle tensioni sviluppatesi nel corso degli anni '80 in seguito all'esacerbarsi della competizione economica tra Giappone e Stati Uniti.

<sup>263</sup> Miyake, Toshio. *Mostri del Giappone: Narrative, figure, egemonie della dislocazione identitaria*. Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, Venezia, (2014), pag. 118

generale, tutto il filone dei *kaijū eiga* dei tardi anni '50) sembrano continuare con questa tendenza, divenendo, di volta in volta, uno specchio attraverso cui il Giappone si confronta con se stesso e con l'esterno, il quale non sempre è necessariamente incarnato nella figura degli Stati Uniti.

### *L'eredità di Gojira: kaijū eiga e Guerra Fredda.*

Come sottolineato da Siegel, il progressivo cambio di prospettiva nei confronti degli stranieri-occidentali non sembrò implicare un abbandono dell'immaginario mostruoso. La differente attitudine rispetto alle creature protagoniste di pellicole come *Chikyū bōeigun* (地球防衛, Squadra di difesa terrestre, *The Mysterians*, 1957) e *Mosura* (モスラ, *Mothra*, 1959), infatti, viene interpretata come indicativa della volontà di considerare il punto di vista alleato sul passato conflitto, e l'accettazione da parte del Giappone di una responsabilità almeno parziale per quanto accaduto<sup>264</sup>. In tal senso, l'evidente diversità tra la caratterizzazione di *Mothra* (falena gigante protagonista dell'omonimo film) e quella di *Godzilla* come rappresentativa della differente attitudine del Giappone nei confronti dell'Occidente all'inizio e alla fine degli anni '50:

“Unlike Godzilla, who is a transitional monster, *Mothra* is a monster in transition. Both monsters, like postwar Japan, are awakened by H-bomb tests. *Mothra*, however, changes from a larva into a moth. This represents a shift in the nature of the repressed-returned-as monster and points to the positive and moral forces within history that can arise out of the negative.”<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> Siegel, Mark. “Foreigner as Alien in Japanese Science Fantasy”, op. cit. pag. 255-256

<sup>265</sup> Noriega, Chon. “Godzilla and the Japanese Nightmare” op. cit. pag. 70

Lavori successivi, come *Gojira Minilla Gabara - All kaijū daishingeki* (ゴジラ・ミニラ・ガバラ オール怪獣大進撃, *Godzilla - Minilla - Gabara Il grande assalto corale dei mostri, Godzilla's Revenge*, 1969) vedono addirittura una combinazione della figura mostruosa con quella dell'entità protettrice, presentando Godzilla nelle vesti di difensore del Giappone, rendendolo quindi un prezioso alleato nonostante la sua innegabile natura "altra"<sup>266</sup>. La lettura in chiave storica operata da Noriega di questa trasformazione fa diretto riferimento al periodo della distensione, in cui le criticità della Guerra Fredda e lo spettro di un conflitto nucleare sembrano venire meno.

Analogamente, i toni più cupi che caratterizzano il primo reboot della saga di Godzilla<sup>267</sup>, realizzato in occasione del trentesimo anniversario della serie, sono interpretati secondo l'Autore alla luce delle rinnovate tensioni dello scenario internazionale, con particolare riferimento all'Iniziativa di Difesa Strategica proposta da Regan e alle sue possibili conseguenze sull'equilibrio nucleare mondiale<sup>268</sup>.

Ciononostante, il discorso metaforico che il *kaijū* radioattivo incarna in *Gojira 1984* risulta significativamente differente rispetto a quanto presentato nella pellicola del '54. Benché il suo ruolo come "simbolo incarnato" dell'abuso dell'energia atomica rimanga inalterato, la portata che questo assume risulta più ampia: i danni provocati dalla creatura, pur avvenendo in prossimità del Giappone, provocano tensioni e confusione in tutto il mondo, mobilitando in egual misura

---

<sup>266</sup> Siegel, Mark. "Foreigner as Alien in Japanese Science Fantasy", op. cit. pag. 256

