



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa  
Mediterranea

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

**La riconquista della quotidianità  
dopo un disastro.**

Riflessioni dal mondo dell'animazione, della  
letteratura e dell'architettura

**Relatore**

Ch. Prof.ssa Luisa Bienati

**Correlatore**

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

**Laureanda**

Francesca Reale  
Matricola 815321

**Anno Accademico**

**2013 / 2014**

# INDICE

INDICE .....	I
AVVERTENZE.....	III
INTRODUZIONE.....	IV
要旨 .....	VII
<b>CAPITOLO 1.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 CINEMATOGRAFIA MIYAZAKIANA: ANIMAZIONE CINEMATOGRAFICA O ANIMAZIONE CONTESTUALIZZATA? .....</b>	<b>1</b>
<b>1.2 GLI ASPETTI CHIAVE DELLA FILOSOFIA CINEMATOGRAFICA MIYAZAKIANA: L' APOCALISSE .....</b>	<b>8</b>
<b>1.3 GLI ASPETTI CHIAVE DELLA FILOSOFIA CINEMATOGRAFICA MIYAZAKIANA:</b>	
LA FIGURA DEL BAMBINO-RAGAZZO-GIOVANE VS LA FIGURA DELL' ADULTO, CHI È L' EROE? .....	14
<b>1.4 GLI ASPETTI CHIAVE DELLA FILOSOFIA CINEMATOGRAFICA MIYAZAKIANA:</b>	
DOVE L' IDEALE FILMICO VINCE SUL REALE ESISTENZIALE .....	20
<b>1.5 GLI ASPETTI CHIAVE DELLA FILOSOFIA CINEMATOGRAFICA MIYAZAKIANA:</b>	
L' EROE-SPETTATORE VS IL CONCETTO DI RISCHIO, DI PROBABILITÀ E DI SPERANZA .....	23
<b>1.6 LA STRADA VERSO LA SPERANZA TRA FANTASIA E REALTÀ.....</b>	<b>26</b>
<b>1.7 IL CASO DELLA SERIE TELEVISIVA “TŌKYŌ MAGNITUDE 8.0” .....</b>	<b>30</b>
<b>CAPITOLO 2.....</b>	<b>46</b>
<b>2.1 INTRODUZIONE.....</b>	<b>46</b>
<b>2.2 DALLE IMMAGINI AL TESTO: SCRIVERE, LEGGERE ED ESPERIRE PER RITORNARE ALLA PROPRIA QUOTIDIANITÀ.....</b>	<b>48</b>
<b>2.3 SCRIVERE PER DIFENDERSI E DIFENDERE I PROPRI CARI: <i>KUROI AME</i> .....</b>	<b>56</b>
<b>2.4 LEGGERE DI NARRATIVA IMMAGINARIA (LEGGERE L' IMMAGINARIO): <i>TUTTI I FIGLI DI DIO DANZANO</i>.....</b>	<b>63</b>
<b>2.5 LEGGERE DI VITA (LEGGERE LA BIOGRAFIA): <i>SWEET HEREAFTER</i> .....</b>	<b>66</b>
<b>2.6 LEGGERE LO STRANIAMENTO (LEGGERE IL QUOTIDIANO CHE NON È PIÙ QUOTIDIANO): <i>KAMISAMA 2011</i> .....</b>	<b>69</b>
<b>2.7 LEGGERE DEL DISASTRO SENZA PARLARE DEL DISASTRO: <i>RIDE ON TIME</i> .....</b>	<b>72</b>
<b>CAPITOLO 3.....</b>	<b>77</b>
<b>3.1 “STRUTTURE DI SENTIMENTO”, MICROCOSMI ESISTENZIALI E ARCHITETTURA .....</b>	<b>77</b>
<b>3.2 “HOME-FOR-ALL”, UNA CASA DI TUTTI.....</b>	<b>79</b>
<b>3.3 PRIMA DI RIKUZENTAKATA .....</b>	<b>84</b>

<b>3.4 L'HOME-FOR-ALL DI RIKUZENTAKATA.....</b>	<b>90</b>
<b>3.5 ARCHITECTURE. POSSIBLE HERE? HOME-FOR-ALL .....</b>	<b>97</b>
<b>CONCLUSIONI .....</b>	<b>101</b>
<b>RINGRAZIAMENTI .....</b>	<b>107</b>
<b>APPENDICI .....</b>	<b>109</b>
APPENDICE 1 .....	110
APPENDICE 2 .....	113
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>116</b>

## Avvertenze

Per la trascrizione dei termini giapponesi è stato adottato il sistema Hepburn, secondo il quale le vocali sono pronunciate come in italiano e le consonanti come in inglese. Si noti inoltre che:

*ch* è un'affricata come la *c* nell'italiano *cena*

*g* è sempre velare come in *gara*

*h* è sempre aspirata

*sh* è una fricativa come *sc* nell'italiano *scena*

*w* si pronuncia come una *u* molto rapida

*y* è consonantico e si pronuncia come la *i* italiana

Il segno diacritico sulle vocali indica l'allungamento delle medesime.

Secondo l'uso giapponese, il cognome precede sempre il nome.

Tutti i termini giapponesi, a eccezione di alcuni di uso comune in italiano (come *geisha*), sono resi al maschile.

## INTRODUZIONE

La volontà di raccontare, una volontà non fine a se stessa ma utile per coloro che hanno bisogno di coraggio, il coraggio di ricordare per andare avanti, per guardare in avanti e non aver paura dell'ignoto, pauroso che sia, buio che sia, negativo che sia.

Ma se permetti al terrore di guidare le tue azioni non c'è scampo: non uscirai dalla fossa che ti sei scavato tu stesso. Se invece lasci spazio alla paura allora c'è speranza. Il terrore è fine a se stesso, è egoista, ama il sentimento di impotenza e di impossibilità e non ti dà vie di fuga. La paura è cortese, ti dà la possibilità di scegliere se restare fermo in quel sentimento ambiguo di cui lei è padrona oppure di afferrare quel briciolo di coraggio, per quanto effimero possa essere, e andare avanti per una strada in salita. Non avrai guide che ti indicano la strada, i segnali che incontrerai a volte potranno ingannarti, sarai costretto a proseguire nonostante le intemperie te lo impediscano. Ma la paura è così: ti lascia scegliere se dare o no un calcio a quell'"im"<sup>1</sup> a cui il terrore è fortemente affezionato.

Questo è quello che fanno tutti quegli autori che decidono di prendere in mano la loro penna e scrivere su carta qualcosa che potrebbe aiutarli a superare quel momento difficile, oppure che potrebbe aiutare coloro che poi leggeranno quelle poche righe, magari non esaustive, magari rappresentanti una situazione relativa e non universale, ma che tuttavia è proprio in quella che si rispecchiano e trovano risposta alle loro domande.

Questo è quello che fanno tutti quei registi che decidono di girare un corto- medio- lungometraggio e attraverso di esso descrivere con delle immagini particolari, con delle angolature studiate, sentimenti che espressi a parole non significherebbero la stessa cosa, sentimenti in cui lo spettatore potrebbe rispecchiarsi e magari con una propria chiave di lettura potrebbero aiutarlo ad ampliare la propria visuale.

Questo è quello che fanno tutti quegli architetti che decidono di mettere le proprie competenze al servizio di un bene più grande, dando a chi non ha più una casa in cui vivere il calore dei suoi muri, dando a chi non ha più un luogo dove rifugiarsi uno spazio di tranquillità, dando a chi non ha più speranza la forza di reagire perché sostenuto da altre persone.

Ma perché scrivere, perché produrre film, perché progettare case quando si sa che prima o poi potrebbe accadere nuovamente una catastrofe che distrugga gli uomini non solo fisicamente ma anche spiritualmente? Perché bisogna ricostruire dove ci sono le macerie, dove non c'è altro che distruzione? Perché sforzarsi quando il futuro non ti prospetta altro che amarezza e tristezza, e solo in un angolo remoto c'è un barlume di luce e di speranza? Come può una popolazione a cui non è rimasto nulla trovare la forza di "voltare pagina" e andare avanti? Come può la speranza diventare tangibile?

---

<sup>1</sup> Cfr. Robert BADEN-POWELL, Mario SICA (a cura di), *Scoutismo per ragazzi*, edizioni scout Fiordaliso, 2011. (versione italiana).

Non è semplice rispondere, soprattutto dopo certi disastri che di speranza per il futuro te ne lasciano ben poca. Ma credo che se riuscissimo ad “impugnare la nostra pala (e cominciasimo) a scavare sotto quello strato molliccio di acqua e fango, [...] (riusciremmo ad affrontare) a viso aperto la desolazione e (a dissotterrare) nuove parole da quel cumulo di macerie in cui l'immaginazione era stata ridotta”.<sup>2</sup> Perché solo così, un giorno, potremo raccontare alle generazioni future di come tutto ciò che avevamo ci era stato portato via, ma che sporcandoci le mani e a volte anche ferendoci con i detriti che trovavamo, siamo riusciti a riprenderci ciò che era nostro. Magari non come era prima; magari rovinato, sporco, anche rotto. Però sarebbe stato finalmente e nuovamente tra le nostre piccole vissute mani.

Cinematografia, letteratura e architettura. Perché ho scelto di strutturare la tesi in queste tre tematiche?

Non è stata una scelta casuale. Lo spunto per la definizione del tema, l'ho avuto frequentando e sostenendo l'esame di letteratura giapponese moderna e contemporanea nella mia università. Avevo presentato un lavoro di ricerca il cui soggetto era “La cinematografia miyazakiana”, soffermandomi sulla produzione di Hayao Miyazaki nei confronti del trauma prodotto sull'uomo dal disastro nucleare, dalla guerra e la bomba atomica, e dal disastro naturale. L'argomento mi interessava e non mi dispiaceva puntare su una direttrice simile, infatti già durante il corso universitario avevo avuto modo di riflettere più a fondo su determinati aspetti legati alla letteratura del disastro, e avevo cominciato a fare quei collegamenti trasversali utili a una lettura critica a livello universitario.

La svolta decisiva è stata nel settembre 2012 quando, per la prima volta nella mia vita, ho avuto modo di visitare la Biennale di Architettura di Venezia. C'è ogni anno, si alternano architettura e arte, e le tematiche trattate variano di edizione in edizione. Ma, caso ha voluto (se così vogliamo chiamarlo) che proprio quando sono andata a visitarla, il padiglione del Giappone presentava un tema, a mio parere, “illuminante” per la mia tesi: 「ここに、建築は、可能か」, “E' possibile l'architettura qui?”, titolo in riferimento al progetto portato avanti da Itō Toyoo per la popolazione di Rikuzentakata, la zona maggiormente distrutta dallo *tsunami* del 2011. Una casa di tutti, “Home-for-All”, così si chiama il progetto. Un progetto che può dare speranza a chi una casa non ce l'ha più, a chi non sa come andare avanti perché non ha più nulla: una vita, degli amici, una famiglia. Ma soprattutto la speranza di un futuro migliore in cui poter finalmente ritrovare il sorriso. Ed ecco che guardando i vari stadi del progetto, tutte le modifiche che sono state apportate, le scelte fatte, i video girati durante i lavori e quelli in cui parlano gli architetti, ho trovato il filo conduttore della mia tesi: “La riconquista della quotidianità dopo un disastro”. Una riconquista analizzata dal punto di vista cinematografico con la produzione di Miyazaki Hayao legata al tema del disastro (come i suoi

---

<sup>2</sup> ICHIKAWA Makoto, “PREFAZIONE. Il fango e una pala”, traduzione di Gianluca Coci, in COCI, Gianluca (a cura di), *Scrivere per Fukushima*, cit., p. XVI-XIX.

personaggi ottengono tale quotidianità, cosa fanno per andare avanti, come vanno alla ricerca del loro futuro), dal punto di vista riflessivo-letterario (soprattutto in riferimento a testi della letteratura del disastro e di quella post-Fukushima), e dal punto di vista architettonico, con il progetto di Itō Toyoo “Home-for-All”.

Anche l'ordine di presentazione di questa tesi non è casuale. Quello che mi propongo è una riflessione su questi tre aspetti partendo da quello più “astratto” (anche se, come vedremo in seguito non è precisamente esatto come termine), per passare poi a quello letterario che è una via di mezzo tra i due poli, e infine, giungendo a quello più tangibile. Una postilla fondamentale alla comprensione della mia tesi è la definizione di “astratto” e “concreto”: in entrambi i casi, l'astratto e il concreto a cui mi riferisco non è ciò che “manca di determinazione, che non ha contatto diretto con la realtà o col mondo sensibile”<sup>3</sup> o “In opposizione ad *astratto*, detto di ciò che è empiricamente individuabile o individuato”<sup>4</sup>. Non sarebbe assolutamente corretto definire la cinematografia, la letteratura e l'architettura in una scala di maggiore/minore astrattezza. Ma piuttosto mi riferisco a ciò che, in relazione al tema della mia tesi “La riconquista della quotidianità dopo un disastro”, permetta all'uomo, in maniera più o meno concreta, di ritrovare ciò che un disastro gli può portare via: la sua vita, la sua famiglia, il luogo dove poter dire “Io vivo qui”.

---

<sup>3</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/astratto/>.

<sup>4</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/concreto/>.

## 要旨

「語る意欲」とは自分のためではなく、「勇気」が必要されている人のための意志のことである。その「勇気」は「前に進んで記憶ができる勇気」でありながら、未知の世界を怖がらないで、未来に不安を感じ、どれだけ落ち込んでも前向いて立ち上がろうとする気持ちのことを指す。

しかし、もし「恐怖」に身を任せたら、もうお終いに違いない。その一方で、もし「恐れ」に身を任せたら、一概にネガティブなことなのではない。「恐怖」は不可能な感情や無力の感情を気に入っており、逃げ道も与えない。「恐れ」は、自分に選択を与えてくれる。だからこそ、どんなに困った目にあっても、そういう状態はスタート地点になるかもしれない。要するに、「恐れ」とは「恐怖」が好んでいる「不」を蹴るかどうかがチャンスをあげるものなのだ。

これは、映画を撮影する度に全ての映画監督が決めていることだ。それを通じて、特別なイメージやよく考えたショットなどで、感情を描写できる。しかし、その感情は言葉で言ったら別の意味になるため、観客はその感情に映して、自分の解説の鍵を使って自分の視点を広げることができるかもしれない。

これは難しさを克服するためにペンを取って紙に書く度に全ての作家が決めていることだ。書いたことは作家のためのものにも、読者のためのものにもなれるかもしれない。書いたことはたとえ絶対的なことではなくても、たとえ相対的な状態を表しても、だからこそ自分の疑問に答えるものや自分に一番ふさわしいものになれるのではないだろうか。

これは非常に大きな善に自分の能力を傾ける度に全ての建築家が決めていることだ。特に、もう住む家を持っていない人に暖かい壁を作ることや、その人に心の平静を見つけられる新しい場所を創ることや、「希望」を持っていない人に他の人に支えられているからこそ、それに反応できるための力を与えることなどが建築家のパワーである。

さて、なぜ、肉体的にも精神的にも人間を壊す災害が遅かれ早かれまた起こると知りながらも、本を書いたり、映画を制作したり、家を設計したりし続けるのだろうか。何もかも失ってしまった人がどのように「希望」に手で触れることができるのだろうか。

映画、文学、建築。どうして構成をこの3つの分野に分けたのかについて、以下に述べる。

それは偶然の選択ではなかった。きっかけになったのはヴェネツィア大学で履修した日本の近現代文学の講義だった。試験のために「宮崎駿の映画」というテーマを選んで彼のトラウマの原因となった様々な災害に関する制作にした。このテーマと講義の一般的なテーマに対して元々興味を持っていたため、それについて深く考えることができた。

2012年9月に、私は初めて建築のヴェネツィア・ビエンナーレ展に行った。思いがけず、これが分岐点になった。毎年、交互に建築と芸術の展覧会が行われており、テーマも毎回変わる。偶然だったかどうか分からないが、日本のパビリオンは伊東豊雄が考えたプロジェクトで、「ここに、建築は、可能か」という話題で展覧会を行った。特に、そのプロジェクトは“Home-for-All”（みんなの家）と名付けられた、陸前高田に住んでいた住民のための計画だった。それは未だに家を持っていない人に「希望」を与えるプロジェクトで、よりよい未来を信頼できるようになる道だと考えられた。

このように、それが自分の卒業論文のテーマを選ぶための明らかなヒントになり、卒業論文のタイトルを「災害の後にどのように日常生活に戻れるのか」とした。そこで、主題を「再び征服する」とし、論文を三部構成にした。

まず、「日本の映画」の視点から、災害に関する宮崎駿の制作で、どのように彼の登場人物が日常生活に戻れるのか、どのように前に進めるのか、どのように未来を探すかという答えを見つけないかと思う。次に、「日本の文学」の視点から、特に日本の災害文学と福島の文学に焦点を当て、どのように本の登場人物が災害から力をもらえるのかという話題について書きたいと思う。最後に、「日本の建築」の視点から、どのように伊東豊雄のプロジェクトが本論の主題の問いに対する答えになるのかについて考えたいと思う。

先に述べたとおり、このような順に沿って論文を構成した。なぜかという、それぞれの分野は「抽象的」な話題から「具体的」な話題まで含んでいるためだ。辞書にある説明は確かに言葉そのものの意味を表している。しかし、私の目的は、映画や文学や建築などのそれぞれの芸術の形における抽象的・具体的な割合を比べることではなく、逆に、「再び征服する」というテーマに関する具体的な方法を通じて、その芸術はどのように人間が災害の後に失ってしまったものを取り戻せるのだろうかということだ。なぜかという、失った人生や失った家族や失った記憶などの「ここに私は住んでいるよ」という自分の居場所を取り戻す機会になれるかもしれないからである。

# Capitolo 1

“William James, il grande filosofo americano, una volta disse: «Iniziate ad essere ora quello che vorrete divenire d’ora in avanti.» Vi chiederete ma come? La più grande guida del nostro iniziare ad essere è l’immaginazione, ovvero l’abilità di saper scegliere tra le possibilità che ci vengono offerte. Avere immaginazione richiede coraggio e impegno, ma allo stesso tempo ci dona speranza. La speranza di poter decidere il nostro destino. E che le decisioni che prendiamo si confermeranno giuste in futuro. Per quanto possiamo essere sopraffatti dal mondo, possiamo anche trarne speranza. Dalla sua bellezza, dalle sue promesse, dal semplice fatto che possediamo il talento di immaginare il nostro futuro in mezzo a tutte le possibili vite che scorrono davanti ai nostri occhi. Dobbiamo immaginarcele bene le nostre vite. Dobbiamo impegnare la nostra coscienza.”  
(tratto da “Davanti agli occhi”, 2007)

## 1.1 Cinematografia Miyazakiana: animazione cinematografica o animazione contestualizzata?

Miyazaki Hayao nasce il 5 gennaio 1941 a Tokyo, negli anni in cui la Seconda Guerra Mondiale è nel pieno del suo svolgimento. Nel 1944, a causa dei bombardamenti aerei mirati sulle principali città giapponesi, la sua famiglia decide di trasferirsi in una cittadina che si trova in campagna, a Utsunomiya. Ciò nonostante, come dice lo stesso Miyazaki, egli fu testimone del bombardamento di quel paese e quella notte gli rimase impressa nella mente in maniera indelebile. Aveva 3 anni, però, e quello che lo colpì non fu la paura di poter morire o il disastro provocato dalle bombe che cadevano, semplicemente, gli rimase impressa una notte nera come la pece ma illuminata a giorno da tutte quelle esplosioni ravvicinate. Insomma, un incredibile stupore e meraviglia per quella miriade di luci.<sup>1</sup>

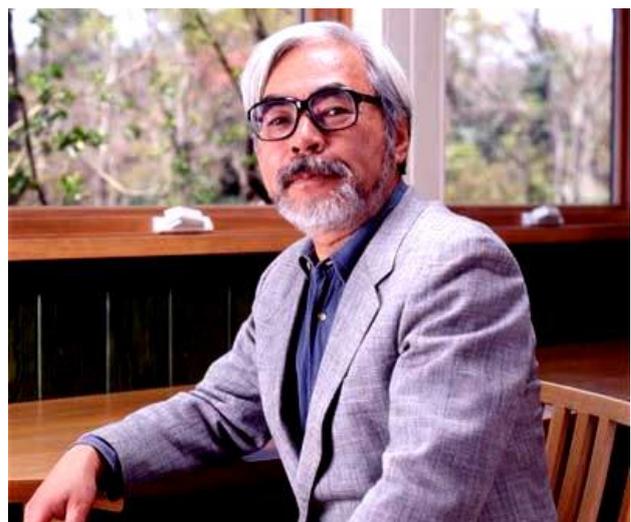


Figura 1: Miyazaki Hayao

<sup>1</sup> Cfr. [http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/m\\_speech.html](http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/m_speech.html) (tratto da “The Animation of Hayao Miyazaki, Isao Takahata and Studio Ghibli, Kinema Junpo Special Issue, Number 1166; July 16th, 1995.”, tradotto dal giapponese all’inglese da Toyama Ryoko).

Con il passare degli anni, tuttavia, il suo modo di vedere il mondo che lo circonda cambiò radicalmente. Il padre e lo zio gestivano assieme l'industria aeronautica di famiglia, l'uno dirigente e l'altro proprietario, nella quale venivano costruiti i timoni dei Caccia Zero, gli aerei utilizzati dai giapponesi nelle operazioni kamikaze. Grazie alla grande richiesta di materiale aeronautico da parte dell'esercito nipponico, la sua famiglia aveva potuto godere di una vita più che agiata anche durante gli anni della guerra, e questo aveva portato il giovane Miyazaki a provare sempre più un forte senso di colpa nei confronti di tutti coloro che non avevano nulla a che fare con il conflitto, ma che ne avevano subito tutte le brutali conseguenze. Anche se indirettamente, aveva vissuto e tratto profitto dalla morte di altre persone, e questo lo aveva portato a un forte conflitto interiore: da una parte, i suoi genitori e parenti che, nonostante il loro lavoro, continuava ad avere a cuore, dall'altra l'insanabile voragine che l'amore per la famiglia lo aveva portato a non curarsi della sorte dei più disagiati. Questo senso di colpa perdurò anche dopo che la sua carriera di disegnatore ebbe inizio. Anzi, il suo rifiuto della cultura giapponese si denota proprio nelle sue opere in quanto sceglieva molto spesso come *background* paesaggistico luoghi occidentali molto affascinanti, in particolare dell'Europa.<sup>2</sup> Questo periodo di rifiuto della cultura giapponese si conclude quando Miyazaki ha l'occasione di leggere *Saibai shokubutsu to nōkō no kigen* (栽培植物と農耕の起源, "Piante coltivate e l'origine dell'agricoltura")<sup>3</sup>, opera in cui trova la risposta a tutti i suoi dubbi:

This book enabled Miyazaki to regard Japan as part of Asia in terms of both history and culture. His sense of Japanese culture as a part of Asia made his view different from conventional approaches to Japaneseness, which tended to focus on the uniqueness of Japanese tradition. Miyazaki was interested in the diversity of Japanese culture. For him, even Western things became part of Japanese culture.<sup>4</sup>

In altre parole, se fino a quel momento la cultura tradizionale giapponese era stata vista come "responsabile della mentalità che [aveva] favorito il conflitto"<sup>5</sup>, ora quella stessa cultura, vista sotto una luce differente e attraverso un occhio più divergente, sarebbe diventata la fonte primaria delle opere miyazakiane a seguire, opere che avrebbero avuto come fulcro principale la questione dell'identità. A causa, appunto, dell'Occidentalizzazione forzata della cultura giapponese portata avanti dai vincitori della Seconda Guerra Mondiale, il problema dell'identità sta tuttora alla base delle problematiche del Giappone moderno.<sup>6</sup> Ed è per questo che, come ha specificato l'autore, tutti i suoi film sono creati "for a Japanese market. With this audience in mind, Miyazaki is actively

---

<sup>2</sup> Cfr. YOSHIOKA Shiro, *Heart of Japaneseness, History and Nostalgia in Hayao Miyazaki's Spirited Away*, in "Japanese Visual Culture", M.E. Sharpe, 2008, pp. 256-273.

<sup>3</sup> Cfr. YOSHIOKA, *Heart of Japaneseness...*, cit., p. 257.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Alessandro BENCIVENNI, *Hayao Miyazaki: Il dio dell'anime*, Le Mani, 2003, cit., p. 15.

<sup>6</sup> Ibidem.

participating in *Nihonjinron*<sup>7</sup>, in that he is reshaping what it means to be Japanese.”<sup>8</sup> Ma, come si è potuto riscontrare negli ultimi decenni, le sue opere hanno suscitato un fortissimo interesse anche all'estero<sup>9</sup>. Questo perché la mescolanza di elementi della cultura nipponica e di elementi delle culture non-nipponiche (americana, europea in particolare) ha garantito nei suoi film la presenza di una chiave di lettura universale comprensibile a chiunque, anche se non giapponese. Ed è proprio in questo contesto che Miyazaki si inserisce per parlare indirettamente, tramite i suoi personaggi animati, del problema dell'identità giapponese in un mondo che ormai lascia ben poco spazio alla costruzione del proprio io<sup>10</sup>.

Sebbene avesse studiato economia e scienze politiche, fin da giovane aveva avuto un grande interesse per il disegno e, dopo essersi laureato nel 1963<sup>11</sup>, decise di dedicarsi alla carriera di disegnatore, che gli permise di dare voce ai suoi pensieri più reconditi tramite uno strumento che, a volte, chi diventa adulto dimentica di possedere: la fantasia. Come spiega Timothy Iles,

Fairy tales and fantasies [...] are not inherently innocent. Fantasy provides a powerful mechanism for self-identification, which is not without social implications, as well, in proposing alternative configurations of human-constructed realities.<sup>12</sup>

Dalla visione dei film di Miyazaki, si può notare che il tratto della penna, i colori utilizzati, i paesaggi e gli stessi personaggi, sono disegnati con un particolare tocco che cerca il più possibile di essere vicino alla realtà. Il realismo che traspira dalle sue opere, tuttavia, non è solo dovuto alla tecnica artistica, ma anche, e soprattutto, a come e dove le varie vicende vengono presentate agli spettatori. Le storie miyazakiane sono spesso ambientate in mondi lontani, sia nel tempo sia nello spazio, dalla nostra realtà, ma non per questo sono incomprensibili ai nostri occhi. Anzi, con lo scopo di distruggere le “barriere” che spesso l'uomo, quando cresce, crea dentro di sé per discernere ciò che è reale da ciò che non lo è, ciò che è contingente da ciò che è fantasia, l'autore crea mondi che riassumono in essi elementi di oggettività ed elementi di creatività: quello che fa, in

---

<sup>7</sup> Il termine *Nihonjinron* si riferisce a “un insieme sterminato di monografie accademiche e non, programmi televisivi, articoli giornalistici, conferenze, convegni, ecc. che da almeno quattro decenni è accumulato non solo dal tentativo generico di definire gli aspetti caratterizzanti del Giappone, ma da quello più specifico di individuarne i tratti unici in termini particolaristici.” Cfr. MIYAKE, Toshio, *Il Giappone moderno e contemporaneo: Stato, media, processi identitari*, in “Che cos'è il “Giappone”? Il dibattito sul nome nazionale”, cit., p. 160.

<sup>8</sup> Lucy WRIGHT, *Forest Spirits, Giant Insects and World Trees: The Nature Vision of Hayao Miyazaki*, in “Journal of Religion and Popular Culture”, July 2005, Vol. 10, par. 2.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> “Today, whatever “issue” one might consider, it cannot be resolved by a single person. One may ask why people don't get together and tackle problems as a group. But we know that in this day and age tackling problems as a group is often even less effective than tackling them as individuals. Under the circumstances, the urge to create a world where human efforts and physical strength are effective in solving problems is surely understandable. At least, that's how we feel when we make entertaining pieces. In the real world, it's easier to find discouraging than encouraging things. We would like to find good things.” (cfr. <http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/creativity.html>)

<sup>11</sup> Cfr. Helen McCARTHY, *Hayao Miyazaki: master of japanese animation*, Berkeley, Stone Bridge Press, 1999, p.30.

<sup>12</sup> Timothy ILES, *The Crisis of Identity in Contemporary Japanese Film (Personal, Cultural, National)*, Leiden, Boston, Brill, 2008, cit., p. 189.

sostanza, è dar vita ai suoi universi attraverso un lavoro di perizia nel ricreare, con concretezza, la realtà che circonda i suoi personaggi. In aggiunta, nonostante vi vengano inseriti eventi e/o elementi fantastici, è proprio la loro minuziosa spiegazione, a rigor di logica, che li rende parte indispensabile e naturale di quel mondo<sup>13</sup>, facendo sì che “quando qualcosa di meraviglioso poi avviene, questo può essere considerato un dato perfettamente razionale e coerente”.<sup>14</sup> Ecco quindi che i film di Miyazaki sono più che capaci di trasmettere una concretezza che traspira da ogni singola scena, sfumando così quel confine che divide la realtà dalla fantasia<sup>15</sup>.



Figura 2: Scena tratta da *Nausicaä della Valle del vento*

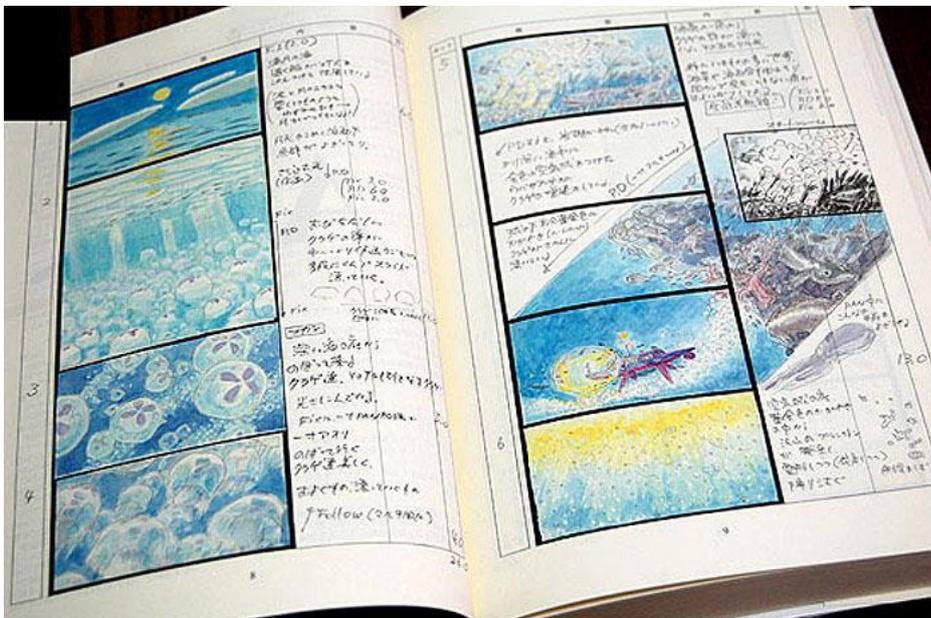


Figura 3: *Storyboard* di *Ponyo sulla scogliera* (prime sei scene)

<sup>13</sup> Cfr. Alessia SPAGNOLI, *Le insospettabili contraddizioni di un cantastorie*, collana “Ciak si scrive”, Roma, Sovera edizioni, ebook, 2009, p. 170.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.



Figura 4: Scena tratta da *Nausicaä della Valle del vento*

Come vedremo in seguito, i suoi film nascono sempre da un'attenta riflessione del contesto culturale/sociale/politico attuale a quell'opera: per esempio, *Nausicaä della Valle del vento* (*Kaze no tani no Naushika* 風の谷のナウシカ)<sup>16</sup>, del 1984, è ispirato all'episodio dell'inquinamento del Golfo di Minamata; *On Your Mark* (オン・ユア・マーク)<sup>17</sup>, del 1995, si riferisce alla catastrofe di Chernobyl; *Conan, il ragazzo del futuro* (*Mirai shōnen Conan* 未来少年コナン)<sup>18</sup>, del 1978,

<sup>16</sup> Pellicola del 1984, racconta la storia di Nausicaä, principessa della Valle del vento, che si trova incastrata nella guerra tra due grandi potenze confinanti e il tentativo di salvare gli Ohmu, insetti enormi che stanno a guardia della foresta tossica che imperversa la Terra ormai da 1000 anni, da quando l'ultima Guerra Mondiale ha avuto termine. (cfr. <http://www.studioghibli.it/film/nausicaa-della-valle-del-vento/>)

<sup>17</sup> Basato sul singolo del duo giapponese Chage&Aska del 1994, questo videoclip animato, mandato in onda l'anno successivo, mostra un mondo ormai in preda alle radiazioni. La storia narra l'incontro di due poliziotti e di una ragazza con sembianze di angelo, e di come questi cercano in tutti i modi di aiutarla a scappare dagli scienziati che la tenevano prigioniera per analizzarla. (cfr. [http://www.nausicaa.net/miyazaki/oym/interview\\_oym.txt](http://www.nausicaa.net/miyazaki/oym/interview_oym.txt))

<sup>18</sup> Serie animata di 26 episodi trasmessa a partire dal 1978, che descrive un mondo sommerso per quasi la sua totalità dalle acque a causa della bomba elettromagnetica, sganciata per porre fine alla Terza Guerra Mondiale. In una delle poche isole rimaste in superficie, Conan fa conoscenza con Lana, la quale subito dopo viene rapita dagli uomini di Industria, la città dove si sta cercando di costruire nuovamente la terribile bomba. Da qui si svilupperanno le numerose

presenta riferimenti palesi alla Seconda Guerra Mondiale; *La principessa Mononoke* (*Mononoke Hime* もののけ姫)<sup>19</sup>, del 1997, ambientato nell'era Muromachi, si rifà al contesto storico del Giappone post-bellico; *Ponyo sulla scogliera* (*Gake no ue no Ponyo* 崖の上のポニョ)<sup>20</sup>, del 2008, prende spunto dallo tsunami che aveva colpito diversi Stati asiatici nel dicembre del 2004 e all'uragano Katrina. Insomma, la realtà contingente diventa il motore primario da cui far partire le fila delle sue opere. Ed è proprio tra queste fila che trova spazio la tanto agognata questione dell'identità giapponese, molto cara a Miyazaki, che prende forma e vita attraverso i personaggi protagonisti dei suoi film.

Miyazaki's films offer subtle and complex constructions of identity, and so are able to engage their audiences with visionings of a social reality which in many ways challenge the *status quo*, not to disrupt it but to encourage within the audience an imagination of alterity. [...] They do so precisely through the presentation of characters able to act in ways both psychologically realistic and also mythically informed. These characters [...] act in ways which are consistent with the ideality of the spaces in which their actions take place, and so question the "lack of ideality of reality" in order to problematise that lack and suggest an alternative to it.<sup>21</sup>

In altre parole, come spiega Alessia Spagnoli, i film del regista riescono a "rendere con plasticità immediata un mondo alternativo [al Giappone moderno e industrializzato] di immenso fascino"<sup>22</sup>, del quale i confini non sono delineati secondo i canoni standard del Giappone moderno ma sottostanno alle regole di quel mondo fascinoso, cosicché quella "mancanza" definita da Iles, risulta appunto risolta e superata. Un superamento, questo, che si ottiene lasciando uno spazio notevolmente ampio alla fantasia: infatti, è grazie allo strumento fantastico che lo spettatore si distacca da tutto ciò che per lui è abitudine quotidiana, riuscendo così ad ampliare la propria prospettiva mentale.

Attraverso il meccanismo del sogno, Miyazaki ricompono il suo pianeta cinema, i suoi cartoni diventano i fantasmi di un gioco tra infanzia e illusione, tra memoria storica e incubo ecologico. I suoi antropoidi diventano i portatori della spinta dinamica di un fantastico che

---

prove che i due protagonisti dovranno superare per ritrovarsi e per salvare il mondo. (cfr. <http://www.nippon-animation.co.jp/work/1460/>)

<sup>19</sup> Pellicola del 1997, racconta la storia di Ashitaka, principe e guerriero Emishi, che colpito da una maledizione si allontana dal suo popolo in cerca di una cura. Nel suo viaggio sarà suo malgrado immischiato nella sanguinosa lotta tra Eboshi, la capo del villaggio del ferro che distrugge il bosco tutt'attorno la città, e San, la principessa lupo, nata e cresciuta nella natura e quindi in guerra con gli uomini che distruggono la sua casa. (<http://www.studioghibli.it/film/principessa-mononoke/>)

<sup>20</sup> Pellicola del 2008, racconta dell'incontro tra Sosuke, un bambino di cinque anni, e Ponyo, una pesciolina rossa, e di come la loro forte amicizia diventi la causa principale dello tsunami che si abbatte sulla città in cui vive lui. (<http://www.studioghibli.it/film/ponyo-sulla-scogliera/>)

<sup>21</sup> ILES, *The Crisis of Identity...*, cit., p. 190.

<sup>22</sup> SPAGNOLI, *Le insospettabili...*, 2010, cit., p. 12.

moltiplica irrealisticamente le ansie contemporanee sino a comporre una visione apocalittica del disastro naturale e tecnologico.<sup>23</sup>

Lo scopo principale, quindi, delle opere miyazakiane è senz'altro e innanzitutto educativo, non solo nei confronti dei bambini ma anche nei confronti degli adulti. È allo stesso tempo una cinematografia didattica, avventurosa/epica e realista. Didattica perché le storie che vi vengono narrate hanno tutte una morale (che si sviluppa a più piani e quindi comprensibile sotto molteplici chiavi di lettura); avventurosa/epica perché i protagonisti sono sempre degli eroi a cui si contrappone un "nemico" (fisico o mentale); realista perché lo spettatore, portato a estraniarsi dalla propria realtà, si immedesima nei vari personaggi che gli si presentano davanti sentendosi egli stesso parte della vicenda narrata. Questa mescolanza crea un collegamento "quasi" reale tra mondo narrato e mondo concreto, cosicché l'*input* astratto venga assimilato dallo spettatore inconsciamente, portandolo successivamente a immaginarsi egli stesso ad agire in una situazione che sia realmente possibile. Se prendiamo in considerazione un film che abbia come tema principale quello della guerra, per esempio *La principessa Mononoke*, l'astante in questione, per ovvie ragioni, non può certo rivivere nel periodo Muromachi, né tantomeno rivivere realmente le stesse esperienze descritte nella pellicola. Tuttavia, immedesimandosi nei vari personaggi che gli si presentano davanti, è portato poi a pensarsi in rapporto a quelli e ad agire (forse) similmente "agli eroi" visti in precedenza. Ed è su questo "forse" che bisogna soffermarsi, perché non a tutti è dato di cogliere la sottile connessione che sta tra reale e realtà narrata<sup>24</sup>. Potremmo guardare un film e vedere solamente quel film e nulla di più; potremmo guardarne uno e poi vivendo una determinata situazione, ripensarci in rapporto ad esso e dire «Ma è proprio come in quel film!» ma non per questo cambiare modo di agire; oppure potremmo guardarne uno, ripensarci in rapporto ad esso e poiché potrebbe essere un'alternativa possibile al nostro agire, provare a cambiare il nostro comportamento e proporzionarlo alla realtà in cui viviamo. Sono molteplici le possibilità che si dischiudono davanti ai nostri occhi, ma siamo noi spettatori che dobbiamo saper cogliere questa connessione ed eventualmente scegliere la mossa successiva. L'obiettivo delle pellicole di Miyazaki, a mio parere, risulta essere uno: dare a coloro che fruiscono delle sue opere la consapevolezza sia dell'esistenza di più possibilità di agire nel proprio mondo sulla base di quella connessione, sia delle proprie potenzialità come esseri umani, attraverso le quali si è capaci di scegliere se migliorarsi o peggiorarsi. Ecco come la commistione didattico-avventuroso/epico-realista risulta essere la chiave di lettura primaria per una riflessione più approfondita di alcune opere miyazakiane, soprattutto quelle che hanno come tema il disastro, inteso come naturale (terremoti, tifoni, *tsunami*) e come *man-made*<sup>25</sup> (guerra, catastrofi nucleari).<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> SPAGNOLI, *Le insospettabili...*, 2010, cit., p. 13.

<sup>24</sup> Preferisco utilizzare "realtà narrata" che il termine di "astratto", perché ritengo che, nel loro grado di astrattezza di opere cinematografiche, le pellicole di Miyazaki siano altrettanto reali e, soggettivamente parlando, vicine alla vita di ogni singolo spettatore.

<sup>25</sup> Cfr. Gianluca LIGI, *Antropologia dei disastri*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p.25.

## 1.2. Gli aspetti chiave della filosofia cinematografica miyazakiana: l'apocalisse

Quando si analizza la cultura giapponese nei suoi vari aspetti, è fondamentale ricordare che essa va sempre pensata e rapportata allo Shintoismo. Ecco quindi spiegato il motivo per cui nei film di Miyazaki (e ovviamente anche in tanti altri autori), sia presente una natura viva di spiriti e dotata di una sua anima. In questa natura tutto ha un suo ruolo: dall'uomo agli animali, dalle piante alle cose, ma anche i terremoti, le alluvioni, gli tsunami, la morte stessa.<sup>27</sup> Come viene spiegato in *Fukushima e lo tsunami delle anime*,

Nello Shinto [...] non c'è un'etica fondata sulla dicotomia bene-male. Piuttosto, la separazione è tra puro e impuro. [...] La tripla devastazione terremoto-tsunami-radiazioni<sup>28</sup>, in Giappone sembra una risposta della natura alle offese della civiltà: in particolare quando pensiamo alle centrali atomiche costruite su un territorio altamente sismico.<sup>29</sup>

Una natura quindi che cerca di ristabilire la sua armonia, il suo equilibrio che per una qualche ragione è stato spezzato. Ciò che Miyazaki crea nelle sue pellicole è quella che si potrebbe definire una "visione didattica della catastrofe", pone cioè l'accento non solo sul "what is lost"<sup>30</sup> ma anche e soprattutto sul "what could be"<sup>31</sup>. La maggior parte dei suoi film è post-apocalittica, parte ossia da un evento disastroso che è già accaduto, e pone il quesito se sia possibile ricreare il mondo che c'era prima (il "what is lost"), se sia possibile trovare ancora posti in cui la natura è rimasta intatta (il "what could be"), se sia possibile ricominciare dove ormai c'è solo desolazione. Il tema della possibilità è uno degli aspetti base dei lavori del regista, una possibilità che è fortemente legata all'esistenza del singolo individuo.<sup>32</sup> I personaggi che si muovono entro le fila delle trame miyazakiane, che siano gli eroi o gli anti-eroi, sono personaggi allo stesso modo "tridimensionali": alla bidimensionalità tipica del cinema d'animazione si aggiunge la terza dimensione, la profondità che tuttavia qui risulta essere caratteriale. Non sono, ossia, dei personaggi inquadrati in un'unica linea comportamentale ma presentano delle sfumature che li

---

<sup>26</sup> Cfr. LIGI, *Antropologia dei...*, p.43: è da specificare che questa è una definizione di disastro superata. In realtà, come spiega Ligi in *Antropologia dei disastri*, l'approccio corretto al concetto di disastro deve contenere al suo interno sia nozioni tecno-centriche sia quelle socio-antropologiche di disastro. In questo modo, l'approccio risulta analitico interdisciplinare, sistemico e multifattoriale.

<sup>27</sup> Cfr. Paolo SALOM, *Fukushima e lo tsunami delle anime*, Genova, Quintadicepertina/La Polinformazione, ebook, 2012, p. 56.

<sup>28</sup> Il riferimento è al disastro avvenuto l'11 marzo 2011 a Fukushima.

<sup>29</sup> SALOM, *Fukushima e lo tsunami...*, p. 58.

<sup>30</sup> Susan J. NAPIER, *Anime: from Akira to Howl's moving castle: experiencing contemporary Japanese animation*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 153.

<sup>31</sup> NAPIER, *Anime: from Akira to Howl's...*, cit., p. 154.

<sup>32</sup> A mio parere c'è un forte legame con il pensiero di Kierkegaard, secondo cui l'esistenza del singolo uomo è caratterizzata dalla possibilità. Egli ha la capacità di scegliere ciò che vuole essere e diventare, ma questo implica una notevole responsabilità individuale, spingendolo a provare un forte sentimento di angoscia. Un sentimento, questo, che lo porta a tenere conto della possibilità d'errore, di non poter tornare indietro se la scelta fatta è sbagliata. (cfr. <http://www.iisf.it/scuola/kierkegaard/kierkegaard.htm>)

rendono più profondi e complessi e, di conseguenza, più simili all'uomo come è nella realtà. In particolare, questo aspetto lo si può notare nel personaggio della *shōjo*<sup>33</sup> tanto caro a Miyazaki (vedi Nausicaä, San -in *La principessa Mononoke*-), come in quello di alcuni anti-eroi come Monsley (in *Conan, il ragazzo del futuro*, è la vice-direttrice di Industria e, nonostante inizialmente sia nella schiera dei “cattivi”, diventa poi uno dei personaggi più vicini a Conan), la strega delle Lande (in *Il castello errante di Howl*, agisce come personaggio “cattivo” ma alla fin fine si trasforma in una vecchietta che necessita solo di tanto amore) o Eboshi (in *La principessa Mononoke*, è il capo del villaggio del ferro, che distrugge la foresta e quindi è in lotta contro San, ma solo perché così può procurare lavoro e speranza alle donne che vivono sotto la sua guida).



Figura 5: Monsley in *Conan, il ragazzo del futuro*



Figura 7: Eboshi in *La principessa Mononoke*



Figura 6: La strega delle Lande in *Il castello errante di Howl*

<sup>33</sup> Nei *Cultural Studies* degli ultimi decenni si è venuto sviluppando un dibattito sul cosiddetto “culto della *shōjo*” che prende piede da tre grandi tematiche: l'identità, il *kawaii* (letteralmente “ciò che è carino”) e il rapporto *shōjo*/pubblico. Nell'ambito dell'identità, la *shōjo* viene considerata come “un'identità limite detenente della libertà”, il termine in sé non può essere tradotto né come “giovane ragazza” né tantomeno come “giovane donna”, e secondo l'antropologa Jennifer Robertson, deve essere vista come “una figura femminile non del tutto femminile” che è caratterizzata da “inesperienza eterosessuale ed esperienza omosessuale”. Nell'ambito del *kawaii* funge da icona e indice del *kawaii* in relazione ad una cultura del consumismo. Infine, nell'ambito del rapporto con il pubblico, risulta essere un'attraente figura di identificazione per le ragazze, di fascino nostalgico per le donne e di fascino per i maschi adolescenti e adulti. Cfr. Jennifer ROBERTSON, *Women, Media, and Consumption in Japan*, 1995, p. 281; cfr. John Whittier TREAT, *Journal of Japanese Studies*, Vol.19, n°2, 1993.