<sup>267</sup> La pellicola, intitolato semplicemente *Gojira* (ゴジラ, noto anche come *Godzilla 1984* o *Return of Godzilla*) viene considerata come un *reboot* della serie poiché le vicende in essa trattate, pur essendo coerenti con quanto accaduto nel primo *Gojira*, smentiscono tutto ciò che è stato invece presentato nei successivi film. Similmente con quanto avvenuto con la pellicola del '55, anche questo film subì pesanti alterazioni prima del suo arrivo sul mercato americano, mantenendo però intatto il suo status di "nuova continuazione" del primo Godzilla. Questa seconda versione è conosciuta come *Godzilla 1985*, e, in maniera non dissimile da quanto avvenuto con *King of Monsters!*, può essere considerata come un'opera a parte rispetto all'originale giapponese.

<sup>268</sup> Noriega, Chon. "Godzilla and the Japanese Nightmare", op. cit. pag. 73



Figura 18: La prospettiva dal basso con cui è inquadrato il generale americano in *Godzilla 1984* è la medesima di quella, usata poche scene prima, per mostrare per la prima volta il kaijū radioattivo all'interno del film.

tanto l'Unione Sovietica quanto gli Stati Uniti. Nello scenario presentato dal film, quindi, la figura di Godzilla è direttamente contrapposta e *distinta* a quella degli stati Uniti, la cui rappresentazione viene invece costruita tramite riferimenti a figure come Regan, Johnson e MacArthur<sup>269</sup> (figura 18).

In aggiunta a ciò, risulta altrettanto significativo specificare come il compito di eliminare il *kaijū* venga svolto dalle forze giapponesi, che riescono nell'impresa attirandolo in un vulcano attivo, ed evitando quindi di impiegare contro di lui testate nucleari<sup>270</sup>.

Benché quindi la fine del *kaijū* sia sancita tramite il ricorso a risorse naturali, lo spettro di un possibile conflitto atomico in risposta all'azione distruttiva di Gojira rimane comunque una possibilità

<sup>269</sup> Noriega, Chon. "Godzilla and the Japanese Nightmare", op. cit. pag. 72, 74.

<sup>270</sup> Secondo Noriega, è possibile leggere nel reiterato rifiuto da parte delle forze giapponesi di impiegare armi atomiche contro Godzilla un riferimento al rispetto dei tre principi antinucleari della nazione. L'impegno a non produrre, importare o possedere armi radioattive, formalmente stabilito nel 1967 da Eisaku Satō, è stato sin da allora uno dei capisaldi della politica estera del paese. Noriega, Chon. "Godzilla and the Japanese Nightmare", op. cit. pag. 72

palpabile per tutta la durata del film. Come viene infatti spiegato da Noriega, la minaccia di un olocausto nucleare, risultato della degenerazione degli equilibri di potere in seguito alle angherie del mostro, rende entrambe le parti (Stati Uniti e Unione Sovietica) egualmente potenziali responsabili di un simile tragico epilogo, rendendole quindi i potenziali artefici dell'incubo che è incarnato in Godzilla:

“Japan [...] takes on a pivotal role in critiquing the United States-Soviet Union dichotomy. Both countries are represented not as enemies dividing the world between them but as a single interactive force that has brought the world together under the threat of global annihilation. Japan and Europe (the first "nuclear theater"<sup>271</sup>) become Other to what is now seen as a schizophrenic self.”<sup>272</sup>

La conclusione della Guerra Fredda sembra dunque segnare la fine del paradigma rappresentativo del “Sé contro l'Altro” incarnato in Godzilla, quasi a sottolineare come il nuovo scenario internazionale in cui il Giappone va a muoversi non necessiti più di una simile chiave di lettura per essere assimilato e compreso. In tal senso, risulta significativo quanto affermato da Sterngold, secondo cui in un momento (nello specifico, i primi anni '90), in cui il ruolo del Giappone come potenza mondiale è ormai consolidato, una figura come Godzilla pare quasi superflua:

“If there is no more Godzilla, it is because Japan is now an assertive economic superpower, sure of its ability to shape world events, rather than a powerless country struggling, through

---

<sup>271</sup> La definizione di Europa come “primo teatro nucleare” deriva dalla trama stessa del film, in cui la possibilità dell'Europa come primo terreno di scontro degli arsenali nucleari delle due superpotenze causa agitazioni e instabilità in tutto il continente.

<sup>272</sup> Noriega, Chon. “Godzilla and the Japanese Nightmare”, op. cit. pag. 73

fantasy, to overcome the threats it perceives. [...] at a time when Japan confronts the world with sharp auto salesmen and trade negotiators, it no longer needs an ambiguous, amphibious monster to stand up for its interests.”<sup>273</sup>

Come successivamente ammesso dallo stesso Autore, e ulteriormente confermato dai diversi film realizzati negli ultimi vent'anni, la radicale ridefinizione degli equilibri mondiali avvenuta con la conclusione della Guerra Fredda non ha certo impedito all'epopea del *kaijū* radioattivo di arricchirsi di nuovi capitoli. Piuttosto, è invece possibile affermare che egli abbia abbandonato la sua funzione originaria, trasformandosi da simbolo di un orrendo futuro ipotizzabile a icona di un passato sempre più lontano.

### *“Quando il mostro è l'Occidente”*

Tenendo conto di quanto emerso, nonché di come, secondo Siegel, l'immaginario fantascientifico giapponese, nella sua accezione di forma di intrattenimento fortemente pervasiva, svolga la funzione di incoraggiare gli spettatori all'affrontare il confronto con il mondo noi contemporaneo<sup>274</sup>(figura 19), la progressiva ridefinizione della figura di *Gojira*, e l'emergere di nuovi *topoi* nelle produzioni del genere possono essere visti come indicativi di un processo di normalizzazione e consolidamento delle relazioni tra il Giappone e il resto del mondo.

Il ricorso a figure mostruose e bizzarre per la rappresentazione dell'Occidente, quindi, può essere visto come una risposta alle necessità di inquadrare un qualcosa - culture, usi, modi di vedere il mondo - percepito come talmente lontano da risultare tanto incomprensibile quanto potenzialmente ostile e malevolo. Nell'incessante progredire

---

<sup>273</sup> Sterngold, James. “The World; Does Japan Still Need Its Scary Monster?”, *The New York Times*, 23 Luglio 1995, 11 Aprile 2016. <<http://www.nytimes.com/1995/07/23/weekinreview/the-world-does-japan-still-need-its-scary-monster.html>>

<sup>274</sup> Siegel, Mark. “Foreigner as Alien in Japanese Science Fantasy”, op. cit. pag. 262

della storia e il conseguente mutare di equilibri e alleanze, la necessità di ricorrere a tali strutture per la rappresentazione dell'Occidente è progressivamente venuta meno, andando invece a ricoprire ruoli diversi, ma sempre saldamente legati alla necessità di dare forma al mutevole e all'indecifrabile.



*Figura 19: In occasione dell'arrivo nelle sale di Shin Gojira, la casa cinematografica Tōhō ha rilasciato una serie di illustrazioni in cui il kaijū radioattivo è ritratto assieme a personaggi della serie Shin Seiki Evangelion (Neon Genesis Evangelion), precedente lavoro del regista Anno annoverato come una tra le più influenti opere animate giapponesi degli anni '90. In questa serie di illustrazioni, quindi, vecchi e nuovi mostri del Giappone, simulacri di nuove e passate inquietudini, vengono quindi a incontrarsi e scontrarsi.*

## Appendice 1 – Tabelle

### *Tabelle riassuntive sugli effetti della bomba atomica sul morale dei cittadini giapponesi.*

Vengono in seguito riportate le ulteriori tabelle riassuntive dei dati elaborati dalla Morale Commission nel giugno del '47, così come presentate nel dossier "The Effects of Strategic Bombing on Japanese Morale". Il documento raccoglie i dati derivanti da circa 5'000 interviste condotte tra il 10 Novembre e il 29 Dicembre del 1945.