In entrambi i casi (eroi o anti-eroi), c'è un fattore che non cambia: il contesto in cui sono ambientate le narrazioni non è altro che quello della catastrofe. *Nausicaä della Valle del vento*<sup>34</sup> e *On your mark* si basano sul tema del pericolo nucleare, *Conan, il ragazzo del futuro*<sup>35</sup> e *La principessa Mononoke*<sup>36</sup> trattano della guerra e della bomba atomica, *Ponyo sulla scogliera*<sup>37</sup>, anche se sommessamente, si riferisce alla catastrofe naturale. Parlando però di catastrofe e apocalisse, Miyazaki non si sofferma sulla morte o sul senso della fine di tutto che porta un evento disastroso di devastante portata, ma al contrario, parla della speranza e di quello che si può imparare da un evento tutt'altro che positivo.<sup>38</sup> I suoi lavori presentano una catastrofe che non è solo personale ma anche collettiva, e l'attenzione è puntata in particolar modo sui personaggi protagonisti e sul loro modo di reagire all'evento disastroso.<sup>39</sup> In *Nausicaä*, la protagonista, anche se inizialmente viene "colpita" personalmente (una delle due nazioni in guerra irrompe nella valle e uccide il capo villaggio, padre di Nausicaä), solo in un secondo momento scopre che quello che dovrà portare a termine non è una mera vendetta, ma un vero e proprio cammino di crescita spirituale grazie al quale non solo riuscirà a salvare la gente della sua valle, ma le permetterà di portare la pace anche tra le due nazioni in lotta.<sup>40</sup> In *On your mark*, i due poliziotti protagonisti, dopo aver salvato la ragazza alata e rendendosi conto di non poterla lasciare nelle mani degli scienziati, decidono di aiutarla a fuggire. Allo stesso modo, mentre fuggono davanti alle bombe che gli vengono lanciate contro, è la stessa ragazza che li salva, quasi a siglare uno scambio di favori tra l'una, che può finalmente spiccare il volo liberamente, e gli altri, che, grazie alla loro azione coraggiosa, hanno potuto rendersi utili per qualcun altro (e forse anche per loro stessi).<sup>41</sup> In *Conan* (come d'altra parte in *Nausicaä*), anche se inizialmente il protagonista viene colpito doppiamente nel privato (il rapimento di Lana e l'uccisione di suo nonno da parte degli uomini di Industria), poi, il viaggio di ricerca della sua amica lo porta ad ampliare i suoi obiettivi, a fare nuove amicizie e a crescere in modo responsabile per divenire l'uomo che sarebbe stato nel domani. In *Mononoke*, Ashitaka parte con la speranza di poter trovare una cura alla maledizione che lo tormenta. Tuttavia, è proprio durante il suo cammino che la sua storia si interseca con quella di San, portandolo a mettere da parte le sue necessità per un bene superiore, ossia la pace tra il popolo della foresta e gli umani. Infine, in *Ponyo*, i due piccoli protagonisti, dopo l'avvento dello *tsunami*, (in linea con la

<sup>34</sup> D'ora in poi solamente *Nausicaä*.

<sup>35</sup> D'ora in poi solamente *Conan*.

<sup>36</sup> D'ora in poi solamente *Mononoke*.

<sup>37</sup> D'ora in poi solamente *Ponyo*.

<sup>38</sup> "[...] the meaning of 'apocalypse'. The most common understanding of apocalypse is as something on the order of global destruction. But its original meaning is actually 'revelation' or 'uncovering' as of secrets or the fundamental nature of things. [...] In many works of anime, much of the narrative tension is not from 'waiting for the end of the world' but from the revelation of how and why the world should end." Cfr. Susan J. NAPIER, *Anime: from Akira to Howl's...*, cit., p. 252.

<sup>39</sup> Cfr. Susan J. NAPIER, *The Anime Director, the Fantasy Girl and the Very Real Tsunami*, *TheAsia-Pacific Journal*, Vol. 10, Issue 11, n°3, 2012.

<sup>40</sup> Cfr. Helen McCARTHY, *Hayao Miyazaki: master of...*, pp. 81-89.

<sup>41</sup> Cfr. [http://www.nausicaa.net/miyazaki/oym/interview\\_oym.txt](http://www.nausicaa.net/miyazaki/oym/interview_oym.txt).

loro età) agiscono con mente leggera e, seppur nel loro piccolo, fanno comprendere ai più grandi cosa sia veramente importante.

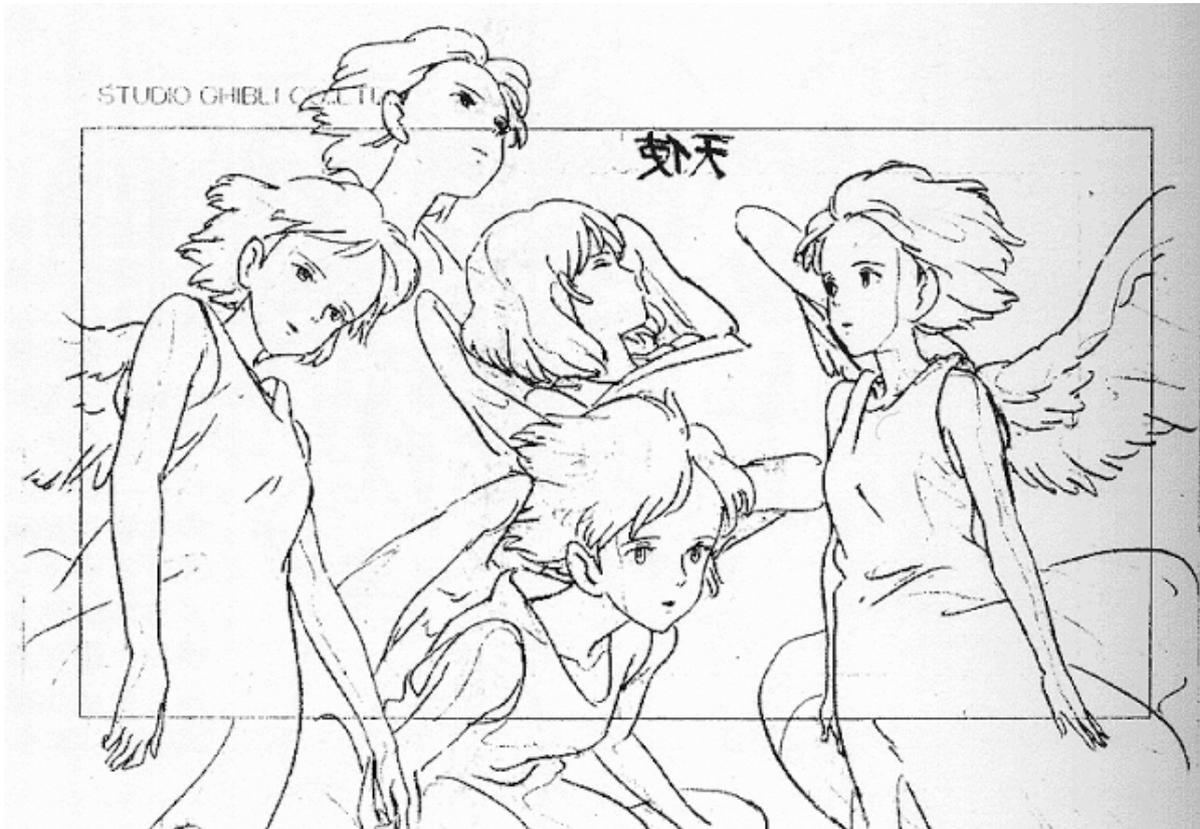


Figura 8: La ragazza-angelo in *On your mark*



Figura 9: I due poliziotti in *On your mark*



Figura 10: Nausicaä in *Nausicaä della Valle del vento*



Figura 11: Conan e Lana in *Conan, il ragazzo del futuro*



Figura 12: Ashitaka e San in *La principessa Mononoke*



Figura 13: Ponyo e Sosuke in *Ponyo sulla scogliera*

Queste pellicole sono come dei quadri accuratamente delineati con uno schema ben preciso: in un mondo che inizialmente è armonioso avviene un evento catastrofico che porta scombussolamento, morte e distruzione; ma da questa situazione si intravede sempre uno spiraglio di luce, dal quale i protagonisti (per la maggior parte giovani) fanno il primo passo verso quello che sarà un viaggio di crescita personale e collettiva. Questo schema fa riferimento al termine che la Napier ha coniato sotto il nome di “sindrome dello stress pre-traumatico”<sup>42</sup>,

<sup>42</sup> Cfr. “pre-traumatic stress syndrome” in NAPIER, *The Anime Director...*, cit., p. 3.

spiegando appunto che, in un contesto culturale che vede il Giappone con una tradizione legata strettamente alla catastrofe,

Miyazaki's apocalyptic vision is one that does more reflect the age-old Japanese imagination of disaster. Rather, [...] [Popular culture] is one that has actively helped to constitute it, allowing his audience, especially his Japanese audience, a chance to work through, rehearse and even perhaps do some pre-emptive thinking in relation to disaster. [...] In Miyazaki's cinematic world, these stresses vary from supra personal, explicit-world ending fantasies to more intimate traumas of parental abandonment.<sup>43</sup>

In tutte queste opere (a parte *Ponyo*), il contesto che più permette a Miyazaki di creare questo schema è la presenza di una società distopica, una società che è ben lontana da quello che è nella realtà effettiva.<sup>44</sup> Ideando un mondo narrato in quest'ottica, tutte le preoccupazioni contemporanee (dalla guerra alle centrali atomiche e le conseguenti radiazioni, dall'inquinamento al surriscaldamento terrestre) vengono moltiplicate su larga scala portando, appunto, lo spettatore a risentire della sindrome dello stress pre-traumatico. Ed è nei confronti di questa dinamica che entrano in gioco i personaggi miyazakiani.

### 1.3. *Gli aspetti chiave della filosofia cinematografica miyazakiana: la figura del bambino-ragazzo-giovane Vs la figura dell'adulto, chi è l'eroe?*

Come si può riscontrare in grandissima parte delle sue opere, Miyazaki pone come perno delle sue storie personaggi nella forma di bambini, ragazzi o giovani, con lo scopo di metterli in contrasto con la società che è ormai adulta e vecchia. Le caratteristiche che stanno alla base dei suoi eroi sono il motivo per cui fa tale scelta. In primo luogo, quello che cerca di fare è creare dei protagonisti che siano il più possibili realistici. Sia che si tratti di bambini, sia che si tratti di adolescenti, li raffigura innanzitutto con i loro pregi e i loro difetti, così da creare icone non perfette, ma, nella loro imperfezione, perfettamente reali.<sup>45</sup> Se pensiamo, per esempio, a Nausicaä, in lei sono presenti caratteristiche femminili (quali il diletto, la compassione, la pietà filiale, il prendersi cura dei più anziani e dei più piccoli) e caratteristiche maschili (quali l'abilità scientifico-chimica, l'abilità meccanica, il coraggio, la prodezza, la forza, e anche una certa dose di avventatezza).<sup>46</sup> Da questo punto di vista, il personaggio di Nausicaä è l'emblema per eccellenza di quello che ho definito precedentemente "profondità caratteriale". In secondo luogo, i giovani protagonisti, essendo fortemente connessi con gli elementi naturali, vengono rappresentati come coloro che

---

<sup>43</sup> NAPIER, *The Anime Director...*, cit, p. 3.

<sup>44</sup> "[...] a society that, [...] Penley calls the 'critical dystopia', is clearly far more of a defamiliarization of present Japanese society than a sustained extrapolation into the future." Cfr. Susan J. NAPIER, *Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster from Godzilla to Akira*, *Journal of Japanese Studies*, Vol. 19, n°2, 1993, p. 338.

<sup>45</sup> NAPIER, *The Anime Director...*, cit, p. 3.

<sup>46</sup> Cfr. NAPIER, *Anime: from Akira to Howl's...*, p. 167.

maggiormente risentono della confusione che segue un disastro. In contrapposizione a loro vi sono degli adulti che si considerano onnipotenti in un mondo nel quale tutto è dovuto e dove la sua degradazione è esplicita conseguenza delle loro azioni.<sup>47</sup> Come sottolinea la Napier,

[...] the middle-aged generations are depicted as materialistic, selfish and irresponsible. In contrast Miyazaki's children are not only innocent, they are also extremely resourceful, rising capably to challenges that would overwhelm the average adult. It is his child or youthful characters, sometimes supported by caring elderly protagonists, who bear the burden of preventing destruction and creating or (recreating) a better world.<sup>48</sup>

In quest'ottica, i protagonisti miyazakiani sono strettamente legati alla "sindrome dello stress pre-traumatico", nel senso che, nonostante non siano stati loro la causa del disastro avvenuto anni prima, ne risentono direttamente (e spesse volte anche indirettamente) gli effetti. Inoltre, dovendo porre rimedio alle azioni sconsiderate degli adulti, ai disastri del passato che riaccadono ancora per l'ennesima volta, sono costretti a intraprendere strade del tutto nuove e sconosciute. La paura di una nuova imminente apocalisse (che li colpisce prima personalmente per poi ampliarsi all'umanità), li spinge a muoversi, a fare qualcosa. Ma come poter agire nei confronti di una catastrofe imminente? Quali scelte devono compiere? Quale passo devono fare per primo? In tutte le opere che sono state prese in analisi in questo capitolo, nella vita dei protagonisti, ad un certo punto della storia narrata, entra in gioco una forza esterna: a Nausicaä viene ucciso il padre e la sua valle cade sotto il comando di una delle due potenze militari; in *On your mark*, nella vita dei due poliziotti entra inaspettatamente la ragazza-angelo; a Conan viene ucciso il nonno e viene rapita la sua amica Lana; Ashitaka riceve dal dio-cinghiale una maledizione (anche se l'unica sua colpa è stata quella di averlo dovuto uccidere per salvare il suo villaggio), che lo destina a morte certa salvo non riesca a trovare una cura; Sosuke incontra Ponyo. Queste forze esterne portano in negativo (ma anche in positivo, vedi il caso di *Ponyo*), ad uno squilibrio nella quotidianità di questi personaggi che si vedono, perciò, spinti a lasciare il loro luogo natio per riportare quell'equilibrio che era stato ormai perso. Questo gioco di forze è ben palesato dall'ultimo discorso che fa il nonno di Conan a suo nipote:

Conan io sto morendo. [...] Conan tu rimarrai completamente solo su quest'isola quando morirò. Ma vedi, un essere umano non può vivere solo. No, un uomo deve avere qualcuno con cui vivere per dare un significato alla sua vita. [...] Anche se i cinque continenti sono sprofondati nel mare, ora sappiamo che ci sono piante ed esseri umani sulle piccole isole scampate alla catastrofe. [...] Nuovi e migliori esseri umani come te e quella bambina devono ricostruire, anzi rifondere la vita

---

<sup>47</sup> Cfr. NAPIER, *The Anime Director...*, p. 3.

<sup>48</sup> Ibidem.

sulla Terra. [...] Conan vattene da quest'isola. È ora che tu te ne vada da qui e che tu impari a conoscere il mondo. Non ti abbattere Conan. Trovati degli amici e vivi per loro.<sup>49</sup>

Come si evince da questo breve estratto, tutto quello che c'è stato prima dell'evento viene irrimediabilmente spazzato via: la vita tranquilla e idilliaca, la serenità, i problemi della vita quotidiana. Anche lo stesso luogo natio e le persone più care. Tutto (o quasi) non esiste più rispetto a come era prima. Tutto è cambiato e questo porta il protagonista ad essere un "eroe in divenire". In divenire perché è solamente alla fine dell'avventura che lo stesso personaggio, per le gesta che ha compiuto durante il suo viaggio, viene riconosciuto come tale dagli altri.

Ma che cos'è l'eroismo? [...] è chiaro che l'eroismo sta dalla parte della libertà e della volontà. Laddove, agli occhi delle persone normali, ci si trova di fronte a una situazione che non comporta scelte, in cui ci si deve semplicemente piegare alle circostanze, l'eroe insorge invece contro le apparenze e con un atto che esula appunto dall'ordinario, riesce a forzare il destino.<sup>50</sup>

È tuttavia bene distinguere gli eroi miyazakiani dagli eroi dell'epica classica: essi non perseguono "l'eccellenza"<sup>51</sup>, non sono solo "saggi eroici"<sup>52</sup> e neppure solo dei "santi"<sup>53</sup>. Gli eroi del regista giapponese sono piuttosto degli "eroi moderni"<sup>54</sup>. Non rischiano la propria vita per la vanagloria, non vengono identificati come degli dei scesi sulla terra, possiedono una forza che è sia psichica sia fisica ma che non sempre gli permette di superare le difficoltà, non sono eroi solitari ma piuttosto sentono la necessità di condividere le proprie ansie e i propri problemi con gli altri. Li si può definire personaggi altruisti, dignitosi<sup>55</sup>, coraggiosi, leali, e allo stesso tempo alla ricerca della conoscenza delle cose che li circondano, sempre in viaggio (non per forza in movimento) per giungere ad essere gli uomini e le donne del futuro<sup>56</sup>, timorosi nel fare le scelte

---

<sup>49</sup> Tratto dalla serie televisiva "Conan, il ragazzo del futuro" mandato in onda sulla televisione italiana nel 1982. Il dialogo avviene (alla fine del primo episodio) subito dopo il rapimento di Lana, quando il nonno di Conan cerca di cacciare gli uomini di Industria ma per disgrazia, rimane ferito mortalmente dalla sua stessa arma.

<sup>50</sup> Tzvetan TODOROV, *Di fronte all'estremo*, traduzione dal francese di Elina Klersy, Milano, Garzanti, 1992, cit., p. 11.

<sup>51</sup> TODOROV, *Di fronte...*, cit., p. 49; l'eccellenza, spiega Todorov, è uno degli ideali intrinseci all'eroe classico: "[...] non è al servizio di nessuna causa e non lotta per un ideale che si trovi al di fuori di lui. Egli è un eroe perché persegue un proprio modello di perfezione eroica. [...] Questo criterio interno di eccellenza si esprime nel mondo esterno sotto forma di gloria, quindi di narrazioni che lo attestino. Senza narrazione che lo glorifichi, l'eroe non è più eroe."

<sup>52</sup> TODOROV, *Di fronte...*, cit., p. 50; il "saggio eroico" per Todorov è colui che più della forza fisica predilige la forza dell'animo, ottenibile solo in un lungo processo di elevazione dello stesso. L'autore spiega che tale eroe "preferisce morire per la giustizia piuttosto che sopravvivere grazie all'ingiustizia."

<sup>53</sup> TODOROV, *Di fronte...*, cit., p. 51; "il santo non conosce la lotta interiore, né in definitiva la sofferenza."

<sup>54</sup> TODOROV, *Di fronte...*, cit., p. 54.

<sup>55</sup> Cfr. TODOROV, *Di fronte...*, p. 63; Todorov definisce così il termine di dignità: "conservare la libertà di scegliere autonomamente il proprio atteggiamento verso condizioni estreme, anche quando sembrava non esserci alcuna possibilità di influire su di esse."

<sup>56</sup> Riferimento chiaramente palese al termine di educazione permanente trattato in campo pedagogico. Cfr. <http://rivista.edaforum.it/numero2/mon-forquim.htm>.

che gli si presentano davanti, e fiduciosi nel prossimo anche se si tratta di nemici<sup>57</sup>. Non sono neanche perfetti: provano paura ma non si fanno sopraffare dal terrore, sono tentati dalla vendetta ma non per questo vivono per portarla a termine. Certo, “per gli uomini che patiscono l’ingiustizia, la giustizia non basta. Vogliono che anche i colpevoli soffrano ingiustamente.”<sup>58</sup> Odiano ciò o chi ha portato il disastro e ha rotto l’armonia preesistente, ma non per questo agiscono come l’oggetto del loro odio: per giungere al loro obiettivo non seguono la legge romana “occhio per occhio, dente per dente”, ad azioni malvagie non rispondono con altre azioni malvagie, ma cercano piuttosto, per quanto è nelle loro possibilità, di “operare per sradicarlo”.<sup>59</sup>

Quindi, da questa breve descrizione si evince che i protagonisti miyazakiani sono eroi ma allo stesso tempo non lo sono. Qual è, dunque, la figura di uomo che più rappresenta questi “eroi non eroi”? La si può trovare nel modello umano dei “soccorritori” che Todorov riesce a presentare in maniera esaustiva ed esauriente nel suo trattato *Di fronte all’estremo*. Il filosofo-saggista bulgaro spiega che “il loro comportamento è particolarmente istruttivo, perché si colloca a mezza strada tra gli atti quotidiani e gli atti eroici.”<sup>60</sup> I soccorritori, innanzitutto, non si considerano delle figure eroiche, e a differenza degli eroi classici ritengono la vita di tutti gli altri esseri umani “un valore insuperabile”<sup>61</sup> per il quale lottare con tutte le proprie forze. Non possono lasciarsi andare alla rassegnazione: rassegnarsi “equivale in fin dei conti all’indifferenza alla sorte altrui.”<sup>62</sup> Proprio per questo motivo, nel raggiungere il loro obiettivo, sono fortemente convinti che sia sbagliato togliere la vita anche ai loro nemici.<sup>63</sup> I soccorritori sanno che i loro antagonisti sono umani come loro, che non sono “né santi né mostri”.<sup>64</sup> Seppur malvagi, se loro stessi agissero come i loro oppositori, si conformerebbero alla loro stregua e la catena di violenza non avrebbe mai fine. In secondo luogo, ciò che per loro conta è riuscire a rendersi utili a coloro che sono in difficoltà, non compiendo (solo) gesta eroiche ma (anche e soprattutto) semplici azioni di vita quotidiana.<sup>65</sup> “Di conseguenza, a differenza degli eroi i soccorritori non si considerano esseri eccezionali. Non amano essere lodati.

---

<sup>57</sup> Lo stesso fondatore dello Scoutismo, Robert Baden Powell, nel suo scritto “Il libro dei Capi. Sussidi per il Capo nello Scoutismo” spiega che in ogni ragazzo, nonostante il peggior carattere che potrebbe avere, risiede sempre il 5% di buono. Ed è proprio da questo 5% che l’educatore deve partire per formare ed educare il ragazzo. In *Conan*, verso la fine della serie, Monsley, vice capo di Industria e quindi anti-eroe nei confronti del protagonista, riesce a redimersi proprio grazie alla tenacia e al buon cuore che dimostra di avere Conan. Lui, puntando su questa breccia nel “muro” che si era costruita Monsley, le fa comprendere l’importanza dell’obiettivo che sta cercando di portare a termine e, da ciò, da acerrima nemica diventa uno dei suoi più fidati alleati.

<sup>58</sup> TODOROV, *Di fronte...*, cit., p. 231.

<sup>59</sup> TODOROV, *Di fronte...*, cit., p. 234.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> TODOROV, *Di fronte...*, cit., p. 235.

<sup>62</sup> TODOROV, *Di fronte...*, cit., p. 236.

<sup>63</sup> Cfr. TODOROV, *Di fronte...*, p. 235.

<sup>64</sup> TODOROV, *Di fronte...*, cit., p. 237.

<sup>65</sup> È bene sottolineare che gli eroi miyazakiani, nonostante assomiglino per moltissimi aspetti alla figura del soccorritore di Todorov, sono comunque degli eroi: hanno dei poteri o delle capacità particolari, sono personaggi emblema della generazione che ha il compito di riportare la speranza in un mondo che ormai l’ha persa e per questo motivo, si elevano “di un gradino” al di sopra del modello del soccorritore, che a tutti gli effetti è un semplice essere umano senza poteri magici o poteri extrasensoriali.

Hanno fatto quel che hanno fatto perché per loro era del tutto naturale.”<sup>66</sup> I due poliziotti in *On your mark*, Conan, Nausicaä, Ashitaka agiscono come eroi non perché vogliono essere ricordati come tali, ma perché le persone che stanno loro a cuore, e poi anche tutti quelli che non conoscono, sono in una situazione di pericolo. Non pensano al proprio benessere, ma piuttosto a come poter dare speranza agli altri. Ecco quindi che le loro azioni devono essere pervase da coraggio, generosità ed altruismo.<sup>67</sup> A livello di carattere, i soccorritori sono personaggi anticonformisti, difficilmente inquadrabili in regole preesistenti ma non per questo anarchici, hanno la capacità di discernere ciò che è bene da ciò che è male, e sono rispettosi delle differenze altrui, qualsiasi esse siano. Un altro aspetto in comune tra la figura del soccorritore di Todorov e l'eroe miyazakiano è che in entrambi i casi, prima o poi, questo personaggio trova sempre un compagno di viaggio con cui condividere l'esperienza, ma che soprattutto gli permetterà di poter adempiere al proprio compito. Il motivo dell'incontro sta nel fatto che i due compagni di avventura sono tra loro complementari: è umanamente impossibile, infatti, che in un unico essere umano ci siano tutte le caratteristiche sopra descritte. Perciò, con due personalità diverse, con capacità e competenze altrettanto distinte ma con un unico obiettivo, riescono a crearsi un percorso che possono percorrere perché progettato su misura.<sup>68</sup> Questa personalizzazione del cammino intrapreso, oltre a formarli come persone, permette loro anche di far crescere una certa dose di responsabilità e coscienza umana in coloro che incontrano. In particolare, nei loro nemici, impedendogli di commettere azioni malvagie e spronandoli “anzi a trasformarsi dall'interno, [imparando a rispondere] al bene con il bene.”<sup>69</sup>

Nell'ottica dei film di Miyazaki, questi cosiddetti “nemici”, sono spesse volte impersonati dagli adulti. Loro vivono in un presente fortemente compromesso da un disastro avvenuto nel passato: ferita visibile non solo sul piano tangibile negli effetti che la precedente catastrofe ha provocato sulla terra, ma anche sul piano psicologico dove la paura che un nuovo terribile avvenimento possa avvenire, li spinge a chiudersi in se stessi. A volte, addirittura, questi stessi adulti tentano di riutilizzare gli strumenti che avevano provocato il disastro precedente con l'unico scopo di prevenire che accada nuovamente. Tuttavia, come ben si sa dalla storia, sebbene lo scopo perseguito possa essere buono, se i mezzi per raggiungerlo sono malvagi, la bontà dello stesso viene annullata dal male che si fa per ottenerlo.<sup>70</sup> Gli adulti<sup>71</sup> che vengono descritti nel presente filmico<sup>72</sup> hanno quasi tutti perso la speranza, o non si curano degli altri, o addirittura pensano

---

<sup>66</sup> TODOROV, *Di fronte...*, cit., p. 235.

<sup>67</sup> TODOROV, *Di fronte...*, cit., p. 236.

<sup>68</sup> TODOROV, *Di fronte...*, cit., p. 238-239.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Cfr. TODOROV, *Di fronte...*, cit., p. 237.

<sup>71</sup> Si tratta di una generalizzazione. Effettivamente, nei film del regista giapponese, non tutti gli adulti sono uguali. Ci sono anche tra loro persone rispettose, altruiste e pronte a mettersi in gioco per aiutare chi ha bisogno. Quello, quindi, che voglio sottolineare qui è la tendenza generale che la generazione degli adulti, in contrapposizione a quella dei giovani, dimostra di avere.

<sup>72</sup> Intendo il tempo presente in cui le pellicole di Miyazaki sono ambientate.

solamente ai propri interessi senza curarsi minimamente delle conseguenze che le loro azioni potrebbero avere sull'ambiente circostante.<sup>73</sup> È qui che entrano in gioco le capacità dei giovani eroi miyazakiani: quello che fanno è sostanzialmente “mettere in causa il mondo e riprenderlo”<sup>74</sup>. In altre parole, fanno del *feed-back*<sup>75</sup> il propulsore per ritornare alla vita. Come spiega De Martino, il *feed-back* è

l'attivo tornare indietro per andare avanti verso un fine, il riprendere per oltrepassare, il sempre di nuovo sospendente rimettere in causa per sempre di nuovo intenzionare, il procedere retroalimentandosi, il decidere relazionandosi, il far passare il passato per scegliere l'avvenire, il trascendimento come «distruzione»-«ricostruzione» della datità e come margine rispetto ad esso.<sup>76</sup>

È ciò che permette di superare quella che viene definita “la fine del mondo”<sup>77</sup>, dove per mondo si intende quello quotidiano, quello che si dà per scontato giorno dopo giorno, quello che dà senso alla vita di un ogni uomo; mentre per fine si intende quella interiore, quella che fa crollare tutte le proprie certezze, quella che fa svanire tutti i capisaldi e la coscienza che ogni persona possiede dell’“esserci nel mondo”<sup>78</sup>. Ciò che rimane dopo la fine del proprio mondo è quanto più un essere umano teme, è un vuoto senza senso, un vuoto esistenziale, un vuoto che porta solo disperazione. Il *feed-back* è il mezzo attraverso il quale riconquistare il proprio mondo, la propria coscienza dell’“esserci”<sup>79</sup>, e permette di ristabilire quel legame con il mondo che la catastrofe ha brutalmente strappato. L'utilizzo di questo strumento di superamento della crisi, è adoperato palesemente in *Conan*: ad un certo punto della storia Monsley, attraverso un *flashback* nella sua infanzia dove era stata testimone a soli otto anni di un bombardamento aereo che l'aveva destabilizzata psicologicamente, ha modo di rivalutare tutte le scelte e le convinzioni che aveva avuto fino a quel momento, potendo così ripartire da un nuovo inizio.<sup>80</sup> Questo *flashback*, vedendolo nell'ottica degli studi di De Martino, non è altro che un “*feed-back* positivo”<sup>81</sup> che permette a Monsley di ritrovare una nuova se stessa con cui poter finalmente convivere in serenità e tranquillità. In un qualche modo, è presente un forte messaggio implicito: come l'ex-vice-capo di Industria si è redenta da una vita piena di errori, “superando il suo trauma personale – che è il trauma del mondo – allora la

---

<sup>73</sup> Cfr. NAPIER, *The Anime Director...*, 2012, p. 4.

<sup>74</sup> Ernesto DE MARTINO, Clara GALLINI (a cura di), *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, 2002, cit., p. 637. (Prima Edizione, 1977)

<sup>75</sup> DE MARTINO, Clara GALLINI (a cura di), *La fine del mondo...*, cit., p. 637.

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Cfr. il concetto di “fine del mondo” in DE MARTINO, GALLINI (a cura di), *La fine del mondo...*, 2002.

<sup>78</sup> DE MARTINO, GALLINI (a cura di), *La fine del mondo...*, cit., p. 637.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Cfr. SPAGNOLI, *Le insospettabili...*, p. 106-107.

<sup>81</sup> “Retroazione: Meccanismo all'interno dei sistemi dinamici, noto come feedback, per il quale le variabili in ingresso dipendono da quelle in uscita. La r. positiva amplifica le deviazioni del sistema dal suo stato, per cui esso tende a un nuovo stato di equilibrio; la r. negativa contrasta le deviazioni e stabilizza il sistema, opponendosi ai cambiamenti.” Cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia/retroazione/>.

vita può davvero riprendere il suo corso normale per tutti”.<sup>82</sup> Lo stesso utilizzo di tale strumento si può osservare anche in *Nausicaä*, dove anche se la protagonista è a tutti gli effetti un’eroina che lotta dalla parte dei buoni, prova anche lei un “*feed-back* positivo”<sup>83</sup>: perdutasi nella foresta tossica, ha il suo primo incontro con un Ohmu, gli insetti giganti che popolano il suo mondo, con il quale la protagonista ha un contatto a dir poco “illuminante e travolgente”, grazie al quale riscopre l’importanza di “guardare il mondo con gli occhi di un bambino”<sup>84</sup>. Questo non perché un bambino sia più ingenuo, ma semplicemente perché, con il suo sguardo senza veli e pregiudizi, riesce a vedere cose che un adulto spesso minimizza o ritiene di un valore e un’importanza non adeguati. Anche qui, il messaggio implicito sembra suggerire che se l’adulto coglie l’essenzialità del porre attenzione a tutto ciò che è un dettaglio, gli risulterà allora possibile cogliere aspetti del contesto in cui vive che potrebbero essere vitali per innescare il processo del *feed-back*. Ecco quindi che il sacrificio finale di Nausicaä diviene esso stesso “*feed-back* positivo”<sup>85</sup> per entrambe le potenze militari in lotta tra loro, per gli Ohmu disperati per la perdita di uno di loro, e addirittura per il popolo della Valle del vento. Questo non solo perché si sacrifica perdendo la propria vita per tutti loro, ma soprattutto perché grazie agli stessi Ohmu, Nausicaä riceve nuovamente la vita, proprio ad indicare che, nonostante le numerose perdite a cui si può andare incontro, nonostante la consapevolezza del “non ritorno” alla precedente vita, nonostante l’odio e la perdita inevitabile di speranza, c’è sempre la possibilità della redenzione.<sup>86</sup>

#### 1.4. *Gli aspetti chiave della filosofia cinematografica miyazakiana: dove l’ideale filmico vince sul reale esistenziale*

Nel sottocapitolo precedente è stata analizzata la figura dell’eroe-soccorritore miyazakiano e come tale figura agisce in un mondo dominato dalla fantasia, ma che allo stesso tempo è molto tangibile. Ma il quesito che bisogna porsi ora è come la realtà narrata possa influenzare la “realtà esistenziale”. In altre parole, perché il film d’animazione può essere considerato come il genere cinematografico, rispetto al “live-action film”<sup>87</sup>, che ha più influenza sullo spettatore? La risposta a questa domanda la trova Iles<sup>88</sup> in “*The Crisis of Identity in Contemporary Japanese Film*”. Qui Iles

---

<sup>82</sup> SPAGNOLI, *Le insospettabili...*, cit., p. 107.

<sup>83</sup> Cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia/retroazione/> (vedi nota 81).

<sup>84</sup> “Bisognerebbe guardare il mondo con gli occhi di un bambino, usare la meraviglia, l’immaginazione, l’istinto... per alzarsi oltre ciò che vediamo... e arrivare a ciò che sentiamo col cuore!”, aforisma di S. Shan, scrittrice e disegnatrice francese; cfr. anche Antoine DE SAINT-EXUPÉRY, *Il Piccolo Principe*, Tascabili Bompiani, 2008.

<sup>85</sup> Cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia/retroazione/> (vedi nota 81).

<sup>86</sup> Cfr. NAPIER, *Anime: from Akira to Howl’s...*, p. 168; per dirlo in altre parole, “La felicità la si può trovare anche negli attimi più tenebrosi, se solo uno si ricorda... di accendere la luce.” (tratto da “Harry Potter e il prigioniero di Azkaban”, 2004)

<sup>87</sup> ILES, *The Crisis of Identity...*, cit., p. 186; cfr. “live-action”: “Action in films involving filming real people or animals, as contrasted with animation or computer-generated effects.” (<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/live-action>)

<sup>88</sup> Timothy Iles, specializzato in letteratura moderna giapponese, è professore associato all’Università di Victoria.

pone una linea di demarcazione tra “reale”<sup>89</sup> e “ideale”<sup>90</sup>, spiegando come i film d’animazione (e quindi ciò che è “ideale”) “have the ability to present a world apparently more complete, ‘better’, or richer than the ‘real’ one their audience inhabits”.<sup>91</sup> Quest’abilità si traduce sostanzialmente nel mettere a disposizione degli spettatori mondi ideali da cui possono attingere linfa per alimentare la propria immaginazione.<sup>92</sup> È bene chiarire, come sottolinea anche Iles, che l’“ideale” non è che sia migliore del “reale” in quanto quest’ultimo è inadeguato a cogliere le sfumature che l’animazione riesce più facilmente a carpire, ma piuttosto ha la capacità di creare una “corrispondenza d’immaginazione”. In parole povere, l’“ideale” è la porta attraverso cui l’immaginazione umana trova libero sfogo per potersi così avvicinare al proprio oggetto del desiderio, che nei film di Miyazaki corrisponde sostanzialmente al desiderio di emulare gli eroi delle varie vicende narrate.<sup>93</sup> Come si è visto nelle varie pellicole dell’autore giapponese, i mondi presentati sono sempre intrisi da valori positivi, quali la benevolenza verso il prossimo, l’altruismo, e la convinzione, da parte dei personaggi, che esista una bontà che sottende le comunità degli esseri umani.<sup>94</sup> Il motivo di tale scelta sta nella volontà del regista di donare allo spettatore uno strumento con e attraverso cui crescere e maturare.<sup>95</sup> Ed è qui che entra in gioco l’utilizzo maestrale della telecamera, che attuato con riprese da più punti di vista, permette all’osservatore d’immedesimarsi pienamente nel personaggio e nella vicenda narrata.

The texture and construction of cinema are particularly well suited to promoting the entry of the audience into the material landscape of the work of art, through *the medium of the gaze* (il corsivo è mio) – the point of view of the camera becomes that of the characters and of the audience with equal ease, thus reinforcing the identification of the audience with the characters on screen. What the characters perceive, we are able to perceive, but more importantly, we are still able to perceive what they *cannot*, and so become privileged spectators able to transcend the limitations of the mundane or the physical laws which bind our ‘normal’ viewpoints to the real. [...] we can perceive with the camera both the points of view of the characters but also themselves – we are simultaneously within and outside of the frame, and can move between both vantage points with tremendous facility, as the director chooses to present the work. Through the gaze, we are able to perceive the scene as it presents itself to the characters but also as they are incorporated into it, permitting a transcendence of our place ‘outside’ or separate from the space of the work.<sup>96</sup>

Quello che compie la macchina da presa è una duplice funzione: innanzitutto, introduce lo spettatore nella vicenda attraverso l’occhio del protagonista, poi, in un secondo momento, lo

<sup>89</sup> Cfr. ILES, *The Crisis of Identity...*, cit., p. 185-212.

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> ILES, *The Crisis of Identity...*, cit., p. 186.

<sup>92</sup> Cfr. ILES, *The Crisis of Identity...*, p. 186.

<sup>93</sup> “The ideal is the creative imagination of a desired object presented through artistic means in order to inspire in another person an awareness of a corresponding desire.” Cfr. ILES, *The Crisis of Identity...*, p. 188.

<sup>94</sup> Ibidem.

<sup>95</sup> Cfr. ILES, *The Crisis of Identity...*, p. 189.

<sup>96</sup> ILES, *The Crisis of Identity...*, cit., p. 204.

distacca da questa visuale ristretta, ponendolo dalla stessa prospettiva del regista-narratore da cui avrà una visuale più trascendente. In questo modo, l'osservatore se inizialmente vive la narrazione sottostando al "volere" del personaggio, via via che la storia si infittisce e che la sua prospettiva si dilata, diventa sempre più autonomo, tanto da voler quasi agire al posto del personaggio stesso, in quanto diviene consapevole dell'esistenza di "strade alternative" che potrebbero essere più facilmente percorse per portare alla risoluzione la vicenda in cui è immerso. Insomma, attraverso questo minuzioso utilizzo della telecamera, l'identificazione dello spettatore con i personaggi della vicenda narrata risulta essere di una facilità impressionante, tanto quanto è impressionante come lo stesso spettatore diventi senza accorgersene una presenza onnipresente. È qui che risiede la caratteristica peculiare di queste pellicole: essere, appunto, film di formazione, da cui l'osservatore può trarre spunti di riflessione utili al suo cammino di crescita spirituale<sup>97</sup>, ma soprattutto per crearsi una propria identità. Un aspetto è da specificare: questo percorso di presa di coscienza di una propria personale identità prevede sempre un confronto con gli altri. In altre parole, come gli eroi nei film di Miyazaki si interfacciano sempre con altri personaggi e questi incontri li aiutano a comprendere meglio se stessi, allo stesso modo anche lo spettatore è portato a pensarsi in relazione con altre persone. "No man is an Island, entire of itself"<sup>98</sup>, cita la poesia di John Donne. Non a caso la metafora dell'isola è sorprendentemente perfetta per descrivere la condizione esistenziale dell'uomo: come spiega Colajanni, "l'uomo è un essere sociale che trascorre la maggior parte del suo tempo compiendo azioni, di tipo diverso, in disparati contesti e occasioni, muovendosi nello spazio, inter-agendo con i suoi simili".<sup>99</sup> L'essere umano, per natura, non si isola facilmente: il confronto con altri gli permette di crescere e di costruirsi una propria identità, gli permette di comprendere ciò che è "l'*alter*" contrapposto a se stesso. Si potrebbe definire in termini di "matrice di relazioni", se si considera il fatto che l'uomo, per identificarsi come individuo, non solo necessita di rapportarsi con altri individui, ma sente anche il bisogno di curare la qualità di tali rapporti. Le pellicole del regista giapponese si muovono, appunto, in questa direzione: esse "encourage within the audience a visioning of an ideal human relationship between the individual and society, on the one hand, and society and the sustaining natural world, on the other".<sup>100</sup> Spingono, in altre parole, lo spettatore a portare le percezioni visive sentite durante la visione del

---

<sup>97</sup> Cfr. con il termine di romanzo tedesco di formazione o *Bildungsroman*; vedi anche "Emilio o dell'educazione", trattato pedagogico di Jean-Jacques Rousseau; si tratta, in generale, di generi letterari o di opere di formazione caratteriale, fisica e spirituale.

<sup>98</sup> "Nessun uomo è un'isola, completo in se stesso; ogni uomo è un pezzo del continente, una parte del tutto. Se anche solo una nuvola venisse lavata via dal mare, l'Europa ne sarebbe diminuita, come se le mancasse un promontorio, come se venisse a mancare una dimora di amici tuoi, o la tua stessa casa. La morte di qualsiasi uomo mi sminuisce, perché io sono parte dell'umanità. E dunque non chiedere mai per chi suona la campana: suona per te." (Poesia di John Donne, recitata dall'attore Severino Saltarelli) Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=t1TdcHG30uY>; cfr. anche la versione originale della poesia in [http://affettivitaamore.altervista.org/psicologia-nessun\\_uomo\\_e\\_un\\_isola.html](http://affettivitaamore.altervista.org/psicologia-nessun_uomo_e_un_isola.html).

<sup>99</sup> Antonino COLAJANNI, "Azioni", in Cecilia PENNACCINI (a cura di), *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi*, Carrocci Editore, 2010, cit., p. 53.

<sup>100</sup> ILES, *The Crisis of Identity...*, cit., p. 211.

film su un piano non più filmico ma concreto-esistenziale, dove saranno, in un futuro più o meno prossimo, messe in relazione con situazioni che toccano l'osservatore da vicino.<sup>101</sup>

### 1.5. Gli aspetti chiave della filosofia cinematografica miyazakiana: l'eroe-spettatore Vs il concetto di rischio, di probabilità e di speranza

Tra le tante percezioni visive che vengono trasmesse dalle pellicole miyazakiane, tre sono di particolare rilievo: la percezione del rischio, della probabilità e della speranza. Queste percezioni producono nello spettatore delle emozioni che, se adattate alle varie circostanze che può vivere nel mondo reale, possono diventare a loro volta "modi di essere nel mondo, ossia modi di dare un senso e agire nel mondo".<sup>102</sup> È ben chiaro come, quindi, questi film diano all'osservatore determinati strumenti che lo guidino nel suo cammino di costruzione del sé. William Reddy parla, infatti, di "*self-making, self-exploring, self-altering*"<sup>103</sup> nel discorso teorico su ciò che può rappresentare l'emozione<sup>104</sup>: sono tutti termini che mettono in primo piano il "sè", la sua costruzione, la sua esplorazione e la sua distinzione da ciò che è altro, ma, come viene esplicitato da Chiara Pussetti, al tempo stesso, dato che lo scopo primario è la costruzione di se stessi in veste di esseri sociali, è innegabile, in questo difficile percorso di autoformazione, una certa dose di incertezza, di probabilità, di scelta, e quindi anche di rischio.<sup>105</sup> Se si considera poi che spesso volte questo percorso è solcato da eventi che sono fuori dall'ordinario e che pertanto sconvolgono la "quotidianità" dell'individuo (inteso sia come eroe filmico sia come essere umano), è chiaro che la percentuale di presenza di questi ultimi elementi è più elevata.

Gianluca Ligi, nel suo trattato sull'antropologia del disastro, si pone il quesito su cosa sia effettivamente il rischio, da cosa sia determinato e se sia "una variabile oggettiva o una costruzione sociale".<sup>106</sup> Nella sua analisi emergono tre fattori su cui poggia il concetto di rischio: l'importanza di fare una scelta di fronte ad un determinato evento (al momento della decisione non si sa se quella sia giusta o meno, la certezza sta solamente nel fatto che si è obbligati a scegliere); il "fattore tempo" che imprime una forza centrifuga alle scelte da fare (anche se la scelta è fatta a fin di bene non è detto che porti a effetti positivi, i quali non si potranno conoscere se non dopo che la scelta è stata fatta); infine, l'entrata in gioco della probabilità (se non si può prevedere quali effetti produrrà la scelta che viene fatta, forse si può stabilire, almeno in parte, la probabilità che quella scelta possa causare meno danni possibili).<sup>107</sup> Come si evince dallo studio di Ligi, non è

---

<sup>101</sup> Cfr. Cecilia PENNACCINI, (a cura di), *La ricerca sul campo...*, p. 195.

<sup>102</sup> PUSSETTI, Chiara, "Emozioni", in Cecilia PENNACCINI (a cura di), *La ricerca sul campo...*, cit., p. 268.

<sup>103</sup> PUSSETTI, "Emozioni", in Cecilia PENNACCINI (a cura di), *La ricerca sul campo...*, cit., p. 269

<sup>104</sup> Cfr. PUSSETTI, "Emozioni", in Cecilia PENNACCINI (a cura di), *La ricerca sul campo...*, p. 269.

<sup>105</sup> Ibidem.

<sup>106</sup> LIGI, *Antropologia dei...*, cit., p. 138.

<sup>107</sup> Cfr. LIGI, *Antropologia dei...*, p. 136-137.

possibile considerare il rischio una “variabile oggettiva”<sup>108</sup>, in quanto chi lo percepisce non ragiona in modo oggettivo (insomma, in un “*contest-free*”<sup>109</sup>), ma è evidentemente e inequivocabilmente inserito all’interno della società che percepisce quel dato rischio. In tutte le opere d’animazione prese in considerazione in questo capitolo, indipendentemente dal tipo di evento disastroso che accade o che deve accadere in un futuro prossimo, i protagonisti agiscono sempre in relazione alla società in cui sono inseriti. Essi percepiscono il rischio perché viene percepito da tutti gli altri come qualcosa di imminente (*Ponyo*, *Mononoke*), oppure lo percepiscono attraverso la paura che i più grandi trasmettono loro (*Nausicaä*, *Conan*), o semplicemente lo percepiscono perché la situazione in cui si trovano glielo trasmette direttamente (*On your mark*). In ogni caso, comunque, la percezione del rischio nei confronti di un determinato evento, e la conseguente probabilità di efficacia delle scelte da fare, sembra essere sempre particolarmente tenuta in disparte dai protagonisti. Certo, nella realtà, è impensabile non tener conto della relazione che intercorre tra il danno collegato ad un determinato evento e la probabilità che tale evento possa verificarsi effettivamente.<sup>110</sup> Si finirebbe nel ricadere nella cosiddetta irrazionalità di fronte ad un evento estremo, per cui si agisce senza tener conto dei fattori che potrebbero più o meno affievolire il danno. Ma gli eroi miyazakiani non sono spavaldi al limite dell’incoscienza, non agiscono senza aver analizzato la situazione circostante, non danno per scontata l’importanza che hanno le scelte che fanno. Semplicemente, la loro attenzione è rivolta ad un altro tipo di calcolo: a quello della speranza. Secondo Ligi “il calcolo della speranza è una combinazione (che si sviluppa nei singoli individui e nei corpi sociali), fra *percezione della probabilità* che l’evento si verifichi e *percezione della gravità* che l’evento avrebbe per il soggetto”.<sup>111</sup> Con questa definizione, si comprende che il rischio è una costruzione socio-culturale e che ci sono tante percezioni di rischio quanti sono gli individui che lo percepiscono. L’antropologo lo chiarisce a più riprese: un evento è considerato disastroso se la società/l’individuo che lo subisce gli contrappone delle reazioni che lo facciano diventare un evento disastroso. Spiega, infatti, che

[...] il disastro è un fenomeno che si manifesta nel punto di connessione fra società, tecnologia e ambiente, e può essere interpretato come effetto particolarmente eccezionale causato dalle interazioni profonde di questi tre elementi.<sup>112</sup>

La catastrofe non è quindi in sé l’evento che accade, ma come la società reagisce a tale evento. Se gli individui colpiti reagiscono dandosi da fare, rimettendosi in gioco e lasciando da parte la paura di fare una scelta che potrebbe essere sbagliata, in una percentuale che non è comunque stimabile quantitativamente, c’è la possibilità che il ritorno alla quotidianità possa essere più facile

<sup>108</sup> LIGI, *Antropologia dei...*, cit., p. 138.

<sup>109</sup> LIGI, *Antropologia dei...*, cit., p. 139.

<sup>110</sup> Cfr. LIGI, *Antropologia dei...*, p. 138.

<sup>111</sup> LIGI, *Antropologia dei...*, cit., p. 147-148.

<sup>112</sup> LIGI, *Antropologia dei...*, cit., p. 43.

di quanto sarebbe sembrato in precedenza. Se, invece, la paura di rischiare e la probabilità di fare scelte sbagliate portano a non agire minimamente, è allora lì che avviene la catastrofe. È necessario, quindi, divenire uomini coraggiosi per fare scelte coraggiose ma allo stesso tempo responsabili. Emblematico è il discorso di Robert Baden-Powell in “Scautismo per ragazzi” sul concetto di coraggio:

Pochissimi uomini nascono coraggiosi, ma qualsiasi uomo può diventare tale, basta che lo voglia, e soprattutto che cominci a provarci fin da ragazzo. [...] Quando c'è da affrontare un pericolo, tutto il segreto sta nel non fermarsi a contemplarlo: più lo guardate, più non vi piacerà. Prendete invece lo slancio, affrontatelo arditamente, e quando ci sarete in mezzo vi accorgete che non è poi così brutto come sembra.<sup>113</sup>

Effettivamente qualsiasi difficoltà vista da lontano sembra insormontabile: ecco perché gli eroi di Miyazaki spesso entrano subito in azione. Circondati da persone che hanno paura delle conseguenze delle proprie azioni o che piuttosto di agire “si mettono i paraocchi”, sentono nel loro intimo che devono fare qualcosa, devono agire, devono mettere le mani in pasta, anche un piccolo passo va bene, basta farlo. Vogliono cambiare la situazione, vogliono volgerla al meglio (non solo per loro ma anche per tutti gli altri), e per portare a termine questo obiettivo dimostrano, oltre che coraggio, anche una certa dose di responsabilità. Comprendono pienamente che dalle loro azioni dipende il loro futuro e quello di tanti altri esseri umani. Come la definisce Ligi, si delinea in questi personaggi “un’etica della responsabilità”<sup>114</sup>, o con parole del filosofo Hans Jonas, un “principio responsabilità”.<sup>115</sup> Secondo tale principio, l’uomo, in base all’utilizzo che fa dei mezzi tecnologici moderni, possiede un notevole peso sulla realtà in cui vive: può portarla alla rovina oppure salvarla attraverso scelte che perseguano questo obiettivo. Questo peso, definito da Pascual “potere”, l’essere umano lo esercita liberamente, nel senso che è libero di scegliere la strada che più ritiene consona, rimanendo comunque consapevole che qualunque scelta faccia è lui stesso il primo responsabile delle conseguenze che ne derivano.<sup>116</sup> Il problema nasce quando si dà troppa importanza alle conseguenze che potrebbero (perché si tratta sempre di probabilità) scaturire dalle scelte fatte. Questo non vuol dire che bisogna agire senza pensare. Al contrario, è fondamentale fermarsi prima di agire.

Questo «fermarsi», tuttavia, non deve arrivare ad un blocco totale della nostra libertà. Infatti, dare un’eccessiva importanza a tutte le conseguenze, volute e non volute, prevedibili e imprevedibili, dell’agire umano nel mondo tecnologico potrebbe portare a una conseguenza veramente

---

<sup>113</sup> Robert BADEN-POWELL, Mario SICA (a cura di), “Scautismo per ragazzi”, cit., p. 243-244.

<sup>114</sup> LIGI, *Antropologia dei...*, cit., p. 164.

<sup>115</sup> Cfr. Fernando PASCUAL, L.C., “Il principio responsabilità e la bioetica. Riflessioni sulle proposte di Hans Jonas”, *Alpha Omega*, XII, 2, 2009, pp. 195-220; cfr. anche Jonas HANS, Pier Paolo PORTINARO (a cura di), “Il principio responsabilità. Un’etica per la civiltà tecnologica”, Einaudi, Torino, 2002.

<sup>116</sup> PASCUAL, “Il principio responsabilità...”, cit., p. 211.

paradossale: quella di bloccare il soggetto, impaurito di fronte alle conseguenze che qualsiasi scelta possa avere in tempi eccessivamente lunghi, provocando così anche una catena di conseguenze dovute alla «non-azione», che sono pure imputabili al soggetto, e che, in certe situazioni, possono essere origine di mali superiori ai beni che potrebbero sorgere da alcuni usi benefici della tecnologia.<sup>117</sup>

Questo è lo stesso punto fondamentale su cui si focalizza Miyazaki: l'uomo è un essere vivente libero perché capace di scegliere. Sta a lui, poi, decidere se agire per il bene o per il male. Certamente, è necessario porre la giusta attenzione ai rischi che si potrebbero incorrere e fare scelte ponderate. Ma questo non vuol dire sprofondare nella fossa degli ignavi, divenire un “*uomo eligens*”<sup>118</sup> e non agire per paura di sbagliare. Piuttosto si tratta di optare per la strada che permetta di avere più svincoli possibili, grazie ai quali, se una direzione porta ad un vicolo cieco, è sempre possibile direzionarsi in altro modo. Sia che si tratti di situazioni a cui si è abituati sia che si tratti di eventi disastrosi, non esiste la certezza di successo nelle scelte che si fanno<sup>119</sup>, esiste invece la certezza che, se fatte con coraggio e responsabilità, possono portare a risultati concreti, perché appunto prese con la speranza che il mondo circostante, anche se in minima parte, può sempre cambiare.

### 1.6 *La strada verso la speranza tra fantasia e realtà*

Attraverso le sue numerose opere cinematografiche, Miyazaki vuol dare un messaggio ben chiaro ai suoi spettatori: durante il corso della propria vita ci possono essere difficoltà più o meno insormontabili, l'importante è saperle cogliere nella giusta prospettiva. Come si denota dalle singole opere prese in esame precedentemente, gli eventi squilibranti il quotidiano dei protagonisti non sono minimamente prevedibili. Gli stessi personaggi si ritrovano a dover decidere della propria sorte e di quella degli altri con la consapevolezza che il tempo a loro disposizione non è sufficiente e che, pertanto, devono scegliere con una certa repentinità. Non si fanno tanti problemi nell'agire per il bene di altri, anche se sono loro *in primis* che rischiano la vita o che la loro quotidianità si sta sfaldando sotto i loro piedi. Ad un'attenta analisi in riferimento ai comportamenti dei personaggi miyazakiani, risulta ovvio il perché essi agiscano in una data maniera e non diversamente. Il messaggio che traspare dalle loro gesta, appunto il sapersi rapportare al cosiddetto evento disastroso con un'ottica mentale appropriata, ha alla sua base una motivazione più che concreta:

---

<sup>117</sup> PASCUAL, “*Il principio responsabilità...*”, cit., p. 217.

<sup>118</sup> È così che Francesco Milanese, docente specializzato in scienze della formazione, durante il Convegno Metodologico Interbranca del Veneto intitolato “Sperare contro ogni speranza”, definisce l'uomo di oggi: “[...] l'uomo eligens, l'uomo implicato nell'atto di scegliere, non [è] l'uomo che ha scelto e che si è definito attraverso scelte ed orientamenti, ma [è] l'uomo costantemente occupato nella scelta come apertura possibile a tutte le opportunità. 'L'uomo eligens dunque vive un Sé permanentemente non permanente, completamente incompleto, assolutamente indefinito, autenticamente inautentico'.” Cfr. Francesco MILANESE, *Sperare contro ogni speranza*, in *Proposta Educativa*, SCOUT Anno XXXX, n°6, 5 maggio 2014, cit., p. 23.

<sup>119</sup> PASCUAL, “*Il principio responsabilità...*”, cit., p. 219-220.

le emozioni umane. Come sottolinea Chiara Pussetti, “le emozioni [...] rivelano un’essenza contemporaneamente biologica e sociale, collocandosi in quella zona opaca e difficile da definire nella quale percezioni, sensazioni, valutazioni, apprendimento, orientazioni cognitive, moralità pubblica e ideologia culturale si congiungono”.<sup>120</sup> Secondo lei, le emozioni hanno il fondamentale compito di mediare tra tre diverse dimensioni (individuale, sociale e politica) che sono a loro volta interconnesse tra di loro.<sup>121</sup> Questo *continuum* permette di comprendere cosa ci stia alla base dei comportamenti umani. Si consideri, perciò, questo processo:

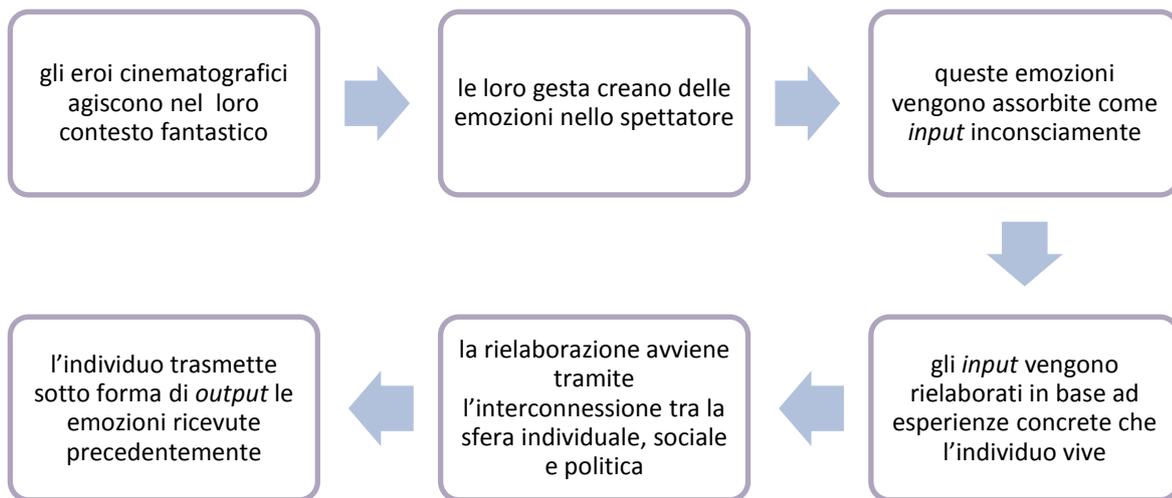


Tabella 1

Da questo processo si comprende come le emozioni che trasmettono i personaggi cinematografici negli spettatori abbiano un peso notevole, soprattutto perché si denota un chiaro intento formativo ed educativo. Qual è dunque la giusta prospettiva con cui affrontare i cosiddetti eventi disastrosi? Ovviamente i personaggi in questione vivono in un mondo fantastico e, seppur le gesta che compiono siano oltre le possibilità umane (Conan corre sulle pareti di una torre contro la forza di gravità senza troppa difficoltà, Nausicaä ha capacità paranormali, Ponyo è dotata di magia, San e Ashitaka parlano con gli animali, la ragazza-angelo ha le ali e può effettivamente volare), le emozioni che trasmettono sono, nella stessa misura di quell’“oltre”, moltiplicate e rafforzate. Ed è qui che lo spettatore riceve quell’*input* emozionale che poi si tramuterà nel proprio *output* emozionale. La giusta prospettiva sta nel saper rielaborare coscientemente le emozioni ricevute, farle proprie ed infine adattarle al contesto in cui ogni osservatore vive.

Dall’analisi che ho svolto sulle pellicole di Miyazaki, si può trarre da ogni film almeno una proposta di prospettiva da adottare nei confronti di un evento disastroso.<sup>122</sup>

<sup>120</sup> PUSSETTI, “Emozioni”, in Cecilia PENNACCINI (a cura di), *La ricerca sul campo...*, cit., p. 266.

<sup>121</sup> Cfr. PUSSETTI, “Emozioni”, in Cecilia PENNACCINI (a cura di), *La ricerca sul campo...*, p. 266.

<sup>122</sup> Dico “almeno” perché le varie prospettive le ho estrapolate basandomi sulla mia personale chiave di lettura dei film di Miyazaki. Se un’altra persona guardasse gli stessi film potrebbe estrapolarne di uguali come anche di completamente diverse.

## 1) "IL CORAGGIO DI SPERARE"<sup>123</sup>

In *Ponyo*, i due protagonisti, un bambino e una pesciolina, si incontrano e instaurano un fortissimo legame di amicizia, che risulta essere la cosa più importante per loro. Scaturisce che, ogni giorno è una scoperta, un guardare al mondo con occhi sempre nuovi, senza veli e senza pregiudizi. Il presente è l'elemento su cui basano le loro vite, non perché abbiano paura del futuro o perché non siano ancora abbastanza "adulti" per capirlo; piuttosto lo pensano senza limitazioni di tempo, o meglio in riferimento al tempo dell'infinito che è quello che, inconsapevolmente, nella sua monotonia temporale fa scorgere il domani nel presente, l'avventura nel piccolo, la semplicità nel grande.

La vita all'aria aperta è una bella "iniziazione alla speranza". Da essa impariamo che tutto ciò che desideriamo e speriamo di grande e di bello ha a che fare con il quotidiano, il semplice, l'umile; anzi in esso è già contenuto, e solo a partire da esso potrà realizzarsi. La scoperta-riscoperta del nesso fra piccolo e grande sostiene la speranza. Gli uomini di speranza sanno "intravedere" il grande nel piccolo, il domani nell'oggi; sono coloro che guardano il mondo *sub specie aeternitatis*.<sup>124</sup>

## 2) "PROBLEMI DI S-VISTA"<sup>125</sup>

In *Nausicaä*, la protagonista è impegnata in un arduo cammino alla ricerca della verità: è giovane, avventurosa, condottiera, si pone domande su domande su come la realtà in cui vive si sia formata, perché ci sia la foresta tossica e cosa sta a significare la sua presenza su tutta la superficie terrestre, perché gli insetti giganti possono comunicare con lei e cosa le vogliono dire, perché le due potenze militari sono in guerra. Nausicaä è sempre in movimento, sia mentalmente sia fisicamente; se ottiene una risposta ad uno dei suoi quesiti, non si ferma alla superficie delle ragioni, cerca piuttosto di andare sempre più a fondo, perché è cosciente che il cammino della conoscenza non giunge mai al suo traguardo. E allo stesso modo lei, come essere umano, non vorrà mai sentirsi arrivata, perché questo equivarrebbe a non avere più un obiettivo.

Perché S-VISTE? Perché la vita è un continuo "mettere a fuoco", fare il punto sul cammino, orientare priorità in un contesto che non scegliamo (dove e quando nasciamo) e in cui ritroviamo risorse, opportunità ma anche fatiche, insidie, fragilità. La nostra visione di vita si costruisce con continui aggiustamenti, avendo un assoluto bisogno di relazioni autentiche che ti sappiano sostenere, accompagnare ... semplicemente amare!<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> Davide BRASCA, *Il coraggio di sperare*, in Proposta Educativa, SCOUT Anno XXXX, n°6, 5 maggio 2014, cit., p. 12.

<sup>124</sup> BRASCA, *Il coraggio di ...*, cit., p. 13

<sup>125</sup> Andrea BIONDI, *Problemi di s-vista: nostre sfide quotidiane*, in SERVIRE. Pubblicazione scout per educatori. La strada verso la felicità, aprile 2014, cit., p. 26.

<sup>126</sup> BIONDI, *Problemi di s-vista...*, cit., p. 28.

### 3) “LO SCOUT SORRIDE E CANTA ANCHE NELLE DIFFICOLTA”<sup>127</sup>

In *Conan*, il giovane protagonista, abituato a vivere in una piccola isola, viene catapultato in un mondo che gli è completamente sconosciuto. Si ritrova a dover affrontare prove che pure gli adulti ritengono ardue, ma non per questo perde la sua grinta, il suo sorriso e ottimismo, la sua voglia di mettersi in gioco. Intraprende un cammino di crescita (perennemente in salita) che lo porterà a scoprire nuove realtà, nuove culture, nuove persone e soprattutto se stesso. Edo Martinelli dice che

sorridere e cantare [...] sono due gesti che dipendono solo dalla volontà, dal controllo esercitato da noi sul nostro viso e sulla nostra respirazione. Non sono un modo per nascondersi le difficoltà ridendo come ebeti. Non sono un tentativo di alterare la percezione della realtà, della sua gravità. Sono il modo di tenere fredda la visione della situazione (sorridente si allarga lo sguardo) per pensare meglio (la respirazione armonica di chi canticchia [...] ossigena meglio il cervello).<sup>128</sup>

### 4) “IL CORAGGIO DI LIBERARE IL FUTURO”<sup>129</sup>

In *On your mark*, in veste di tutori della legge, i due poliziotti credono fermamente di poter portare benessere a coloro che salvano da situazioni pericolose, come quando hanno salvato dalla setta religiosa la ragazza-angelo. Tuttavia, dovendo sottostare alle regole loro dategli, sono obbligati a dare la giovane in custodia agli scienziati. Riconoscono di aver sbagliato a consegnarla perché è come averla abbandonata a se stessa, si scoraggiano ma poi si rendono conto che, nel loro piccolo, possono fare qualcosa per lei. Sono coscienti del fatto che non sono abbastanza forti e che non sarà un'impresa tanto semplice, ma nonostante tutto fanno del loro meglio. Devono mettere da parte la paura e farsi coraggio, perché solo così potranno raggiungere l'obiettivo che si sono posti.

La crisi è [...] la condizione in cui viene a trovarsi chi ancora crede e spera, chi è ancora disposto a vivere e soffrire sulla strada che percorre. E' il momento in cui, passata la fase più emotiva, ci si misura con le difficoltà e si fanno le scelte operative fondamentali: non c'è troppo spazio per i rimpianti, la sosta serve a tirare il fiato e ripartire meglio. E' quindi un momento tutt'altro che negativo, proprio perché ci è necessario vedere in modo obiettivo la nostra situazione e rivedere in modo critico (l'etimologia è la stessa del termine “crisi”!) le nostre speranze: chiederci chi ce l'ha fatto fare, a che punto ne siamo, quanta voglia ne abbiamo ancora, valutare le forze che ci restano e le difficoltà che ci attendono. Il risultato di questa riflessione, talora voluta e razionalmente gestita, più spesso lunga e sofferta, è una migliore definizione degli obiettivi rispetto a quella iniziale, alla luce dell'esperienza acquisita; e soprattutto è rafforzamento sul piano delle motivazioni, che

---

<sup>127</sup> Edo MARTINELLI, *Lo scout sorride e canta anche nelle difficoltà*, in *SERVIRE*. Pubblicazione scout per educatori. La strada verso la felicità, aprile 2014, cit., p. 16.

<sup>128</sup> MARTINELLI, *Lo scout sorride e...*, cit., p. 17.

<sup>129</sup> Agostino MIGONE, *Il coraggio di liberare il futuro*, *R/S Servire*, 1979, n. 2, p. 20-22 (cfr. <http://www.rs-servire.org/index.php/la-traccia/380-il-coraggio-di-liberare-il-futuro>).

consente di impegnarsi più a fondo sulle scelte che si ritengono tuttora valide, una volta che i termini di esse sono più chiari e vengono meglio vissuti.<sup>130</sup>

##### 5) “SPERARE CONTRO OGNI SPERANZA”<sup>131</sup>

In *Mononoke*, i due protagonisti sono uno agli antipodi dell'altro. Ashitaka, colpito dalla maledizione, sa di essere condannato a morte se non trova il dio della foresta, ma al tempo stesso pensa anche al bene del suo villaggio; è un personaggio le cui azioni sono guidate da una forte razionalità. San, d'altro canto, nata e cresciuta nei boschi, vuole proteggere la sua foresta, gli animali e gli spiriti che ci vivono, e per farlo non si fa alcuno scrupolo, non ragiona molto su come agire, è piuttosto particolarmente istintiva. Entrambi sono due personaggi che hanno ben poco in comune: sono accumulati soltanto dalla speranza, anche se infinitesimale, di riuscire a salvare se stessi e tutte le persone/animali che sono a loro cari.

La parola coraggio letteralmente significa aver cuore e il cuore [...] sta a metà strada tra la testa e la pancia! Sta a metà tra il nostro istinto, la nostra visceralità, reattività, ribellismo, e la nostra razionalità, freddezza calcolatrice o analisi eternamente inconcludente. Il cuore sta in mezzo perché permette proprio di decidere, di mettere il cuore nella storia delle persone, nelle relazioni, affettive, nella fede, nell'ascolto dei nostri bisogni e nella volontà di uscire dal circuito autoreferenziale delle analisi raffinate! Il cuore ci fa scegliere! E scegliere, significa proprio mettersi dentro il fiume, giocarsela, con il rischio di prendere la corrente, sporcarsi! Perché il coraggio è così importante? Perché in gioco c'è sempre quello che Fromm richiamava: l'avvio di una nuova storia, che inevitabilmente andando oltre il canone precedente implica il coraggio di una trasgressione creativa, o la fine della storia in un atto di supina obbedienza! Per saper discernere questo crinale, non ci basta la pura fredda razionalità, né una visceralità ribellistica, ma ci vuole proprio il cuore. Ci vuole coraggio!<sup>132</sup>

#### 1.7 Il caso della serie televisiva “*Tōkyō Magnitude 8.0*”

La cinematografia di Miyazaki, come si è potuto osservare, è tratta da un contesto storico-culturale attuale e passato. Alcuni avvenimenti, in effetti, descrivono eventi futuri e quindi possibili di accadimento come no, tuttavia in linea di massima si sofferma su vicende passate per raccontare la situazione contingente. *Tōkyō Magnitude 8.0*, invece, è una serie televisiva, scritta da Natsuko Takahashi e prodotta in collaborazione dagli studi animati Bones e Kinema Citrus<sup>133</sup>, che racconta in modo sorprendentemente realistico cosa accadrebbe se un terremoto di magnitudo 8 colpisse la capitale nipponica. Ma allora, se finora si è parlato di diverse opere di un

---

<sup>130</sup> Ibidem.

<sup>131</sup> MILANESE, *Sperare contro...*, cit., p. 22.

<sup>132</sup> MILANESE, *Sperare contro ...*, cit., p. 23.

<sup>133</sup> La serie è stata messa in onda dalla *Fuji TV* dal 9 luglio al 17 settembre 2009 nel contenitore denominato “noitaminA” (che sta per il termine inglese *Animation* scritto al contrario). Cfr. <http://tokyo-m8.com/>.

solo autore che trattano del passato nel presente, perché parlare di un *anime*<sup>134</sup> di un'altra autrice che porta in scena un avvenimento che deve ancora accadere? Sono entrambe modalità di fare animazione diverse tra di loro, ed anche il loro obiettivo lo è altrettanto: la cinematografia di Miyazaki è di formazione, quella della Takahashi è sostanzialmente di prevenzione. Tuttavia sono accumulate da una particolarità, ossia la capacità di essere opere di "preveggenza"<sup>135</sup>. In *Conan*, questa è data dalla scena che descrive il sopraggiungere dello *tsunami* dopo un terremoto, in *Tōkyō Magnitude 8.0*<sup>136</sup> è data dal filo conduttore di tutta la storia. La differenza, quindi, sta in come viene presentato il sisma: nel primo si tratta semplicemente di un avvenimento di origine naturale (è accaduto un terremoto che ha causato uno *tsunami*) trasversale alle vicende dei personaggi; nel secondo, al contrario, il terremoto è l'inizio di tutta la storia e su di esso sono incentrate le vicissitudini dei personaggi. Nonostante la diversità, comunque, quello che vogliono comunicare tutte e due le serie è imparare ad agire in caso di disastro. E l'opera della Takahashi, nell'ottica della capacità che può avere un *anime* di prevedere un evento disastroso, svolge un ruolo di tutto rilievo.

*Tōkyō M8.0* è sostanzialmente una serie animata incentrata sulla prevenzione dei disastri; questa non è da intendersi come potere di prevenire che accada un terremoto di tale intensità a Tōkyō, ma piuttosto, se ciò accadesse, come ci si dovrebbe comportare perché la situazione non degeneri ulteriormente. L'idea di creare un *anime* su questa tematica, trova la sua origine da un'attenta analisi contestuale:

The premise of the project is the 70% or higher possibility that a magnitude 7.0 earthquake will occur in Tokyo in the next 30 years. The anime will depict what would happen if an 8.0 earthquake took place. Bones will attempt to realistically portray the consequences of such a tremor after collecting data on actual earthquakes and interviewing people.<sup>137</sup>

Risulta, pertanto, una serie animata creata per essere una simulazione reale degli effetti che potrebbero sopraggiungere a seguito di un terremoto di magnitudo classe 7<sup>138</sup>. È un cosiddetto "*disaster anime*"<sup>139</sup>: non ci sono gli eroi miyazakiani, non c'è magia, non c'è fantasia al limite dell'inverosimile; ma ci sono solamente persone normali che vivono la vita di tutti i giorni. Improvvisamente avviene un disastro (in questo caso un terremoto) che distrugge la loro *routine*, e devono saper reagire al fattore destabilizzante. Come evento naturale quale che sia un sisma, non concepisce soluzioni che permettano una qualche scappatoia: come tale, porta distruzione e morte, disperazione e rammarico, solitudine e perdita dei punti di riferimento, con *in primis* la propria casa.

<sup>134</sup> Anime (アニメ) è il termine giapponese per definire animazione tratto dall'inglese Animation.

<sup>135</sup> Andrea FONTANA, *La bomba e l'onda. Storia dell'animazione giapponese da Hiroshima a Fukushima*, Milano, Edizioni Bietti – Società della Critica Srl, 2013, cit., p. 206.

<sup>136</sup> D'ora in poi solamente *Tōkyō M8.0*.

<sup>137</sup> Cfr. <http://www.animenewsnetwork.com/news/2009-03-17/tokyo-magnitude-8.0-anime-to-air-in-japan-in-july>.

<sup>138</sup> Per magnitudo classe 7, nella scala Richter, si intende l'intervallo che intercorre tra 7.0 e 7.9.

<sup>139</sup> Cfr. [http://www.yamatovideo.com/news\\_int.asp?idEntita=4263&evidenzia=Mario%20A.%20Rumor](http://www.yamatovideo.com/news_int.asp?idEntita=4263&evidenzia=Mario%20A.%20Rumor).

Inoltre, proprio perché si tratta di una forza della natura, esso non può essere impedito con mezzi umani. L'unica cosa che l'uomo può fare è prepararsi all'eventualità che tale accadimento avvenga, non solo fisicamente ma anche e soprattutto mentalmente. In questo caso non vale proprio la frase "conosci il tuo nemico e saprai come sconfiggerlo"<sup>140</sup>, perché di fronte ad una catastrofe il primo nemico è se stessi e la paura che potrebbe scaturire dal trovarsi immersi in una situazione eccezionale di cui non si hanno le redini.

*Tōkyō M8.0* è un *anime* particolare tra gli *anime* perché, strutturato su dati concreti, porta in sé un'"animazione di sopravvivenza che racconta un viaggio fisico e, ovviamente, interiore"<sup>141</sup>. Racconta la storia di un fratello e di una sorella, Yūki e Mirai, che vanno ad Ōdaiba, nella baia di Tōkyō, a vedere una mostra di robot. Mentre i due fratelli sono momentaneamente divisi, un terremoto di magnitudo 8.0 devasta tutta la zona, distruggendo edifici, ponti e strade. Mirai disperata cerca di ritrovare suo fratello e grazie all'aiuto di Mari, una donna che le presta soccorso, ritrova Yūki. Inizia, così, il loro viaggio per ritornare alle rispettive case. Emblematica è la scelta fatta dall'autrice per i nomi dei personaggi. Mirai in giapponese si scrive 未来, dove 「未」 (/mi/) significa letteralmente "non ancora", e 「来」 (/rai/) è il *kanji* di "venire", che uniti assieme formano la parola "futuro". Yūki in giapponese si scrive 悠貴, dove 「悠」 (/yū/) significa sia "eternità" sia "tranquillità e calma", e 「貴」 (/ki/) indica il "rispetto". Da notare la somiglianza nella pronuncia tra 悠貴 (/yūki/) e 勇氣 (/yūki/), dove se il primo è il nome del bambino protagonista, il secondo fa riferimento al termine di "coraggio"<sup>142</sup>. Mari, infine, in giapponese si scrive 真理, dove 「真」 (/ma/) sta ad indicare "verità", e 「理」 invece significa sia "legge" sia "ragione e razionalità". A mio parere, la scelta dei nomi non è fatta a caso, credo piuttosto che ci sia una motivazione sostanziale alla base. Infatti, se si uniscono i diversi significati ne deriva un concetto che in termini di catastrofe è più che fondamentale: di fronte ad un disastro, l'uomo deve farsi coraggio per ritrovare la speranza nel futuro, deve porsi di fronte ad ogni singola situazione in modo umanamente razionale per poter così venirne a capo, deve comprendere la sua verità esistenziale (cioè che non è mai da solo in quanto essere sociale), e deve saper rispettare i propri tempi di ripresa come altrettanto quelli delle persone che lo circondano. Il fatto che la verità e la razionalità siano personificate da Mari, indica che gli adulti, in quanto esseri umani maturi, devono diventare modelli di vita e di comportamento per tutti gli uomini non ancora maturi, ossia i bambini. Ad impersonare il futuro è invece Mirai: è una bambina stanca di tutto, vorrebbe che il mondo svanisse; si sente incompresa e pertanto fuori da quel mondo in cui vive. Il futuro non è nella sua ottica, quello che vede è solo un presente deprimente. Si sente sempre irritata e costretta da catene di cui non riesce a comprendere l'entità. Ma è grazie al coraggio di Yūki che ritrova la speranza, la forza di andare avanti nonostante le difficoltà. Il fratellino pur andando incontro ad una sorte molto triste, è consapevole che, per

<sup>140</sup> Cfr. Conn IGGULDEN, *Il popolo d'argento. La stirpe di Gengis Khan*, Piemme, 2009, cap. 13.

<sup>141</sup> Cfr. [http://www.yamatovideo.com/news\\_int.asp?idEntita=4263&evidenzia=Mario%20A.%20Rumor](http://www.yamatovideo.com/news_int.asp?idEntita=4263&evidenzia=Mario%20A.%20Rumor).

<sup>142</sup> Sebbene la pronuncia sia la stessa per i due composti, i *kanji* per "coraggio" (勇氣) sono completamente diversi.

costruire un ponte tra il presente spezzato e un futuro ancora sconosciuto, è necessario essere coraggiosi. Un coraggio, in quest'*anime*, che si tramuta e si esprime attraverso un semplice gesto: accompagnare la sorella maggiore, mano nella mano, a casa sana e salva.



Figura 14: Scena tratta da *Tōkyō Magnitude 8.0* (da sinistra: Mirai, Mari, Yūki)



Figura 15: Copertina del DVD di *Tōkyō Magnitude 8.0*

La costruzione su base realista, pone questa serie animata avanti di un ulteriore gradino nella scala della realistica. Le immagini che vi si possono osservare sono così veritiere che la percentuale che un tale evento possa accadere realmente a Tōkyō è sempre più alta.<sup>143</sup>

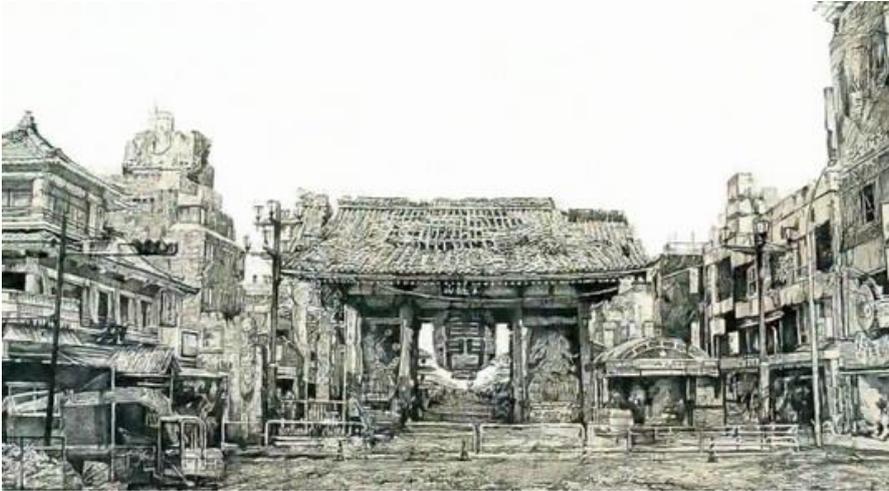


Figura 16: Kaminari mon di Asakusa (*opening*)



Figura 17: Stazione di Tōkyō (*opening*)



Figura 18: Incrocio di Shibuya dove si trova la statua di Hachiko (*opening*)

<sup>143</sup> La serie in questione è stata messa in onda nel 2009. Nel 2011, effettivamente, è accaduto l'impensabile: sulle coste del Tōhoku, a seguito di un terremoto di magnitudo 9.0 nell'Oceano Pacifico al largo di Sendai, si è abbattuto un violento *tsunami*, che ha portato al presente la sommessa paura delle radiazioni. Si tratta veramente di preveggenza quindi?

Gli edifici-simbolo della capitale dipinti come macerie reali nella *opening*<sup>144</sup> non danno spazio a illusioni sulla veridicità o meno degli eventi che seguono al terremoto: la serie è realizzata per essere recepita come un resoconto dettagliato degli effetti di un sisma, per essere di utilità concreta, dando consigli pratici e utili in caso d'emergenza, indicando come comportarsi in caso di terremoto, descrivendo attraverso le vicissitudini dei personaggi le norme da rispettare e le scrupolosità da tenere a mente. Proprio per questo motivo, la commissione di produzione dell'*anime*, nel 2009, ha creato un sito<sup>145</sup> di riferimento in cui pubblicare tutte le informazioni riguardanti la serie, da quelle prettamente ad uso televisivo-pubblicitario (quando e su che canale viene messo in onda, la trama, le descrizioni dei tre protagonisti), a quelle a più ampio spettro: in effetti, il sito risulta essere il portale per quello che viene definito *bōsai* (防災, letteralmente "prevenzione dei disastri"). È diviso, infatti, in diverse sottocategorie:

- una pagina con i collegamenti ad altri siti: <http://www.bosaijoho.jp/> (una rivista online che offre gratuitamente tutte le informazioni riguardanti la prevenzione dei disastri e gli atteggiamenti da avere nelle varie situazioni), <http://www.tfd.metro.tokyo.jp/> (il sito del dipartimento dei pompieri di Tōkyō), <http://www.pasco.co.jp/eng/> (il sito della PASCO, un'azienda giapponese che si occupa di collezionare, analizzare e utilizzare informazioni geo-spaziali con lo scopo di prevenire ulteriori disastri in aree già duramente colpite e di fornire appropriati progetti di recupero ad aziende private e/o pubbliche);<sup>146</sup>
- una pagina che presenta in una classifica di valore di utilità, con relative spiegazioni, i cinque migliori kit d'emergenza da usare in caso di disastro;<sup>147</sup>
- una pagina dove si trova una descrizione generica di alcuni videogiochi a tema "prevenzione del disastro" in cui il giocatore si immedesima in personaggi che devono fuggire in luoghi sicuri dopo una catastrofe;<sup>148</sup>
- una sezione intitolata *wa ga machi no bōsai katsudō repōto* (我が町の防災活動レポート, letteralmente "Report sulle attività di prevenzioni dei disastri nella nostra città"), dove vengono pubblicate le diverse iniziative di prevenzione adottate dalle città giapponesi: per esempio, nel distretto di Sendai da parte di alcune università vengono proposti corsi di pronto intervento e soccorso per far sì che gli studenti sappiano non solo salvare se stessi ma anche essere d'aiuto a chi non è autosufficiente e/o ferito; oppure c'è un *reportage* di un giornalista del *bosaijōhō-shinbun* (防災情報新聞) che informa come poter restaurare i templi colpiti da un terremoto; oppure viene presentata l'idea dell'ufficio generale della città di Kōbe che consiste nell'ideare un *kyarakutā* (キャラクター, letteralmente

---

<sup>144</sup> Si tratta della sigla iniziale della serie animata.

<sup>145</sup> Cfr. <http://tokyo-m8.com/index.shtml>.

<sup>146</sup> Cfr. <http://tokyo-m8.com/link.shtml>.

<sup>147</sup> Cfr. [http://tokyo-m8.com/blog/?category\\_name=goods](http://tokyo-m8.com/blog/?category_name=goods).

<sup>148</sup> Cfr. [http://tokyo-m8.com/blog/?category\\_name=blog](http://tokyo-m8.com/blog/?category_name=blog).

“personaggio”<sup>149</sup>, in questo caso denominato *Okīrufamirī* (オキールファミリー, letteralmente “famiglia che si alza”), che rappresenta appunto una famiglia di *Ōkiagari koboshi* (起き上がりこぼし, corrisponde al giocattolo definito “misirizzi”<sup>150</sup>) - sono personaggi a forma di Daruma<sup>151</sup>, con l’intento di trasmettere alle persone attraverso lo spirito ottimistico del proverbio “*Nana korobi ya oki*” (七転び八起き, che significa “se anche cadi sette volte, ti devi alzare per otto”) la necessità di costruire case resistenti ai terremoti; oppure un’iniziativa presentata dal dipartimento per la prevenzione dei disastri della prefettura di Ibaraki, dove permette a bambini, anziani e giovani coppie di comprendere, tramite un esperimento di simulazione, il processo di liquefazione del terreno durante e dopo un terremoto.<sup>152</sup>

Sempre attraverso questo sito sono stati pubblicizzati eventi di prevenzione, conferenze, forum e, in ultimo ma non meno importante, programmi televisivi che trattavano dell’argomento in questione in chiave sostanzialmente di praticità. Tra i tanti c’è da ricordare quello mandato in onda sempre dalla *Fuji TV* il 2 luglio 2009 (la *Kansai TV* l’ha trasmesso il 7 luglio) con titolo *Jyōshiki ni madowasareruna! Ōjishin ikinokore SP -Tōkyō Magnitude 8.0-* (「常識にまどわされるな！大地震生き残れ SP ～東京マグニチュード 8.0～」), “Non fatevi confondere dal senso comune! Sopravvivate ad un grande terremoto SP -Tōkyō Magnitude 8.0-”.<sup>153</sup> Durante questo programma, grazie all’esperienza lavorativa del giornalista Watanabe Minoru, esperto di gestione delle crisi e della prevenzione dei disastri, i telespettatori sono guidati a comprendere perché nei prossimi 30 anni la percentuale che avvenga un terremoto di magnitudo di classe 7 a Tōkyō sia così alta, e come comportarsi in quell’eventualità. Per quanto riguarda il primo aspetto, la motivazione è data dai *chimei* (地名, i cosiddetti “toponimi o nomi di località”): in Giappone, essi fanno riferimento alla nomenclatura passata dei vari luoghi. Spesso nei vari nomi di località si trovano caratteri come *kawa* (「川」, “fiume”), *tani* (「谷」, “valle”), *ike* (「池」, “lago, laghetto”) che indicano luoghi che sono

---

<sup>149</sup> Si tratta di oggetti che ritraggono personaggi famosi tratti da manga, romanzi, o addirittura dalla cultura giapponese.

<sup>150</sup> “Giocattolo a forma di figurina (soldatino, ometto generalmente dai tratti buffi), con la parte inferiore del corpo costituita da una semisfera riempita di piombo in modo da risultare notevolmente più pesante del resto: qualunque sia la posizione in cui si colloca, la figurina, lasciata libera, torna in posizione verticale.” Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/misirizzi/>.

<sup>151</sup> Daruma o Dharma, è una bambola di varie dimensioni che rappresenta la figura del Bodhidharma, mitico fondatore della tradizione del buddhismo Chan in Cina. Questa bambola è considerata un simbolo di ottimismo, poiché per quante volte venga spinta a cambiare posizione o a cadere, torna sempre nella posizione iniziale verticale. Essa rappresenta, da un lato, la costanza e la perseveranza nell’affrontare tutte le situazioni difficili in cui l’uomo può incorrere, e dall’altro, il desiderio di raggiungere i propri obiettivi (tant’è che si trovano spesso queste bamboline con gli occhi ancora da disegnare a simboleggiare che ognuno ha i propri obiettivi; inizialmente se ne disegna uno solo, poi, quando si è raggiunto lo scopo, si disegna anche l’altro). Cfr. <http://gogen-allguide.com/ta/daruma.html>.

<sup>152</sup> Cfr. [http://tokyo-m8.com/blog/?category\\_name=report](http://tokyo-m8.com/blog/?category_name=report).

<sup>153</sup> Cfr. [http://tokyo-m8.com/blog/?category\\_name=broadcast\\_info&paged=5](http://tokyo-m8.com/blog/?category_name=broadcast_info&paged=5).

ad alta percentuale sismica; mentre, *dai* (「台」, “luogo rialzato”), *oka* (「丘」, “collina”), *yama* (「山」, “montagna”) sono luoghi in cui è relativamente bassa.

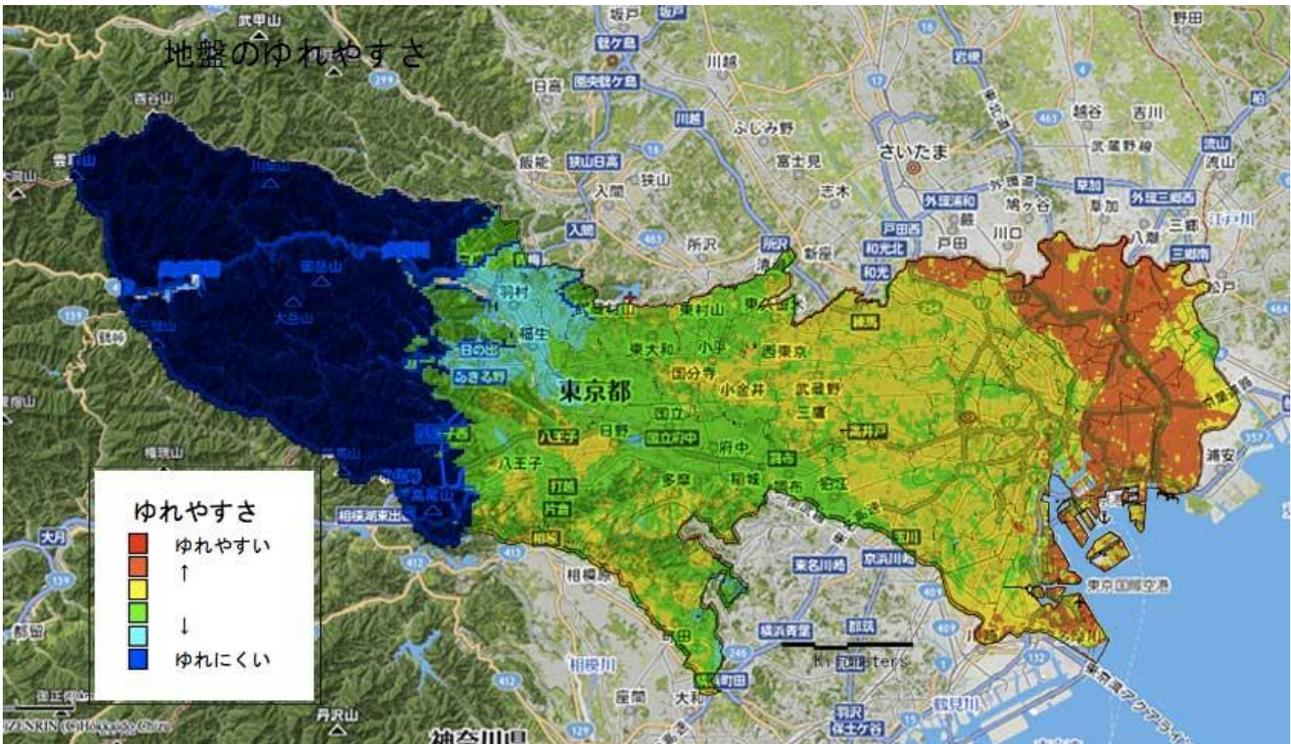


Figura 19: Livello di sismicità nella zona di Tōkyō

A Tōkyō poiché ci sono più luoghi denominati con i primi tre caratteri, la percentuale che ne avvenga uno di portata sostanziale è molto alta. Per quanto riguarda, invece, il secondo aspetto, vengono elencati dei luoghi in base alla provocazione “dove non vorresti trovarti mentre avviene un terremoto?”.<sup>154</sup> Lo scopo di questo programma televisivo non era certo di far pubblicità e/o vendere i libri citati durante l’intervista, ma piuttosto di far comprendere che i sistemi automatici che vengono inseriti nelle case e negli edifici pubblici, essendo prodotti dall’uomo, presentano una certa percentuale di rischio di blocco o rottura. È quindi importante non fare affidamento solo su questi mezzi, ma piuttosto e soprattutto prepararsi mentalmente all’arrivo inaspettato di un possibile terremoto (o catastrofe in generale).