*Tabella 1*

	Hiroshima-Nagasaki Areas	Urban Areas	Rural Areas
Percent of persons who said they were doubtful of victory before 1 July 1945.	59%	74%	75%
Percent of persons who said they were certain that Japan could not win before 1 July 1945.	31%	47%	48%
Percent of persons expressing personal unwillingness to continue the war, before 1 July 1945.	12%	34%	33%

The data [...] are based on responses given to the questions. "As the war wore on, did you ever begin to have doubts that Japan would win?," "When did you first feel certain that Japan could not attain sure victory?" and "Did you at any time during the war come to a point where you felt you could not go on with the war?"

*Tabella 2 - Doubts of Victory*

	Hiroshima-Nagasaki Areas	Urban Areas	Rural Areas
percent			
Because of military losses	31	29	28

Because of the air attack	22	34	34
---------------------------	----	----	----

*Tabella 3 - Reactions to atomic bombing of people in atomic bombed-area*

	Percent
Fear-terror	47
Admiration – impressed by the scientific power behind the bomb	26
Anger – bomb is cruel, inhuman, barbarous	17
Fear for own life	16
No response	11
Jealousy – why couldn't Japan make such a bomb?	3
Hatred of U.S. because of the atomic bomb	2
Total	122

*Tabella 4*

	Hiroshima-Nagasaki Areas percent	Rest of Japan
Percent who said they never had doubts of victory	19	11
Percent who said they were never certain that Japan could not win	27	26
Percent who said they were never personally unwilling to continue the war	29	28

*Tabella 5 - Relative morale of Hiroshima and Nagasaki and four groups of Japanese cities arranged in order of bomb tonnage dropped and percent of destruction*

	Relatively low morale percent	Relatively high morale
Heavily bombed cities, exclusive of Tokyo <sup>2</sup>	56	44
Medium bombed cities, high percent of destruction	51	49
Medium bombed cities, low percent of destruction	46	54
Lightly bombed and unbombed cities	47	53
Hiroshima and Nagasaki	45	55

Morale scores for Tokyo are not presented here because it reacted quite differently than the rest of the heavily bombed cities in Jpan [...]

*Tabella 6*

	Atomic Bombed Areas	Rest of Japan
	percent	
Certain that Japan could not win:		
Because of the atomic bomb	28	10
Because of military losses	23	21
Because of general air attack	12	34
Personal unwillingness to go on with the war:		
Because of the atomic bomb	24	9
Because of consumer deprivation	7	16
Because of military losses	6	6
Because of general air attack	7	24

Percentages are based on total sample in each area. Urban-rural differences in the rest of Japan are very small and statistically insignificant in regard to the subjects in this table

*Tabella 7*

	Hiroshima-Nagasaki Areas	Urban Areas	Rural Areas
	percent		
Percent who said they reached point of doubts of victory after 1 July 1945	19	10	10
Percent who said they reached point of certainty that Japan could not achieve victory after 1 July 1945	34	22	21
Percent who said they reached point of personal unwillingness to continue war after 1 July 1945	37	25	32

*Tabella 8*

	Physically uneffected	Physically effected
	percent	
High confidence in victory	35	19
Medium confidence in victory	30	39
Low confidence in victory	35	42
Total	100	100

*Tabella 9*

Group of cities <sup>1</sup>	Percentage of population certain that Japan couldn't win because of the atomic bomb <sup>2</sup>	Percentage of population personally unwilling to continue the war because of the atomic bomb <sup>3</sup>
	percent	
Hiroshima and Nagasaki	25	24
Cities nearest to target cities	23	24
Cities near to target cities	15	12
Cities far from target cities	8	7
Cities farthest from target cities	8	7

1 The group of cities were respectively within 60, 160, 300 and 800 miles of the target cities.

2 The question asked was "When did you first feel certain that Japan could not attain sure victory?"

3 The question asked was "Did you at any time during the war come to a point where you felt you could not go on with the war?"

## Appendice 2 - Registi e loro filmografia essenziale.

### Mitsuyo Seo (1911-2010)

Nato a Himeji, fu allievo di Kenzō Masaoka, assieme al quale è considerato uno dei pionieri del cinema di animazione giapponese. Affermatosi nel corso degli anni '30 grazie all'impiego di tecniche innovative, negli anni '40 viene inglobato dalla macchina propagandistica per la produzione dei due film su Momotarō.