Il sito prima, i programmi televisivi a tema sopravvivenza dopo, tutto ha un preciso scopo. La possibilità che in un futuro prossimo tutto quello che si possiede venga distrutto da una forza che non è umanamente controllabile, porta l’individuo a smarrire la propria stabilità mentale. Per far sì che tale stabilità non vada persa a causa di una paura incontrollata, l’uomo inconsciamente

<sup>154</sup> Vedi Appendice 1.

necessita di ricoprire questa mancanza: si tratta, in altre parole, di creare nella mente umana una sorta di “osservazione scientifica”<sup>155</sup> dei fatti circostanti. Come spiega la Pennaccini

Affermare che esiste un’“osservazione scientifica” significa implicitamente riconoscere l’esistenza di vari tipi di osservazione (o di sguardo), alcuni più scientifici e altri meno, o anche - in altre parole - di varie “culture dello sguardo”. Il guardare, il vedere e l’osservare non sarebbero dunque attività del tutto “naturali” e universali, ma dovrebbero piuttosto venir considerate almeno in parte il risultato di uno specifico addestramento, professionale o culturale che sia. [...] un’“educazione visiva” è dunque possibile e forse anche necessaria.<sup>156</sup>

Tramite questa modalità di osservazione, l’uomo può inconsciamente acquisire mezzi che gli possono essere utili al caso. Il programma televisivo sopracitato risulta così uno degli strumenti con cui produrre questo tipo di osservazione. O meglio, risulta essere il preambolo a quello che viene poi descritto fra le righe della storia di *Tōkyō M8.0*. “Fra le righe” perché durante lo svolgersi dell’*anime* non viene mai esplicitato cosa bisognerebbe fare se ciò accadesse nella realtà: anzi, al contrario, viene comunicato attraverso le vicissitudini dei personaggi e lo spettatore percepisce il messaggio sotteso inconsciamente, quasi a volerlo rendere partecipe della situazione in cui si trovano i protagonisti, facendogliela vivere attraverso i loro occhi.

Ogni episodio segue gli eventi attraverso un’ottica ristretta del “dramma familiare”, inteso però innanzitutto come dramma personale dei tre protagonisti. Non essendo, insomma, concepite altre prospettive, per lo spettatore non esiste che quella unica-tripartita di Mirai, Yūki e Mari. In concomitanza con lo svolgersi della vicenda, l’autrice, inoltre, con un tocco delicato pone l’accento sulle procedure da seguire in caso di calamità. Quello su cui punta la Takahashi è, sostanzialmente, rendere l’esperienza visiva un’esperienza solidificata nella memoria dell’osservatore: infatti, spiegare cosa si deve fare tramite un elenco di nozioni non resta impresso mentalmente come invece accade se, quelle stesse nozioni, fossero esposte tramite delle esperienze concrete. Certo, non si tratta di effettive esperienze reali, ma sono osservate in prima persona dallo spettatore che impara attraverso l’occhio del personaggio. Nonostante sia convinta che riassumere tutte le indicazioni date nell’*anime* in uno schema sia di difficile memorizzazione, schematizzo qui di seguito, ai fini della cosiddetta “osservazione scientifica”<sup>157</sup> di cui ho accennato in precedenza, ciò che la Takahashi vuole comunicare attraverso le immagini in ogni singolo capitolo.<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> Cecilia PENNACCINI (a cura di), *La ricerca sul campo...*, cit., p. 192.

<sup>156</sup> Ibidem.

<sup>157</sup> Cfr. Cecilia PENNACCINI (a cura di), *La ricerca sul campo...*, cit., p. 192.

<sup>158</sup> Per una comprensione maggiore degli eventi e delle indicazioni date nella serie animata, consiglio un confronto diretto con l’*anime* in questione. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=Gvu5sRCuI5Q> (link del primo episodio della serie che si può trovare su You Tube).

	<b>STORIA NARRATA</b>	<b>NOZIONI TRASMESSE</b>
<b>PRIMO EPISODIO</b>	<p>Per riappacificare la sua famiglia, Yūki guardando una foto che li ritraeva tutti insieme, scattata ad Ōdaiba anni prima, decide di riproporre la stessa gita, ma visti gli impegni di lavoro dei genitori, Mirai si vede costretta a portarlo da sola anche se non ne aveva voglia.</p> <p>Dopo la visita al museo, si dividono momentaneamente e, proprio allora, avviene il terremoto che distrugge tutta la zona.</p>	
<b>SECONDO EPISODIO</b>	<p>Dopo il terremoto.</p> <p>Mirai entra nell'edificio dove si trova Yūki. Non sapendo dov'è il fratellino, prende l'opuscolo della guida dell'edificio.</p>	<p>Se si è all'interno di un edificio sconosciuto, è meglio cercare gli opuscoli-guida dello stesso, così da non perdersi senza motivo.</p>
	<p>Mirai vuole cercare Yūki, ma è troppo agitata per ragionare. Mari allora inizia a chiedere notizie alle altre persone. Mirai, prendendola come modello, si riprende e spiega dettagliatamente l'abbigliamento del fratello alle persone che incontrano.</p>	<p>È necessario fare mente locale anche nei momenti di crisi.</p>
	<p>Dopo il terremoto, seguono spesso delle scosse di assestamento.</p>	<p>Se ci si trova in un edificio pericolante, camminare lungo le pareti e proteggersi sempre la testa; non salire mai sulle scale che non sono in buono stato (un sovraccarico anche minimo di peso può portare al</p>

		loro crollo e a ferirsi); in caso di incendio, non stare in luoghi chiusi perché si rischia di soffocare.
	Dopo una ricerca affannata, Mirai trova suo fratello. I tre escono e si dirigono in uno spazio ampio e distante da materiali che potrebbero cadere.	Appena possibile, mettersi in un luogo riparato. Dopodiché, se possibile, mangiare e riposarsi.
<b>TERZO EPISODIO</b>	A Mirai viene in mente di controllare nel suo cellulare se ci sono messaggi.	In Giappone c'è una particolare bacheca per i messaggi in caso d'emergenza, detta <i>saigaiyō dengonban</i> (さいがいようでんごんばん 災害用伝言板); tutti i cellulari ne sono forniti; permette a parenti/amici che sono distanti di sapere come stanno anche se mail e chiamate non funzionano.
	Mari porta del cibo che si è procurata da un <i>konbini</i> <sup>159</sup> nelle vicinanze. Mari ha un cellulare attraverso il quale cominciano a sentire com'è la situazione nel circondario.	In caso di emergenza, i <i>konbini</i> danno in regalo il cibo a chi ne ha bisogno. Per quanto possibile, tenersi informati sulla situazione generale.
	Per il grande terremoto, tutti i treni sono inutilizzabili.	In caso di blocco dei treni, non rimanere in un solo posto ma dirigersi verso casa/luoghi più sicuri a piedi.
	Mari, Mirai e Yūki trovano l'occasione di potersi spostare	Se si è vicini a zone marittime è possibile che vengano messi

<sup>159</sup> *Konbini* (コンビニ) è il termine giapponese abbreviato che sta per コンビニエンスストア (dall'inglese "convenience store").

	dall'altra parte della baia così da poter proseguire poi a piedi verso casa.	in funzione mezzi acquatici per facilitare gli spostamenti.
	A forza di camminare a Mirai vengono le vesciche ai piedi.	Ricordarsi di tenere sempre con sé dei cerotti (possono rendersi molto utili in svariate occasioni).
	Giunti dall'altra parte della baia, i tre camminano lungo la strada insieme a tantissima altra gente.	Se ci si trova in coda con molta gente è fondamentale non spingere; bisogna camminare tranquillamente perché ci potrebbero essere anziani e bambini; se ci sono persone in difficoltà, non bisogna essere indifferenti ma piuttosto aiutarsi a vicenda.
	Mirai continua ad essere distaccata nei confronti di Mari, la quale, al contrario, cerca di venirla incontro il più possibile.	Se ci si trova in mezzo alla folla, per non perdersi di vista ci si può prendere per mano o attaccarsi all'altra persona tramite vestiti e/o borse/zaini.
	Le scosse di assestamento continuano, alcune anche forti.	Bisogna continuare a stare attenti alle cose (calcinacci, edifici) che possono ancora cadere. E, quando accade, non farsi prendere dal panico.
	Giunti al molo riescono a salire sulla barca. Tuttavia, il ponte sopra la baia, fortemente danneggiato, crolla e provocando un'ondata, fa ribaltare una delle navi. Fortunatamente i tre sono salvi.	
<b>QUARTO EPISODIO</b>	Scesi dalla nave i tre vengono indirizzati dai militari presenti sulla zona verso un parco	Seguire le direttive che vengono date dai militari o persone incaricate. Inoltre, fare

	vicino dove trovare i primi soccorsi.	affidamento ai cartelloni che indicano le zone di soccorso e i posti sicuri dove dirigersi.
	I tre continuano a dirigersi a piedi verso il parco. Nel frattempo Mirai ha problemi di intestino.	In caso di emergenza, esistono le <i>keitai toire</i> (けいたいトイレ 携帯トイレ), una sorta di “water” portatile fatto di carta. Inoltre, vengono anche consegnati fazzoletti di carta secchi e umidi per tutte le necessità.
	Arrivati al parco, Mari si informa sulla situazione.	Nei luoghi di ritrovo fare sempre affidamento alle bacheche comuni dove vengono affissi importanti messaggi, cartine di altri posti di ritrovo e vengono divulgate altre importanti informazioni sulla situazione generale. Sempre in questi luoghi, vengono distribuiti medicinali, cibo e bevande.
<b>QUINTO EPISODIO</b>	La torre di Tōkyō crolla. Yūki viene colpito da un calcinaccio, ma si riprende subito. I tre continuano il loro cammino.	In caso di emergenza, le bevande e i cibi dei distributori automatici sono gratuiti.
	Giungono alla scuola media di Mirai e anche lì è stato allestito un rifugio d'emergenza.	Nei luoghi d'emergenza, si trovano stand dove offrono cibo, bevande, coperte per la notte e taniche d'acqua per lavarsi; trattandosi di punti di riferimento, spesso le palestre e alcune zone dei parchi vengono adibiti a sorta di camera ardente.
<b>SESTO EPISODIO</b>	I tre ripartono dalla scuola di	Cercare di guardare il più

	Mirai. Mari non si sente bene, ma grazie ad una sua collega di lavoro riesce a recuperare le forze.	possibile i telegiornali o di ascoltarli tramite radioline portatili: oltre a dare informazioni aggiornate, indicano quali sono le zone pericolose da evitare.
<b>SETTIMO EPISODIO</b>	Durante il loro cammino, i tre vedono all'opera un gruppo di robot dei pompieri di Tokyo che analizza la zona per trovare superstiti.	I pompieri sono forniti di particolari robot, detti <i>kyūjo robotto</i> (きゅうじょロボット 救助ロボット) con cui riescono a perlustrare tutte le zone che sono pericolose per l'uomo. In questo modo se ci sono dispersi o feriti è possibile trovarli e salvarli.
	Yūki improvvisamente non sta bene: sembra abbia preso un colpo di sole e continua ad avere mal di testa e ha iniziato anche a vomitare.	Durante o dopo un terremoto può capitare di essere colpiti in testa da qualcosa e di procurarsi una contusione cerebrale che può aggravarsi fino a portare alla morte. I sintomi non sono subito visibili. Quando si notano, potrebbe già essere tardi. Tra i più comuni c'è mal di testa, svenimenti, uno stato di confusione, febbre, assenza di appetito, annebbiamento della vista, vomito.
	Mirai comincia a pensare al futuro grazie alla tenacia di suo fratello: tornare a casa con Yūki, fare la pace con i genitori, fare una festa a sorpresa per il compleanno della madre, andare di nuovo	

	tutti assieme ad Ōdaiba e passare una bella giornata in famiglia.	
<b>OTTAVO CAPITOLO</b>	Yūki sviene e non si sveglia più. Mirai e Mari lo portano subito al pronto soccorso.	Durante le emergenze, gli ospedali sono sempre affollati. Vengono perciò creati anche campi con tende dove poter dare soccorso a chi ne ha bisogno.
	Dopo una notte in preda agli incubi, Mirai si sveglia e non trova più suo fratello. Ma, alla fine, lo “vede” giocare con altri bambini.	Di fronte a certe situazioni critiche, il rischio di ritrovarsi in stati confusionali è molto alto.
	Mari contatta i genitori di Mirai e Yūki tramite i telefoni fissi che ci sono in ospedale.	Anche all'interno degli ospedali si possono trovare telefoni fissi usufruibili da tutti. Con essi si può lasciare un messaggio nella bacheca dei messaggi per le emergenze: basta fare il numero 171 con cui si può registrare o ascoltare un eventuale messaggio.
<b>NONO CAPITOLO</b>	“I tre” proseguono verso casa.	Per far sapere ai propri familiari o amici dove ci si trova, si può fare riferimento anche alle bacheche che si trovano lungo la strada.
	Mari trova finalmente sua figlia e sua madre. Mirai e Yūki decidono di lasciare Mari e di dirigersi verso casa.	I militari in stanza nelle varie zone della città si occupano anche di trasportare con i camion feriti e medicinali da un campo di rifugio ad un altro, così da permettere ai medici sparsi nei vari luoghi di soccorso di poter prestare le dovute cure ai feriti.

<p><b>DECIMO CAPITOLO</b></p>	<p>Mirai e Yūki sono in viaggio. Mirai comincia ad avere ricordi più chiari di quello che è successo quando suo fratello è stato ricoverato. Nel frattempo, incontrano un compagno di scuola di Yūki che li porta a casa sua. Qui Yūki svela a sua sorella che lui è morto.</p>	<p>Quando gli edifici sono controllati, fuori dalle mura vengono appesi o scritti messaggi in cui si indica se ci sono morti e quanti, o se tutti stanno bene e dove si trovano. Viene inoltre specificato di non entrare perché pericolante.</p>
<p><b>UNDICESIMO CAPITOLO</b></p>	<p>Mirai, dopo un'estate passata nella tristezza per la perdita del fratello, grazie a Mari e ad un messaggio che le aveva lasciato suo fratello, riesce a ritrovare la speranza e la forza di andare avanti.</p>	

Tabella 2<sup>160</sup>

In conclusione, risulta chiaro come l'intento dei due autori presi in esame in questo capitolo sia univoco: rendere lo spettatore capace di fronteggiare una situazione estrema in un mondo in cui ormai la quotidianità non è più una cosa così scontata. Entrambi riescono, attraverso delle immagini animate, a trasmettere il bisogno umano di avere sempre un obiettivo a cui aspirare e che questo sia posto su un orizzonte umanamente raggiungibile. Insomma, esprimono in un miscuglio di arte, colori, grafica ed emozioni la necessità esistenziale di ogni singolo individuo: fornire lo spettatore di un paio di occhiali personalizzati cosicché si adattino perfettamente al suo sguardo e gli permettano di mettere a fuoco l'orizzonte a cui aspira, senza per questo perdere di vista le piccole cose di ogni giorno che lo aiuteranno nel suo cammino.

<sup>160</sup> Informazioni tratte dalla serie animata di *Tōkyō M8.0*. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=Gvu5sRCul5Q> (link del primo episodio su You Tube).

## Capitolo 2

“Quando la tempesta sarà finita, probabilmente non saprai neanche tu come hai fatto ad attraversarla e a uscirne vivo. Anzi, non sarai neanche sicuro se sia finita per davvero. Ma su un punto non c'è dubbio. Ed è che tu, uscito da quel vento, non sarai lo stesso che vi è entrato.”

Murakami Haruki

“When to write or not to write makes no difference, then writing changes; it is the writing of the disaster.”

(Blanchot Maurice, *The Writing of the Disaster*)

### 2.1. Introduzione

In Giappone, nell'ambito letterario esistono due particolari filoni: quello del *genbaku bungaku* (原爆文学 o “Letteratura della bomba atomica”), e quello del *shinsai bungaku* (震災文学 o “Letteratura della catastrofe”). Entrambi i filoni fanno parte del genere della narrativa del trauma. È bene chiarire che il concetto di trauma è ambivalente: da un lato implica l'oggettività della catastrofe, dall'altro implica la soggettività del trauma. In particolare, nel filone del *genbaku bungaku*, secondo una suddivisione fatta da Treat, esistono tre generazioni di scrittori, le cosiddette “generazioni post-nucleari”:

- 1) scrittori che sono stati testimoni diretti della bomba atomica, e che risentono di due problemi cruciali: un problema di linguaggio (per cui non riescono a trovare le giuste parole per descrivere l'indescrivibile) e un problema di tempo (si rendono conto che, per il pericolo imminente delle radiazioni, non c'è certezza che abbiano abbastanza tempo per lasciare le loro memorie); di questa generazione fanno parte, ad esempio, Hara Tamiki e Ōta Yōko;
- 2) scrittori che non sono stati testimoni diretti del bombardamento e che fanno della bomba atomica un problema personale; di questa generazione fanno parte, ad esempio, Ōe Kenzaburō e Ibuse Masuji;
- 3) scrittori che non sono stati testimoni diretti del bombardamento e che fanno dell'atomica un problema sociale; di questa generazione fa parte, ad esempio, Oda Makoto.<sup>1</sup>

Invece, secondo Tachibana, le tre generazioni di scrittori del *genbaku bungaku* sono divise in:

- 1) quelli che sono adulti durante la guerra, le cui opere sono caratterizzate dal tema dell'evocazione delle rovine;
- 2) quelli che sono bambini durante la guerra e che scrivono pertanto dopo diversi anni, caratterizzando le proprie opere con una prospettiva a distanza;

---

<sup>1</sup> Cfr. J.W. TREAT, *Writing ground zero. Japanese literature and the atomic bomb*, The University of Chicago Press, 1995, pp. 1-25.

3) quelli che sono nati dopo la guerra e che presentano delle narrazioni distese nel tempo e nello spazio.<sup>2</sup>

Gli scrittori, ognuno in modo diverso, risentono tutti del disastro e le vicende che narrano sono grosso modo sempre incentrate sul momento dell'esplosione e sugli effetti che la bomba provoca sui luoghi e sulle persone. Le loro storie sono focalizzate, insomma, sul disastro. L'obiettivo che io mi pongo, invece, è di analizzare come i personaggi si relazionano ad un disastro. Cosa provano? Come si comportano? Sanno superare le difficoltà che gli si presentano di fronte? Che strategie operano per ritornare alla loro quotidianità? Quello su cui voglio soffermarmi, quindi, non è il dramma comunitario del disastro che vede una popolazione di fronte ad esso, ma è il dramma personale dei singoli individui: personaggi la cui quotidianità è infranta da un evento disequilibrante, che sia la bomba atomica, un terremoto o uno tsunami, o che sia semplicemente la perdita di una persona cara. Come può una persona che ha perso il suo centro di gravità riuscire a ritornare alla propria quotidianità? Come può la letteratura trasmettere il bisogno, quasi viscerale, di normalità che l'uomo possiede quasi al pari del bisogno di autoconservazione di fronte ad una catastrofe?

Analizzerò, quindi, alcune delle opere che si soffermano sul trauma personale, partendo dallo "*Hōjōki*", prima opera giapponese che tratta del disastro e dell'ottica filosofica che hanno i giapponesi del disastro, per passare poi a "*Kuroi Ame*" di Ibuse Masuji, ponendo l'attenzione sui personaggi di Shigematsu, Shigeko e Yasuko; proseguirò, infine, prendendo in considerazione l'opera "*Tutti i figli di Dio danzano*" di Murakami Haruki e alcune opere della letteratura post-Fukushima, come "*Sweet Hereafter*" di Yoshimoto Banana, "*Kamisama 2011*" di Kawakami Hiromi e "*Ride on Time*" di Kuzushige Abe per porre l'attenzione su come i personaggi vivono il loro trauma personale rispettivamente per la morte di una persona cara, per il pericolo imminente delle radiazioni, per la paura di perdere un futuro a cui poter aspirare e un orizzonte a cui puntare.

È bene specificare che le riflessioni seguenti non vogliono essere un'analisi approfondita delle summenzionate opere, anche perché risulterebbe, in tal caso, una visione alquanto ristretta di ogni singolo testo. Si tratta, piuttosto, di alcune considerazioni fatte sulla base del tema principale di questa tesi: appunto, la riconquista della quotidianità dopo un disastro. Quello che ci si propone in questo capitolo è, quindi, una lettura che si sviluppa attraverso due piani: il primo serve per comprendere a livello testuale come i personaggi si propongono di superare un particolare tipo di trauma che hanno subito; il secondo serve per creare un collegamento tra tale livello e quello del reale, nel quale i comportamenti dei personaggi letterari possono essere effettivamente presi a modello per affrontare le difficoltà concrete. Quello che si vuole dimostrare è la capacità insita di un libro di trasmettere idee e/o concetti, soprattutto di fronte ad un disastro, più o meno utili al suo superamento. L'evento traumatico, spesse volte, causa una sorta di smarrimento della parola dovuto al fatto che tutte le "strutture cognitive"<sup>3</sup> assimilate precedentemente, nel momento in cui

---

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Cfr. LIGI, *Antropologia dei...*, cit., p. 51.

ciò avviene, vengono come azzerate. Nella mente dell'individuo colpito da tale evento, questa mancanza di particolari "strutture cognitive"<sup>4</sup> non gli permette di confrontarsi con esso senza subire un notevole deterioramento interiore: in altre parole, quello che accade è l'incapacità e l'impossibilità di superare una difficoltà. Queste strutture, tuttavia, possono essere nuovamente acquisite e uno strumento attraverso cui possono essere veicolate è proprio il libro. Ecco che quando si parla della cosiddetta "forza di un libro"<sup>5</sup>, quest'ultima non è altro che il potere del testo di creare un "ponte cognitivo" tra l'immaginario della narrazione e l'immaginario dell'individuo che si appresta a leggere, grazie al quale i due mondi si uniscono e vanno a compensarsi a vicenda.

## 2.2. Dalle immagini al testo: scrivere, leggere ed esperire per ritornare alla propria quotidianità

Nel primo capitolo il tema principale è stato il cinema d'animazione e, più nel dettaglio, il mondo delle immagini animate e come queste operano sull'immaginario dello spettatore per portarlo ad impersonarsi nei vari personaggi di cui osserva le gesta. Il punto focale è proprio questo: "osservare". Di fronte allo schermo, allo spettatore viene chiesto di guardare con attenzione le immagini che autonomamente si susseguono l'un l'altra. Egli non deve fare altro che fissare questa successione e adattarsi al ritmo con cui essa procede. Non gli viene richiesto di immaginarsi le facce degli "attori in scena", come nemmeno il loro tono di voce o il loro atteggiamento nei confronti delle vicissitudini che vivono, perché dopotutto sono già dotati di caratteristiche visive. Non gli viene neppure chiesto di ricrearsi nella mente i paesaggi che vengono presentati, perché dopotutto sono già minuziosamente descritti attraverso un uso portentoso di linee e colori. Di fronte allo schermo, osservando attentamente le scene che gli vengono presentate, lo spettatore è portato ad essere co-protagonista insieme ai personaggi, vive le loro stesse vicende e, trattandosi appunto di esperienze, anche se vissute attraverso lo sguardo passivo, gli rimarranno comunque impresse per divenire poi *input* concreti.

Il testo scritto, invece, rappresenta un passo in più. Non nell'ambito della qualità<sup>6</sup>, ma piuttosto in quello dell'immaginario. Il lettore, perché è di lettore che d'ora in poi si parlerà, ha un compito molto più arduo: non deve osservare attentamente immagini che sono già prodotte, ma al contrario deve crearsele nella mente; non deve sottostare ad un ritmo narrativo impostogli dall'esterno, ma è lui stesso che decide quando, come e dove attuare la sua esperienza di lettura; non deve solo osservare i personaggi e i paesaggi, e ascoltare i suoni prodotti, ma è lui che, con il suo immaginario, crea i propri personaggi, paesaggi e suoni. Insomma, se prima lo spettatore era un compagno d'avventura dei personaggi che osservava, ora il lettore diviene il regista delle storie che legge. Quello che rende il lettore differente dallo spettatore è un semplice vocabolo: la parola.

---

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> 「本のチカラ」 Cfr. KAMAKURA Sachiko, *Hashire! Idō toshokan. Hon de yori sō fukkō shien* (Corri! Le biblioteche ambulanti. Dai libri il supporto per la ricostruzione), Tōkyō, Chikuma primer shinsho, 2014, cit., p. 194.

<sup>6</sup> Il cinema d'animazione (immagini) e il testo (parole) sono entrambi delle forme d'arte, con qualità e caratteristiche differenti, ma non per questo posizionabili in una scala di maggiore o minore qualità artistica.

Essa ha un potere particolare rispetto alle immagini, perché, grazie all'entrata in scena dell'immaginario, crea un perfetto gioco di incastri tra il reale narrativo del libro e il reale narrativo che viene prodotto dal lettore, e tra la realtà fittizia del libro e la realtà fittizia che viene prodotta sempre dal lettore. La letteratura è, insomma, "*porta in infinitatem – the gateway to infinity*"<sup>7</sup>: ha, ossia, il compito di amalgamare le esperienze passate con le aspettative e le speranze per il presente e il futuro attraverso un lavoro di bilanciamento equilibrato tra la produzione di immagini ("*imaging*") e le fantasie ("*imagining*") proprie della letteratura.<sup>8</sup> In quest'ottica,

[...] le parole sono come contenitori di *idee* attorno alle quali si può far ruotare lo "spirito di una cultura", o strumenti di classificazione del mondo naturale (etnoscienza) o di quello "sovranaturale", dello spazio e del tempo, del corpo, delle malattie, delle percezioni sensibili (suoni compresi), del territorio, dell'ergologia o di quello delle relazioni sociali come la terminologia di parentela.<sup>9</sup>

La parola è lo strumento attraverso cui il lettore accede all'immaginario e, nel suo ruolo di regista, risulta essere l'artefice del mondo in cui egli stesso si immerge. Questo non perché riscrive il testo da principio, ma semplicemente perché ciò che legge un lettore A viene assorbito e ricreato dall'immaginario dello stesso lettore A; così come ciò che viene letto da un lettore B prenderà una forma che solamente l'immaginario del lettore B saprà donargli. E così via. La letteratura risulta, in altre parole, un gioco infinito non solo nei confini temporali che si intersecano tra passato, presente e futuro, ma anche nelle chiavi di lettura che diventano tante quanti sono i lettori che si apprestano ad una qualsiasi lettura.

A questo punto ci si chiede: se avviene una catastrofe e questa viene narrata (in modi disparati, e più o meno diretti) nella letteratura, come verrà percepita dai molteplici lettori che si accosteranno a questo tema? Se si parla di disastro ci sarà sempre chi lo ha vissuto in prima persona, chi lo ha ascoltato da terzi, chi ne è venuto a conoscenza attraverso i mezzi di comunicazione e chi lo ha scoperto attraverso una lettura storica o di attualità. Le questioni che nasceranno saranno tantissime: perché si è arrivati a quel disastro? Di chi è stata la colpa? Perché non si è riusciti a prevenire la devastazione? Quanti modi di pensare si svilupperanno? Tanti, troppi, probabilmente. Ma dopotutto è così che si crea l'immaginario collettivo, è qui che entra in campo la società nella sua interezza, con la sua molteplicità, forse problematica, o forse arricchente. La prospettiva cambia se si pensa allo stesso evento raccontato attraverso il romanzo, che è *fiction*, anche se può essere tratto dalla realtà. Se in una narrazione letteraria viene descritto l'avvenimento di una catastrofe, il lettore, inquadrandola come *fiction*, la legge in un'ottica

---

<sup>7</sup> D. STAHL, M. MORRIS, *Imag(in)ing the War in Japan. Representing and responding to Trauma in Postwar Literature and Film*, 2010, cit., p. 157.

<sup>8</sup> Cfr. STAHL, MORRIS, *Imag(in)ing the War in Japan...*, p. 157.

<sup>9</sup> Flavia CUTURI, "Parole", in Cecilia PENNACCINI (a cura di), *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi*, 2010, cit., 142.

differente rispetto ad un documento di attualità.<sup>10</sup> Però, indipendentemente che questi elementi siano presenti o meno, la storia narrata vede, nel suo svolgimento, uno o più personaggi che hanno subito un disastro a causa del quale tutto il loro mondo e la loro quotidianità vengono distrutti. Questo disastro *fictional* è a tutti gli effetti reale per i personaggi che lo subiscono. Per il lettore, al contrario, risulta potenzialmente devastante dato che è il frutto, anche se solo in parte, della fantasia dello scrittore. Ed è proprio qui il punto della questione: se un disastro viene narrato attraverso la *fiction* perde, almeno in una minima quantità, il suo grado di drammaticità.

Perché, dunque, non combinare i due aspetti per trovare una via di mezzo che, da un lato potenzi le loro peculiarità e, dall'altro, ridimensioni le loro problematiche? L'immaginario collettivo che si produce dalla visione delle opere letterarie è chiaramente uno degli aspetti fondamentali di ogni singola cultura. In particolare, questo "combinare" è caratteristico della cultura giapponese. Già nei tempi passati, che si trattasse della religione, o del sistema di scrittura importato dalla Cina, o della modernizzazione arrivata dall'Europa, ogni volta che in Giappone avveniva un cambiamento, questo era sempre accompagnato da un "accogliere il nuovo, ridimensionando il vecchio", una sorta di integrazione di qualcosa di già esistente. Essendo un elemento intrinseco alla cultura giapponese, questa continua combinazione la si può riscontrare anche nella letteratura, e in particolare, nella letteratura del disastro. Fin dall'antichità, l'arcipelago del Giappone è stato caratterizzato da molteplici catastrofi: terremoti, maremoti, tifoni e clima monsonico, alluvioni, incendi, eruzioni vulcaniche. I giapponesi hanno sempre convissuto con questo aspetto nella loro quotidianità e hanno dovuto mettere a punto diversi metodi per resistere a queste avversità nei più disparati ambiti: da quello sociale a quello politico, da quello storico a quello educativo, da quello culturale finanche a quello letterario. Ed è da questo aspetto che parto nella riflessione di questo capitolo.

La letteratura, caratterizzata da tanti generi e da tante forme di produzione, è uno degli aspetti che più lasciano il segno nella cultura di una popolazione. Se si parla di Giappone, non si può non parlare della letteratura della catastrofe, perché il disastro è uno degli aspetti inscindibili dalla cultura giapponese fin dai tempi più remoti. Basti pensare allo *Hōjōki* (方丈記 o letteralmente "Ricordi di un eremo")<sup>11</sup> che è stato scritto da Kamo no Chōmei nel 1212. Scrittore ed eremita, verso il finire della sua vita si ritira sul monte Hiei per riassaporare un po' di pace interiore in un periodo in cui il rapporto tra religione e vita sociale/vita estetica è caratterizzato da un forte senso di oppressione, e anche per trovare nuovi spunti per le sue opere letterarie. È da questo periodo di

---

<sup>10</sup> Non vuol dire che se si legge un'opera del *genbaku bungaku* non si prova nulla solo perché presenta degli elementi di *fiction*. Quello che intendo è che piuttosto, ponendo la clausola della presenza di elementi di *fiction*, la storia potrebbe essere sentita dal lettore come distante a livello temporale o sentimentale. Il motivo potrebbe risiedere o nel fatto che lo scrittore ha utilizzato delle tecniche particolari per cui si crea una sorta di straniamento del lettore, o nel fatto che il lettore, essendo per ovvi motivi il ricevente, si ritrova ad essere sempre colui che "ascolta" un racconto di seconda mano (in quanto ad aver vissuto il disastro è o lo scrittore o un terzo, la cui storia è poi raccontata da un altro scrittore).

<sup>11</sup> Lo stile dello *Hōjōki* deve molto al *Chiteiki* (池亭記 letteralmente "Memorie di un ritiro sul lago") di Yoshishige no Yasutane che fu scritto ben prima dello stesso *Hōjōki*, nel 982 c.a..

eremitaggio che nasce, appunto, lo *Hōjōki*, considerato uno degli scritti principali del filone della “letteratura del romitaggio”.<sup>12</sup> In forma di frammenti di diario, racconta di cinque grandi catastrofi che avevano colpito la capitale Kyōto dal 1177 al 1185: un incendio, un uragano, il trasferimento della capitale (considerata come causata dall’uomo perché ci si trovò con due capitali allo stesso tempo, quella vecchia abbandonata e quella nuova ancora da formare), una carestia e un terremoto.<sup>13</sup> Lo scopo di quest’opera non era certo solo quello di fare un elenco dei disastri che erano avvenuti nel giro di pochi anni, ma piuttosto di esprimere, attraverso la descrizione delle catastrofi naturali e causate dall’uomo, il concetto del *mujō* ossia l’impermanenza, il carattere perituro di ogni realtà umana. Secondo il pensiero buddhista, dopo la vita storica del Buddha, segue il periodo della vera legge, poi quello della legge apparente ed infine quello del *mappō* o periodo della fine/degenerazione della legge. Questo ciclo continuo vede che le verità del Buddha con il tempo si corrompono e perdono la loro capacità salvifica, ponendo quindi la necessità di un rinnovamento, che può essere portato solamente da degli eventi fuori dall’ordinario, che distruggano l’ordine che si è venuto a formare: questi eventi non sono altro che le catastrofi, ed esse non rappresentano altro che il *mappō*.<sup>14</sup> Di fronte a questo divenire delle cose, tutto risulta essere effimero, anche il corpo umano e la sua abitazione, tant’è che vengono paragonati a delle bolle d’acqua: “Scorre incessante il fiume e la sua acqua non è mai la stessa. Nelle sacche, le bolle là si formano qui si dissolvono, non una di esse rimane per molto: così è per l’uomo e la sua abitazione.”<sup>15</sup> Ed è questo particolare sentimento verso la natura che pone le basi del comportamento che mostreranno da questo momento in poi i giapponesi nei confronti delle calamità, sentimento che prende il nome di *Tennen no mujōkan* (天然の無常観 letteralmente “Sentimento dell’evanescenza della natura”).<sup>16</sup> Tale evanescenza viene spiegata dettagliatamente nello scritto di Terada Torahiko dal titolo *Ryōmi Sudai* (涼味数題), dove il Giappone viene descritto come un arcipelago monsonico in cui le persone che lo abitano hanno la loro ragion d’essere, la loro ultima consolazione del cuore in ciò che è definito *suzushisa* (涼しさ “freschezza”).<sup>17</sup> Questa sensazione sta alla base del senso estetico dei giapponesi: infatti, come spiega Yamaori, benché il

---

<sup>12</sup> Francesca Fraccaro nell’introduzione al testo dello *Hōjōki* (trad. del 1991), spiega che la letteratura del romitaggio “o *inja bungaku*, [è] un genere presente in pratica lungo tutto l’arco della letteratura giapponese, ma caratterizzante in particolare la produzione dei periodi Kamakura, Muromachi e Momoyama (secc. XII-XVI). *Inja* (‘colui che si nasconde’ è la pronuncia sino-giapponese del cinese *yingzhe*, termine con cui venivano indicati gli individui ‘celatisti’) al consorzio civile per appartarsi a vivere in luoghi solitari sia per ragioni etiche di stampo confuciano (la protesta verso un governo corrotto) sia per motivazioni d’ordine edonistico come il vivere ‘secondo natura’ propugnato dai neotaoisti.” Cfr. KAMO Chōmei, *Hōjōki [Ricordi di un eremo]*, a cura di Francesca Fraccaro, Venezia, Marsilio, 1991, cit., pp.10-11.

<sup>13</sup> Cfr. KAMO, *Hōjōki [Ricordi di un eremo]*, a cura di Francesca Fraccaro, Venezia, Marsilio, 1991.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> KAMO, *Hōjōki [Ricordi di un eremo]*, a cura di Francesca Fraccaro, cit., p. 53.

<sup>16</sup> Concetto espresso da Terada Torahiko, studioso di terremoti a cavallo del 19° e 20° secolo.

<sup>17</sup> “蒸し暑い夏の夜、上野公小路を風呂を浴びてから浴衣を着て歩いていくと、そこへ東京湾から吹いてくる風が体に当たります。この時の涼風の感覚というものが、列島人にとっては最大の慰めになったと [...]” Cfr. YAMAORI Tetsuo, “Hōjō wo ikiru. Monsūn, saigai rettō to mujōkan” (Vivere l’eremitaggio. Monsoni, arcipelago dei disastri e senso di evanescenza della vita), *Human. Chi no mori he no izanai*, vol.03, 2012, p. 19.

carattere 「涼」 esista anche nella civiltà cinese, il termine 「涼しい」 come anche la stessa sensazione a cui fa riferimento il suddetto termine non esistono se non in Giappone<sup>18</sup>. Essa è intrinseca alla cultura giapponese, come nei modi di dire, nella poesia, nel clima territoriale nipponico, nella religione e nell'etica, per giungere poi al senso estetico, all'arte e alla letteratura, divenendo la *conditio sine qua non* si può comprendere appieno lo stile di vita di questi isolani.<sup>19</sup> Questo senso di freschezza, espresso spesse volte attraverso i termini di *mizu no nagare* (水の流れ “lo scorrere dell'acqua”)<sup>20</sup> e *kaze no fuki* (風の吹き “il soffio del vento”)<sup>21</sup>, lo ritroviamo in particolar modo nello *Hōjōki*, con un riferimento esplicito alla freschezza che pervade l'anima più che il corpo: infatti, nel 1200, in un contesto storico caratterizzato da un forte contrasto tra arte e religione, per chi si occupava di scrivere e di arte, non vi era che la strada della solitudine. Strada, questa, che non sempre portava a risultati soddisfacenti, ma per lo meno diveniva una buona consolazione allo spirito creativo ormai oppresso:

Il problema che si incontra davanti a questo esteta ed eremita a metà (*suki no tonseisha*) sta tutto nel fatto che, al contrario di altri protagonisti della letteratura medievale egli [Chōmei] vive i termini della propria condizione, l'estetismo (*suki*) e la religiosità eremitica (*tonsei*), non come una sintesi, ma come una contrapposizione di valori tra loro inconciliabili, a dispetto di ogni tentativo teorico di identificare una idealità con l'altra. [...] Diviso tra queste due culture, non solo da un punto di vista anagrafico, ma psicologico, Chōmei dimostra di comprendere bene di non poter possedere la fede assoluta necessaria alla rinascita nel Paradiso di Amida. Tutto quel che gli è concesso, nella finzione dello *Hōjōki*, è contemplare di lontano il sogno di mondi spirituali di cui non entrerà mai a far parte a pieno titolo. Consolazione fuggevole è vero, ma beatitudine anch'essa e, a suo modo, affrancamento dalle “lordure del mondo”.<sup>22</sup>

Insomma, se si osserva lo *Hōjōki* dal punto di vista prettamente personale di Chōmei, esso rappresenta il suo modo, come scrittore, di distaccarsi dal contesto storico in cui vive, per ragionare sul *mujō* e su come sia possibile trovare uno spiraglio di serenità intellettuale in un momento storico che ne dà ben poca. Ma se si osserva da un punto di vista molto più ampio, in particolare quello temporale, si comprende come questo scritto risulti essere un database storico dei disastri di una certa rilevanza avvenuti nella capitale antica. Di fronte alla ripetizione continua del ciclo “periodo di tranquillità-decadenza-disastro-rinascita”, è ben chiara, quindi, l'importanza che assumono tutte le opere scritte, soprattutto quelle che si occupano di letteratura del disastro. Alla domanda *saigai wa dono yōni kataretekitaka* (「災害はどのように語れてきたか」 “In che modo, fino ad oggi, sono stati raccontati i disastri?”) che si pongono i ricercatori della *Ningen*

<sup>18</sup> Cfr. YAMAORI, “Hōjō wo ikiru. Monsūn...”, p. 19-20.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Cfr. YAMAORI, “Hōjō wo ikiru. Monsūn...”, p. 20.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> KAMO, *Hōjōki (Ricordi di un eremo)*, a cura di Francesca Fraccaro, cit., p. 42.

*Bunka Kenkyū Kikō* (人間文化研究機構 “Organizzazione per la ricerca sulla cultura umana”), la risposta risulta essere innanzitutto la necessità di riportare per iscritto e con minuzia gli eventi catastrofici che accadono in modo che questi stessi scritti divengano utili strumenti storici da cui attingere le memorie passate per superare le avversità future.<sup>23</sup> Lo stesso Terada affermava nella sua opera *Pensieri sparsi sul terremoto. L'uomo e lo tsunami* che “i disastri naturali vengono nel momento in cui ci si è dimenticati di essi”<sup>24</sup>: con questa frase voleva sottolineare il fatto che spesse volte le catastrofi accadono nel lasso di tempo in cui vi è il cambio di una generazione all'altra, proprio quando risulta difficile ereditare le memorie e le esperienze passate per trasmetterle poi ai posteri.<sup>25</sup>

Senza ombra di dubbio, di fronte ad un disastro che porta disagio, confusione e mancanza di punti di riferimento e di certezze, lo stesso scrivere risulta arduo. Gli scrittori giapponesi hanno sempre avuto a che fare con molteplici disastri naturali, per non parlare anche di quelli più recenti come la guerra, l'inquinamento, la bomba atomica e le radiazioni. Si sono sempre dovuti confrontare con situazioni che hanno messo a dura prova la loro capacità di produrre testi scritti, ma, prendendo per esempio *Ascolta la canzone del vento* di Murakami Haruki<sup>26</sup>, seppur notevolmente difficile, l'atto dello scrivere viene considerato ben più facile del vivere:

“Non esiste la scrittura perfetta come non esiste una disperazione perfetta.” [...] Mi fu di conforto il fatto che una tale scrittura perfetta non esiste. Ma nonostante tutto quando scrivo qualcosa finisco sempre per essere colpito da un sentimento di disperazione. Perché gli ambiti in cui riuscivo a scrivere erano troppo limitati. Per esempio, anche se riuscissi a scrivere qualcosa sugli elefanti, può anche darsi che non riuscirei a scrivere niente sui conduttori di elefanti. E così. Per otto anni ho continuato ad alimentare questo dilemma. [...] lo nel frattempo tenevo la bocca chiusa e non raccontavo niente. [...] Ora ho intenzione di raccontare io. Certamente non si è risolto neanche un problema e può darsi che, anche

---

<sup>23</sup> Cfr. HOTATE Michihisa, “Heian – Kamakura jidai no saigai to jishin • yamatsunami” (Frane, terremoti e disastri nel periodo Heian e Kamakura), *Human. Chi no mori he no izanai*, vol.03, 2012, pp. 24-35.

<sup>24</sup> Tratto dalla conferenza intitolata “Disastri sismici e letteratura” tenuta da Chiba Shunji il 12 marzo 2012 all'università Ca' Foscari di Venezia.

<sup>25</sup> Il disastro dell'11 marzo 2011 è stato considerato facente parte delle catastrofi che avvengono in questi suddetti cambi generazionali. Umehara Takeshi, nella conferenza sul concetto di ricostruzione tenutasi nell'aprile 2011, ha esplicitato infatti che la catastrofe avvenuta nel Tōhoku era di triplice natura: *tensai* (天災 “calamità naturale”), *jinsai* (人災 “calamità causata dall'uomo”), e *bunmeisai* (文明災 “calamità culturale”). In particolare, su scala naturale, perché il terremoto e lo tsunami che lo ha seguito hanno portato a danni che sono andati ben oltre quello che si poteva immaginare (si rafforza qui la convinzione di Umehara di una natura sì meravigliosa e sublime, ma anche al tempo stesso portatrice di sventura attraverso le calamità naturali). Su scala umana, perché l'ulteriore disastro delle centrali nucleari a Fukushima ha spiazzato il governo ponendolo in una situazione di incapacità di agire strategicamente (sebbene, infatti, la fissione atomica abbia portato benessere alla società, questo stesso strumento gli si è rivoltato contro, triplicando ulteriormente il disastro e le sue conseguenze devastanti). E infine su scala sociale, perché la società del giorno d'oggi è cresciuta su una base culturale che l'ha portata a vedere l'uomo, da una parte, capace di governare incondizionatamente la natura, ma dall'altra, in preda ai suoi mutamenti repentini e quindi incapace di adattarsi ad essa. Cfr. UMEHARA Takeshi, KINDA Akihiro, “Saigai to nihonjin” (Disastri e giapponesi), *Human. Chi no mori he no izanai*, vol.03, 2012, pp. 4-11.

<sup>26</sup> Cfr. MURAKAMI Haruki, *Kaze no uta wo kike* (Ascolta la canzone del vento), a cura di Lacchin Roberto, tesi di laurea 2011.

quando finirò di raccontare, la situazione resti completamente uguale. Tutto sommato scrivere delle frasi non è un mezzo di auto-terapia perché non è che una piccola prova di auto-terapia. Tuttavia raccontare con onestà è assai difficile. Quanto più cerco di essere onesto, tanto più le parole adatte affondano in un buio profondo. [...] Per me scrivere è un lavoro molto duro. A volte mi capita di non riuscire a scrivere nemmeno una riga in un mese. Altre di continuare a scrivere per tre giorni e tre notti, ma sono tutte cose sbagliate. Ciò nonostante, scrivere è anche un lavoro piacevole. Perché in confronto alla difficoltà di vivere è molto facile dare un significato alle parole.<sup>27</sup>

Certamente, non è semplice trovare le giuste parole per comunicare quello che si vuole dire, però, soprattutto dopo il disastro del 2011, gli scrittori si sono resi conto che “le parole sopravvivono”<sup>28</sup> anche sotto quel pesante cumulo di fango e macerie<sup>29</sup>; basta solamente riuscire a tirarle fuori e renderle nuovamente utilizzabili. Non importa quanto sia drammatica e terribile la situazione: l'importante è sapersi rialzare e riconquistare i propri sentimenti e valori etici. Come spiega Murakami Haruki nel suo discorso alla consegna del *Catalunya International Prize 2011*,

The work of repairing damaged roads and rebuilding houses is the dominion of the appropriate experts. But when it comes to rebuilding damaged morals and ethical standards, the responsibility falls on all our shoulders. [...] We must be “unrealistic dreamers” who step forward with a strong stride. A person must die one day and disappear from this earth. But humanity will remain. That humanity will continue on without end. We must first believe in the power of humanity.<sup>30</sup>

Gli scrittori, poiché sono i professionisti della parola, hanno il compito, spesse volte arduo, di continuare a prendere carta e penna, e porre una dopo l'altra parole che possano essere lette anche a distanza di anni. Devono saper comunicare l'incomunicabile, perché solamente così i lettori che si accostano alle opere letterarie (in particolare, quelle della letteratura della catastrofe) sapranno trovare per se stessi, e in un secondo momento per gli altri, i propri sentimenti, valori e, quindi, anche le proprie parole perse nel cumulo di caos indotto dal disastro.<sup>31</sup>

Esiste un proverbio molto famoso in Giappone: *Wazawai wo tenjite fuku to nasu* (災いを転じて福と為す che tradotto in italiano corrisponde a “Non tutti i mali vengono per nuocere”), che spiega l'importanza fondamentale del prendere nel giusto modo i cosiddetti eventi disastrosi. In altre parole, nel momento in cui avviene una catastrofe, bisogna saperla sfruttare come un'occasione

---

<sup>27</sup> MURAKAMI, *Kaze no uta...*, a cura di Lacchin Roberto, tesi di laurea 2011, cit., pp. 1-2.

<sup>28</sup> ABE Kazushige, KAWAKAMI Mieko, SAITŌ Tamaki, KARASHIMA David, ICHIKAWA Makoto, “La ‘distanza’ tra disastro e fiction”, traduzione di Chiara Ghidini, in Gianluca COCI (a cura di), *Scrivere per Fukushima*, Atmosphere libri, 2013, cit., p. 149.

<sup>29</sup> Cfr. ICHIKAWA Makoto, “PREFAZIONE. Il fango e una pala”, traduzione di Gianluca Coci, in Gianluca COCI (a cura di), *Scrivere per Fukushima*, p. XVI-XIX.

<sup>30</sup> MURAKAMI Haruki, “Speaking as an Unrealistic Dreamer”, *The Asia-Pacific Journal*, Vol 9, Issue 29 No 7, July 18, 2011.

<sup>31</sup> Ibidem.

favorevole, in modo tale che si riesca a creare una società che sia piena di vitalità e sia caratterizzata da un ambiente buono in cui vivere.<sup>32</sup> In Giappone, questo saper cogliere il buono nel male per potersi rialzare dall'evento catastrofico c'è sempre stato fin dall'antichità. I giapponesi, dovendosi confrontare ogni giorno con questo particolare "avversario", hanno imparato le giuste tecniche, le giuste metodiche, hanno saputo strutturare un appropriato schema di gioco in cui agire nel modo più proficuo. Si sono creati, in sostanza, una vera e propria "molla elastica" che gli ha permesso al contempo di resistere ai disastri continuando a camminare sulla strada dello sviluppo.<sup>33</sup> E questa molla viene rappresentata, in particolar modo, dalla letteratura della catastrofe. Infatti, essa attraverso le parole porta avanti un obiettivo fondamentale: la ricostruzione della quotidianità delle persone. Come spiega in dettaglio Togawa Jun, c'è una notevole differenza tra "ripristino" e "ricostruzione": la prima si riferisce al semplice ritornare alla situazione prima del disastro, la seconda, invece, indica un ritorno all'aspetto originario puntando, in aggiunta, a una crescita positiva della zona colpita.<sup>34</sup> Allo stesso modo agisce anche la letteratura del disastro: guardare al passato per costruire il futuro.

È tuttora molto difficile dire se noi giapponesi abbiamo compreso correttamente la tragedia causata dal disastro dell'11 marzo 2011. Tante persone hanno subito i danni di quel terremoto senza eguali. Tante altre sono state sopraffatte dalla devastazione dello tsunami. A Fukushima, dove sono nato, esiste il problema delle radiazioni, un problema reale che continua a incutere terrore. Eppure non esiste ancora una coscienza collettiva in grado di contrastare questa enorme tragedia, non esiste ancora la consapevolezza che si tratta di un problema comune, da affrontare tutti insieme. Per questa precisa ragione, voglio dire una cosa a tutti voi, lettori italiani, che solo geograficamente siete molto lontani: tutti noi, giapponesi e italiani, siamo perfettamente capaci di immaginare un terremoto, così come uno tsunami e l'orrore delle radiazioni nucleari, invisibili solo agli occhi. Pertanto dovremmo essere altrettanto capaci di immaginare la speranza, tutti insieme. Perché l'immaginazione e le parole esistono anche per questo. Non siete d'accordo con me?<sup>35</sup>

È così che Furukawa Hideo risponde a una mail inviatagli da Gianluca Coci. Alla fine, la base di tutto è la coscienza collettiva: ciò che conta è che tutti sappiano come gestire una situazione estrema. È la cultura di un popolo, insomma, che detta le linee guida, che permette di comprendere come una popolazione concepisce e reagisce a quel dato evento. Ecco perché la letteratura, essendo uno degli aspetti fondamentali di una cultura, ha il ruolo chiave di indicare, attraverso la *fiction*, le possibili vie da intraprendere per una riconquista di una quotidianità perduta. Ogni testo racchiude in sé almeno una possibilità che, tuttavia, assume una forma diversa a

---

<sup>32</sup> Cfr. TOGAWA Jun, *Tensai to fukkō no Nihonshi* (Calamità naturali e ricostruzione nella storia giapponese), Tōkyō, Tōyōkeizaishihōsha, 2011, p. 3-4.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Gianluca COCI, "INTRODUZIONE. La risposta della letteratura al dramma del post-11/3", in Gianluca COCI (a cura di), *Scrivere per Fukushima*, cit., p. XVI-XIX.

seconda di ogni singolo lettore che si appresta a leggerlo. È come la serratura di una porta: il libro costituisce la chiave che potrebbe aprire la “porta” dietro cui stanno rinchiusi i sentimenti e i valori perduti dopo un disastro. Ma le serrature sono tante come tante sono le porte. È, quindi, fondamentale continuare a cercare la chiave che combacerà perfettamente con la propria serratura. Non è un compito semplice, né per lo scrittore né per il lettore: per il primo, perché deve continuamente produrre chiavi che corrispondano a delle particolari serrature; per il secondo, perché deve rendersi conto che da un lato la ricerca potrebbe sì durare tanto tempo, ma anche che per ogni serratura c'è una possibile chiave.

Un libro risulterà, insomma, sempre utile per qualcuno nella percentuale in cui quello stesso libro rappresenti per quel lettore una possibile via da cui prendere spunto. Qui di seguito si analizzeranno cinque metodi che spesso sono stati utilizzati dalla letteratura del disastro in Giappone, ponendo, innanzitutto, l'attenzione non sulla catastrofe in sé ma su come i personaggi che vi sono descritti affrontano tale situazione. Perché è, *in primis*, con i personaggi che il lettore attua la ricerca della chiave che aprirà la sua personale serratura.

### 2.3. Scrivere per difendersi e difendere i propri cari: Kuroi Ame

Scritto da Ibuse Masuji (1898-1993)<sup>36</sup>, *Kuroi Ame* (黒い雨 “La pioggia nera”) rappresenta un'opera letteraria che contiene numerosi elementi retorici che permettono allo scrittore di parlare di ciò che può essere espresso se non tramite il silenzio letterario, che tuttavia qui è comunicato paradossalmente con l'uso della parola. Anzi, è proprio questo meticoloso utilizzo delle figure retoriche che permette a Ibuse di comunicare il non comunicabile: il titolo è un ossimoro (ossia la pioggia simbolo della purezza in quanto acqua che, stranamente e terribilmente, diventa nera) e al tempo stesso “metafora del *fall out* atomico”<sup>37</sup>; le immagini della caduta della bomba anch'esse sono tutte metafore.<sup>38</sup> Insomma, la letteratura qui assume il fondamentale ruolo di “strumento retorico privilegiato per cogliere la specificità di un'esperienza culturale e sociale”.<sup>39</sup> La novità sta proprio qui: Ibuse parla dell'avvenimento non tramite i suoi occhi di scrittore post-atomica, ma attraverso gli occhi delle persone più colpite dall'esplosione, che nel suo romanzo non sono altro che i suoi personaggi, che non sono politici o uomini importanti, ma piuttosto sono coloro che non

---

<sup>36</sup> Pubblicato in Giappone nel biennio 1965-66, vede la sua uscita in Italia con la prima edizione a cura di Luisa Bienati nell'anno 1993. Ibuse Masuji rientra nel filone di tutti quegli scrittori che sono in lotta tra la necessità di scrivere (“Devo assolutamente scrivere. È il dovere dello scrittore che ha visto” sono le testuali parole della protagonista di *Shikabane no machi*, romanzo di Ōta Yōkō) e l'inadeguatezza della parola (non si riescono, infatti, a trovare le giuste parole per descrivere quello che è successo, perché l'evento in questione non è vissuto da un singolo ma dalla collettività e, scrivendo, si rischia di scrivere da una sola prospettiva). Cfr. IBUSE Masuji, *La pioggia nera [Kuroi Ame]*, trad. di Luisa Bienati, Venezia, Marsilio Editori, 1993.

<sup>37</sup> IBUSE Masuji, *La pioggia...*, trad. di Luisa Bienati, cit., p. 16.

<sup>38</sup> Cfr. “palla di luce fortissima”, “nube è mukurikokuri”, “nube a fungo”, “medusa con tentacoli”. Per questi termini vedi IBUSE, *La pioggia...*, trad. di Luisa Bienati.

<sup>39</sup> Luisa BIENATI, *Catastrofe e rinascita nella letteratura di Ibuse Masuji* (I dieci colori dell'eleganza. Saggi in onore di Maria Teresa Orsi), Aracne Editore, 2013, cit., pag. 3.

hanno potuto fare altro che “osservare”. Si crea, quindi, non un’unica prospettiva ma tante quante le persone che hanno subito lo stesso evento. La frammentarietà che potrebbe derivare da questa scelta narrativa è, tuttavia, fin dalle prime pagine, sostituita da una convergenza dei punti di vista. Infatti, sebbene le prospettive siano differenti, sono solamente tre i personaggi protagonisti della vicenda narrata: Shigematsu (che è lo zio di Yasuko), Yasuko (che è sua nipote) e Shigeko (che è la moglie di Shigematsu e zia di Yasuko). Il dramma in questione è un dramma privato: Yasuko è in età da matrimonio, e i due zii, avendola in affidamento, stanno cercando di darle una mano a trovare un buon partito. Il problema che grava su questa famiglia è che, dopo lo scoppio della bomba, imperversa la paura della “malattia atomica”<sup>40</sup>, tant’è che per farla sposare Shigematsu deve trascrivere un diario in cui attesta dove era sua nipote al momento della caduta della bomba. Tutto il romanzo è caratterizzato dall’alternanza dei diari dei tre protagonisti con un narratore trasversale (Ibuse): il diario di Shigematsu che è il principale, il diario di Yasuko che descrive i suoi spostamenti dal giorno precedente la bomba, e il diario di Shigeko che parla di cucina e di cibo. È, poi, all’interno dei singoli diari che si ritrovano altre prospettive, quasi ad avvalorare ancora di più quello che dicono: come sono vere le storie delle persone che incontrano, anche la loro storia, di conseguenza, ha un fondamento di verità. In altre parole, grazie all’utilizzo dei diari, Ibuse ha la capacità di comunicare l’incomunicabile, in quanto lo esprime non attraverso parole sue, ma attraverso quelle dei suoi protagonisti dando così ampio spazio alla loro soggettività e veridicità.

#### A. SHIGEMATSU

Zio di Yasuko, prova un forte senso di paternità nei confronti della nipote che gli è stata affidata dai genitori. A causa delle dicerie sul fatto che la giovane, il giorno dell’esplosione, era vicina al luogo d’impatto, non era riuscito a trovare nessun partito che la volesse. Ma, finalmente, dopo quattro anni e nove mesi dalla fine della guerra, Yasuko riceve una proposta di matrimonio che porta i tre a ben sperare. È da questo momento che Shigematsu si sente caricato di un grosso fardello: deve trascrivere il diario di quei giorni di Yasuko come prova degli spostamenti della nipote dopo il bombardamento. Per renderlo ancora più veritiero, in aggiunta, decide di allegare in appendice il diario della moglie Shigeko, come prova che nonostante la guerra la nipote non avesse sofferto di fame e perciò fosse stata più debole per essere colpita dalla “malattia atomica”.

Durante la stesura del diario, Shigematsu decide di portare il proprio “diario del bombardamento” nella biblioteca della città perché sente la necessità che venga conservato, che le parole che ci sono scritte non vadano perse, perché dopotutto lì è narrata la sua storia. Proprio per questo motivo, *Kuroi Ame* viene, anche, considerato come un esempio di “letteratura del *requiem* (*chinkon bungaku*)”<sup>41</sup> perché si pone l’obiettivo di salvaguardare la memoria dei defunti, facendo sì che le

---

<sup>40</sup> IBUSE, *La pioggia...*, trad. di Luisa Bienati, cit., p. 59.

<sup>41</sup> IBUSE, *La pioggia...*, trad. di Luisa Bienati, cit., p. 28.

anime inquiete possano trovare un po' di pace nel loro tormento<sup>42</sup>, e che soprattutto il senso di colpa di chi è sopravvissuto possa essere espiato. Ritorna quindi, come era stata preannunciata nello *Hōjōki*, l'importanza di lasciare gli scritti in favore dei posteri. Si tratta, in questo caso, di lasciare un resoconto dettagliato e pieno di realismo che si fonda sulla descrizione di un'esperienza personale di un evento universale: proprio perché si tratta di una prospettiva soggettiva essa non potrà essere che sincera. "Shigematsu è l'eroe saggio che con la sua umile verità del quotidiano ci convoglia il senso di un'esperienza autentica."<sup>43</sup> Il suo modo di narrare, come quello degli scrittori che evocano le rovine, secondo la definizione di Tachibana<sup>44</sup>, è caratterizzato da un'alternanza tra passato e presente: un passato che descrive in modo oggettivo quello che succede e che conseguenze si hanno a livello concreto dopo lo sganciamento dell'ordigno (non si sa il nome dell'arma e neppure si conosce la malattia, tutto ciò che si sa sono voci che circolano); un presente che, invece, è descritto come a corto di tempo (Shigematsu sente l'impellenza di dover finire di scrivere a tutti i costi il "diario del bombardamento" per il bene e il futuro di sua nipote). Questa contrapposizione tra tempo passato e tempo presente sottolinea come l'equilibrio della natura e del mondo che circonda i protagonisti sia, ormai, perso. È un equilibrio che non potrà essere riportato mai più come era prima: molti sono morti con lo scoppio della bomba, tanti sono stati sfigurati dal calore sprigionato da essa, tanti altri hanno perso la propria casa<sup>45</sup>, molti altri ancora mostrano i sintomi della strana malattia che non lascia scampo, altri ancora vivono con la paura che quei maledetti sintomi si mostrino prima o poi, o peggio ancora, che quegli stessi sintomi vengano a galla nei bambini della generazione successiva. Quello che prova Shigematsu (come anche tutte le persone che incontra e con cui si confronta) è un forte senso d'impotenza: nulla può l'uomo di fronte a quell'orrore che tuttavia è esso stesso causato dall'uomo.<sup>46</sup>

Un'altra contrapposizione è insita nell'agire di Shigematsu, ossia quella tra gesti e riti quotidiani e l'esplosione della bomba. Questo marchingegno pone un taglio netto tra la quotidianità vissuta che c'era prima e il presente assente che viene dopo. I gesti più semplici e naturali che venivano compiuti in precedenza sono stati bruscamente interrotti. Ora, dopo la caduta della bomba, i personaggi si ritrovano a dover ripartire in un qualche modo. Il primo di questi lo ritrovano nell'azione ripetuta più e più volte: il rito.

---

<sup>42</sup> Si tratta sempre di morti indotte e quindi violente: secondo la tradizione giapponese, le persone decedute di morte violenta non trovano pace e diventano anime inquiete.

<sup>43</sup> IBUSE, *La pioggia...*, trad. di Luisa Bienati, cit., p. 32.

<sup>44</sup> Cfr. p. 1 del Capitolo 2.

<sup>45</sup> "una casa crollata mi dava una sensazione di impotenza più ancora di una vuota." Cfr. IBUSE, *La pioggia...*, trad. di Luisa Bienati, cit., p. 145.

<sup>46</sup> "Lavai la mia salvietta in un fossato accanto al boschetto, la passai sulla guancia destra e sulla nuca, poi la risciacquai più e più volte. La torcevo e la sciacquavo, torcevo e risciacquavo, ripetendo tante volte questo gesto assurdo; come se la sola cosa che potessi fare liberamente in quel momento fosse di torcere la salvietta." Cfr. IBUSE, *La pioggia...*, trad. di Luisa Bienati, cit., p. 172.

[...] *ritualismo* (il corsivo è mio). Proprio perché dominato da quella forma di permanenza che è la ripetizione rigorosa di uno stesso ciclo di atti, e proprio perché in questo ripetere è efficace non tanto la qualità del ripetuto quanto la forma della ripetizione destoricatrice, il ritualismo racchiude in germe un momento di separazione protettivo dal mondo, di fuga ristoratrice dal divenire: nell'angoscia della storia che non si ripete [...] ci si ritira nella munitissima rocca della metastoria che si ripete [...]»<sup>47</sup>

I riti e i gesti di tutti i giorni ripetuti nella loro ciclicità rappresentano un ritorno alla quotidianità tanto desiderata: allevare delle giovani carpe in un laghetto<sup>48</sup>, mangiare in famiglia, lavorare in campagna o in città, riordinare e sistemare tutti gli attrezzi della fattoria, rispettare le festività giornaliere e le tradizioni, incontrarsi con gli amici.<sup>49</sup> Addirittura l'atto dello scrivere ha fatto comprendere a Shigematsu l'importanza del rito: "E mentre Shigematsu continuava a copiare e gli tornavano alla mente le scene di quell'inferno, cominciò a pensare che i riti dei contadini, per quanto umili, fossero cose da tenersi ben care."<sup>50</sup> Grazie a questi piccoli e semplici gesti, anche se sono una minima cosa nella vita di tutti i giorni, i personaggi riescono a riassaporare l'equilibrio precedentemente perso. Gradualmente riescono ad impossessarsi nuovamente della propria quotidianità, che non sarà, di certo, uguale a prima, ma per lo meno gli permetterà di riaffermare la propria esistenza<sup>51</sup> nel loro mondo. Anche qui ritorna l'importanza della memoria, che in questo caso si tratta di memoria della tradizione. La frase "places do not have locations, but histories"<sup>52</sup> è ben chiarificatrice di questo aspetto: un luogo abitato dall'uomo assume una propria storia, una propria anima che proprio per la sua essenzialità è in stretto legame con l'uomo che lo abita. Se avviene un evento destabilizzante in quel dato luogo, l'uomo che vi risiede, fortemente in relazione con esso, ne risente a tal punto da perdere tutti i suoi punti di riferimento. Ma poiché i luoghi sono fatti di storie, di memorie, di tradizioni, anche se distrutti completamente è possibile riportarli alla vita tramite questi aspetti. Ecco che, quindi, il rito e il gesto quotidiani<sup>53</sup> divengono i mezzi per

---

<sup>47</sup> DE MARTINO, Clara GALLINI (a cura di), *La fine del mondo. Contributo...*, cit., p. 136.

<sup>48</sup> Al tempo di Shigematsu, passeggiare o andare a pesca era considerato una perdita di tempo dalle altre persone, invece, poiché anche lui accusava dei sintomi della "malattia atomica", gli risultava utile sia per la salute visto che non era un lavoro pesante, sia per la mente che lo aiutava a riposarsi.

<sup>49</sup> Rivivere le esperienze passate in un presente desolato e destrutturato, permette alle persone di riportarlo alla vita.

<sup>50</sup> IBUSE, *La pioggia...*, trad. di Luisa Bienati, cit., p. 160.

<sup>51</sup> Cfr. IBUSE, *La pioggia...*, trad. di Luisa Bienati, cit., p. 28.

<sup>52</sup> LIGI, *Antropologia dei...*, cit., p. 51

<sup>53</sup> Detti in termini antropologici, si parla di "*habitus*": Silvia Forni spiega che "il concetto di *habitus* ha origini antiche ma è stato reintrodotta nella teoria delle scienze sociali attraverso l'opera di Marcel Mauss (1936) e Pierre Bourdieu (1972). Per Mauss, *habitus* definisce quegli aspetti della cultura che si articolano attraverso le pratiche quotidiane e corporee degli individui. *Habitus* comprende le abitudini, i movimenti esperti del corpo, gli stili, i gusti e altri saperi non-discorsivi che non sono esplicitati a livello consapevole, ma che contraddistinguono in modo evidente un gruppo, una comunità, una cultura. Per Bourdieu, le pratiche e i comportamenti che caratterizzano l'*habitus* di una cultura sono il risultato dell'oggettivazione della struttura sociale a livello individuale, e pertanto riflettono le condizioni sociali da cui emergono." Cfr. Cecilia PENNACCINI (a cura di), *La ricerca sul campo...*, cit., pp. 100-101.

eccellenza per riportare alla vita le storie che sono state spazzate via brutalmente: si trasformano in mezzi di auto-terapia e di “sostegno sociale”.<sup>54</sup>

Quella, infine, che si delinea con il personaggio di Shigematsu è la figura dell'uomo naufrago, metafora molto utilizzata da Ibuse per descrivere la condizione dell'essere umano nel mondo. L'uomo, secondo questa figura retorica, “è un naufrago in balia delle onde che può solo cercare di sopravvivere”.<sup>55</sup> Ciò che può fare è solo provare e sperare: provare più e più volte, attraverso la propria volontà, a superare le difficoltà che gli si presentano davanti; sperare in un futuro in cui potrà ancora dirsi e sentirsi presente nel mondo. Quello che fa il naufrago, e di rimando anche Shigematsu, è confrontarsi con le problematiche che gli si presentano davanti senza lasciare che queste ultime prendano il sopravvento, e ponendo di volta in volta le basi per la creazione di un nuovo luogo dotato di anima. È emblema della ricostruzione, della forza di volontà, della capacità di deprimersi di fronte al dramma ma, al tempo stesso, di trovare la forza per rialzarsi; è la vittima che subisce l'evento catastrofico ma che lo trasforma in una prova di coraggio per scoprirsi, magari anche come una persona nuova, più matura, con capacità differenti. Il personaggio di Shigematsu, pensato come un naufrago, ha il multiplo compito-fardello di sostenere mentalmente la moglie e la nipote senza farsi prendere dallo sconforto lui stesso, far in modo che la nipote non perda la speranza in una possibile proposta di matrimonio, e quando questa finalmente giunge, far sì che le dicerie sul conto di Yasuko (che la ponevano tra i malati della “malattia atomica”) risultassero false, tutto questo scrivendo un diario dettagliatissimo sui giorni del bombardamento.

Nonostante le mille difficoltà attraversate durante il periodo della guerra, o l'essere stato colpito direttamente in faccia e quindi sfregiato dalla luce incandescente; malgrado i suoi tentativi, fatti in buona fede<sup>56</sup>, di divenire una sorta di avvocato della difesa per sua nipote che alla fine si sono vanificati, o l'aver risentito lui personalmente della malattia atomica, Shigematsu non ha mai perso la speranza di poter vedere i sogni di Yasuko realizzati.

Se ora dalle colline laggiù spunta un arcobaleno, avverrà un miracolo. Se appare un arcobaleno, non bianco ma di cinque colori, Yasuko guarirà: così Shigematsu volle leggere nel futuro, gli occhi rivolti alle colline, ben sapendo che non si sarebbe avverato.<sup>57</sup>

A quel tempo c'era la credenza che un arcobaleno bianco fosse simbolo di presagio: tant'è che alla morte per malattia di un suo conoscente, aveva proprio visto un arcobaleno bianco. Di fronte al peggioramento della salute di Yasuko, Shigematsu si ritrova impotente e l'unica cosa che può fare

---

<sup>54</sup> Cfr. BIENATI, *Catastrofe e rinascita...*, pp. 13-14.

<sup>55</sup> BIENATI, *Catastrofe e rinascita...*, cit., pag. 8.

<sup>56</sup> È solo verso la fine che lo stesso Shigematsu nel suo diario parla di radiazioni e di malattia atomica con piena coscienza: non serviva più fare finta di niente e non mostrare paura verso le radiazioni. Anche perché le trattative per il matrimonio della nipote si erano interrotte bruscamente da parte del pretendente, molto probabilmente perché era venuto a conoscenza del fatto che, nonostante fossero passati quattro anni, Yasuko aveva iniziato a mostrare i sintomi della malattia atomica. Cfr. IBUSE, *La pioggia...*, trad. di Luisa Bienati, p. 299.

<sup>57</sup> IBUSE, *La pioggia...*, trad. di Luisa Bienati, cit., p. 396.

è sperare: sperare che tra le colline all'orizzonte si intraveda un arcobaleno multicolore, piuttosto che uno bianco. Una speranza non molto concretizzabile questa. Ma ciò nonostante continua a guardare e osservare, quasi a voler trasmettere i colori della propria anima all'arcobaleno bianco che, inesorabilmente e implacabilmente, sarebbe comunque uscito.

## B. YASUKO

Nipote di Shigematsu, rappresenta la ragion d'essere di suo zio. Lei è come una figlia per lui, e lei lo considera come un padre. È un personaggio al tempo stesso marginale e principale: marginale, innanzitutto, perché il suo diario non prevale sugli altri (benché il "diario del bombardamento" venga scritto proprio per accreditare quello che ha scritto lei nel suo), e in secondo luogo perché è solo dal momento in cui anche l'ultima proposta di matrimonio viene ritirata che Shigematsu decide di raccontare della malattia della nipote; principale perché è lei la ragione primaria dell'esistenza del diario dello zio.

La forma del suo diario segue quella coniata da Shigematsu, detta "sistema di emergenza"<sup>58</sup>: era un sistema di scrittura che consisteva nello scrivere le informazioni salienti per quattro-cinque giorni e poi, ad un intervallo di cinque-sei giorni scrivere in dettaglio tutto quello che era accaduto nei giorni precedenti. Il suo stile, a differenza di quello dello zio, è schietto e senza tanti accorgimenti stilistici. Dopotutto, quando lo aveva scritto non aveva necessità di mostrarlo ad altri: era semplicemente il suo diario personale.

La verità su dove fosse al momento dell'esplosione viene fuori proprio attraverso il suo diario: effettivamente, non si trovava né troppo vicino né troppo lontano dall'epicentro. Quello che vide fu un "bagliore spaventoso bianco-verdastro. [...] Come una meteora grande centinaia di volte il sole. Una frazione di secondo e risuonò un'assordante detonazione."<sup>59</sup> Non è stata colpita da niente, né tantomeno è stata sfigurata come suo zio. L'unica cosa che l'ha toccata è stata la pioggia a seguito dell'esplosione<sup>60</sup>: una pioggia che era strana perché nera, e perché non si riusciva a toglierla dalla pelle.<sup>61</sup> Era la pioggia nera, la "pioggia ingannatrice"<sup>62</sup>. Se avesse saputo cosa provocava, di certo sarebbe rimasta al riparo, ma nessuno sapeva niente. Tutto quello che si immaginava era che una strana arma fosse caduta su Hiroshima e che avesse provocato una nube di fumo immensa a

---

<sup>58</sup> IBUSE, *La pioggia...*, trad. di Luisa Bienati, cit., p. 61.

<sup>59</sup> IBUSE, *La pioggia...*, trad. di Luisa Bienati, cit., p. 67.

<sup>60</sup> In verità, si scopre poi in seguito (cfr. IBUSE, *La pioggia...*, trad. di Luisa Bienati, p. 320.) che la causa della malattia di Yasuko non è stata solo la pioggia nera ma anche il fatto che lei avesse camminato continuamente sopra le "ceneri delle rovine ardenti", probabilmente fortemente radioattive. Addirittura, Yasuko si era ferita ad una gamba tra quelle macerie; dunque, anche questo potrebbe aver aumentato la percentuale di rischio di contaminazione.

<sup>61</sup> "Mi lavai le mani alla fontanella ma lo sporco non venne via neanche sfregandolo con il sapone. Sembrava impresso indelebilmente sulla pelle." Cfr. IBUSE, *La pioggia...*, trad. di Luisa Bienati, cit., p. 82.

<sup>62</sup> Ibidem.

forma di fungo, di ombrello, di tentacoli, di un mostro assetato di un qualcosa di cui non si sapeva ancora l'entità.<sup>63</sup>

Il personaggio di Yasuko è caratterizzato dalla speranza per la vita: il suo sogno è quello di sposarsi e di avere una sua famiglia, è tutto rivolto a creare una nuova comunità. Ma lei, a differenza di Shigematsu, rappresenta un naufrago che soccombe alla tempesta. Ha lottato, ha cercato di stare a galla ma non ce l'ha fatta. O forse sì. Ibuse rimane vago sulla sorte della giovane: l'unica cosa che si sa è che lei e la zia partono per ritornare al loro paese. Di come ci siano arrivate, o dopo il loro arrivo che cosa abbiano fatto, di tutto questo non si sa nulla. Tutto viene lasciato all'immaginazione del lettore: forse ha trovato qualcuno che, nonostante la malattia, le volesse bene; forse è guarita o forse è andata incontro alla sua sorte. Fatto sta che non viene detto nulla, quasi a voler sottolineare ancora di più il desiderio dello zio che l'arcobaleno che sorgerà tra le colline sia colorato e non bianco.

### C. SHIGEKO

Zia di Yasuko, prova per la nipote un forte senso materno. Proprio per questo sentimento partecipa, inizialmente in supporto a Shigematsu e poi con un suo diario personale, nella lotta per la salvezza del futuro di Yasuko.

In quasi tutte le scene in cui è presente, Shigeko viene descritta nell'atto del cucinare. Questa scelta di posizionarla nell'ambiente casa/cucina non è casuale o dovuto alla concezione tradizionale che vedeva la donna intenta nei lavori di casa. Piuttosto, la casa, e in particolare la cucina, diviene il luogo primario dove poter ricostruire la quotidianità perduta: il pasto, dopotutto, è il momento in cui ci si mette a tavola l'uno di fronte all'altro per discutere delle proprie giornate. Quindi, preparare i pasti per le persone care risulta un passo fondamentale per tornare alla quotidianità familiare, primo ambiente di vita e di crescita.

Per quanto riguarda Shigeko, nel suo caso si parla di due diari. Il primo, intitolato "Regime alimentare a Hiroshima in tempo di guerra", viene ideato con l'intenzione di far sì che il diario di Shigematsu risulti ancora più sostanzioso e significativo. Shigematsu, dal canto suo, desidera che la moglie possa fare qualcosa in cui è ferrata, perciò le propone di scrivere in dettaglio qual era la dieta ferrea a cui si erano sottoposti durante la guerra. Il secondo, invece, è pensato da Shigeko, dal momento in cui Yasuko mostra i primi sintomi della malattia. Questo secondo diario, Shigeko lo scrive all'insaputa della nipote, forse perché non voleva renderla effettivamente consapevole che la sua malattia stava seguendo un decorso decisamente rapido e inarrestabile.

---

<sup>63</sup> "[...] la nube atomica ha allungato i suoi tentacoli di morte anche verso il futuro." Cfr. Luisa BIENATI, *Catastrofe e rinascita...*, pag. 14.

#### 2.4. Leggere di narrativa immaginaria (leggere l'immaginario): *Tutti i figli di Dio danzano*

*Kami no kodomotachi wa mina odoru* (神の子どもたちはみな踊る letteralmente “Tutti i figli di Dio danzano”)<sup>64</sup> è una raccolta di sei racconti scritta da Murakami Haruki (1949-), accomunati tutti da un unico filo conduttore: il terremoto di Kōbe del 1995<sup>65</sup>. Questo tema, tuttavia, non è presentato nell’opera in modo esplicito, ma, al contrario, ad una prima lettura si trovano solamente alcuni ed esili riferimenti al suddetto disastro. Il motivo alla base di questa scelta da parte dello scrittore sta nel fatto che il protagonista di ogni singola storia non è il terremoto e tutto quello che lo segue, ma i rispettivi personaggi delle storie narrate, che, non essendo stati presenti fisicamente all’evento disastroso, ne sono venuti a conoscenza o tramite conoscenti che vivevano nella zona colpita o tramite gli eventi proposti a livello nazionale per aiutare le popolazioni terremotate.<sup>66</sup> Benché, insomma, siano venuti in contatto con l’evento tramite terzi, le loro vite sono cambiate sostanzialmente da “quel fatidico giorno”.

Il protagonista di questa storia è Yoshiya, un ragazzo di 25 anni che vive ad Asagaya con la madre, momentaneamente assente perché impegnata in opere di volontariato nella sua setta religiosa. Lavora per una casa editrice specializzata in guide di viaggio su paesi esteri. L’inizio della storia vede Yoshiya che si sveglia dopo una nottata passata a bere (non si ricorda con chi) con i postumi di una forte sbornia. È questa la caratteristica predominante di questi racconti: i personaggi sono alla ricerca di qualcosa, ricerca che prende il via da una sorta di risveglio<sup>67</sup>. Viene riportato così il pensiero di Murakami nell’analisi di Rosbrow:

My protagonist is always missing something, and he’s searching for that missing thing. It’s like the Holy Grail, or Philip Marlowe... When my protagonist misses something, he has to search for it. He’s like Odysseus. He experiences so many strange things in the course of his search... He has to survive these experiences, and in the end he finds what he was searching for. But he is not sure it’s the same thing. I think that’s the motif of my books. Where do these things come from? I don’t know. It fits me. It’s the driving power of my stories: missing and searching and finding. And disappointment, a kind of new awareness of the world.<sup>68</sup>

Nel caso di Yoshiya, la sua ricerca era partita molti anni prima, da quando aveva cominciato a chiedersi chi fosse suo padre. Quello che gli ripeteva sempre sua madre era che lui non era figlio

---

<sup>64</sup> Cfr. MURAKAMI Haruki, *Tutti i figli di Dio danzano*, Einaudi Editore, 2010; in questo paragrafo, in particolare prendo in considerazione la storia tra le sei che dà il titolo al libro. Cfr. MURAKAMI, Haruki, “Tutti i figli di Dio danzano”, in *Tutti i figli di Dio danzano*, Einaudi Editore, 2010, pp. 26-36.

<sup>65</sup> Uno dei terremoti più forti e devastanti avvenuti in Giappone (di magnitudo 6.9, e nella scala Richter di 7.3). <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/873249/Kobe-earthquake-of-1995>.

<sup>66</sup> Cfr. Thomas ROSBROW, “Murakami’s After the Quake—The Writer as Waking Dreamer and Trauma Analyst”, in *Psychoanalytic Dialogues*, 2012, p. 216.

<sup>67</sup> In questo caso si tratta di un’ubriacatura, in altri casi si parla proprio di un risveglio dopo un sogno.

<sup>68</sup> Cfr. MURAKAMI, 2004, cit., pp. 136-137, in Thomas ROSBROW, “Murakami’s After the Quake...”, pp. 215-216.

di nessun uomo ma del Signore. Era, insomma, un bambino speciale. Questa rivelazione, tuttavia, non lo aveva mai soddisfatto pienamente, perché si sentiva senza qualcosa che, invece, avevano tutti i bambini. La sua ricerca è stata da quel momento in poi sempre rivolta a scoprire chi potesse essere suo padre. Murakami parla appunto di “*missing and searching and finding*”<sup>69</sup>: sono queste le tre parole chiave dell’atto del ricercare dei suoi personaggi. Perdere, cercare e trovare rappresentano in successione un ciclo perpetuo di una vita volta alla speranza: all’evento negativo di perdita<sup>70</sup> viene perpetuamente contrapposto un evento positivo di scoperta/riscoperta, che non sempre corrisponde alle proprie aspettative. Il protagonista nel suo cammino di ricerca<sup>71</sup> viene fortuitamente (è così che ci fa dedurre il narratore) a contatto con un uomo che potrebbe dare finalmente una risposta ai suoi dubbi. Lo segue in treno, poi in taxi fino ad un cimitero di auto che si trova lungo la riva di un fiume. Benché la zona sia desolata e l’uomo continui ad immergersi nel buio della notte in stradine sempre più strette e poco rassicuranti, Yoshiya decide di seguirlo fintanto che, di punto in bianco, l’uomo sconosciuto sparisce. Si ritrova, allora, in un campo da baseball e, in particolare, sulla cunetta del lanciatore: tutto, allora, ritorna dal passato che sembrava dimenticato. Non gli importa più se quell’uomo sia o no il suo padre biologico, il suo stesso cercare di capire chi sia quello straniero perde di significato. Tutto perde senso nel momento in cui si ritrova ad osservare il cielo stellato di febbraio dalla postazione di lancio nel campo da baseball. Si ricorda lui da piccolo che non era capace negli sport, che non sapeva prendere le palle, che era in tutto e per tutto imbranato. Comincia, allora, a muovere le braccia come se stesse per lanciare una palla imprendibile; le sposta con un movimento circolare e comincia a danzare. È l’istinto che lo spinge.

Calpestava la terra, e roteava le braccia con eleganza. Ogni movimento chiamava il successivo, e si collegava a esso in modo autonomo. Il suo corpo tracciava un diagramma dopo l’altro. E in quella danza vi erano forma, variazioni e improvvisazione. Dietro al ritmo c’era ritmo, e tra di essi vi era un altro ritmo invisibile. In alcuni momenti chiave, Yoshiya riusciva a cogliere una visione d’insieme dei loro complessi intrecci. Diversi animali erano nascosti nella foresta, come in un’illustrazione cifrata. Vi apparteneva anche una belva spaventosa che non aveva mai visto. A un certo punto sapeva che avrebbe dovuto attraversare quella foresta. Ma non aveva paura. Cosa aveva da temere? Era la foresta che esisteva dentro di lui. E la belva quella che lui stesso portava con sé. Yoshiya non sapeva per quanto tempo aveva danzato. Però era durato a lungo.<sup>72</sup>

È un istinto che lo porta a prendere coscienza del suo corpo, che si muove, che suda, che danza e che crea un ritmo suo personale. Riscopre le sue paure, le sue titubanze e finalmente

---

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Riferito o alla perdita di una persona cara, o di un oggetto perso o di una parte di se stessi che non si trova più.

<sup>71</sup> La sera, la cui mattina si era svegliato con i postumi della sbornia, tornando dal lavoro, incontra in treno un uomo che per diverse somiglianze, soprattutto per il lobo mancante dell’orecchio, finisce per pensare sia suo padre biologico.

<sup>72</sup> MURAKAMI, *Tutti i figli di...*, cit., p. 35.

scopre ciò che stava cercando: non si trattava di suo padre, ma piuttosto di non avere più paura della “belva” che aveva dentro di sé. Una belva infida, che fino a quella mattina lo aveva lasciato in una sorta di catatonìa. Ecco che, dopo un lungo sonno e uno strano dormiveglia, finalmente, avviene il risveglio. Risiede proprio qui la forza della *fiction* dei racconti di Murakami: “his fiction has the quality of waking dreams”<sup>73</sup>. È grazie ad essa che da una semplice narrazione prendono inizio delle straordinarie storie, che si evolvono e si ritraggono in un gioco continuo di luci e colori che solo l’immaginazione riesce a fare. Di fronte a questo concatenarsi di colori, luci e immagini, il lettore è invogliato a partecipare in prima persona con la sua fantasia al cammino che intraprende il protagonista.<sup>74</sup> Questo avviene perché il personaggio trasmette dei sentimenti che sono veri<sup>75</sup> e più vicini ai lettori: sono sentimenti che sono mutabili come nella realtà ma sono trasmessi attraverso una narrazione *fictional*. Le storie di Murakami danno a chi le legge un senso di sollievo, permettono una sorta di introspezione, come d’altra parte accade anche ai personaggi stessi, che ha come *exploit* uno scossone mentale: grazie alle prospettive multiple preesistenti nelle sue narrazioni, il lettore è stimolato in più versanti a reagire al suo stato di dormiveglia, qualsiasi esso sia.<sup>76</sup> Se è vero, da un lato, che la forza della *fiction* di Murakami risiede nei sogni che si tramutano poi in risveglio, dall’altro è chiaro che ciò che dona tale forza alle sue storie è soprattutto l’immaginazione umana, capacità propriamente dell’uomo che dona ad una persona “the capacity to begin to understand others, and take real responsibility for how one treats others. Without imagination, we are amoral, not fully alive or human. Our imagination fundamentally comes from our capacity to dream.”<sup>77</sup>

Dunque, questo ciclo continuo di “perdita, ricerca e scoperta”, secondo l’ottica di De Martino, diventerebbe il percorso che fa colui che ha subito un evento di fine del mondo per ritornare a sentire la sua presenza e per ricominciare a capire che continua ad esserci.<sup>78</sup> È emblematico il momento in cui Yoshiya, mentre seguiva l’uomo sconosciuto, si immerge nella stradina buia per ritrovarsi poi nel campo da gioco. Qui, nonostante la paura del buio che dilaga sempre di più e il timore di non sapere cosa lo attende al di là della stradina, si fa coraggio e avanza imperterrito. È un passaggio obbligatorio per ritornare alla propria quotidianità, che in questo caso non era stata realmente vissuta fino a quel momento. È bastato, tuttavia, un semplice ricordo per innescare il risveglio ed ora è consapevole di se stesso e del mondo che lo circonda, diverso da come se lo immaginava ma gratificante. Allo stesso modo, “as with successful dreams [,] the reader gets a sense of closure and reintegration.”<sup>79</sup>

---

<sup>73</sup> ROSBROW, “Murakami’s After the Quake...”, cit., p. 217.

<sup>74</sup> Cfr. ROSBROW, “Murakami’s After the Quake...”, p. 217.

<sup>75</sup> Rosbrow li definisce come il “what is”, ciò che è veramente rispetto, invece, a ciò che è solo immaginazione.

<sup>76</sup> Cfr. ROSBROW, “Murakami’s After the Quake...”, p. 218.

<sup>77</sup> ROSBROW, “Murakami’s After the Quake...”, cit., p. 219.

<sup>78</sup> DE MARTINO, Clara GALLINI (a cura di), *La fine del mondo. Contributo...*, cit., p. 637.

<sup>79</sup> Ibidem.

Il trauma, nelle opere di Murakami, può essere, quindi, prima osservato dal lettore e poi rielaborato, il tutto attraverso il “thinking in pictures”<sup>80</sup>: le immagini che vengono descritte sono così immaginabili, che il lettore è portato inconsciamente a pensare con le immagini stesse. L’importanza di questo aspetto sta nel fatto che queste, nel momento in cui saranno create nella mente, saranno inconsciamente legate a delle emozioni. In questo modo, a comunicare non sono le parole, ma le immagini che il lettore si crea nel suo immaginario<sup>81</sup>, che sono in tutto e per tutto personali e per questo indimenticabili.

Immersion in great imaginative literature can serve a restorative and generative purpose for the analyst-reader who so often has to wrestle with, and join, a patient’s numbed, haunted adaptation to traumas, of the recent and distant past. Literature and art help us regenerate and expand our capacity for complexity, imagination, and play in our daily practice and lives.<sup>82</sup>

## 2.5. Leggere di vita (leggere la biografia): *Sweet Hereafter*

Scritto da Yoshimoto Banana (1964-) e pubblicato nel 2013, *Sweet Hereafter*<sup>83</sup> fa parte delle molte opere scritte dopo il disastro dell’11 marzo 2011 in Giappone. Nella postfazione del libro, l’autrice spiega così le sue ragioni nell’aver scelto di scrivere un’opera siffatta:

Pensavo che ci sarebbero state molte persone che avrebbero pensato ‘Ma non vorrai mica scherzare?! Cosa può trasmettere un romanzo così frivolo e con un tono così allegro?’. Tuttavia, il romanzo che volevo scrivere non voleva essere chissà che cosa per cui dovesse ricevere il consenso dalla gran parte delle persone. Piuttosto, quello che pensavo era chissà se [le persone] si possono salvare attraverso il mio romanzo, chissà se si sentiranno meglio. E [mi dissi che] proprio per scrivere per quei pochi lettori che necessitano di queste attenzioni, non posso fare altro che scrivere nel modo più minuzioso ed equilibrato che conosca. Se ci fosse, perciò, anche solo una persona che si riuscisse a ricevere un respiro di sollievo, o se lo sentisse congeniale e perfettamente adatto a se stesso, io sarei più che soddisfatta.<sup>84</sup>

Non è semplice scrivere del dolore, come non lo è neanche parlarne. Vuol dire riaprire una ferita che non si è ancora rimarginata, che è tuttora dolorante e che impedisce i quotidiani movimenti. Ma se diventa invalidante, la vita di tutti i giorni risulta, persino nelle cose più normali e

---

<sup>80</sup> ROSBROW, “Murakami’s After the Quake...”, cit., p. 220.