- 1931 *Sankichi no kūchū ryokō* (三吉の空中旅行, Il viaggio aereo di Sankichi) - direttore delle animazioni
- 1933 *Chikara to onna no yo no naka* (力と女の世の中, In un mondo di donne e potere) - diretto da Kenzō Masaoka (Seo si occupò solo della direzione delle animazioni), è, a oggi, considerato un film perduto<sup>275</sup>.
- 1941 *Ari-chan* (アリちゃん, La formichina) - primo lavoro come regista<sup>276</sup>.
- 1942 *Momotarō no Umiwashi* (桃太郎の海鷲, le aquile del mare di Momotarō, *Momotarō's Sea Eagles*)
- 1944 *Momotarō: Umi no Shinpei* (桃太郎 海の神兵, Momotarō - i divini guerrieri del mare, *Momotaro's Divine Sea Warriors*)
- 1949 *Ōsama no Shippo* (王様のしっぽ, La coda del re)

---

<sup>275</sup> Sharp, Jasper. "Pioneers of Japanese Animation at PIFan - Part 1." *Midnight Eye*, 23 settembre. 2004. 01 ottobre 2016 <<http://www.midnighteye.com/features/pioneers-of-japanese-animation-at-pifan-part-1/>>

<sup>276</sup> Hotes, Catherine Munroe. "Ari-chan (アリちゃん, 1941)" *Nishitaka Film Reviews*, 20 febbraio. 2015. 01 ottobre 2016 <<http://nishikataeiga.blogspot.it/2015/02/ari-chan-1941.html>>

**Eugène Lourié (1905 - 1991)**

Regista francese di origine ucraina, raggiunse la fama negli anni '50 come regista di film fantascientifici. Prima del suo debutto come regista con il film *The Beast from 20'000 Fathoms*, lavorò come direttore artistico e addetto agli effetti speciali in molte produzioni europee e americane. Dopo la scelta di abbandonare la regia nel '61, continuò a lavorare nel campo degli effetti visivi in altre pellicole.

“Trilogia dei dinosauri”:

1953 *The Beast from 20'000 Fathoms* (Il Risveglio del Dinosaurio)

1959 *The Giant Behemoth* (Il Drago degli Abissi)

1961 *Gorgo*

1958 *The Colossus of New York* (Il Colosso di New York)

**Ishirō Honda (1911-1993)**

Nato a Yamagata, nel nord del Giappone, si dedica fin da giovane al mondo del cinema, ritrovandosi però a dover interrompere il lavoro per partire alla volta del fronte cinese, dove rimane prigioniero per un anno. A guerra finita, riprende l'attività nell'ambiente filmico, arrivando a lavorare al fianco di nomi illustri come Akira Kurosawa. La saga di *Gojira*, di cui Honda diresse i primi episodi, è considerata la capostipite del genere dei *kaijū eiga*.

1953 *Taiheiyō no washi* (太平洋の鷲, L'aquila del Pacifico, distribuito in Italia come “Operazione Kamikaze”)

1954 *Gojira* (ゴジラ, Godzilla, *Godzilla, King of Monsters!*).

1956 *Sora no daikaijū radon* (空の大怪獣ラドン, Radon, il mostro gigante dei cieli, *Rodan*)

1957 *Chikyū bōeigun* (地球防衛, Squadra di difesa terrestre, *The Mysterians*)

1961 *Mosura* (モスラ, *Mothra*)

1963 *Kaitei Gunkan* (海底軍艦, *La Nave da Guerra Sottomarina*,  
*Atragon*)