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> ROSBROW, “Murakami’s After the Quake...”, cit., p. 226.

<sup>83</sup> Cfr. YOSHIMOTO Banana, *Sweet Hereafter* (Dolce aldilà), Gentoshabunko, Tokyo, 2013.

<sup>84</sup> 「『ふざけるな、こんな薄っぺらい、陽気な調子の小説になにがわかる』と思う人がたくさんいるだろうなあ、と思いました。しかし、多くのいろんな人に納得してもらおうようなでっかいことではなく、私は、私の小説でなぜか救われる、なぜか大丈夫になる、そういう数少ない読者に向けて、小さくしっかりと書くしかできない、そう思いました。もしもこれがなぜかぴったり来て、やっと少しのあいだ息ができたよ、そういう人がひとりでもいたら、私はいいのです。」 Cfr. YOSHIMOTO, *Sweet Hereafter*, cit., pp. 161-162.

naturali che ci siano, intollerabile. Ecco, quindi, l'intento della Yoshimoto: poter dare ad almeno un lettore un momento, anche breve, di sollievo dalle proprie sofferenze narrando le vicende di un personaggio che ha subito un trauma personale e di come questo ha trovato il modo di superare la propria "invalidità mentale" per ritornare ad una quotidianità tollerabile.

La storia prende il via proprio dall'incidente stradale in cui la protagonista, Sayo, assiste impotente alla morte del fidanzato Yūichi.<sup>85</sup> Si assiste poi a un salto temporale di due anni nel futuro: la protagonista si sta rendendo conto che più il tempo passa più si sta abituando a una vita senza di lui. Lei, ormai guarita, si vede ora attraverso le scelte che ha operato da quel giorno infausto in poi. Yūichi era tutto per lei, avrebbe voluto creare una famiglia con lui ma per quello strano caso, nulla di quello che voleva si è avverato: neppure il forte desiderio di crescere suo figlio, poiché a causa del bastone che l'aveva trapassata proprio sulla pancia, anche se fosse stata incinta, non avrebbe avuto nessuna speranza di sopravvivere. Il suo trauma di "fine del mondo" è stato l'aver perso irrimediabilmente il suo grande amore e, per tutto il primo periodo dopo l'incidente, l'aveva ridotta ad una pagina completamente bianca, vuota.<sup>86</sup> L'unica cosa che, a quel tempo, le aveva permesso di andare avanti è stata l'opportunità, offertale dai suoi "futuri" suoceri<sup>87</sup>, di gestire l'*atelier* di Yūichi fino alla sua chiusura da lì a due anni.<sup>88</sup> Questo le ha permesso di sentirsi utile e responsabile verso qualcosa e qualcuno, e metaforicamente, di creare *ex novo* un nuovo inchiostro che potesse scrivere su quella sua pagina bianca.<sup>89</sup> Quell'*atelier* per lei rappresentava qualcosa di più di un semplice prendersi la sua responsabilità: era, più che altro, la fonte da cui prendere in prestito la forza di proseguire; le ha dato, insomma, una ragione di vita.<sup>90</sup>

Questa narrazione biografica risulta una sorta di compendio su come gestire un trauma personale: chiaramente si tratta di *fiction* e come tale necessita di essere letto con l'occhio dell'immaginazione. Ma, come già detto in precedenza, proprio perché passa attraverso l'immaginario del lettore risulta essere di forte impatto visivo e mentale. La storia che viene narrata

---

<sup>85</sup> Sayo nell'incidente si ritrova con un bastone di ferro conficcato nella pancia che le impedisce qualsiasi movimento. Cfr. YOSHIMOTO, *Sweet Hereafter*, p. 10.

<sup>86</sup> Appare spesso volte l'immagine della "pagina bianca": dopo l'incidente, Sayo si sentiva come svuotata di tutto, una pagina bianca su cui nessun inchiostro aveva la capacità di lasciare traccia.

<sup>87</sup> Ho messo tra virgolette futuri perché Sayo e Yūichi erano ancora fidanzati al tempo dell'incidente e per ovvi motivi loro non sono effettivamente i suoi suoceri. Però, il rapporto tra loro era rimasto molto forte anche dopo l'incidente, tant'è che e la "futura" suocera ha chiesto a Sayo di considerarli comunque parte della famiglia, e se mai lei avesse avuto un bambino di portarlo anche da loro, poiché ormai la consideravano di famiglia.

<sup>88</sup> Si tratta esattamente del lasso di tempo che viene omissso dall'incidente al tempo presente della narrazione. L'*atelier* in questione è quello dove Yūichi creava le sue opere: lui era, infatti, uno scultore di opere in legno e ferro, e al tempo stesso uno scrittore. Il compito che si è presa in carico Sayo dopo la sua morte, è stato quello di gestire le opere immagazzinandole e inviandole ad altri *atelier*.

<sup>89</sup> 「彼の作品をだれよりも愛した私にとってそれは名誉なつながりと思っていたし、私の人生はこのことを含めずには語れない人生なのだから、忘れるべきではなかった。」 Cfr. YOSHIMOTO, *Sweet Hereafter*, cit., p. 29; 「ここは私の新しい職場、がんばりすぎはしない、しかし逃げはしない。静かな決意が私を満たしていた。」 Cfr. YOSHIMOTO, *Sweet Hereafter*, cit., p. 34.

<sup>90</sup> 「彼の作品は、彼ではない。でも、死んだ彼と今の現実をつないでいて、命を持っていた。そこには生き物のようなエネルギーの循環がある気さえた。彼の作品はふたりの子どもであり、まるで飼い犬のようにそれが場所できている愛おしいものだった。」 Cfr. YOSHIMOTO, *Sweet Hereafter*, p. 33.

è incentrata sulla perdita di una persona cara. Al lettore che si accinge nella lettura può essere accaduta una cosa simile, anche se magari per cause differenti: la vecchiaia, un incidente, una malattia. Sono chiaramente circostanze differenti, tuttavia, quello che non cambia è la strada suggerita per superare tale perdita: quello che viene definito in giapponese *tsunagari* (つながり “i legami”). Sayo, da dopo l'incidente, intraprende un cammino che la porta a relazionarsi con tantissime persone: i suoi genitori (da cui si era un po' staccata per potersi sentire indipendente), i suoi “futuri” suoceri (che le affidano il compito di gestire l'*atelier* fino alla sua chiusura), il ragazzo che le affitta l'appartamento in cui si trasferisce, il barista del bar in cui va molto spesso da quando è diventata sola, alcuni fantasmi di donne morte (una sempre al bar, e l'altra nel nuovo appartamento che altri non è se non la madre del ragazzo che glielo affitta), ed in sogno, addirittura suo nonno. Sono tutti incontri che le lasciano il segno, ognuno a suo modo. Si rende conto che creare dei legami, sia con le persone reali sia con i fantasmi o i sogni, le dona un senso di sollievo di cui non assaporava la dolcezza da molto tempo. Comprende che parlare con persone simili a sé la può aiutare<sup>91</sup>, e che queste stesse persone le possono dare la forza necessaria per superare le difficoltà che incontrerà di volta in volta.<sup>92</sup> Ma non solo questo. Si rende conto, in aggiunta, che relazionarsi con qualcuno le permette sia di anteporsi al trauma subito e di trarne beneficio a livello mentale quasi come una “pioggia rinfrescante”<sup>93</sup>, sia di guardare il mondo con una prospettiva differente attraverso la quale può, finalmente, passare dal livello “zombie” a quello di “essere umano”.<sup>94</sup>

Il procedere in questo cammino di ripresa e di rinascita della propria quotidianità non è semplice per Sayo. Lei stessa più volte si è sentita smarrita o alienata dal mondo che la circondava. Quando si subisce un trauma personale che vede la perdita di una persona cara, la morte si porta via anche parte delle persone che rimangono in vita. La sensazione che si prova è quasi di “depersonalizzazione”<sup>95</sup> ossia di “perdita dell'ego, senso di una sua profonda metamorfosi, la realtà si allontana ed è realtà di sogno; senso di estraneità dei propri atti, e, nella forma più radicale,

---

<sup>91</sup> 「こんな正直な人となら、友達になれるかもしれないな、と思った。そういうふうになが動いたのは、久しぶりだった。ママの幽霊のいるアパートに引っ越して、毎日お花とお水をあげている変な人なら、今の私にはしっくりくる。」 Cfr. YOSHIMOTO, *Sweet Hereafter*, cit., p. 83.

<sup>92</sup> 「人の心の中のいい景色は、なぜか他の人に大きな力を与えるのだ。」 Cfr. YOSHIMOTO, *Sweet Hereafter*, cit., p. 117.

<sup>93</sup> 「こういう会話をしていると、優しい雨が降っているみたいに心が落ち着いた。今は今だという魔法がどンドン優しく降り注ぐ。」 Cfr. YOSHIMOTO, *Sweet Hereafter*, cit., p. 127.

<sup>94</sup> 「私はこの世界にこんなに影響を与えている。そのことを知らなかった。世界は私が輝くと輝きをきっちり同じ分量で返してくれる。ときにはすばやく、ときにはゆっくりと、波みたいに、こだまみたいに。こんなちっぽけな私がどういう気持ちでいるか、そんなことが世界を確かに動かすことなのだ。目に見えない世界で確かにそれは起こっていることで、見る目を変えればいつでもその影響を見ることができると、私ははっきりと知って戻ってきた。宝物を持ったゾンビになって帰ってきたのだ。それはそれは変な状態だけれど、そうとしか言いようがない。いいとか悪いとかではない、珍しい生き物として。まあもちろん人間だから、そんな希望はすぐに地面に落ちて、ルーチンの世界は必ずはじまる。」 Cfr. YOSHIMOTO, *Sweet Hereafter*, cit., p. 61.

<sup>95</sup> Cfr. DE MARTINO, Clara GALLINI (a cura di), *La fine del mondo. Contributo...*, cit., p. 108.

estraneità di tutti i propri ricordi, percezioni e azioni, in blocco.”<sup>96</sup> Sayo, solamente dopo due anni dall’incidente, comincia a risentire il corpo come suo: i polmoni che inspirano ed espirano, il cuore che batte, il corpo che si può muovere secondo la sua volontà. Alcune notti si sveglia ancora di soprassalto e, accorgendosi che Yūichi non c’è più, non può fare altro che piangere; o quando entra nell’*atelier* e, ormai, il suo odore non è più percepibile. La sua presenza nel mondo in cui lei vive sta inesorabilmente svanendo. Non ci sono soluzioni alla morte delle persone. L’unica cosa che si può fare è accumulare la forza per le avversità in cui si incapperà da quel momento in poi. Sayo lo aveva già percepito nel suo primo incontro con suo nonno, avvenuto in sogno in un mondo caratterizzato da un bellissimo arcobaleno: ogni persona nella sua vita, prima o poi, arriverà a portare sulle spalle qualche difficoltà; queste, tuttavia, la renderanno speciale, poiché ogni singola difficoltà è dotata di un suo particolare colore che si donerà alla persona che la trasporterà. Tale colore avrà tante sfumature quanto più la persona che lo porta sulle proprie spalle saprà camminare avanti nonostante il suo peso. Ed ora, finalmente capiva che quel “dolce mondo”, man mano che avesse ottenuto nuove e variegata sfumature sarebbe diventato sempre più bello.<sup>97</sup>

Non è un compito semplice quello che attende la protagonista, ma sa di essere sulla strada giusta:

Dopo l’evento luttuoso si tratta di sospendere bruscamente tutta una serie di comportamenti, e di stabilirne altri di natura diversa. La persona che era viva non è più, e questo significa la necessità di modificare abitudini affettive intense, e di dar loro un corso diverso. Si tratta in particolare di ‘far morire una seconda volta’ il morto, cioè di risolverlo nella ‘cara memoria’, nel ricordo benefico della sua tradizione di opere durature, e veramente immortali, e che spetta a noi di continuare ed accrescere con la nostra iniziativa e col nostro ethos personali. In definitiva oltrepassare veramente la situazione luttuosa significa stabilire questo nuovo equilibrio affettivo, con certe interruzioni definitive e con certi legami nuovi, e significa realizzare un complesso di impegni economici e morali di grande portata.<sup>98</sup>

## 2.6. *Leggere lo straniamento (leggere il quotidiano che non è più quotidiano): Kamisama 2011*

*Kamisama 2011*<sup>99</sup>, opera scritta da Kawakami Hiromi (1958-), rappresenta la nuova versione del suo vecchio romanzo *Kamisama* del 1994, letta però nell’ottica del disastro del Tōhoku del 2011. Per comprendere al meglio *Kamisama 2011* è essenziale porlo a confronto con la sua

---

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> 「これからどんな毎日が始まるのか、予想もつかない感じが最高だ。いつものお店でも違う方向から別の人と歩いてくると別のお店みたいに見える。そんなとき、ちょっとだてあの虹の世界とつながる気がする。あの場所は頭の中にゼリーみたいに入り込んでいるのだ。生と死のはざまのあの美しい場所。あの日々の夢がとけて混じって私の日常をおかしているのだ。私の心はまだ半分あの虹のふもとでおじいちゃんとバイクに乗っている。」 Cfr. YOSHIMOTO, *Sweet Hereafter*, cit., p. 84.

<sup>98</sup> DE MARTINO, Clara GALLINI (a cura di), *La fine del mondo. Contributo...*, cit., p. 149.

<sup>99</sup> Il romanzo viene pubblicato nel giugno 2011 nella rivista letteraria giapponese *Gunzo*. Viene pubblicato, invece, in inglese in *Granta*. Cfr. <http://www.granta.com/New-Writing/God-Bless-You-2011>.

versione originale, perché essa rappresenta la chiave di lettura attraverso cui leggere la sua riscrittura. Esplicita così le sue intenzioni Kawakami:

In 2011, I reworked “God Bless You” into “God Bless You 2011.” I had no intention of standing in the pulpit and preaching against the dangers [...] my purpose was to express my amazement at how our daily lives can go on so uneventfully day after day and then, suddenly, be dramatically changed by external events.<sup>100</sup>

Tale proposito è ben visibile fin dalle prime righe di *Kamisama 2011*: è accaduto qualcosa che trasmette ansia, paura, spaesamento. La situazione iniziale è la stessa in entrambe le versioni, solamente che nella seconda c'è stato un “incidente” che segna la fine dell'idillicità preesistente. La contrapposizione tra passato sereno e presente alienante esprime tutto il senso di rammarico per una quotidianità che non c'è più, che è stata sormontata e spodestata forzatamente dal suo piedistallo chiamato equilibrio a causa di un determinato evento straordinario. Se tale bilanciamento prima poteva essere percepito come un canale di drenaggio dove incanalare lo stress, ora, dopo che la quotidianità è stata distrutta, non si riesce a trovare più alcun modo per ridimensionare lo squilibrio che si è venuto a creare. L'unica soluzione che c'è è, quindi, quella di relazionare continuamente la quotidianità ormai perduta e il sentimento estraniante che deriva dalla sua scomparsa.

Il racconto si mostra subito come ricco di elementi *fiction*: un giorno suona alla porta della protagonista un orso che si è appena trasferito nell'appartamento 305 dello stesso edificio in cui abita lei. Forse già il fatto che un orso “si trasferisca” è un evento particolare, ma che quello stesso orso parli e sia addirittura molto educato lascia stupito non solo il lettore, ma anche la protagonista.<sup>101</sup> La scelta di inserire nel romanzo un orso non è casuale. In Giappone, fin dall'antichità, c'è la credenza che esistano tantissime divinità e che ognuna abbia la capacità di assumere qualsiasi forma desideri. Ci sono divinità della natura, altre che si relazionano alla vita quotidiana, altre ancora malvagie. Kawakami è sempre stata convinta di questo, ed è proprio nei giorni in cui, dopo il disastro, perdurava il razionamento dell'elettricità che, assaporando il calore rigenerante dei raggi del sole che passano attraverso la sua finestra, si rende conto di pensare che finalmente è tornato il dio del sole.<sup>102</sup> Allo stesso modo, l'incontro con l'orso risulta per la protagonista un evento positivo perché le permette, dopo tanto tempo, di fare qualcosa del tutto naturale: mettersi dei vestiti appropriati e uscire per una passeggiata in riva al fiume portandosi dietro il cestino per il pranzo al sacco; camminare e ammirare il paesaggio; parlare amichevolmente con le persone che si incontrano; sedersi sulla riva e guardare l'orso che cerca di prendere un pesce; tornare a casa, farsi una doccia ristoratrice e assaporare il pesce che

<sup>100</sup> Cfr. citazione tratta da <http://www.granta.com/New-Writing/God-Bless-You-2011>.

<sup>101</sup> In Giappone, quando qualcuno si trasferisce, c'è l'usanza (non più tanto osservata nei tempi presenti) di portare un pensiero alle persone che diventeranno i propri vicini.

<sup>102</sup> Cfr. <http://www.granta.com/New-Writing/God-Bless-You-2011>.

gentilmente le ha offerto l'orso. Queste sono tutte una serie di azioni che portano sicuramente la protagonista a rilassarsi, a staccare dalla situazione di stress in cui si trova. Ciò accade tuttavia sotto l'aura impassibile e deleteria del disastro avvenuto poco tempo prima. Quello che viene narrato in *Kamisama 2011* è una quotidianità assoggettante: nonostante il desiderio della protagonista di vivere nel modo più normale possibile, la normalità che le si presenta davanti agli occhi non è altro che il rigo di uno spartito scandito dall'imperterrito movimento della lancetta del contatore *geiger* che diviene il metronomo della sua esistenza e di quella di tanti altri. Esso diventa così il terzo occhio, il terzo orecchio, la terza mano e il terzo braccio che indica dove è "sicuro" andare.<sup>103</sup> Dopo il disastro, infatti, l'ombra incombente del pericolo delle radiazioni permea ogni singolo gesto:

<b>KAMISAMA</b>	<b>KAMISAMA 2011</b>
Mettersi dei vestiti appropriati e uscire per una passeggiata in riva al fiume portandosi dietro il cestino per il pranzo al sacco.	Poiché c'era caldo, la protagonista decide di mettersi dei vestiti normali, pur sapendo che in questo modo la sua pelle sarà esposta <sup>104</sup> .
Camminare e ammirare il paesaggio.	Camminare e osservare, con amarezza, come il paesaggio circostante è fortemente provato dal disastro.
Parlare amichevolmente con le persone (degli adulti, dei bambini) che si incontrano al fiume.	Le uniche persone che incontrano sono due uomini in tuta protettiva che si avvicinano solamente per commentare l'orso e la sua resistenza allo stronzio e al plutonio.
Sedersi sulla riva e guardare le persone che si fanno il bagno, oppure l'orso che prende un pesce e lo pulisce, pronto per essere mangiato al loro ritorno.	Non c'è anima viva, tutto è deserto; benché l'orso sia riuscito a prendere un pesce e a pulirlo, è convinto che, vista la sua provenienza, sarebbe meglio non mangiarlo. <sup>105</sup>
Tornare a casa, salutare l'orso con un forte abbraccio riconoscente, assaporare il pesce che gentilmente le ha offerto, farsi una doccia	Tornare a casa, salutare l'orso con un abbraccio titubante <sup>106</sup> , mettere il pesce in cima alle scatole delle scarpe in entrata, lavarsi e

<sup>103</sup> Scrive così Paolo Giordano: "Dapprima resto attonito e affascinato dalla scioltezza con cui la gente usa unità di misura avanzate quali i Sievert. Come se si trattasse di metri o chilogrammi o secondi. Alla vita a cui una volta bastavano le misure rudimentali del tempo, dello spazio e del peso, adesso si sono aggiunte nuove variabili, come il numero di disgregazioni al secondo di un certo isotopo di plutonio. Un popolo di Pierre e Marie Curie. Mi sembra una specie di rivoluzione: è come se in Giappone, d'un tratto, ci si fosse accorti della rilevanza del mondo microscopico."

<sup>104</sup> Non è esplicitato, ma è chiaro che c'è un riferimento al pericolo di esposizione alle radiazioni.

<sup>105</sup> "If we turn it over every so often it'll be ready to eat by the time we get back home," he said. "But even if you don't eat it, it'll be a nice reminder of our trip together." Cfr. <http://www.granta.com/New-Writing/God-Bless-You-2011>.

<sup>106</sup> "Would you mind if we hugged?" [...] I consented. The fact bears don't take baths meant there would probably be more radiation on his body. But it had been my decision from the start to remain in this part of the country, so I could hardly be squeamish." Cfr. <http://www.granta.com/New-Writing/God-Bless-You-2011>.

ristoratrice e scrivere la sua giornata nel diario personale.	risciacquarsi con molta cura per togliere eventuali materie chimiche dalla pelle, misurarsi la dose di radiazioni assorbita durante il giorno e scrivere la sua giornata sul diario personale.
Gli argomenti di discussione durante tutta la giornata variano.	L'unico argomento che domina le conversazioni tra i due è la questione radiazioni. <sup>107</sup>

Tabella 2

La contrapposizione tra passato idilliaco e presente alienante viene messa in evidenza proprio attraverso questi aspetti della quotidianità. Con questo gioco di leve si crea, insomma, un effetto di straniamento che permane per tutto il racconto, e fa sì che il lettore, estraniandosi dalla sua realtà, si senta lui stesso portato ad immedesimarsi in uno dei due personaggi: la protagonista che cerca, nel limite delle sue capacità, di vivere una vita di tutti i giorni il più normale possibile, o l'orso che guida la ragazza attraverso un mondo che è stato completamente stravolto, ma nel quale, nonostante questo, ci sia ancora un barlume di speranza di poter ritrovare la propria perduta quotidianità.

## 2.7. Leggere del disastro senza parlare del disastro: *Ride on time*

*Ride on time* è una delle 23 opere inserite nella raccolta “*Scrivere per Fukushima*”. Si tratta della versione italiana del volume giapponese intitolato “*Shinsai to fikushon no 'kyori' (Ruptured Fiction(s) of the Earthquake)*” e pubblicato da Waseda Bungaku nel 2012.<sup>108</sup> Questo racconto in particolare è stato scritto da Abe Kazushige con l'intento di scrivere del disastro però senza tuttavia nominarlo direttamente neanche una volta. Una lettura a prima vista fa pensare subito che si tratta di un racconto su come si preparano i surfisti all'arrivo di una grande onda che è stata prevista per il venerdì della settimana successiva. I “protagonisti”, poi, che compaiono tra le righe sono molteplici: le onde, la grande onda, i surfisti giovani e anziani, gli spettatori e la gente del luogo, i meteorologi e i giudici. Ma in verità, tutto il testo e ogni singola parola è permeata dal concetto di disastro e quei personaggi che potevano essere slegati da tale tema non si riferiscono altro che ad esso: le onde sono i disastri che sono accaduti finora, la grande onda è quello che era stato previsto già da 10 anni,<sup>109</sup> i surfisti giovani e anziani e la gente del luogo non sono altro che scrittori, sopravvissuti, insomma tutti coloro che hanno cercato di lasciare memoria degli

<sup>107</sup> “I took special care to avoid too much radiation the first half of this year, so my total amount of accumulated radiation indicates I can still afford some exposure.”; “You know, my maximum permissible dose may be a bit higher than humans, but that doesn't mean I'm resistant to Strontium and Plutonium.”. Cfr. <http://www.granta.com/New-Writing/God-Bless-You-2011>.

<sup>108</sup> Il volume fa parte del progetto “Waseda Bungaku's Charity Project: Japan Earthquake Charity Literature”.

<sup>109</sup> Riferimento alle ricerche degli ultimi anni che hanno attestato che nei prossimi trent'anni c'è una percentuale del 70% che arrivi (o potrebbe essere già arrivato, se lo guardiamo nell'ottica del 2011) un terremoto di magnitudo 8 nella zona di Tōkyō.

avvenimenti passati e di quelli che avverranno, i meteorologi sono “gli specialisti delle previsioni”<sup>110</sup> che di volta in volta cercano di prevedere quando e dove un disastro dovrebbe colpire, gli spettatori sono tutti coloro che hanno osservato sempre da una postazione distante il susseguirsi dei diversi disastri e che tuttora continuano a farlo, e i giudici che potrebbero essere gli storici o gli studiosi specialisti nei campi umani e sociali, coloro che dovrebbero, in altre parole, dettare le linee guida e comportamentali di fronte all’avvenimento devastante.

Proprio per la sua capacità di narrare senza narrare, Abe trasmette attraverso questo racconto un fortissimo sentimento di speranza. È consapevole lui stesso che i disastri, nel senso ampio del termine, sono un costrutto sociale, creato dall’uomo per far fronte a situazioni estreme. Lo stesso Ligi ripete a più riprese la necessità di divenire consapevoli della relatività dei disastri, secondo la quale, per esempio, di fronte a due terremoti di stessa magnitudo, ma avvenuti in due posti differenti, i danni provocati saranno a loro volta più o meno gravi in base al sistema sociale che ha subito quel terremoto.<sup>111</sup> Dal testo si evince questa consapevolezza da parte di Abe, tant’è che esplicita chiaramente che a rendere diversa un’onda non è l’onda stessa, ma come i surfisti e tutti coloro che l’attendono la vedono.

Le onde sono sempre uguali. Quelle di oggi come quelle di ieri, e molto probabilmente come quelle di domani. [...] Frequentando queste spiagge ormai da tanti anni, affrontando tutti i giorni questo stesso mare con le nostre tavole da surf, siamo diventati più avvezzi a queste onde e a questo vento da smarrire fino in fondo il senso di sorpresa, a meno che non capiti qualcosa di straordinariamente fuori dall’ordinario. [...] Ci piace pensare che le onde dell’oceano intero non hanno più segreti per noi. Siamo convinti di conoscerne ogni tipo e forma, pur se nella realtà niente si ripete nella stessa maniera per due volte. Naturalmente sappiamo bene che si tratta di una mera illusione, ma niente e nessuno può farci cambiare idea, noi siamo fatti così. Pertanto continuiamo a ripetere boriosamente che le cose saranno uguali domani, dopodomani e in tutti i giorni a venire.<sup>112</sup>

Si comprende subito da queste righe il sentimento che pervade Abe: ormai i disastri, in tutte le loro forme, si sono espressi attraverso le epoche nei più disparati modi; tuttavia, “l’avversario” con cui l’uomo deve relazionarsi giorno dopo giorno è la natura, una presenza che non può essere incastrata in nessuno schema ideato dall’essere umano e, in quanto forza umanamente incontrollabile, non segue neppure le regole della società stessa. Ciò nonostante, con il progresso della società l’uomo si è sentito sempre più potente e, dimenticando l’essenza stessa della natura,

---

<sup>110</sup> ABE Kazushige, Gianluca COCI (traduzione a cura di), *Ride on time*, in Gianluca COCI (a cura di), *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Atmosphere libri, 2013, pp. 7-12.

<sup>111</sup> Cfr. LIGI, *Antropologia dei...*, p. 14.

<sup>112</sup> ABE, Gianluca COCI (traduzione a cura di), *Ride on...*, cit., p. 7-9.

si è messo a dominarla.<sup>113</sup> “è come tentare di afferrare il fumo, come tentare di afferrare il fumo a mani nude.”<sup>114</sup> Così Ichikawa Makoto definisce questo racconto:

Avevo sentito da Abe che il racconto parlava del ‘fare surfing sulle onde dello tsunami’. Quando l’ho ricevuto e ho iniziato a leggerlo, sono scoppiato a ridere perché era proprio così, e mi sono detto ‘wow, ma che storia è questa?’ Ho cominciato a leggerlo con questo spirito, ma mi sono accorto, giunto verso la fine, che la storia contiene un presentimento profondamente sereno e triste, unito a qualcosa che dovrei chiamare la memoria del futuro. Breve sia per l’arco di tempo che il racconto copre, sia per la quantità di pagine. Ma forse proprio per questo nel racconto c’è qualcosa che alimenta la consapevolezza della nostra impotenza e dell’immensità del mondo.<sup>115</sup>

Questa impotenza è data dalla natura, intrinseca, limitata dell’uomo ed egli non può che sottostare alle leggi della natura che lo circonda. Tuttavia, Abe non è pessimista. Egli stesso in quanto uomo e, soprattutto in quanto scrittore, comprende che l’unica cosa che l’essere umano potrebbe fare, e di cui è pienamente capace, è rispettare e mantenere al sicuro le memorie passate, così da poter essere capace di gestire una situazione estrema. La famosa frase di Terada Torahiko che dice che è solamente quando ci si dimentica dei disastri che questi avvengono<sup>116</sup>, sottolinea la necessità di prepararsi ad essi, preparazione che vede al primo posto l’imparare a mantenere vive le memorie passate per poter avere, al bisogno, tutti gli strumenti possibili per superare tale crisi. Certo, anche le nozioni apprese da diversi manuali o le tecniche imparate man mano nel tempo potrebbero rivelarsi inutili.<sup>117</sup> Dopotutto, ciò che viene distrutto da un cataclisma non sono tanto le case, gli edifici, i ponti o le città, ma sono soprattutto le convinzioni, gli animi, i sentimenti e i valori.<sup>118</sup> Ecco perché è importante dar voce a chiunque possa lasciare un resoconto di quello che è avvenuto:

Quanto più quei racconti risultano accurati, tanto più restano scolpiti nella mente di coloro che li ascoltano. E quanto più essi restano scolpiti nella mente di questi ultimi, tanto più la morte di quei coraggiosi surfisti acquisisce un suo significato. Perché quei ricordi, tramandati di generazione in generazione, indicano la strada per attaccare al meglio la grande onda, facendo sì che la volta successiva un minor numero di persone paghi con la vita.<sup>119</sup>

---

<sup>113</sup> Cfr. UMEHARA, KINDA, “Saigai to nihonjin” (Disastri e giapponesi), *Human. Chi no mori he no izanai*, vol.03, 2012, pp. 4-11.

<sup>114</sup> Tratto da “Harry Potter e il prigioniero di Azkaban”.

<sup>115</sup> ABE Kazushige, KAWAKAMI Mieko, SAITŌ Tamaki, KARASHIMA David, ICHIKAWA Makoto, “La ‘distanza’ tra disastro e *fiction*”, traduzione di Chiara Ghidini, in COCI, Gianluca (a cura di), *Scrivere per Fukushima*, Atmosphere libri, 2013, cit., p. 170.

<sup>116</sup> “I disastri naturali vengono nel momento in cui ci si è dimenticati di essi”: frase tratta dalla conferenza intitolata “Disastri sismici e letteratura” tenuta da Chiba Shunji il 12 marzo 2012 all’università Ca’ Foscari di Venezia.

<sup>117</sup> Cfr. ABE, Gianluca COCI (traduzione a cura di), *Ride on...*, p. 9.

<sup>118</sup> Cfr. MURAKAMI, “Speaking as an Unrealistic Dreamer”, in *The Asia-Pacific Journal*, Vol 9, Issue 29 No 7, July 18, 2011.

<sup>119</sup> ABE, Gianluca COCI (traduzione a cura di), *Ride on...*, cit., p. 10.

È così che, secondo Abe, dovrebbero agire tutti coloro che scrivono: non lasciare nulla al caso, mettere tutto per iscritto così da poter ricordare ogni singolo momento di ciascun surfista e poterlo inserire nella grande lista dei ricordi che è la storia. Un compito, questo, per nulla semplice, ma se fatto con minuzia, la storia stessa potrebbe diventare un lume a cui tante persone, molte di più di quelle di adesso, potrebbero fare riferimento.

Di fronte a un disastro, esistono tanti modi di reagire, come altrettante sono le strade da intraprendere in base al *modus operandi* che si decide di attuare. Quella della catastrofe è una direzione non semplice su cui camminare, e in Giappone “il gigantesco drago marino”<sup>120</sup> risulta tuttora una sfida aperta. Non è possibile fermare la natura, però ci si può sempre preparare. La stessa preparazione, tuttavia, potrebbe essere inutile, ma non si può partire a priori lasciandosi subito la testa. Non a caso, a mio parere, Abe ha scelto la metafora del surfista che va incontro all’onda. Quando si è bambini, il gioco per eccellenza in cui ci si diletta maggiormente è “Facciamo finta che...”. Attraverso questo gioco, con pochi strumenti e con tanta fantasia, si creano dei mondi in cui vivere delle avventure incredibili e dove ogni bambino può fare quello che vuole. Man mano che si cresce, si passa al sentirsi invincibili e capaci di qualsiasi cosa. Non solo: si vuole diventare anche qualsiasi cosa. È un procedimento che avviene in tutti. Poi, poiché si cresce o si impara a relazionarsi con gli altri attraverso comportamenti più consoni alla società, quell’“essere bambino” svanisce pian piano dando spazio ad una mentalità costruita, giustamente, attraverso le diverse esperienze, ma anche, ingiustamente, attraverso i propri limiti. Abe, per mezzo del suo racconto *fiction*, vuole, insomma, riproporre quel gioco che è tanto amato dai bambini, quel “Facciamo finta che...” che ha permesso ad ognuno di giocare sempre da protagonista.

“Facciamo finta che siamo tutti surfisti: sta arrivando una grande onda, una delle più grandi mai arrivate. È stato tutto preparato per l’evento e dobbiamo esercitarci per essere preparati nel miglior modo possibile. Il grande giorno arriva e, quando l’onda si avvicina, tutti rimangono impietriti. Tutti tranne uno che si butta a capofitto verso quella sfida. Poi, viene seguito da altri ma, uno dopo l’altro, periscono. Ciò nonostante, non ci diamo per vinti e, spronati dall’esempio di coraggio che ci hanno dimostrato quei surfisti, ci buttiamo anche noi in quella grande sfida. Forse anche noi, come loro, non ce la faremo però almeno avremo provato. E poi, anche se non riuscissimo nell’impresa, ci sarebbero sempre altri che, vedendoci così coraggiosi, potrebbero prenderci come modello. Dai, facciamo finta che siamo tutti surfisti e che in un modo o nell’altro ce la facciamo!”<sup>121</sup>

Questa, ovviamente, è una mia libera interpretazione del testo di Abe, ma penso che sia un po’ lo scopo principale per cui ha scritto questo racconto. Basta poco per cambiare direzione alla strada che si sta percorrendo, come basta ancora meno perdersi e soccombere. Però, se si impara a guardare anche all’orizzonte più lontano, si può scoprire che una strada per quanto in salita sia, se vista all’incontrario, non è altro che una discesa. Basta saperla guardare nella giusta

---

<sup>120</sup> ABE, Gianluca COCI (traduzione a cura di), *Ride on...*, cit., p. 14.

<sup>121</sup> Cfr. ABE, Gianluca COCI (traduzione a cura di), *Ride on...*, cit., p. 14.

ottica e le parole, grazie alla loro capacità di moltiplicare incommensurabilmente il potere della fantasia, sanno donare uno specchio attraverso cui il lettore può riflettersi e immaginarsi capace di qualsiasi cosa. Così forse, il gioco del “Facciamo finta che...” non sarà più solo un gioco.

## Capitolo 3

“Come fai a raccogliere le fila di una vecchia vita? Come fai ad andare avanti, quando nel tuo cuore cominci a capire che non si torna indietro? Ci sono cose che il tempo non può accomodare, ferite talmente profonde che lasciano il segno.”

(tratto da “Il ritorno del re”, dalla trilogia de “Il Signore degli anelli”)

“L'avventura più rischiosa, difficile e seducente si svolge a casa; è là che si gioca la vita, la capacità o incapacità di amare e di costruire, di avere e dare felicità, di crescere con coraggio o rattrappirsi nella paura; è là che ci si mette a rischio.”

(da “L'infinito viaggiare”, Milano, Mondadori, 2005)

### 3.1. “Strutture di sentimento”<sup>1</sup>, microcosmi esistenziali e architettura

Se le immagini possono essere il primo passo e le parole il secondo in un cammino verso la riconquista della propria quotidianità dopo un disastro, come può, questa, essere ottenuta tangibilmente? La cinematografia con le sue immagini invia degli *input* comportamentali nello spettatore che potrebbero essere concretizzati in quei determinati momenti di bisogno. Il libro con le sue parole, e attraverso l'immaginario, conduce ogni singolo lettore verso una possibile strada da intraprendere per avvicinarsi sempre di più a quell'orizzonte tanto desiderato inteso come “quotidianità”. Ma nel momento in cui un individuo ha in sé i possibili comportamenti da adottare, e le parole per trasmettere i suoi sentimenti e le sue emozioni, come può passare ad un loro livello più concreto? Come può, in altre parole, renderli “umanamente tangibili”? Non è semplice rispondere a questa domanda, soprattutto se si considera il fatto che un trauma potrebbe essere così grave da impedire sia lo sviluppo degli *input* ricevuti, sia la capacità di rendersi aperti mentalmente a più strade e di esprimerlo a parole. È necessario che l'individuo sia sì disposto mentalmente a questa trasformazione, ma è altrettanto vero che deve trovarsi su un terreno fertile che lo aiuti ad attuarla coscientemente. Si parla, infatti, a questo proposito di “antropologia dello spazio”.<sup>2</sup> È in uno “spazio fisico”<sup>3</sup> che lo supporta che l'uomo può, eventualmente, trovare il modo per concretizzare le sue emozioni e tutto ciò che gli è insito. Fin dall'antichità, l'essere umano ha saputo sempre giocare a suo vantaggio le caratteristiche di un determinato luogo: ha saputo ingegnarsi, ricrearsi, evolversi nei mezzi e nei costumi, ma soprattutto ha saputo edificare luoghi in cui poter vivere nel miglior modo possibile. Li ha resi, insomma, umani. È, quindi, comprensibile perché si consideri “disastro” solo un evento in cui luoghi abitati dall'uomo o cose/oggetti/animali dotati di umanità vengono distrutti<sup>4</sup>: “*la cultura è un 'abitare', un intervento modificatore dello*

<sup>1</sup> LIGI, *Antropologia dei...*, cit., p. 51.

<sup>2</sup> LIGI, *Antropologia dei...*, cit., p. 48.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Cfr. LIGI, *Antropologia dei...*, p. 3.

*spazio e dei corpi che lo abitano* mediante la produzione di ‘abiti’ (di costumi, di *mores*), i quali conferiscono a corpi e ad animi un’impronta, uno stile, una foggia, una forma particolare di umanità.”<sup>5</sup>. Non a caso la frase di Ingold “Places do not have locations, but histories”<sup>6</sup> è chiaramente identificativa del concetto di nesso che intercorre tra l’uomo e il luogo in cui abita.<sup>7</sup> Saper creare questa particolare interconnessione è il compito primario che spetta all’architettura, l’arte “di formare, attraverso mezzi tecnicocostruttivi, spazi fruibili ai fini dei bisogni umani”<sup>8</sup>, o in altre parole, di saper progettare luoghi in cui gli individui riescano a esprimere la loro umanità. Già in precedenza è stato chiarito che l’uomo è un essere sociale e come tale sente intrinsecamente la necessità di creare “relazioni costruttive” che resistano a qualsiasi dramma, quanto grave e devastante questo possa essere. Tra i “bisogni”<sup>9</sup> primari a cui l’architettura deve far fronte vi è, quindi, l’esigenza di progettare dei luoghi in cui l’individuo abbia i mezzi per trasformarli da “strutture fisiche”<sup>10</sup> a “strutture di sentimento”<sup>11</sup>. Certo, quello che viene attuato qui è un processo prettamente sociale, ma è solo grazie a come un determinato luogo viene ideato che quello stesso può diventare fonte di relazioni costruttive di cui l’uomo è fortemente bisognoso, diventare insomma un “microcosmo”<sup>12</sup> esistenziale.

Il problema sussiste nel momento in cui un disastro avviene e si abbatte sul microcosmo venutosi a creare. Tutto quello che possiede un proprio valore, “le strutture cognitive”<sup>13</sup>, “le strutture simboliche”<sup>14</sup>, le consuetudini, le convenzioni sociali, tutto perde di significato, e si finisce in una strada senza via d’uscita. L’aver un significato lascia il posto irrimediabilmente al *non sense*, e ciò che era non è più.<sup>15</sup> Ciò che accade è uno “shock antropologico”<sup>16</sup>: il quotidiano collassa su se stesso e non rimane altro che un grande disagio.<sup>17</sup> Di fronte a questa catastrofe, c’è un motivo se l’uomo ritorna a porsi tutti quei primordiali “perché”: dopotutto, con la distruzione del suo microcosmo esistenziale, si è visto cancellare anche tutte le sue convinzioni. Ha perso, insomma, il luogo divenuto per lui una “struttura di sentimento”<sup>18</sup>. Consapevole di questa immane perdita, l’architettura che cosa può fare di concreto? In un contesto storico che vede millenni di disastri che si susseguono l’uno all’altro, l’architettura giapponese ha cercato, passo dopo passo,

---

<sup>5</sup> LIGI, *Antropologia dei...*, cit., p. 49.

<sup>6</sup> INGOLD 2000, cit., p. 219, in LIGI, *Antropologia dei...*, cit., p. 51.

<sup>7</sup> Cfr. LIGI, *Antropologia dei...*, p. 51.

<sup>8</sup> Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/architettura/>.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> LIGI, *Antropologia dei...*, cit., p. 51.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> È bene sottolineare il fatto che lo disgregamento della “struttura di sentimento” di cui parla Ligi, è solo l’ultima fase di un processo di perdita di significato. Già prima che avvenga il disastro, in quel determinato microcosmo si possono riscontrare le prime avvisaglie di una frattura: la vera e propria rottura, dovuta al disastro in questione, è solo la cosiddetta “goccia che fa traboccare il vaso”. Cfr. LIGI, *Antropologia dei...*, cit., p. 52.

<sup>16</sup> LIGI, *Antropologia dei...*, cit., p. 108.

<sup>17</sup> Cfr. LIGI, *Antropologia dei...*, p. 109.

<sup>18</sup> LIGI, *Antropologia dei...*, cit., p. 51.

di trovare forme architettoniche che rispondessero ai bisogni dell'uomo attraverso i canoni di utilità, comodità e sicurezza.<sup>19</sup> Indipendentemente dal tipo di disastro che avviene, che distrugga alcuni edifici o addirittura un'intera città, il bisogno primario dell'uomo non cambia: avere un proprio microcosmo esistenziale, o meglio, una casa in cui poter vivere. Essa, in fin dei conti, è il primo ambiente in cui gli individui imparano la socialità<sup>20</sup> e come vivere in un mondo ancora più grande, quale è la società. La casa è l'ambiente per eccellenza dove si muovono i primi passi, dove si vive in famiglia, dove si assapora il senso di protezione e sicurezza, dove la ritualità familiare si compenetra con la ritualità sacra, dove ogni singolo individuo può essere se stesso, dove chi ci vive può godere dell'intimità che è propria di un'abitazione privata.<sup>21</sup> Ma quando un disastro "lambisce la soglia di casa o addirittura vi penetra (anche senza causarne la distruzione fisica) un intero universo vacilla".<sup>22</sup>

L'architettura, allora, ha cominciato ad apportare modifiche alle sue produzioni, per far sì che rispondessero al meglio, anche e soprattutto in casi estremi, ai bisogni dell'uomo. Tuttavia, davanti a un disastro che ha colpito la società giapponese su triplice scala<sup>23</sup> e che ha sradicato le sue convinzioni preesistenti, cosa può fare l'architettura per il bene dell'uomo, visto che è frutto essa stessa della cultura giapponese colpita dalla catastrofe? Questo è il fulcro del progetto architettonico che Itō Toyoo (伊東豊雄、1941-) ha proposto dopo il disastro dell'11 marzo 2011, il cui obiettivo fondamentale non è tanto di creare un progetto che esista per essere ammirato, ma che al contrario serva all'uomo per recuperare ciò che più gli è caro: la necessità di "relazioni costruttive". Un'architettura, insomma, non fine a se stessa ma che sia, piuttosto, fundamenta per il microcosmo esistenziale degli individui.

### 3.2. "Home-for-All", una casa per tutti

Il progetto in questione è *Minna no ie* (みんなの家, "Casa per Tutti"), pensato e sviluppato da Itō Toyoo con la collaborazione di altri architetti e un fotografo. L'idea ha preso forma dopo la catastrofe del 2011, e, in particolare, ha svolto un ruolo fondamentale il *Sendai Mediatēku* (仙台メディアテーク, letteralmente la "medioteca di Sendai")<sup>24</sup>: tale struttura, infatti, sebbene fosse stata completata nell'agosto del 2000<sup>25</sup>, aveva, comunque, subito alcuni danni lievi che l'avevano resa

---

<sup>19</sup> Cfr. Angela RUI, *Toyo Ito*, in "ABITARE SPECIAL. 13. Biennale di architettura di Venezia", n°5, p. 1.

<sup>20</sup> Cfr. LIGI, *Antropologia dei...*, p. 53.

<sup>21</sup> Cfr. LIGI, *Antropologia dei...*, p. 54.

<sup>22</sup> LIGI, *Antropologia dei...*, cit., p. 53.

<sup>23</sup> Riferimento a Umehara Takeshi e la triplice natura del disastro del 2011 che ha colpito il Tōhoku su scala naturale, umana e culturale. Cfr. UMEHARA, KINDA, "Saigai to nihonjin" (Disastri e giapponesi), *Human. Chi no mori he no izanai*, vol.03, 2012, pp. 4-11.

<sup>24</sup> Cfr. <http://www.smt.jp/> (sito ufficiale in giapponese della mediateca di Sendai).

<sup>25</sup> Cfr. <http://www.smt.jp/>.

per un breve periodo inagibile<sup>26</sup>. La mediateca, nell'ultimo decennio, era diventata un centro importante per tante persone: non era solo una sorta di biblioteca multidisciplinare, ma al contempo prevedeva spazi di confronto e di ricerca; era, insomma, diventata un vero e proprio punto di riferimento.<sup>27</sup> Il fatto che un centro così importante fosse stato chiuso anche solo per poco tempo, ha portato Itō a vedere questo evento come una sconfitta personale e a ripensare pertanto il suo modo di fare architettura.<sup>28</sup> È da queste considerazioni che nasce il progetto *Home-for-All*.

Itō si è posto cinque punti fondamentali su cui lavorare e portare a compimento:

1. Lui è una delle “parti interessate” a seguito del disastro del 2011: deve, perciò, porsi non dalla parte di chi supporta le persone traumatizzate, ma è lui stesso in prima linea che deve trovare il modo di rialzarsi;
2. Non criticare: come architetto non deve cadere nel circolo delle critiche verso le dimore temporanee viste negativamente, ma deve piuttosto chiedersi cosa può fare lui concretamente;<sup>29</sup>
3. Agire, anche se si tratta di piccole cose: ciò di cui bisogna tenere conto è che piccole o grandi siano queste cose, l'importante è agire;
4. Pensare da un punto zero iniziale: è fondamentale, in questo contesto, cancellare il proprio modo di fare architettura e partire da zero;
5. Superare l'“io” individuale: nel discorso architettonico, e nello specifico nel discorso che vede l'architettura confrontarsi con i disastri, Itō si è reso conto dell'importanza di superare il proprio “io” individuale per coltivare, invece il “noi” collettivo.<sup>30</sup>

Ovviamente, non era possibile disgiungere questi obiettivi dalla necessità di ripensare il proprio modo di fare architettura. Ha, quindi, deciso di lavorare su di essi attraverso il progetto della *Home-for-All*. Esso si sviluppa attraverso l'analisi di diverse aree territoriali e rispettivamente del tipo di casa pensata per ciascuna zona: per esempio, *Miyagino-ku no Minna no ie* (「宮城野区」のみんなの家, “La Casa di tutti della zona di Miyagino”), *Kamaishi no Minna no ie* (「釜石」のみんなの家, “La Casa di tutti della cittadina di Kamaishi”), e *Rikuzentakata no Minna no ie* (「陸前高田」のみんなの家, “La Casa di tutti della cittadina di Rikuzentakata”).

---

<sup>26</sup> Cfr. <http://www.linkiesta.it/blogs/citta-invisibili/dopo-terremoto-e-tsunami-la-casa-giapponese-e-tutti-forse-anche-l-aquila-e-l-#ixzz2DzyvhXlc>.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Di fatti, quello su cui punterà l'attenzione non è tanto l'abitazione temporanea in sé (perché è consapevole che sia d'importanza fondamentale per chi non ha più la propria casa), ma piuttosto la necessità di trovare un luogo dove creare relazioni costruttive, dove confrontarsi. Più che ritrovare la privacy, ritiene Itō, queste persone hanno il bisogno di ritrovare un ambiente che le sproni a comunicare e a guardare al futuro. Cfr. <http://www.progettarearchitettura.it/2012/10/09/home-for-all-lo-spazio-comune-per-abitare-lemergenza/>.

<sup>30</sup> Cfr. ITŌ Toyoo, *Zero kara kenchiku wo kangaeru* (“Pensare l'architettura da zero”), “3.11 go no kenchiku/machi. Wareware wa ashita doko ni sumu ka” (“Città e architettura dopo l'11 marzo. Domani dove abiteremo?”), Tōkyō, Shōkokusha, 2011, pp. 25-26.

なの家, “La Casa di tutti della cittadina di Rikuzentakata”).<sup>31</sup> L’analisi ha riscontrato la presenza di problematiche differenti a seconda della gravità con cui il terremoto e lo *tsunami* avevano colpito i diversi territori. Ecco perché ogni tipologia di *Minna no ie* presenta forme, caratteristiche e modalità di costruzione differenti.

Nello sviluppare questo progetto, le considerazioni di Itō sono partite da come l’architettura venga fatta nelle grandi città e, in particolare, a Tōkyō. Ritenendola, infatti, un’arte che sta diventando noiosa, dovrebbe possedere un’accezione più sociale.<sup>32</sup> Il motivo, infatti, per cui spesso volte le persone senza casa, piuttosto che vivere nelle abitazioni temporanee, decidono di restare nelle palestre è perché “si possono incontrare vecchi amici o conoscenti, farsi compagnia, bere e mangiare assieme. Però, se ci si trasferisce negli stabilimenti temporanei, è palese che le relazioni instaurate fino a quel momento svanirebbero e ci si perderebbe di vista.”<sup>33</sup> Di fronte a questo paradosso, Itō si è sentito fortemente colpito nella sua figura di architetto. Come professionista della progettazione di luoghi che rispondano ai bisogni dell’uomo, è consapevole della necessità di ideare piani che rispettino le norme di “sicurezza e protezione”<sup>34</sup>, soprattutto nel momento in cui un disastro distrugge le infrastrutture preesistenti. Tuttavia, comprende anche che se tali piani vengo creati ignorando completamente la cultura della zona colpita per dare spazio solamente alle tecniche costruttive moderne e all’avanguardia,<sup>35</sup> si rischia molto di più, perché, appunto, un luogo è fatto (soprattutto) di storie e non (solo) di edifici.<sup>36</sup> Il progetto *Home-for-All* nasce proprio da questo presupposto: poter offrire una piccola casa di legno alle persone che l’avevano persa, dove poter ritrovare un spazio in cui parlare, mangiare, farsi compagnia e supportarsi a vicenda.<sup>37</sup> In altre parole, ciò che si propone Itō è di ricreare, o per lo meno di dare tale possibilità alle persone che hanno subito questa perdita, quelle “strutture di sentimento” di cui l’essere umano ha intrinsecamente bisogno.

La frase chiave che riassume l’obiettivo del progetto di Itō è “*Kokyō ni kaerita*” (故郷に帰りたい, letteralmente “Vorrei tornare al mio paese natio”). È da questa frase, infatti, che nasce il nome del

---

<sup>31</sup> Le prime *Home-for-All* furono costruite a Miyagino-ku (Miyagi), a Heita (Iwate), nel distretto commercial di Kamaishi (Iwate), e a Higashimatsushima (Miyagi). La successiva a queste sarà, appunto, quella di Rikuzentakata. Tuttavia, a livello di risultati concreti, quelle più rilevanti sono quelle di Miyagino-ku e Rikuzentakata. Cfr. [www.toto.co.jp/gallerma/ex130118/index\\_e.htm](http://www.toto.co.jp/gallerma/ex130118/index_e.htm).

<sup>32</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=yOrM8wKE4H4>.

<sup>33</sup> “[...] みんな昔からの知り合いが一緒になってご飯も食べられるし話もできる。でも、仮設住宅に移ったら、もうみんなバラバラになってしまうと言うってるんですね。”

Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=yOrM8wKE4H4>.

<sup>34</sup> RUI, *Toyo Ito*, cit., p. 1. Cfr. anche il link a [http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL\\_curatori\\_05-ITO\\_ITA.pdf](http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL_curatori_05-ITO_ITA.pdf).

<sup>35</sup> Cfr. RUI, *Toyo Ito*, cit., p. 1. Cfr. anche il link a [http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL\\_curatori\\_05-ITO\\_ITA.pdf](http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL_curatori_05-ITO_ITA.pdf).

<sup>36</sup> Cfr. “Places do not have locations, but histories”.

<sup>37</sup> Cfr. RUI, *Toyo Ito*, p. 1 (Cfr. anche il link a [http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL\\_curatori\\_05-ITO\\_ITA.pdf](http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL_curatori_05-ITO_ITA.pdf)); cfr. anche <https://www.youtube.com/watch?v=yOrM8wKE4H4>.

gruppo di architetti che inizierà ad operare per costruire la “Casa di tutti”: *kishin no kai* (帰心の会, “il consiglio del ritorno a casa”), che ufficialmente viene chiamato KISYN.<sup>38</sup>

L'obiettivo [che si ponevano] era di cambiare l'io di cui gli architetti sostenevano abitualmente l'importanza nel proprio fare architettura con il noi, e di realizzare qualcosa attraverso la collaborazione.<sup>39</sup> (il corsivo è mio) Nel grande terremoto di Kōbe, ci furono persone che vissero anche per cinque anni delle cosiddette ‘dimore temporanee’. Questo non è certo ‘temporaneo’. [Basti pensare che] circa 700 persone morirono di solitudine, e perché erano state scelte a sorteggio, molte comunità andarono incontro al crollo. [...] Per quanto riguarda la ricostruzione dal grande terremoto di questa volta, nei luoghi di rifugio o anche dove si trovano le case temporanee, o nelle città dove non è rimasto più nulla, [gli architetti che compongono la KISYN] vogliono costruire una sorta di mediateca, come quella di Sendai, che rappresenti il ‘punto d'appoggio dei cuori’ [delle persone che ne usufruiranno]. E questo ‘punto d'appoggio dei cuori’ sarà un luogo dove le persone potranno ritrovarsi tra loro e in cui ci si sentirà ancora di più a casa. Questo gruppo vuole creare proprio un luogo così. [...] Gli architetti [dopotutto] sono gli ingegneri che meglio capiscono i sentimenti delle persone.<sup>40</sup> (il corsivo è mio)

Come già si era proposto inizialmente Itō, la modalità con cui opererà questo gruppo non sarà di critica verso le abitazioni temporanee, ma piuttosto sarà di comprendere quello di cui le persone traumatizzate hanno veramente bisogno: si propongono di agire, da una parte, rispettando e mantenendo sempre i canoni della “sicurezza e protezione”<sup>41</sup>, e dall'altra, di creare delle case che permettano lo sviluppo di relazioni costruttive in cui le persone che ci vivono possono metterle a frutto per costruirsi nuovamente una propria comunità. Punto essenziale di questo procedimento è stato quello di rendere protagoniste le persone delle zone colpite e di chiedere direttamente a loro che tipo di casa volessero. Il rapporto che si è venuto, così, a creare tra i progettisti (gli architetti) e gli usufruttori (i superstiti senza casa) ha portato a pensare l'architettura in un'ottica differente: si è cominciato, infatti, a chiedersi come la casa, struttura convenzionalmente simboleggiante

<sup>38</sup> Il nome del gruppo che si è formato è costituito dalle iniziali dei cinque architetti che hanno collaborato assieme: K (Kuma Kengo), I (Itō Toyoo), S (Sejima Kazuyo), Y (Yamamoto Riken), N (Naito Hiroshi). Cfr. [http://www.toto.co.jp/gallerma/ex130118/index\\_e.htm](http://www.toto.co.jp/gallerma/ex130118/index_e.htm).

<sup>39</sup> “[...]目的は、建築家が日ごろ主張する「私」の部分を「我々」に変えて、共同で何かを実現することだ。” Cfr. AA. VV., *Higashi Nihon Daishinsai, Fukkō he no michi, jyū ka getsu no kiroku* (“Il grande terremoto dell'est del Giappone. La strada verso la ricostruzione. 12 mesi di registrazioni”), Tōkyō, Nikkan kensetsu tsūshin shinbunsha, 2012, cit., p. 33.

<sup>40</sup> “「阪神・淡路大震災では仮設住宅に5年も住んでいたという人がいた。これは仮設とはいえない。700人近い人が孤独死をした。抽選による仮設住宅に人居で完全にコミュニティーが崩壊した。」 [...]今回の大震災の復興では、避難所の中において、あるいは仮設住宅において、何もなくなったまちにおいて、せんだいメディアテークのような『心の拠点』をつくれなにかと思っている」と述べた。心の拠点とは「人と人が集まる原初的な場所」のような、より一層居心地のいい場所だという。[...]この『帰心の会』をそうした場所にしたい。建築家は人の気持ちを一番理解できるエンジニアだと思っている” Cfr. AA.VV., *Higashi Nihon Daishinsai, Fukkō he no michi*, cit., p. 34.

<sup>41</sup> RUI, *Toyo Ito*, cit., p. 1. Cfr. anche il link a [http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL\\_curatori\\_05-ITO\\_ITA.pdf](http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL_curatori_05-ITO_ITA.pdf).

l'individualità e l'intimità, possa diventare essa stessa uno degli strumenti architettonici utili a ricreare la comunità, una struttura sociale chiaramente non individuale ma collettiva.<sup>42</sup> La figura dell'albero esplicita chiaramente questo bisogno di collaborazione tra parti differenti di un unico ecosistema: sebbene nella parte superiore l'albero abbia una forma molto complicata, esso deriva da un'unica radice che diventa un tronco robusto e che infine si dirama in miriadi di rami. Ogni albero è diverso dagli altri per caratteristiche certamente intrinseche, ma *in primis* perché si relaziona continuamente con l'ambiente circostante. Questo entrare in contatto con l'ecosistema che lo attornia gli permette di svilupparsi in una determinata maniera. Al contrario, l'architettura pensata fino al 2011 era caratterizzata dall'individualità dei singoli architetti: ognuno dava la sua impronta al proprio modo di progettare, e ciò di cui si parlava era "l'architettura dell'architetto A" o quella "dell'architetto B".<sup>43</sup> Gli architetti della KISYN imparano, pertanto, attraverso questo progetto, a vedere la loro arte sotto una nuova prospettiva:

Il titolo di quest'oggi è "Basandosi sull'*individualità* si può superare l'*individualità*?". Questa "individualità" si riferisce a noi architetti. Quando giungono questi tipi di disastri, è abbastanza difficile che giungano agli architetti richieste da parte di enti pubblici. Può essere diverso per gli ingegneri civili, ma gli enti a cui noi architetti facciamo riferimento [in questi casi] non ci richiedono nulla. Nonostante il nostro desiderio di impegnarci in opere di ripristino e di ricostruzione, quest'occasione non ci viene data. [Il nostro obiettivo è, quindi, di chiederci], basandoci sulla termine di '*individualità*', come architetti che cosa mai potremmo fare?<sup>44</sup> (il corsivo è mio)

Quello che fanno è ripensare l'architettura in modo che divenga uno strumento valido anche nei momenti cosiddetti estremi e che, in particolar modo, sia utilizzabile nei tempi presenti come in quelli futuri. Come è stato specificato nell'intervista fatta a Itō da Angela Rui per la rivista "ABITARE SPECIAL", gli architetti della KISYN non sono gli unici ad essersi proposti per trovare soluzioni architettoniche ai disastri naturali. Negli ultimi decenni, infatti, molti di questi hanno intrapreso questa stessa strada, ma con modalità e obiettivi differenti: tanti si sono adoperati per creare delle pareti che dividessero gli spazi comuni così da permettere alle persone di avere un po' di privacy;<sup>45</sup> il KISYN, invece, ha cercato di "fornire una sorta di 'salotto' collettivo, piccolo ma emozionalmente edificante, offrendo concretamente la più primaria modalità di spazio pubblico che

---

<sup>42</sup> Cfr. RUI, *Toyo Ito*, pp. 1-2. Cfr. anche il link a [http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL\\_curatori\\_05-ITO\\_ITA.pdf](http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL_curatori_05-ITO_ITA.pdf).

<sup>43</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=oZl1c-avllQ>.

<sup>44</sup> 「今回のタイトルは『個によって個を超えられるか』です。『個』とはわれわれ建築家のことです。こういう震災の時にはなかなか建築家には『公（おおやけ）』からは声がかからない。都市計画家は違うかもしれませんが、われわれ建築の計画をやっている者にはまず声がかからない。復旧・復興にかかわりたいと思っても、そういう機会が建築家にはない。建築家としていったい何が可能なのかを、『個』という言葉によって表現させていただきました。」 Cfr. ITŌ Toyoo, *Zero kara kenchiku wo kangaeru*, cit., pp. 22-23.

<sup>45</sup> Cfr. RUI, *Toyo Ito*, p. 2. Cfr. anche il link a [http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL\\_curatori\\_05-ITO\\_ITA.pdf](http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL_curatori_05-ITO_ITA.pdf).

permettesse alle persone d'incontrarsi."<sup>46</sup> Dopotutto, la capacità di sapersi rialzare dopo una caduta, l'essere umano è riuscito ad acquisirla (e continua a rafforzarla) dopo innumerevoli tentativi, e non utilizzare questa competenza per ricominciare da capo sarebbe paradossale, come mettere un orso polare all'equatore.

Certo, dopo un tale disastro ripartire non è una cosa semplice. Neppure lo è per l'architettura che propone di ideare progetti comunitari, poiché ciò che viene a mancare dopo una catastrofe è proprio la comunità. Le persone sono state sradicate, il loro luogo natio spazzato via e la loro quotidianità spezzata. Relazionarsi con loro risulta essere un'azione di grande coraggio, soprattutto per gli architetti, che vedono le loro certezze sgretolarsi di fronte ai grandi "perché esistenziali" delle persone colpite dal trauma. Porsi pari a pari con loro, per il KISYN, significa rimodellare la propria concezione di architettura e con essa il significato di "pubblico" e "privato", e "individualità" e "collettività".<sup>47</sup> È in questo contesto che nasce il progetto *Home-for-All*: di fronte all'immensa forza della natura, è difficile pensare in grande. Ciò di cui l'uomo ha primordialmente bisogno è di non essere solo, perché egli vive di relazioni. E iniziare a lavorare, attraverso l'architettura, sulla creazione di nuove relazioni è il primo passo in questa direzione.<sup>48</sup>

### 3.3. *Prima di Rikuzentakata*

Tra i diversi progetti che fanno capo a *Minna no ie*, ce ne sono principalmente due: quello di Miyagi e quello di Rikuzentakata. Certamente ne sono stati creati anche altri, ma questi due vengono considerati uno il proseguo dell'altro non solo a livello temporale, ma anche, e soprattutto, per i risultati ottenuti.

La prima *Home-for-All* progettata, appunto, per la zona di Miyagi e denominata *Miyagino-ku no Minna no ie* (「宮城野区」のみんなの家), viene iniziata nel settembre 2011 e completata nell'ottobre dello stesso anno.<sup>49</sup> L'architetto che si è occupato di questo progetto è stato Itō Toyoo.<sup>50</sup> Miyagi aveva subito notevoli danni, ma per far sì che le persone che avevano perso la propria casa potessero vivere sotto un tetto, la zona era già stata fornita di sufficienti abitazioni temporanee. Essendo abitata da un grosso numero di persone, per lo più anziane, che si occupavano di agricoltura, ed essendo anche conoscenti o amici di vecchia data, al momento di

---

<sup>46</sup> RUI, *Toyo Ito*, cit., p. 2. Cfr. anche il link a [http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL\\_curatori\\_05-ITO\\_ITA.pdf](http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL_curatori_05-ITO_ITA.pdf).

<sup>47</sup> Cfr. RUI, *Toyo Ito*, p. 3. Cfr. anche il link a [http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL\\_curatori\\_05-ITO\\_ITA.pdf](http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL_curatori_05-ITO_ITA.pdf).

<sup>48</sup> Cfr. ITŌ Toyoo, *Zero kara kenchiku wo kangaeru*, p. 27.

<sup>49</sup> Cfr. <http://www.domusweb.it/en/interviews/2012/01/26/toyo-ito-re-building-from-disaster.html>.

<sup>50</sup> Cfr. <http://www.uia2014durban.org/resources/DURBAN2014toyoiTO.pdf>. In verità, Itō ha collaborato anche con altri architetti in questo progetto, ma sostanzialmente il lavoro di progettazione è stato a suo carico, perché i cinque architetti della KISYN avevano deciso di fare ognuno con il supporto del proprio studio cinque differenti progetti in cinque diverse zone. Cfr. <http://www.disegnodaily.com/magazine/toyo-ito-s-home-for-all-completes>.

trasferirsi nelle case messe a loro disposizione non ci furono grossi problemi di “solitudine”.<sup>51</sup> Sebbene tale sensazione fosse, comunque, esperita all’interno delle abitazioni, tutti gli abitanti di Miyagi poterono sopperire a questa con il loro modo di vivere le giornate: già dopo pochi mesi davanti alle case temporanee si potevano ammirare degli alberi, o delle belle e colorate fioriere con fiori e piante aromatiche.



Figura 1: Le dimore temporanee a Miyagi

Lo stesso clima rilassato fluttuava anche tra gli abitanti, così come i loro comportamenti esprimevano fortemente la voglia di fare e di mettersi in gioco.<sup>52</sup> È stato proprio questo il panorama che si è trovato Itō davanti agli occhi non appena giunto a Miyagi: chiaramente il disagio si sentiva ma veniva ben proporzionato attraverso il clima di comunità che si era venuto a creare. Per questo motivo, chiedendosi cosa potesse fare l’architettura in questo contesto, ha deciso di costruire la prima *Home-for-All* proprio in quella zona.<sup>53</sup>

Il primo passo fatto da Itō nel progetto è stato quello di chiedere a più di settecento bambini della scuola elementare di Imabari<sup>54</sup> come si immaginavano potesse essere una “Casa di tutti”.<sup>55</sup> Ha chiesto loro di impegnarsi in un lavoro di tre fasi: fare, innanzitutto, un disegno della casa come se la immaginavano, poi lo stesso disegno trasporlo in un modellino e, infine, esporre il progetto e le proprie opinioni attraverso una presentazione.<sup>56</sup> I risultati furono sorprendenti soprattutto nei confronti dei disegni: nel momento in cui era stato chiesto di disegnare una “Casa di tutti”, quello su cui si era soffermata l’attenzione dei bambini era stata proprio la parola “tutti”. Non c’era stato disegno che non contenesse al suo interno delle persone.<sup>57</sup> In particolare, Itō aveva riscontrato una certa differenza tra i disegni fatti dai bambini e quelli fatti dalle bambine: notò che, mentre nei

<sup>51</sup> 「阪神・淡路大震災では仮設住宅に5年も住んでいたという人がいた。これは仮設とはいえない。700人近い人が孤独死をした。」 Cfr. AA. VV., *Higashi Nihon Daishinsai, Fukkō he no michi*, cit., p. 34.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Cfr. ITŌ Toyoo, *Zero kara kenchiku wo kangaeru*, p. 26.

<sup>54</sup> È la città dove è stato costruito il Museo di Architettura di Itō Toyoo. Cfr. <http://www.tima-imabari.jp/en/about/>.

<sup>55</sup> Cfr. ITŌ Toyoo, *Zero kara kenchiku wo kangaeru*, p. 30.

<sup>56</sup> Cfr. ITŌ Toyoo, *Zero kara kenchiku wo kangaeru*, p. 33.

<sup>57</sup> Ibidem.

primi la propria casa doveva essere dotata necessariamente di un luogo che fungesse da nascondiglio dove potessero sentirsi a proprio agio, nelle seconde la casa era spesso sospesa da terra e costruita su un albero, quasi a voler creare un rapporto più intimo tra la natura e la casa stessa.<sup>58</sup> Riscontrò, inoltre, una discrepanza sostanziale tra i disegni fatti dai bambini e quelli fatti dagli studenti di architettura: se i disegni dei piccoli comprendevano incondizionatamente la presenza di persone all'interno della casa, quelli degli studenti, inspiegabilmente, non presentavano alcun individuo.<sup>59</sup> Ciò portò Itō a interrogarsi su come sia effettivamente possibile progettare una casa per le persone, quando, nel momento in cui si fa, la si pensa senza di esse. Si rese conto, quindi, che le capacità immaginative degli architetti, confrontate con quelle dei bambini, si stavano via via affievolendo.<sup>60</sup> Debolezza questa che non poteva essere giustificata, soprattutto di fronte ad eventi estremi, dove viene sempre richiesto ai diversi professionisti del campo di adoperarsi al fine di salvaguardare i bisogni primari degli individui.

Da questa ritrovata consapevolezza, la prima cosa a cui ha pensato al fine di progettare una *Home-for-All* adeguata agli abitanti di Miyagi, è stata di creare un luogo comune dove riunire tutte quelle persone che vivevano nelle dimore temporanee, e dove potessero ristorarsi in un clima di condivisione degli spazi, dei momenti ludici e ricreativi. Come ben chiarisce Itō, non si tratta di un semplice “appoggio/supporto alle vittime”<sup>61</sup>, ma piuttosto di creare una rete di comunicazione in cui ognuno ha il proprio ruolo, ognuno pensa e fa qualcosa, e tutti assieme si lavora per raggiungere lo stesso obiettivo.<sup>62</sup> A questo proposito, il concetto di collaborazione viene esplicitato in maniera brillante da un passaggio tratto da “Il libro di Lèzard”:

Unirsi.

Essere venti invece di uno.

Avere quaranta mani invece di due.

Venti cervelli invece di uno solo, per riflettere e pensare.

Unirsi.

Mettersi tutti insieme per compiere lo stesso lavoro; diffondere una stessa idea;

conseguire una stessa meta; vivere una stessa vita.<sup>63</sup>

È ben chiaro, quindi, che il progetto *Home-for-All* è pensato e creato per unire architetti e persone comuni per un unico scopo. È anche questa, dopotutto, una chiave di lettura del termine “tutti”.<sup>64</sup>

Il progetto della casa di Miyagi prevede, fin dal principio, tre obiettivi:

---

<sup>58</sup> Cfr. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_wG\\_SekxhPM](https://www.youtube.com/watch?v=_wG_SekxhPM).

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Cfr. ITŌ Toyoo, *Zero kara kenchiku wo kangaeru*, p. 33.

<sup>61</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=oZl1c-avllQ>.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Cfr. LÈZARD, *Il libro di Lèzard*, edizioni scout Fiordaliso, collana Sentieri, 2011, cit., p. 70.

<sup>64</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=oZl1c-avllQ>.

1. La casa deve essere un luogo di ritrovo per gli abitanti del luogo dove poter assaporare un clima disteso e di stimolo per superare il trauma;
2. La casa deve essere ideata, progettata e costruita attraverso la collaborazione di architetti, abitanti del posto, studenti e costruttori, cosicché sia un obiettivo raggiunto all'unisono;<sup>65</sup>
3. La casa deve essere il primo passo da parte degli abitanti in un cammino di apprezzamento del proprio presente e di scoperta del futuro.<sup>66</sup>

Per rispettare questi obiettivi, innanzitutto, Itō e gli altri architetti hanno chiesto agli abitanti quali fossero i loro desideri, quello che volevano cambiare e quello che volevano mantenere o “far rivivere”. Di per sé non erano problemi insormontabili, ma piuttosto, tante piccole cose che si sommavano l'una all'altra e che creavano una sorta di disagio generale: le abitazioni temporanee in cui stavano non erano molto ampie, o meglio, gli spazi a disposizione erano il minimo indispensabile, perciò non c'era spazio per camminare, o per stendere la biancheria che dovevano mettere all'esterno, con il rischio continuo di trovarsela nuovamente bagnata per via della pioggia, o ancora per l'ombrello che quando bisognava aprirlo si finiva sempre per bagnarsi; tali abitazioni erano così piccole che non ci stavano all'interno né arredi personali, né stufe a legna o tantomeno stufe con il forno incorporato, e all'esterno non era presente nemmeno una piccola veranda dove potersi sedere per parlare con i vicini o per rilassarsi.<sup>67</sup> Chiedere, quindi, agli abitanti come volevano vivere da quel momento in poi, ha reso concretizzabile anche il secondo obiettivo: sviluppando un confronto non solo tra loro e gli architetti, ma rispettivamente anche all'interno delle due parti interessate, si è sviluppato un sistema di relazioni che ha portato a dei risultati sorprendentemente positivi.<sup>68</sup> E nell'ottica di tessere “relazioni costruttive”, questo passaggio è divenuto il germoglio per avvicinarsi al raggiungimento del terzo obiettivo, la cui concretizzazione è stata ottenuta attraverso la collaborazione con la popolazione di Kumamoto<sup>69</sup>. La connessione con questa città è avvenuta tramite il ruolo di commissario ricoperto da Itō nel progetto *āto porizu* (アートポリズ, letteralmente dall'inglese “art-polis”)<sup>70</sup>. Grazie a questo gli architetti hanno ricevuto i fondi per portare avanti il progetto *Home-for-All* nella zona di Miyagi.<sup>71</sup> Inoltre, gli stessi abitanti di

<sup>65</sup> Questo lavorare tutti assieme, e in particolare la fase della costruzione, nella realtà di tutti i giorni non è facilmente realizzabile poiché, sebbene gli architetti facciano sempre un sopralluogo nella zona in cui verrà poi edificato il loro progetto, magari conversando con le persone che ci risiedono, i ruoli sono ben distinti: gli architetti ideano e progettano, i costruttori fanno il lavoro manuale e gli abitanti sono solamente i futuri usufruttori della struttura. Nel caso, tuttavia, della *Home-for-All*, le cose sono diverse. Anzi la collaborazione delle varie parti viene posta come una delle clausole fondamentali.

<sup>66</sup> Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=x1LXN5OXXKo>.

<sup>67</sup> Cfr. ITŌ Toyoo, *Zero kara kenchiku wo kangaeru*, pp. 28-29.

<sup>68</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=oZl1c-avllQ>.

<sup>69</sup> La città di Kumamoto si trova nel Kyūshū, e dà il nome alla propria prefettura.

<sup>70</sup> L'アートポリズ è un progetto che promuove la cultura architettonica e il contesto cittadino della città di Kumamoto, non solo nella stessa prefettura ma anche in tutto il territorio nazionale. Cfr. <http://www.tozai-as.or.jp/mytech/11/11-ito06.html>.

<sup>71</sup> Cfr. <http://www.tozai-as.or.jp/mytech/11/11-ito06.html>.

Kumamoto, dopo aver visitato la città a Sendai, hanno iniziato ad inviare diversi oggetti utili alle persone colpite dallo *tsunami*, che, nel momento in cui la “Casa di tutti” fosse stata agibile, avrebbero potuto utilizzare successivamente.<sup>72</sup>

La domanda che bisogna porsi ora è se effettivamente i tre obiettivi siano stati realmente raggiunti, e se sì, come hanno reagito gli abitanti a questo progetto. La prima questione è, in base a quello detto finora, evidentemente risolta: ciò che gli abitanti volevano era, infatti, “the bond between people that they used to have, and an intimate cosmos that gives them the feeling of a home in which they have been living in for a long time”.<sup>73</sup> La seconda domanda è, anch’essa, pienamente soddisfatta, e lo si può comprendere dalle reazioni degli abitanti di Miyagi all’inaugurazione delle loro *Home-for-All*, raccontate da Itō durante una sua conferenza:

(mostrando le *slide* della *Home-for-All* di Miyagi completata) Questa casa non è nulla di particolare. Nel mezzo ha un pilastro principale, ha una stufa a legna, e un grande tavolo. Ciò nonostante, il giorno dell’inaugurazione, le persone che vivevano qui sono state così felici da piangere. Che cosa le abbia fatte piangere è stato il fatto che, benché in precedenza fossero state costruite delle abitazioni temporanee per loro, non si erano mai sentiti veramente a casa. Questa casa, poi, non è che la metà di una di quelle date in dotazione in caso di disastro, ma nonostante questo, il fatto che avesse una veranda e che emanasse il profumo degli alberi, trasmetteva un senso di tranquillità, calore e lucentezza. E proprio per questo, quelle persone si sentirono finalmente tornate a casa. [...] Anche oggi, continuano ad andarci, a ritrovarsi assieme, a bere e a mangiare in compagnia, e le stesse vecchiette, che si erano isolate temporaneamente, ora si stanno pian piano riprendendo. Questa è la “Casa di tutti”.<sup>74</sup>

È stato, in particolar modo, l’aver dotato questa *Home-for-All* di una veranda che l’ha resa più vicina alle necessità di cui avevano bisogno gli abitanti di Miyagi. Grazie a questa, hanno potuto riassaporare lo stretto legame con la natura con cui fin da piccoli erano stati abituati a convivere, ma soprattutto le “vecchie abitudini” di sedersi e chiacchierare, o semplicemente di giocare a *shōgi*<sup>75</sup>. Hanno goduto anche del fatto che tale veranda si affacciasse su un piccolo giardino dove potevano coltivare liberamente piante e fiori. Insomma, anche se in uno spazio ristretto, hanno

---

<sup>72</sup> Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=x1LXN5OXKKo>.

<sup>73</sup> Cfr. <http://www.domusweb.it/en/interviews/2012/01/26/toyo-ito-re-building-from-disaster.html>.

<sup>74</sup> 「何でもない家なんです真ん中に一本柱があって。で、薪のストーブがあって、大きなテーブルがあって。それでも、オープニングの日にここに住んでる人たちが本当に涙を流して喜んでくださって。なにに喜んでくれたかというあの仮設の住宅ができて自分たちには家が戻ってきたと思わない。でも、これは本当に小さな仮設住宅一軒半分ぐらいなものですが、この屋根があって木の香りがして、そしてこういう柔らかい、温かい、明るいがあるだけで共通のものだけれども、自分たちの家が帰ってきたっていうこと。そういう気持ちになれた。ということが一番彼らにとっては嬉しかった。今も毎日こうやって、お茶飲んだりお酒飲んだり仮設で引き籠りになったようなおばあさんなんかも、ここにゆっくりになって少しずつ元気を回復したり。皆の家です。」 Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=oZl1c-avllQ>.

<sup>75</sup> Lo *shōgi* è una sorta di gioco degli scacchi giapponese. Le regole e le forme delle pedine sono diverse, e anche la scacchiera, seppur quadrata, presenta caratteristiche differenti.

percepito tutto il calore della loro casa e della quotidianità che avevano perduto.<sup>76</sup> Gli stessi anziani del posto, sebbene, inizialmente, fossero stati poco loquaci e poco fiduciosi nei confronti degli architetti, alla fine si sono resi conto che, collaborando assieme e unendo le idee, il risultato non ha potuto essere che positivo per entrambi.<sup>77</sup>



Figura 2: *Home-for-All* di Miyagi completata



Figura 3: La veranda

<sup>76</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=yOrM8wKE4H4>.

<sup>77</sup> Cfr. ITÔ Toyoo, *Zero kara kenchiku wo kangaeru*, p. 35.



Figura 4: Il giardino coltivato

### 3.4. L' Home-for-All di Rikuzentakata

Come già accennato in precedenza, ci sono stati diversi progetti di *Home-for-All* fra quella di Miyagi e quella di Rikuzentakata: si ricorda, per esempio, quello di Kamaishi dove, a differenza di altre zone, ad aver risentito maggiormente del disastro era stato il distretto commerciale della suddetta città, che, grazie al contributo di Itō e di altri architetti, è stato ricostruito in forma di “Casa di tutti”. Ma è stato il progetto della città di Rikuzentakata che ha contribuito in maniera positiva al raggiungimento di ulteriori risultati significativi, venendo anche considerato come la prosecuzione concettuale della prima “Casa di tutti”.

In questo caso, l'equipe che ha lavorato su questo progetto è composta da delle personalità significative, quali il committente (Itō), tre giovani architetti (Inui Kumiko, Fujimoto Sou, Hirata Akihisa), e un fotografo (Hatakeyama Naoya). Iniziata nel novembre 2011, la *Home-for-All* di questa città è stata completata nel novembre dell'anno successivo.<sup>78</sup> La scelta operata per creare il *team* che avrebbe collaborato in questo progetto deriva da uno degli obiettivi che il KISYN si era proposto all'inizio di tutto: al fine di creare un luogo di collettività che permettesse agli abitanti delle zone disastrose di ritrovare il senso di comunità, era necessario che tutti (architetti, abitanti del

<sup>78</sup> Nel sito Rikuzentakata 'Minna no ie' (陸前高田「みんなの家」), viene annotato che il giorno dell'inaugurazione è il 18 novembre 2012, esattamente un anno dopo l'inizio dell'intero progetto dedicato a questa città. Cfr. <http://rikuzentakataminnaoie.jimdo.com/%E3%81%BF%E3%82%93%E3%81%AA%E3%81%AE%E5%AE%B6%E6%97%A5%E8%A8%98/>.

luogo, progettisti, costruttori, amministratori) partecipassero alla messa in atto del progetto.<sup>79</sup> La varietà dei componenti del *team* è stata fonte d'ispirazione per tutti: in particolar modo, Hatakeyama che non era solamente un fotografo ma anche un nativo della cittadina di Rikuzentakata; grazie alle sue foto ha dato, infatti, l'opportunità agli architetti del suo gruppo di lavoro di comprendere la temporalità tra "la zona prima del disastro" e "la zona dopo il disastro" così da incentivarli maggiormente nella costruzione di una *Home-for-All* adeguata al territorio in questione.<sup>80</sup>

La struttura doveva essere, inizialmente, presentata alla Biennale di Venezia, e dopo la sua conclusione a fine novembre 2012, offrirla in dono agli abitanti di Rikuzentakata. Ma, portarla tutta in Italia, montarla per l'esposizione, poi smontarla per riportarla in Giappone e rimontarla nella città, avrebbe portato via troppo tempo, posticipando il recapito della stessa alla primavera successiva, e pertanto, lasciando senza una "Casa di tutti" gli abitanti per i quali era stata costruita. Per questa serie di motivi, alla fine, si è optato per una via di mezzo che permettesse sia di presentare il lavoro alla Biennale in modo esauriente, sia di inaugurare la casa in tempi piuttosto brevi: a Venezia sono stati portati solamente i progetti con i relativi modellini del lavoro svolto, mentre la struttura vera e propria è rimasta in Giappone.<sup>81</sup>

Il motivo per cui il progetto *Home-for-All* è stato scelto per essere rappresentato nel padiglione del Giappone alla tredicesima edizione della Biennale di Venezia, fa riferimento, oltre che nel titolo stesso della mostra, anche nel tema centrale: "*Common Ground*" (letteralmente "terreno comune"). In un contesto storico dominato dalla crisi nelle sue più disparate forme, da quella economica a quella sociale, da quella ambientale a quella culturale, l'architettura si ritrova, infatti, a dover ripensarsi e riprogettarsi per poter rispondere al meglio alle necessità dell'uomo che variano giorno dopo giorno.<sup>82</sup> Il *common ground* di cui parla Chipperfield<sup>83</sup>, presenta due sfumature particolari e, allo stesso tempo, due punti di partenza fondamentali: un terreno comune in cui "ridurre il grado d'individualismo 'artistico' dell'autore per una pratica più aperta e consapevole del proprio ruolo collettivo"<sup>84</sup>, e un terreno comune caratterizzato dalle "radici comuni, [dal] rapporto con la Storia e

---

<sup>79</sup> Come già introdotto precedentemente, il progetto *Minna no ie* nasce dall'idea di ripensare l'architettura, in vista del futuro, nei confronti del disastro: in particolare, in un contesto in cui, ormai, l'architettura è considerata uno strumento meramente economico è necessario ripensarla in chiave più sociale. Questo obiettivo si realizza dando maggiore importanza alla natura, al contesto circostante le strutture architettoniche e donando un ruolo predominante alle persone, soprattutto quelle che, per il trauma subito, si ritrovano ad essere i protagonisti di un processo di rinnovo dell'architettura stessa. Cfr. <http://www.domusweb.it/it/architettura/2012/09/03/toyo-ito-home-for-all.html>.

<sup>80</sup> Cfr. <http://www.domusweb.it/it/architettura/2012/09/03/toyo-ito-home-for-all.html>.

<sup>81</sup> Cfr. <http://www.wochikochi.jp/english/topstory/2012/10/minnanoie.php>.

<sup>82</sup> Cfr. <http://www.ilpost.it/lucamolinari/2012/08/28/common-ground-la-13-mostra-internazionale-darchitettura-di-venezias/>.

<sup>83</sup> Ideatore del titolo e tema della Biennale è stato l'architetto britannico David Chipperfield.

<sup>84</sup> Cfr. citazione tratta dal sito che fa riferimento a <http://www.ilpost.it/lucamolinari/2012/08/28/common-ground-la-13-mostra-internazionale-darchitettura-di-venezias/>.

le tradizioni”<sup>85</sup>. Insomma, una condivisione di punti di partenza/obiettivi che ha fatto sì che il progetto giapponese vicesse il Leone d’oro alla Mostra internazionale di architettura di Venezia.



Figura 5: Consegna del Leone d’oro a Venezia

La “Casa di tutti” di Rikuzentakata rappresenta un lavoro diverso rispetto a quelli precedenti poiché presenta un *background* decisamente differente: infatti, a causa dello *tsunami* l’intera città è stata spazzata via. Non è rimasto nulla: né case, né il Comune, persino l’ospedale, tutta la zona è stata completamente rasa al suolo.<sup>86</sup>

(parla Itō) È davanti a questo contesto che tutti assieme abbiamo cominciato a riflettere. All’inizio, la condizione che avevo imposto era di costruire un’unica cosa tutti insieme, che non saremmo caduti assolutamente nel tranello delle solite competizioni. Poi, [mi sono chiesto] che cosa mai potremmo riuscire a fare noi architetti qui, in questo determinato luogo. Perciò, ho imposto [a me stesso e agli altri tre] anche la condizione di ripensare l’architettura da zero per capire cosa essa fosse.<sup>87</sup>

È questo il punto di partenza del progetto di Rikuzentakata. Sebbene i tre architetti dimostrino un notevole impegno nel pensare a come concretizzare l’ *Home-for-All* per quella zona, i risultati non sono altrettanto soddisfacenti: i modellini sembrano incompleti o comunque non trasmettono il significato che dovrebbe scaturire da essi.

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=x1LXN5OXKKo>.

<sup>87</sup> 「そこで、みんなで考え始めたわけです。最初に、僕が出した条件はとにかくみんなで一つのものを創るんだよと。絶対にそのコンペティションのようなものにはならない。そして、建築家としていったいここで自分たちが何ができるんだ。建築とは何なのかっていうことをもう一回ゼロから考えてみようよという条件を出しました。」 Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=x1LXN5OXKKo>.



Figura 6: Modellini del progetto

La svolta decisiva che ha portato all'omogeneità che stavano cercando gli architetti, avviene quando, nel gennaio 2012, il *team* riceve tre *input*.

1. il *matsuri*<sup>88</sup> tipico della cittadina, il *Kenka Tanabata*<sup>89</sup>, dal quale sono rimasti colpiti per la forma imponente e per i colori sgargianti dei carri utilizzati durante questo festival;
2. Sugawara Mikiko<sup>90</sup>, una donna del posto che, sempre con il sorriso sulle labbra, non ha mai smesso di prodigarsi per il bene degli abitanti;<sup>91</sup>
3. i cedri che stanno alle pendici della collina alle spalle della città.

<sup>88</sup> Il *matsuri* (祭り) rappresenta le solennità religiose che vengono celebrate in Giappone. Ce ne sono molteplici, e variano da regione a regione, e da città a città.

<sup>89</sup> Il *Kenka Tanabata* (けんか七夕, letteralmente "il festival della lotta") è la festa tradizionale che si celebra il 7 luglio di ogni anno. Per tale festa vengono tagliati alcuni grossi cedri che abbiano un'età non inferiore a cinquant'anni; da questi verranno ricavati i tronchi che saranno attaccati ai carri da corteo scintoista che vengono usati durante il festival. Si chiama "festival della lotta" perché questi tronchi vengono fatti scontrare l'uno con l'altro, a ritmo di musica con i tamburi, il tutto come emblema della passione ardente degli abitanti di questa zona. Cfr. <http://www2.pref.iwate.jp/~hp2516/event/aug/>.

<sup>90</sup> In un certo senso la sua presenza è diventata fondamentale poiché veniva vista come una sorta di "mamma" del luogo e di tutti. Aveva perso sua madre e sua sorella maggiore durante il disastro, ma non per questo si è lasciata sopraffare dalle emozioni, anzi si è adoperata maggiormente per il bene di tutti.

<sup>91</sup> Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=x1LXN5OXKKo>.



Figura 7: Kenka Tanabata



Figura 8: Sugawara Mikiko



Figura 9: Cedri giapponesi

Questi ultimi in particolare, hanno permesso agli architetti di giungere a un'idea comune. A causa dello *tsunami*, mentre in qualsiasi città nei dintorni tutti questi alberi si erano irrimediabilmente rovinati a causa della salsedine del mare, solamente quelli a Rikuzentakata erano rimasti "architetticamente utilizzabili".<sup>92</sup> Questa opportunità ha dato lo spunto per il progetto finale: una "Casa di tutti" costruita con i cedri al posto delle colonne portanti.<sup>93</sup> La caratteristica lunghezza di questi alberi, inoltre, ha portato a pensare ad una struttura che, più che in larghezza, si potesse sviluppare in altezza, esattamente come i carri del festival cittadino. Motivo di questa scelta è la posizione assegnata alla casa: il pianoro dove questa sarebbe stata costruita si trova in un punto sopraelevato rispetto a tutta la città, e dalla sua terrazza, il piano più elevato dell'edificio, si sarebbe potuto vedere il mare e tutto l'ambiente circostante. Il sentimento, quindi, che si sarebbe sviluppato in chiunque si affacciava ad ammirare il paesaggio era di invito come a voler dire "Dai, che da questo momento in poi costruiamo la nostra città!", sentimento che poteva benissimo essere stato spazzato via insieme a tutto il resto nel momento del disastro.<sup>94</sup>

<sup>92</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=oZl1c-avllQ>.

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>94</sup> Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=x1LXN5OXKKo>.



Figura 10: Progetto finale *Home-for-All*

Ma per poter risvegliare tale entusiasmo negli abitanti della zona colpita era necessario renderli partecipi e protagonisti dei singoli passaggi dell'intera progettazione della *Home-for-All*. Questo è stato attuato non solo nelle prime fasi, in cui più e più volte il gruppo di architetti si è riunito con la signora Sugawara e altri del posto per capire che tipo di casa volessero, ma anche successivamente, quando era giunto il momento di mettersi fisicamente in gioco ed usare le proprie mani. Dopotutto, Rikuzentakata è diversa dalle altre zone colpite proprio perché della città non è rimasto praticamente nulla. Però, quello che Itō e il suo *team* vogliono comunicare è che proprio perché si tratta di un "nulla" allora non si può fare altro che progettare e costruire, poi ancora progettare e costruire, e così via. Lui stesso spiega che questo processo non è semplice da attuare, però se si passa il confine tra pensiero ed azione, allora la parte più ardua è superata e si compie un passo in più, un passo in avanti.

From what I see, I think the Japanese architects, young and old have become out of touch with actuality and become purely abstract. What we've done is given new meaning to abstraction. I think there's such a thing as a tangible form of abstract. And our result fits that idea. It has something new. Somewhere along this line of thought will be the new level of architecture.<sup>95</sup>

Il "nuovo livello"<sup>96</sup> di cui parla Itō vede l'architettura ripensata più come strumento sociale che economico.<sup>97</sup> Ma non è semplice cambiare un modo di pensare o inquadrare un concetto che fino a quel momento era rimasto invariato: essere mentalmente flessibili non è propriamente una

---

<sup>95</sup> Tratto da uno dei video (filmato personalmente) che mostravano a ripetizione nel padiglione del Giappone, durante la Biennale di Venezia di architettura del 2012.