## Bibliografia e Sitografia

- Aiba, Cizuko, Fujiwara Machiko, Byrd, Brian. "Teaching the Momotaro story to children using English", in Stroke, Alan M. (Ed.), *JALT2008 Conference Proceedings*, Tokyo: JALT (2009).
- Antoni, Klaus. "Momotarō (The Peach Boy) and the Spirit of Japan: Concerning the Function of a Fairy Tale in Japanese Nationalism of the Early Shōwa Age" *Asian Folklore Studies* 50.1 (1991).
- Aonuma, Satoru. "Momotaro as Proletarian: A Study of Revolutionary Symbolism in Japan", *Communication and Critical/Cultural Studies* 11:4 (2014).
- Aragaki, Hideo. "Tensei Jingo." *Asahi Shinbun*, Tokyo (24 agosto 1952).
- Asada, Sadao. "The Mushroom Cloud and National Psyches: Japanese and American Perceptions of the A-bomb Decision - A Reconsideration 1945–2006", in *Culture Shock and Japanese-American Relations: Historical Essays*, Columbia: University of Missouri Press (2007).
- Boyer, Paul. *By the Bomb's Early Light*, New York: Pantheon (1985).
- Brothers, Peter H.. "Japan's Nuclear Nightmare: How the Bomb Became a Beast Called "Godzilla"" *Cinéaste* 36.3 (2011).
- Caroli, Rosa; Basosi Duccio (ed.), *Legacies of the U.S. Occupation of Japan. Appraisals after Sixty Years*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing (2014).
- Daisuke Miyao. "Before anime: animation and the Pure Film Movement in pre-war Japan" *Japan Forum*, 14:2 (2001).
- Daniels, Gordon. "Japanese Domestic Radio and Cinema Propaganda, 1937–1945: an overview", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2:2 (1982).

- Deamer, David. "An Imprint of *Godzilla*: Deleuze, the Action-Image and Universal History", in Martin-Jones, David and Brown, William ed. *Deleuze and film*. Edinburgh: Edinburgh University Press (2012).
- Doak, Kevin M. *A History of nationalism in Modern Japan - Placing the People*, Leiden - Boston, Brill (2007).
- Dower, John W. *War Without Mercy: Race and Power in the Pacific War*, Pantheon (1987).
- Dower, John W. "The Bombed: Hiroshima and Nagasaki in Japanese Memory", *Diplomatic History* 19 (2) (1995).
- Gardiner, Robert K. A. "Race and Color in International Relations" *Daedalus* 96.2 (1967).
- Gerow, Aaron. "From "Misemono" to *Zigomar*: A Discursive History of Early Japanese Cinema" in Bean, Jennifer M., Kapse Anupama, and Horak Laura, eds. *Silent Cinema and the Politics of Space*. Indiana, UP (2014)
- Hammond, Alexander. "Rescripting the Nuclear Threat in 1953: The Beast from 20,000 Fathoms" *Northwest Review* 22.1 (1984).
- Hendershot, Cyndy. "Darwin and the Atom: Evolution/devolution Fantasies in "the Beast from 20,000 Fathoms", "Them!", and "the Incredible Shrinking Man"" *Science Fiction Studies* 25.2 (1998).
- Hirano, Kyōko. *Mr. Smith Goes to Tokyo: The Japanese Cinema under the American Occupation, 1945-1952*, Washington, D.C.: Smithsonian Institute (1992).
- Homei, Aya. "The contentious death of Mr Kuboyama: science as politics in the 1954 Lucky Dragon incident" *Japan Forum*, 25:2 (2013).
- Itoh, Mayumi. "Japanese Perceptions of the United States" *Asian Survey* 33.12 (1993).
- Jones, Derek. *Censorship: A World Encyclopedia*, London, Fitzroy Dearborn (2001).

- Jones, Dorothy B. "Hollywood's International Relations" *The Quarterly of Film Radio and Television* 11.4 (1957).
- Kirihara, Donald. *Patterns of Time: Mizoguchi and the 1930s*, Univ of Wisconsin Press (1992).
- Koshiro, Yukiko. "The U.S. Occupation of Japan as a Mutual Racial Experience" *The Journal of American-East Asian Relations* Vol. 3, No. 4 (1994).
- Lapp, Ralph E. *The Voyage of the Lucky Dragon*, New York: Harper (1958).
- Lifton, Robert Jay, and Greg Mitchell. *Hiroshima in America: Fifty Years of Denial*, New York: Putnam's Sons (1995).
- Miyake, Toshio. *Mostri del Giappone: Narrative, figure, egemonie della dislocazione identitaria*, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, Venezia, (2014).
- Morris-Suzuki, Tessa. "Debating Racial Science in Wartime Japan" *Osiris* 13 (1998).
- Napier, Susan J. "Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster from Godzilla to Akira" *Journal of Japanese Studies* 19.2 (1993).
- Noriega, Chon. "Godzilla and the Japanese Nightmare: When "them!" Is Us" *Cinema Journal* 27.1 (1987).
- Nornes, Abé Mark e Fukushima, Yukio, ed. *The Japan/America Film Wars. WWII Propaganda and Its Cultural Contexts*, Chur, Hardwood Academic Publisher (1994)
  - Shimizu, Akira. "War and Cinema in Japan"
  - Ueno, Toshiya. "The Other and the Machine"
- Novielli, Maria Roberta. *Animerama - Storia del cinema d'animazione giapponese*, Venezia, Marsilio (2015).
- Novielli, Roberta. *Metamorfosi. Schegge di violenza nel nuovo cinema giapponese*, Epika (ottobre 2010).

- Orr, James Joseph. *The Victim as Hero: Ideologies of Peace and National Identity in Postwar Japan*, Honolulu: U. of Hawaii (2001).
- Reynolds, Jonathan M. "Japan's Imperial Diet Building: Debate over Construction of a National Identity" *Art Journal* 55.3 (1996).
- Rhodes, Richard. *Dark Sun: The Making of the Hydrogen Bomb*, New York: Simon and Schuster (1995).
- Saito, Hiro. "Reiterated Commemoration: Hiroshima as National Trauma" *Sociological Theory* 24.4 (2006).
- Shimazu, Naoko. "Popular Representations of the Past: The Case of Postwar Japan" *Journal of Contemporary History* 38.1 (2003).
- Siegel, Mark. "Foreigner as Alien in Japanese Science Fantasy" *Science Fiction Studies* 12.3 (1985).
- Smith-Norris, Martha. "'Only as Dust in the Face of the Wind': An Analysis of the BRAVO Nuclear Incident in the Pacific, 1954" *The Journal of American-East Asian Relations* 6.1 (1997).
- Sontag, Susan. "The imagination of disaster" *Commentary* 40.4 (1965).
- Sunderland, Sheri, Rothermel Jonathan C., and Lusk Adam. "Making Movies Active: Lessons from Simulations" *PS: Political Science and Politics* 42.3 (2009).
- Takeshi, Igarashi. "Peace-making and Party Politics: The Formation of the Domestic Foreign-policy System in Postwar Japan" *Journal of Japanese Studies* 11.2 (1985).
- Tannenwald, Nina. "Stigmatizing the Bomb: Origins of the Nuclear Taboo" *International Security* 29.4 (2005).
- Thomas Schnellbacher. "Has the Empire Sunk Yet? The Pacific in Japanese Science Fiction" *Science Fiction Studies* 29.3 (2002).
- Toby, Ronald P. *State and Diplomacy in Early Modern Japan. Asia in the Development of the Tokugawa Bakufu*, Princeton University Press (1984).

- Tsusui, William M. *In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, New York: Palgrave Macmillan (2006).
- Anderson, Mark. "Mobilizing *Gojira*: Mourning Modernity as a Monstruosity"
- Boss, Joyce E. "Hybridity and Negotiated Identity in Japanese Popular Culture"
- Guthrie-Shimizu, Sayuri. "Lost in Translation and Morphed in Transit: Godzilla in Cold War America"
- Kushner, Barak. "Gojira as Japan's First Postwar Media Event"
- United States Strategic Bombing Survey. *The Effects of Strategic Bombing On Japanese Morale: Morale Division, June 1947*, Washington: U. S. Govt. Print. Off. (1947).
- Utsumi, Hirofumi. "Nuclear Images and National Self-Portraits - Japanese Illustrated Magazine Asahi Graph, 1945-1965" 関西学院大学先端社会研究所紀要 = *Annual Review of the Institute for Advanced Social Research* 5 (2011). *Kwansei Gakuin University Repository*. Web. 24 Aprile 2016. <<http://hdl.handle.net/10236/7245>>
- Wada-Marciano, Mitsuyo, and Briciu Bianca. "The Postwar Japanese Melodrama" *Review of Japanese Culture and Society* 21 (2009).
- Yukimura, Mayumi. "How was Anime Institutionalized?" *Shakai Gakubu kiyō* 116, Kwansei Gakuin University (2013).

SITOGRAFIA

- "Nihon Keishichō Niyoru Katsudōshashin No Torishimari." *Eigachūdokusha No Eiga No Rekishi*. Hatena::Diary, 12 Agosto 2008. Web. 26 Luglio 2016
- "The Legend of Kunibiki From Izumo-no-kuni Fudoki." *Home of Japanese Mythology*"SHIMANE. Web. 04 Aug. 2016.  
<<http://d.hatena.ne.jp/cinedict/20080912/1221230145>>
- <<http://historymatters.gmu.edu/d/6906/>> testo della lettera di Wallace al presidente Truman  
<<http://www.japanesemythology.jp/kunibiki/>>
- <<http://www.ndl.go.jp/constitution/e/etc/c06.html>> trascrizione della dichiarazione di Postdam
- <[http://www.pcf.city.hiroshima.jp/virtual/VirtualMuseum\\_e/exhibit\\_e/exhi\\_fra\\_e.html](http://www.pcf.city.hiroshima.jp/virtual/VirtualMuseum_e/exhibit_e/exhi_fra_e.html)>
- Kalat, David. "Gojira", Turner Classic Movies. Web. 17 June 2016.  
<<http://www.tcm.com/tcmdb/title/556721/Gojira/articles.html>>
- Sterngold, James. "The World; Does Japan Still Need Its Scary Monster?", *The New York Times*, 23 Luglio 1995, 11 Aprile 2016.  
<<http://www.nytimes.com/1995/07/23/weekinreview/the-world-does-japan-still-need-its-scary-monster.html>>
- Wong, Herman. "How the Hiroshima bombing is taught around the world", *Washington Post*, 6 Agosto 2015. 2 Aprile 2016,  
<<https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2015/08/06/how-the-hiroshima-bombing-is-taught-around-the-world/>>

FONTI DELLE IMMAGINI

Figura 1: Dower, John W. *War Without Mercy*, op. cit. pag. 195

Figura 2: <http://ukiyo-e.it/2015/03/21/momotaro/>

Figura 3: [http://natalie.mu/eiga/gallery/show/news\\_id/186189/image\\_id/572173](http://natalie.mu/eiga/gallery/show/news_id/186189/image_id/572173)

Figura 4: Yukimura, Mayumi. "How was Anime Institutionalized?" op. cit. pag. 78

Figura 5: fotogramma tratto da *Momotarō - umi no shinpei*

Figura 6: fotogramma tratto da *Momotarō - umi no shinpei*

Figura 7: fotogramma tratto da *Momotarō - umi no shinpei*

Figura 8: <http://dohermes.livejournal.com/1279973.html>

Figura 9: <http://www.yidff.jp/2001/cat113/01c127.html>

Figura 10: [http://futakin.txt-nifty.com/blog/2007/07/195286\\_af15.html](http://futakin.txt-nifty.com/blog/2007/07/195286_af15.html)

Figura 11: fotogramma tratto da *The Beast from 20'000 Fathoms*

Figura 12: <http://moviesandcandy.com/wpcontent/uploads/2014/07/BEAST-FROM-TWENTY-THOUSAND-FATHOMS-1953-SCIFI-500x737.jpg>

Figura 13: fotogramma tratto da *The Beast from 20'000 Fathoms*

Figura 14: <http://matome.naver.jp/odai/2140719783011891701>

Figura 15: <http://blogs.yahoo.co.jp/whfsc363/60834198.html>

Figura 16: fotogramma tratto da *Gojira*

Figura 17: fotogramma tratto da *Gojira*

Figura 18: fotogramma tratto da *Gojira 1984*

Figura 19: Illustrazione di Mahiro Maeda per il mini-sito "Godzilla vs Evangelion" <http://www.shin-godzilla.jp/gvse/>