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> Cfr. <http://www.ilpost.it/lucamolinarini/2012/08/28/common-ground-la-13-mostra-internazionale-darchitettura-di-venezias/>; cfr. anche <http://www.domusweb.it/it/architettura/2012/09/03/toyo-ito-home-for-all.html>.

capacità facile da acquisire. Se a Miyagi i tre obiettivi<sup>98</sup> prefissati da principio sono pienamente soddisfatti, a Rikuzentakata si denota una mancanza fondamentale: benché siano stati capaci di collaborare tutti assieme per la progettazione e la costruzione della casa, gli architetti stessi non sono riusciti a superare la propria individualità di “artisti”, perché, in un certo senso, “l’edificio riflette la loro originalità”<sup>99</sup>. Non hanno, insomma, saputo astrarre pienamente l’architettura dalla sua categoria fissa. Questa, tuttavia, non è da vedersi come una sconfitta. Il primo passo è stato fatto, non solo da parte degli abitanti della cittadina che si sono riuniti e hanno cominciato a pensare e a progettare la loro comunità, ma anche da parte degli architetti stessi che, grazie alle “relazioni costruttive”<sup>100</sup> che hanno saputo instaurare con chi avevano vicino, conoscendo le loro tradizioni, le loro convinzioni e i loro valori, hanno saputo, anche se in minima parte, scorgere dietro il vetro oscurato di quella categoria fissa l’essenza primordiale dell’architettura, soprattutto di fronte ad un disastro.



Figura 11: Home-for-All di Rikuzentakata completata

---

<sup>98</sup> Mi riferisco ai tre obiettivi del progetto *Home-for-All*: offrire un luogo alle persone traumatizzate dove possano sentirsi come a casa e in compagnia, far sì che tutti collaborino alla riuscita del progetto, creare questa casa dove gli abitanti del luogo potranno riunirsi per parlare del futuro della loro comunità. Cfr. <http://www.wochikochi.jp/english/topstory/2012/10/minnanoie.php>.

<sup>99</sup> Cfr. <http://www.wochikochi.jp/english/topstory/2012/10/minnanoie.php>.

<sup>100</sup> Si può parlare anche di “*disaster utopia*”: concetto ideato da Rebecca Solnit (autrice di *A Paradise Built in Hell: The Extraordinary Communities that Arise in Disaster*), che descrive come, a seguito di un disastro, le persone traumatizzate e ferite fisicamente e psicologicamente riescono a distruggere le barriere che le dividono e arrivano a formare una comunità che si basa sulla solidarietà collettiva. Scrive la Solnit: “Imagine a society where the fate that faces [people], no matter how grim, is far less so for being shared, where much once considered impossible, both good and bad, is now possible or present, and where the moment is so pressing that old complaints and worries fall away, where people feel important, purposeful, at the center of the world.”. Cfr. [http://www.slate.com/articles/health\\_and\\_science/science/2012/11/looting\\_after\\_hurricane\\_sandy\\_disaster\\_myths\\_and\\_disaster\\_utoopias\\_explained.html](http://www.slate.com/articles/health_and_science/science/2012/11/looting_after_hurricane_sandy_disaster_myths_and_disaster_utoopias_explained.html).



Figura 12: Panorama dalla Home-for-All di Rikuzentakata

### 3.5. “Architecture. Possible Here? Home-for-All”

Non a caso è stato scelto come titolo per la mostra internazionale di architettura della Biennale di Venezia *Koko ni, kenchiku wa, kanō ka* (ここに、建築は、可能か, letteralmente “L’architettura è possibile qui?”). Spiega Itō:

Alla domanda ‘L’architettura è possibile qui?’, la risposta è [la seguente]: proprio perché si tratta di ora e di adesso, esiste un’architettura che possiamo utilizzare in questo determinato luogo, ossia nelle zone disastrose. In altre parole, in una città come questa<sup>101</sup> in cui non è rimasto nulla, l’architettura, nel vero senso del termine, esiste nella sua forma più primitiva. E noi architetti, nel desiderio di giungere ad una forma così, ci siamo imposti, per questa mostra, un tema il più basilare possibile. [Dopotutto,] è nei momenti in cui accade questo genere di catastrofi che gli uomini, in un certo senso, diventano *genuini*<sup>102, 103</sup> (il corsivo è mio)

Il *koko ni* (“qui”) si riferisce a due livelli: a quello spaziale dei luoghi devastati dai disastri e a quello temporale del qui ed ora. Il *kenchiku wa* (“l’architettura”) allude ad un’arte intesa come collettiva, fatta per il bene di tutti e con la collaborazione di tutti. Infine, il *kanō ka* (“è possibile?”)

<sup>101</sup> Si riferisce a Rikuzentakata, e in senso più ampio alle città distrutte dallo tsunami.

<sup>102</sup> Il termine utilizzato in giapponese è *junsui* (純粹) che letteralmente significa “purezza, ingenuità, innocenza, candore”. La scelta di questo termine penso sia stata volutamente fatta da Itō per sottolineare la necessità di fronte ad un disastro, in primo luogo, dell’uomo di ritrovare i valori primordiali che sono stati spazzati via dallo *tsunami*, e in secondo luogo, dell’architettura di riscoprire effettivamente quale sia il suo valore in queste situazioni estreme.

<sup>103</sup> 「ここに建築は可能かという問いかけはこの場所、つまり被災地、今だからこそできる建築があるという答えです。つまり何もなくなってしまうこの町に本当の意味で建築の一番プリミティブな形が存在するのではないか、それを我々が創りたいというこの展覧会の最もベーシックなテーマです。このようなカタルシスに落ちた時に人間はある意味で一番純粋な気持ちになれる。」, tratto da uno dei video (filmato personalmente) che mostravano a ripetizione nel padiglione del Giappone, durante la Biennale di Venezia di architettura del 2012.

pone l'accento sul fatto che questo tipo di architettura è possibile concretizzarla proprio quando avvengono dei disastri in determinate zone. In altre parole, la possibilità di cui parla Itō è quella che pone tale arte nell'ottica che ciò che si va a progettare non è un edificio o un luogo, ma, piuttosto, le basi di una comunità umana su cui poi le persone metteranno le radici per costruire il proprio futuro.<sup>104</sup> Si tratta, quindi, di superare l'individualità artistica che spesse volte, negli ultimi decenni, l'architettura ha cercato di porre in rilievo.<sup>105</sup> Certo, è giusto puntare sulle caratteristiche e sulle competenze che i singoli architetti possiedono, anche perché, come bene si sa, si cresce solamente se ci si sa mettere in discussione e raffrontarsi con gli altri. Il problema sussiste nel momento in cui questi stessi architetti si confrontano con una situazione estrema: infatti, porsi come singoli individui vuol dire mettere in relazione la singolarità con l'universalità, rischiando di sottostimare l'una rispetto all'altra o di dare spazio all'una a discapito dell'altra. Fare architettura ponendo l'individualità dell'architetto sopra tutto, in un contesto estremo, non fa altro che infossare ancora di più l'arte stessa nella sua categoria<sup>106</sup>.

Dopo il disastro dell'11 marzo, infatti, tantissimi architetti si erano diretti nelle aree colpite dallo tsunami per poter dare un contributo, anche se piccolo, alle persone che ne avevano bisogno. Tuttavia, la maggior parte di questi aveva puntato a creare spazi o dare strumenti che salvaguardassero la privacy degli individui. Il KISYN, invece, aveva compreso che il bisogno degli abitanti dei luoghi disastriati non era tanto di ritrovare la privacy, ma piuttosto di fare comunità. Certo, se da una parte, l'aspetto della privacy era stato ampiamente soddisfatto dalle abitazioni temporanee che non permettevano, in linea di massima, di creare senso di aggregazione tra le persone, dall'altra, per tutti quelli che vivevano momentaneamente nelle palestre o in luoghi con stanze enormi, tale aspetto era chiaramente mancante o garantito in minima parte. Creare delle paratie che permettessero di avere un po' di privacy era stata senz'altro un'ottima soluzione, tuttavia, la necessità che più si riscontrava era il bisogno primario dell'altro. Quindi, si è capito che chi parte da zero, parte da principio nel costruirsi una nuova vita, e questo principio, negli esseri umani, è sempre stato la socialità.<sup>107</sup> Una socialità, questa, che non riguarda le regole cui sottostare, ma le "relazioni costruttive" che riesce a creare con altri suoi simili, grazie ai quali acquista la capacità di crescere come individuo.

Il progetto *Home-for-All* è stato per il gruppo di Itō una vera e propria sfida. Come poter amalgamare le idee di cinque personalità completamente diverse in modo da creare un unico progetto che potesse rispondere ai bisogni degli abitanti di Rikuzentakata? Dovevano come ricomporre i pezzi di un *puzzle*, di cui sapevano esattamente la collocazione, ma non potevano riuscire nell'impresa perché gli mancava il piano dove appoggiarsi. Un elemento fondamentale,

---

<sup>104</sup> Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=x1LXN5OXKKo>.

<sup>105</sup> Cfr. <http://www.ilpost.it/lucamolinari/2012/08/28/common-ground-la-13-mostra-internazionale-darchitettura-di-venezias/>.

<sup>106</sup> La categoria che vede l'architettura come arte del singolo.

<sup>107</sup> Cfr. [http://www.treccani.it/enciclopedia/societa\\_%28Dizionario-di-filosofia%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/societa_%28Dizionario-di-filosofia%29/).

questo, che gli si è presentato nella figura della signora Sugawara: aveva saputo, infatti, spronarli ad andare oltre loro stessi, come architetti, e a creare un nuovo concetto di architettura. Un'arte creata non per se stessa ma, poiché doveva "rispondere ai bisogni degli individui"<sup>108</sup>, per il loro bene. Un'arte, quindi che permettesse, attraverso la collaborazione di più personalità,<sup>109</sup> di creare un luogo che fosse, fisicamente e spiritualmente, utile a chi ne avrebbe fatto uso. La *Home-for-All*, alla fine dei lavori, è risultata, infatti, sia una "casa fisica" per chi non ce l'aveva più, dove potersi riunire per stare in compagnia, sia una "casa spirituale" perché rappresentava l'origine, il baccello da cui sarebbe poi, germogliata una nuova e forte comunità.

Il progetto della "Casa di tutti" rappresenta, sia per gli architetti sia per le persone traumatizzate, il "punto zero" da cui partire: avere la possibilità che qualcuno possa ascoltare i sentimenti più reconditi che ognuno ha dà un motivo per andare avanti, dà i mezzi e le modalità per superare i momenti difficili, e diviene di grande supporto fisico e morale. Significa, perciò, non ripartire più dal nulla, perché si ha un posto in cui condividere le proprie ansie, ma anche i propri desideri per il futuro. Un posto dove crescere e far crescere. Tale compenetrazione di "corpi solidi"<sup>110</sup> è stata concretizzata, nella *Home-for-All*, attraverso l'utilizzo di uno strumento che ha permesso a chi ha partecipato a questo progetto di sentirsi parte fondamentale del tutto: la comunicazione.<sup>111</sup>

La conversazione è uno scambio tra menti con memorie e abitudini diverse. Le menti non si limitano a scambiare dei fatti: li trasformano, li rimodellano, ne traggono conseguenze diverse, ne prendono spunto per formare nuove catene di pensieri. La conversazione non rimescola le carte: ne crea di nuove.<sup>112</sup>

Quello a cui il *team* di Itō ha puntato è stato far sì che le persone che non avevano più una casa, entrando in questo edificio particolare, potessero sentirsi come veramente tornate a casa.<sup>113</sup> Desiderio, questo, che è stato soddisfatto grazie all'"energia"<sup>114</sup> scaturita dalla loro voglia di

---

<sup>108</sup> Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/architettura/>.

<sup>109</sup> Cfr. RUI, *Toyo Ito*, p. 4. Cfr. anche il link a [http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL\\_curatori\\_05-ITO\\_ITA.pdf](http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL_curatori_05-ITO_ITA.pdf).

<sup>110</sup> Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/compenetrazione/>.

<sup>111</sup> "Quando raccontiamo una storia, oltre a trasmettere delle informazioni su dei fatti, offriamo anche una prospettiva, suggeriamo interpretazioni, sondiamo le reazioni di chi ci ascolta, ci rappresentiamo per irrobustire relazioni sociali, mettere in crisi sodalizi, invocare o accettare solidarietà." (Duranti 1992, cit., p. 16) "Altrettanto fanno gli interlocutori, che non si limitano a interpretare le parole, ma negoziano la percezione complessiva della situazione in un rapporto di reciprocità discorsiva. Pertanto," (Jacobelli, note a "Il rito della conversazione", cit., p. 190) "le conversazioni sono imprese cooperative, che ci permettono di renderci conto di tutto il lavoro di coordinamento fatto dagli interlocutori." (Duranti 1997, cit., p. 237), in Gian Pietro JACOBELLI, *Il rito della conversazione*, in "Scomunicare. Il quarto escluso della comunicazione alienante", Meltemi Editore, Roma, 2003, cit., p. 190; "Le nostre conversazioni private sono in grado di cambiare il mondo. [...] Quando le nostre idee vengono contestate o modificate da uno scambio verbale si diventa consapevoli di quanto siamo debitori agli altri, di quanto un compagno possa contribuire al nostro sviluppo individuale, morale ed emotivo, senza che si debba rinunciare a essere individui unici e distinti." (Zeldin 1998, cit., p. 57), in JACOBELLI, Gian Pietro, *Il rito della conversazione*, cit., p. 190.

<sup>112</sup> ZELDIN 1998, cit., p. 39, in JACOBELLI, *Il rito della conversazione*, cit., p. 190.

<sup>113</sup> Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=x1LXN5OXXKo>.

<sup>114</sup> Ibidem.

mettersi in gioco. Un'energia inizialmente centripeta, che ha permesso di amalgamare tante menti differenti sotto un'unica bandiera (quella, appunto, della speranza), e, successivamente, centrifuga, dando modo agli abitanti della città, dopo essersi confrontati e aver condiviso dei momenti assieme, di proiettarsi verso il futuro e pensare concretamente a come far rinascere la loro comunità. Dopotutto, come spiega la Forni,

Per Bordieu la casa è l'organizzazione della cultura materiale al suo interno sono elementi essenziali che rendono tangibili le regole incorporate che orientano l'esistenza degli individui. Nella casa, le gerarchie che improntano le relazioni tra oggetti, persone e pratiche sono manifestate in maniera oggettiva e materiale: la casa diventa un'espressione metaforica dell'organizzazione culturale.<sup>115</sup>

E proprio perché la casa, come struttura in sé, è simbolo dell'organizzazione che sta alla base della società, che l'obiettivo ultimo del progetto *Home-for-All* risulta qui chiaramente evidenziato. Il *team* di Itō auspica che questo genere di case/luoghi comunitari dilagino (non solo in Giappone, ma in tutto il mondo) e creino una grande e fitta rete di "relazioni costruttive".<sup>116</sup> Anche se si susseguissero decennio dopo decennio, generazione dopo generazione, solo momenti di crisi o le speranze si affievolissero fino a divenire un unico filo sottile, se quel filo fosse, allo stesso tempo, resistente e flessibile, allora le difficoltà che ci si troverebbe a dover affrontare ogni singolo giorno, risulterebbero sempre meno destabilizzanti.

Un obiettivo, questo, senz'altro ambizioso. Ma, in fin dei conti, se ci si pensa bene, la casa rappresenta l'origine di tutto: è il primo mondo<sup>117</sup> con cui entriamo in contatto nel momento in cui nasciamo; è lì che fin da piccoli impariamo a parlare, a mangiare, a comunicare, a piangere; è lì che comprendiamo, partendo da quelle più semplici, le regole della società; ed è lì che impariamo a superare le prime difficoltà, come, per esempio, camminare. Ci sarà capitato innumerevoli volte, nel tentativo di imitare i più grandi a "due zampe", di cadere per terra prima di capire quale fosse la tecnica migliore, eppure per quante volte potevamo cadere altrettante ci rialzavamo perché eravamo sostenuti da qualcuno. È la stessa cosa che hanno auspicato (e che continuano a volerlo) i componenti del gruppo di Itō: costruire una casa che diventi dimora "sia per il corpo sia per la mente"<sup>118</sup>, e che divenga luogo dove anche dei semplici gesti, come condividere sotto lo stesso tetto un buon pasto o chiacchierare seduti in una veranda all'ombra ristoratrice di un albero, siano linfa per una nuova speranza. Una speranza che deve essere costruita, anche se a volte può risultare arduo, un passo alla volta, e per restare in termini "architetttonici", mattone dopo mattone.

---

<sup>115</sup> Silvia FORNI, "Oggetti", in Cecilia PENNACCINI (a cura di), *La ricerca sul...*, cit., p. 101.

<sup>116</sup> Cfr. RUI, *Toyo Ito*, pp. 3-4. Cfr. anche il link a [http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL\\_curatori\\_05-ITO\\_ITA.pdf](http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL_curatori_05-ITO_ITA.pdf).

<sup>117</sup> Cfr. LIGI, *Antropologia dei...*, p. 53.

<sup>118</sup> Cfr. <http://www.disegnodaily.com/magazine/toyo-ito-s-home-for-all-completes>.

## Conclusioni

“Non ti chiedo miracoli o visioni, ma la forza di affrontare il quotidiano.  
Preservami dal timore di poter perdere qualcosa della vita.  
Non darmi ciò che desidero ma ciò di cui ho bisogno.  
Insegnami l'arte dei piccoli passi.”  
(Antoine de Saint-Exupery, “Il Piccolo Principe”)

Quando ho visitato la Biennale di Venezia nel 2012, sono stata colpita in particolare da un video che veniva proiettato nel padiglione del Giappone, nel quale veniva filmata la città di Rikuzentakata, ormai completamente pulita dai detriti dello *tsunami*, ma rasa al suolo. Il fotografo Hatakeyama, nativo della cittadina, in quel video stava mostrando cosa rimaneva della sua casa: solamente le fondamenta. Tuttavia, a farmi riflettere sono state proprio le parole che ha detto in seguito:

When I look back at my life It's so overwhelming I can't think anymore. I feel lost. People say you can only understand a disaster firsthand. It makes perfect sense. There're people who've been in a disaster and people who are far away trying to imagine it. There's a gap there. *Creative activities deal with emotions*. It's sad if people can only understand tragedy firsthand. *That's where art can help explain it*. Art can bridge the gap. When people lose everything in a disaster they're given food, shelter and clothes... They get the bare necessities of life as promptly as possible. It's like giving medicine to someone with a stomachache. One thing about medicine: it always works. When an artist feels compelled to do something for the survivors he has to know that art is not medicine. If you think art relieves pain like medicine you'll fail. This is difficult for artist to admit.<sup>1</sup> (il corsivo è mio)

L'arte, insomma, crea il ponte tra l'uomo e le sue emozioni. E soprattutto, di fronte ad un disastro, essa fa sì che quel ponte non venga spezzato o, se ciò accade, diventa uno strumento che permette all'uomo di ricostruire quello stesso ponte.

La scelta fatta inizialmente di portare avanti delle riflessioni su tre tematiche differenti, quali la cinematografia, la letteratura e l'architettura, ma che, allo stesso tempo, sono accumulate dal tema principale della riconquista della quotidianità dopo una catastrofe, trova qui le sue motivazioni. Come avevo spiegato nell'introduzione, il mio obiettivo non era quello di paragonare questi temi in una scala di maggiore o minore astrattezza. Ciò che mi sono proposta, al contrario, è stato di dimostrare che questi ambiti artistici posseggono tutti e tre gli strumenti necessari per divenire un valido aiuto per coloro che hanno subito un trauma di qualsiasi natura esso sia.

---

<sup>1</sup> Tratto da uno dei video (filmato personalmente) che mostravano a ripetizione nel padiglione del Giappone, durante la Biennale di Venezia di architettura del 2012.

Sono tre le parole chiave del percorso svolto finora: immagini, parole, comunicazione. Nessuna delle tre è più importante dell'altra, come non esiste nessuna scala di astrattezza o concretezza tra di loro. Sono rispettivamente le caratteristiche di ogni singola tematica e, volutamente, le ho poste secondo quel dato ordine, un ordine che direi addirittura propedeutico. Ma rispetto a che cosa? Il nesso che sottende ogni capitolo è appunto la riconquista della quotidianità dopo un disastro, che si può attuare in molteplici modi, a seconda della persona che è protagonista di questo agire e a seconda, anche, del contesto in cui questa persona agisce. A tal proposito, esiste un termine specifico nel ramo della psicologia dell'emergenza che riassume sinteticamente quanto detto: la "resilienza"<sup>2</sup>. Parlando in termini più semplici, la resilienza non è altro che la flessibilità mentale che una persona dimostra di avere davanti a una difficoltà. Perciò, in termini più ampi e connessi al tema della mia tesi, è la capacità di un individuo di far fronte alle difficoltà esistenziali che seguono a un qualche trauma personale e/o collettivo. Ho scelto volutamente di non nominare mai nel corpo centrale il termine "resilienza", poiché credo che l'approccio esemplificativo sia stato più efficace.<sup>3</sup> E soprattutto perché ho ritenuto più giusto porre l'attenzione sulle riflessioni dei singoli ambiti presi in esame, piuttosto che soffermarmi sulla spiegazione di un unico termine. Ovviamente questo non vuol dire che voglia svalutare l'importanza del concetto di resilienza. Ritengo, al contrario, che sia doveroso parlarne nelle "conclusioni" poiché è qui che si tirano le fila di quanto detto finora.

Tutti e tre gli ambiti presi in questione sono possibili strumenti di resilienza. Dico "possibili" perché non è detto che questi stessi ambiti siano considerati allo stesso modo da altri individui: dopotutto, come è già stato ribadito, le chiavi di lettura di una persona nei confronti di un determinato film, o libro o ambiente circostante cambiano a seconda di chi li osserva, e di come e da che *background* di partenza li si interpreta. In altre parole, qualsiasi forma d'arte è sempre recepita attraverso modalità differenti, che si tratti di arte figurata, musica o qualsiasi altra forma artistica. La scelta fatta in questa tesi è anch'essa una di queste modalità, perché secondo il mio parere, rappresenta un percorso trifasico in cui ogni fase è propedeutica all'altra, e nel suo complesso, è un cammino costruttivo al fine di sviluppare positivamente tutte quelle capacità resilienti utili per far fronte ad un disastro.<sup>4</sup>

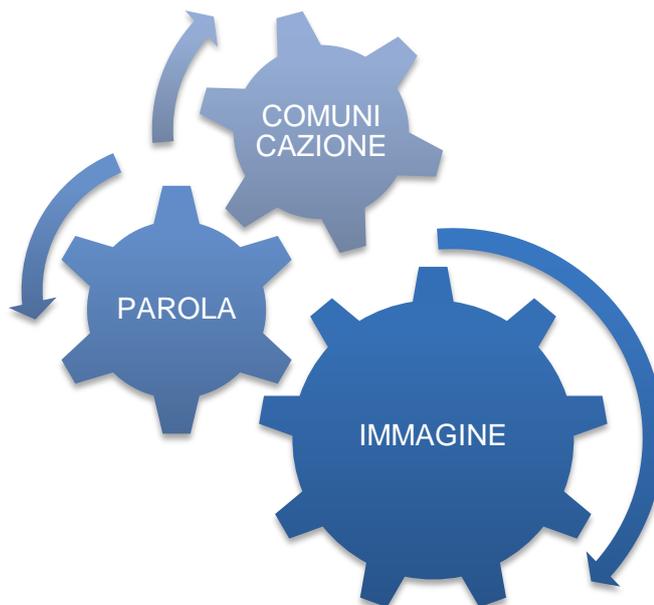
La propedeuticità di cui parlo si riferisce alle parole chiave di ogni tematica, e il rapporto che sottende tra loro può essere schematizzato in questa maniera:

---

<sup>2</sup> Cyrulnik definisce il termine resilienza come "una parola di derivazione latina che permette di descrivere il grado in cui una struttura metallica o mentale è capace di resistere a un urto, risultando così più o meno resiliente.". Cfr. CYRULNIK, Boris, "La resilienza: una speranza inaspettata", in Boris CYRULNIK, Elena MALAGUTI, *Costruire la resilienza. La riorganizzazione positiva della vita e la creazione di legami significativi*, Erickson, 2013 (quinta ristampa), cit., p. 21.

<sup>3</sup> Per approccio esemplificativo intendo la modalità con cui si spiega un dato termine e/o argomento non tramite delle definizioni, ma piuttosto attraverso degli esempi concreti.

<sup>4</sup> Chiaramente con questo non si vuole svalutare qualsiasi altra forma d'arte all'infuori di animazione, letteratura e architettura. Semplicemente, la mia riflessione verte proprio su come queste tre forme d'arte sono l'una propedeutica all'altra in un cammino costruttivo di riconquista della quotidianità.



**Schema 3: Rapporto di propedeuticità tra immagine, parola e comunicazione.**

Tutti e tre gli elementi in questione sono come degli ingranaggi che muovendosi diventano la forza motrice di quello successivo: infatti, non ci può essere parola senza immagine e non ci può essere comunicazione senza parola. Innanzitutto, l'immagine prodotta da un film<sup>5</sup> trasmette delle sensazioni e delle impressioni che potrebbero essere semplicemente legate all'esperienza visiva davanti allo schermo o, a un livello più profondo, potrebbero essere messe in relazione con se stessi.<sup>6</sup> Se si verifica il secondo caso e ci si rapporta con quella determinata impressione,

domandandosi che cos'è, che cosa si può trarne e che cosa significa vivere per essa, la si fa esistere mettendola in discussione, con lo scopo di porla in relazione con l'io. E così, essendo diventata viva, l'impressione comincia a significare qualcosa. Ha cessato di essere una semplice impressione, iniziando a tradurre un concetto. Ha un'altra faccia, che nel caso specifico è la nostra, e parla di noi, del mondo interiore che è nostro e che si scopre a partire dal mondo esterno.<sup>7</sup>

Da mero *input* sensoriale, l'impressione passa quindi ad assumere le sembianze di un sentimento che si traduce poi, secondo la volontà dell'individuo che ha provato tale esperienza, in azioni, in atteggiamenti concreti della vita di tutti i giorni. Vi sono, poi, le parole che sono trasmesse

<sup>5</sup> È qui che sta la differenza tra un'immagine cinematografica e un'immagine di un'opera d'arte. Mentre la prima è parte di una storia che è già narrata dal regista e la vicenda che viene presentata non può essere modificata dall'osservatore, la seconda è come un libro. Infatti, sebbene possa descrivere una storia anch'essa, e spesse volte anche molto complessa, qui, a differenza dell'immagine cinematografica, la fantasia dell'osservatore gioca un ruolo fondamentale ed è lui che anima i personaggi raffigurati, proprio come in un libro.

<sup>6</sup> Cfr. Bertrand VERGELY, "Approccio filosofico alla resilienza", in CYRULNIK, MALAGUTI, *Costruire la resilienza...*, pp. 119-120.

<sup>7</sup> VERGELY, "Approccio filosofico alla resilienza", in CYRULNIK, MALAGUTI, *Costruire la resilienza...*, cit., pp. 119-120.

da un libro. Esse rendono possibile la “metamorfosi”<sup>8</sup> dell’universo immaginario del lettore: è, infatti, soprattutto di fronte ad un trauma che la capacità di comunicare di un individuo viene meno, e in questo contesto, il libro con il suo universo di parole può divenire una sorta di dizionario dal quale il lettore può attingere e, creandosi un proprio immaginario, fantasia dopo fantasia, sentimento dopo sentimento, parola dopo parola, potrebbe trovare un modo nuovo di esprimersi. La “metamorfosi” di cui parla Cyrulnik è quindi quella che le parole producono nella persona che si accosta ad esse, una metamorfosi, questa, che porta il lettore a pensare il mondo letterario attraverso la propria fantasia, a rapportarsi ad esso e a renderlo, pertanto, realizzabile nella percentuale in cui lui stesso lo ritiene tale. In ultimo, c’è l’architettura che è uno strumento per edificare non l’edificio in sé e per sé, ma piuttosto la comunità che vi risiederà poi in seguito. Quindi, ciò che viene creato è un ambiente in cui, attraverso la comunicazione, viene dato lo spazio vitale alle parole perdute<sup>9</sup> di ogni singolo individuo, perché “il racconto trasforma la passività in attività. [Infatti,] dopo l’impotenza provata di fronte all’avvenimento subito, è un modo per riprendere possesso dell’esperienza”<sup>10</sup>. Insomma, poter parlare con qualcuno produce un ponte tra le persone, e questo legame che si forma permette di mettersi in discussione, ampliando il proprio mondo e la propria prospettiva. In altre parole, dona alla comunità che si forma “la sensazione di dominare la situazione, che a sua volta incoraggia il progresso”<sup>11</sup> in direzione di una meta concreta condivisa.

Tuttavia, quello che ho constatato procedendo nella stesura di questo testo è che se da una parte questo processo trifasico implica la propedeuticità di ogni singolo passaggio a quello successivo, per cui l’immagine è preparatoria alla parola e la parola è preparatoria alla comunicazione, dall’altra, ognuna di queste fasi è a sua volta un cammino trifasico che si può strutturare nella triplice relazione di “esperienza, simbolo, concetto”<sup>12</sup>. Pertanto, risulta chiaro che, come il percorso unico diviso in tre fasi, allo stesso modo anche le tre tematiche, prese singolarmente, rappresentano tre possibili strade da intraprendere nello sviluppo delle proprie capacità resilienti.

Il risultato è quindi una riflessione su come l’arte, in alcune sue forme, può diventare utile a coloro che hanno subito un qualche tipo di trauma. O meglio, su come la cinematografia, la letteratura e l’architettura giapponese hanno saputo e continuano a rispondere ai disastri che si susseguono ciclicamente nell’arcipelago nipponico.

Quello che ho fatto in questo percorso è stato riflettere su delle possibili metodiche che producono resilienza utilizzate da alcune forme d’arte giapponese. Come ribadisce la Malaguti,

---

<sup>8</sup> CYRULNIK, “Il reale e la sua rappresentazione. I requisiti della resilienza”, in CYRULNIK, MALAGUTI, *Costruire la resilienza...*, cit., p.45.

<sup>9</sup> E qui mi riferisco anche alle “strutture cognitive” di cui parla Ligi. Cfr. *Antropologia dei...*, cit., p. 51.

<sup>10</sup> Michel DELAGE, “Trauma psichico e resilienza familiare”, in CYRULNIK, MALAGUTI, *Costruire la resilienza...*, cit., pp. 202-203.

<sup>11</sup> TERCERO 1998, in Michel DELAGE, “Trauma psichico e resilienza familiare”, in CYRULNIK, MALAGUTI, *Costruire la resilienza...*, cit., p. 204.

<sup>12</sup> AGESCI, *Sentiero Fede*, Nuova Fiordaliso, Roma, 1997, vol. 1, cit., p.40.

La resilienza deve essere compresa, secondo Cohler e collaboratori (1995), non soltanto come il prodotto di un'interazione fra lo sviluppo psicologico e l'avversità, ma anche come implicante ugualmente la cultura dell'individuo. [...] La cultura assume un ruolo chiave nella capacità [...] di costruire un senso nel comprendere gli avvenimenti a cui deve far fronte. Ci si riferisce al senso collettivo attribuito da una comunità culturale agli avvenimenti difficili da gestire (morte, malattia, nascita di un bambino con deficit, catastrofe, guerra, ...). La comprensione e l'adattamento a un'esperienza di vita non è determinata solo dal significato attribuito e dalla capacità personale di accogliere o meno, ma anche dal significato e dalla capacità di accoglienza espressi dalla comunità culturale cui si appartiene.<sup>13</sup>

Per comprendere, pertanto, il modo di essere resiliente di una persona, è necessario avere presente la cultura di riferimento di quello stesso individuo, perché i comportamenti di un singolo, per quanto possano discostarsi dal *common sense* del popolo di cui fa parte, si rifanno sempre e comunque ai lineamenti culturali di riferimento. Quindi, per poter parlare di resilienza in Giappone, non ho fatto altro che citare alcuni dei molteplici aspetti della cultura giapponese.

Il motivo, poi, che mi ha spinto a scegliere proprio l'ambito artistico in queste tre forme è stato il concetto di "*empowerment*"<sup>14</sup>, ossia "la capacità di padroneggiare (padronanza) una situazione e il 'sentimento di potere' sull'ambiente, connesso al riconoscimento da parte della persona delle proprie competenze in quel particolare ambito"<sup>15</sup>. Il termine *empowerment* riassume in sé tutto ciò che sprona, tutto ciò che "mette in grado di"<sup>16</sup> proseguire diritti davanti a sé. Un cammino, questo, che non è possibile compiere in un unico momento, ma è necessario suddividerlo in più riprese. L'arte nella forma di questi singoli ambiti e nel percorso trifasico composto dai tre messi assieme, esprime ampiamente il senso di propedeuticità di cui parlavo in precedenza: sia nel primo che nel secondo caso, l'obiettivo ultimo è prospetticamente distante, ma in un'ottica psicologica di resilienza, questa stessa meta è posta a "portata di mano". Ecco perciò che ogni singolo passo fatto l'uno dopo l'altro "mette in grado di"<sup>17</sup> giungere all'obiettivo che ci si era posti all'inizio. Per quanto irraggiungibile si fosse presentato il punto d'arrivo, la propedeuticità di ogni passaggio funge da elemento costruttivo in un cammino di sviluppo ben studiato. L'*empowerment* è, in altre parole, proprio la capacità costruttiva che dona la forza di essere resilienti di fronte ad una difficoltà. E parlo di "capacità costruttiva" proprio perché, attraverso un singolo processo di resilienza, nell'individuo si crea una sorta di pilastro portante: tanto più solido sarà quel pilastro, tanto più resisterà al peso se qualche parete cede.

Come dice il titolo della tesi "La riconquista della quotidianità dopo un disastro. Riflessioni dal mondo della cinematografia, della letteratura e dell'architettura", quelle che si sono susseguite qui

---

<sup>13</sup> Elena MALAGUTI, "Articolazioni teoriche della resilienza", in CYRULNIK, MALAGUTI, *Costruire la resilienza...*, cit., p. 97.

<sup>14</sup> MALAGUTI, "Articolazioni teoriche della resilienza", in CYRULNIK, MALAGUTI, *Costruire la resilienza...*, cit., p. 81.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

non sono altro che delle semplici riflessioni. Non hanno alcun pretesto di essere né delle analisi critiche né tantomeno degli approfondimenti. Quello che mi sono proposta è di parlare di un tema che spesso viene lasciato in disparte, soprattutto quando si tratta di ambiti accademici: la speranza. In un contesto storico caratterizzato da disordini sociali, politici e culturali, forse potrebbe risultare più utile soffermarsi su temi di attualità quali l'economia, la politica, le relazioni internazionali. Ma proprio perché ogni popolo si forma su una propria personale cultura, ho ritenuto necessario soffermarmi, piuttosto, su temi più vicini al singolo che alla collettività. Perché è dopotutto dal singolo che si forma la comunità e questa non è altro che uno dei principali ingranaggi della civiltà umana.

Mi auguro, pertanto, che questa tesi diventi un punto di partenza per altre riflessioni, analisi o approfondimenti futuri, perché in fin dei conti è da un semplice disegno che viene creato un film, è da una singola parola che si sviluppa un libro, ed è da un piccolo legame che può nascere una profonda relazione. È, insomma, da un germoglio di volontà che può propagarsi la speranza. Basta poco per far sì che cresca: l'unica cosa importante è prendersene cura giorno dopo giorno, cosicché da esile baccello potrà diventare un robusto albero che potrà far fronte anche alle intemperie più devastanti.

## Ringraziamenti

Non è facile riassumere in poche righe tutta la gratitudine che provo per coloro che mi hanno donato una parte sostanziale del loro tempo in modo tale che riuscissi a portare a termine la stesura della mia tesi di laurea. Ma sento doveroso farlo anche se è solo un piccolo e semplice grazie.

Desidero ringraziare, innanzitutto, la prof.ssa Luisa Bienati, che con grande disponibilità e pazienza, ha saputo starmi accanto in questo percorso e, ricordandomi sempre di tenere a mente quale fosse l'obiettivo da raggiungere, ha saputo consigliarmi il modo migliore per redigere questa tesi.

Un caloroso ringraziamento va alla prof.ssa Takano Aiko, che ho conosciuto durante il mio anno di studi in Giappone, e che gentilmente, nonostante i suoi numerosi impegni, è riuscita a correggermi in modo chiaro ed esplicito la bozza dell'introduzione in lingua giapponese.

Un doppio grazie va a Yoshida Saori, con la quale ho stretto un forte legame d'amicizia, anche se a distanza. Se non fosse stato per lei, non avrei riassaporato l'aria di Kyōto e non avrei conosciuto neppure la sua fantastica famiglia che mi ha ospitato per dieci incredibili giorni. Ma non solo: a lei devo anche l'opportunità di aver conosciuto la realtà della Mediateca di Sendai, di esserci andata personalmente e di essere riuscita a procurarmi moltissimo materiale in lingua.

La mia gratitudine anche a Gabriella che, in un *tour de force* di tre giorni, mi ha corretto ben novantasei pagine di tesi in modo che anche le espressioni linguistiche fossero in un italiano corretto.

Vorrei, poi, ringraziare di cuore tutti i miei compagni d'avventura (o di stress –dipende dai punti di vista-, dato che eravamo tutti “mentalmente fusi” per via della tensione pre-laurea), Jessica, Jacopo, Thea, Veronica, che mi hanno supportata e sopportata in tutte le giornate passate assieme. Senza di loro tanti momenti difficili non sarebbero diventati facili. Un grazie anche a Simone, Silvia, Veronica e Tiziana, pure loro “abitanti del dipartimento” - come me -, che con la loro semplice vicinanza mi hanno sempre sostenuto psicologicamente.

Un grazie anche a Katia, che mi ha gentilmente prestato alcuni suoi libri che mi sono stati molto utili in questo frangente; a Francesca e a Laura, che hanno saputo darmi tanti buoni consigli durante questi anni di università.

Un fortissimo abbraccio e un caloroso grazie va ad Alessandra, perché ha saputo “guardare dove tanti altri non riuscivano”, perché ha continuato a incoraggiarmi e a spronarmi anche a

distanza di 9000 km (beato l'inventore di Skype!) e continua tuttora a farlo, e perché è un pezzettino della mia anima senza il quale non sarei diventata la persona che sono oggi.

Vorrei ringraziare la mia Co.Ca. che nonostante il periodo di difficoltà è riuscita a lasciarmi il tempo che mi occorreva per portare a termine questa lunga prova. Sono grata a tutti perché mi hanno sostenuta, e forse soprattutto sopportata, in questi mesi: benché non sia stata fisicamente vicina ad ognuno, non mi sono mai sentita sola.

Ringrazio anche Anna, Enrico, Mariacristina, Mauro, Ruggero, Elisa, Francesca, Giacomo, Alessandra, Carlo che mi hanno sostenuta, non solo mentalmente, con dei piccoli "grandi" gesti (perché diciamola tutta: condividere con loro dei fantastici manicaretti è stato un vero toccasana!). Basta poco per aiutare qualcuno, e con il loro semplice esserci mi hanno dato un grande supporto.

Un grazie, infine, a tutti i miei parenti. Ma, soprattutto, a coloro cui devo il raggiungimento di questo grande obiettivo: mia mamma Maria Pia, mia papà Flaviano, mia sorella Laura e il suo fidanzato (futuro cognato!) Marco. A loro devo l'avvicinamento alla cultura giapponese e, di conseguenza, l'idea di avventurarmi nello studio delle lingue orientali; a loro devo tutto, il supporto morale, fisico ed economico senza nessuno dei quali sarei riuscita ad arrivare fin qui; sono grata a loro per avermi dato ben due occasioni per poter andare in Giappone ad approfondire i miei studi e per avermi permesso di conoscere un Paese di cui ammiro non solo la lingua ma anche la cultura. Spero un giorno di poter ricambiare (anche se sarebbe solamente il primo passo di una lunga lista) tutto il bene che mi hanno donato, mostrando loro di persona quello splendido paese che ora, dopo anni di studi, è divenuto parte di me stessa.

Un grazie di cuore a tutti quanti.

# APPENDICI

## Appendice 1<sup>1</sup>

Nel programma televisivo *Jyōshiki ni madowasareruna! Ōjishin ikinokore SP -Tōkyō Magnitude 8.0-* (「常識にまどわされるな！大地震生き残れ SP ～東京マグニチュード 8.0～」, “Non fatevi confondere dal senso comune! Sopravvivate ad un grande terremoto SP -Tōkyō Magnitude 8.0-”), vengono elencati dei luoghi in base alla provocazione “dove non vorresti trovarti mentre avviene un terremoto?”. Riporto qui di seguito uno schema riassuntivo dei luoghi e dei comportamenti da tenere, spiegati da Watanabe.

<u>LUOGO</u>	<u>COSE DA NON FARE</u>	<u>COSE DA FARE</u>
QUANDO SI E' DAL BENZINAIO	Se si sta facendo gasolio e si ha in mano il bocchettone della pompa, non si deve continuare a stringerlo, perché si rischia così che fuoriesca il gasolio e il rischio di incendio/esplosione si alza.	Ripetersi più volte: “Non devo stringere il bocchettone”, così ci si convince realmente che bisogna rilasciarlo.
QUANDO SI E' LONTANI DAI FAMILIARI		Contattarsi con il cellulare è quasi impossibile perché le linee sono intasate. Tuttavia, usare le mail può ovviare a questo: infatti le aziende telefoniche forniscono ogni cellulare e ogni telefono fisso di una “sorta di bacheca” per messaggi da usare in caso di disastro, grazie alla quale anche se distanti, familiari e amici possono informarsi a vicenda sulla situazione in cui si trovano.  In caso di interruzione elettrica, è possibile, anche, usare

<sup>1</sup> Tutti i dati inseriti nello schema sono tratti dal programma televisivo *Jyōshiki ni madowasareruna! Ōjishin ikinokore SP -Tōkyō Magnitude 8.0-*.

Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=xltHqn12Y8U>, <http://www.youtube.com/watch?v=Imrb-Qn18ns>.

		gratuitamente (di norma si spendono 10 yen) i telefoni pubblici.
QUANDO SI E' IN BAGNO	Se non ci si trova in bagno, non correrci perché si rischia di ferirsi e di mettersi in una situazione peggiore.	Rimanere al suo interno in quanto in una casa è il luogo più sicuro, perché ci sono tante pareti, le finestre sono ridotte al minimo, e gli oggetti di grandi dimensioni che potrebbero cadere non ci sono.
QUANDO SI FRIGGE	Non serve spegnere il gas appena si sente la scossa, perché ogni fornello, recentemente, è stato fornito di un sistema che blocca la fuoriuscita del gas in caso di terremoto.	Bisogna prevenire la caduta dei mobili ingombranti della cucina fissandoli alle pareti preventivamente.
QUANDO SI E' SU UN ASCENSORE		Bisogna innanzitutto calmarsi per non rischiare di avere un attacco di panico. Gli ascensori sono, inoltre, dotati di un sistema che li fa fermare al piano più vicino e che fa aprire le porte. <sup>2</sup> Bisogna poi ricordarsi di portarsi appresso delle buste della spesa, perché in caso di emergenza risultano utilizzabili anche come toilette. <sup>3</sup>

<sup>2</sup> Il rischio che comunque si rimanga bloccati al suo interno rimane, perché se l'edificio si deforma, il sistema non funziona. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=Imrb-Qn18ns>.

<sup>3</sup> Alcuni ascensori, negli ultimi anni, sono stati dotati di apposito "water": si tratta di un cestino triangolare adoperabile come water e contenete acqua e materiali utili in caso di emergenza. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=Imrb-Qn18ns>.

QUANDO SI E' SUI PIANI ALTI DI UN GRATTACIELO	Non si deve stare vicini alle finestre/pareti vetrate. <sup>4</sup>	Bisogna fissare al muro tutte le cose che potrebbero cadere e/o spostarsi. <sup>5</sup>
QUANDO SI E' SULLO SHINKANSEN <sup>6</sup>	Non farsi prendere dal panico. <sup>7</sup>	Quando il treno è fermo, uscire dal mezzo e aiutare chi è ferito.

---

<sup>4</sup> Il problema che sussiste recentemente nei grattacieli è che grosso modo quasi tutte le pareti sono di vetro, e il rischio è che con le scosse non solo i macchinari vengano catapultati fuori dalle finestre, ma anche le persone stesse. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=Imrb-Qn18ns>.

<sup>5</sup> Nel caso di un forte terremoto, i piani alti di un grattacielo vacillano orizzontalmente di una media di 4 metri. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=Imrb-Qn18ns>.

<sup>6</sup> Lo *Shinkansen* (新幹線) è il treno ad alta velocità giapponese.

<sup>7</sup> Nei treni c'è un sistema che mette automaticamente in funzione il freno in modo tale che il treno non deragli. Grazie a questo strumento è possibile prevedere con un leggero anticipo la scossa e quindi rallentare. Recentemente, la stessa tipologia di strumento di previsione delle scosse posto sui treni, lo si può adottare anche nelle case private. Definito *Takusu* (タクス) informa dell'imminente arrivo di un terremoto con un anticipo di 10 secondi. Effettivamente pochi secondi non sono tanti, ma sono sufficienti per fare un'azione che permetta, per lo meno, di aumentare le proprie possibilità di salvarsi la vita. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=Imrb-Qn18ns>.

## Appendice 2

Riporto qui di seguito l'*ending*<sup>1</sup> dell'*anime Tōkyō M8.0*. Interpretata da Tsuji Shion (つじしおん 辻詩音), la cantante spiega che “la prima volta che mi è stato detto come si intitolava la serie ne sono rimasta molto colpita. Che ci siano terremoti in Giappone non è una cosa strana, tuttavia, mi sono sempre sentita spaventata da essi e perciò ho cercato di condurre la mia vita pensandoci il meno possibile. Alcune righe della canzone *M/elody* (il corsivo è mio) dicono ‘Finiamola di aver paura di tante cose, come il domani che non possiamo vedere’. Ebbene, penso che ora come ora non bisogna avere paura [di ciò che è sconosciuto], ma piuttosto bisogna affrontarlo e chiedersi effettivamente cosa io, come persona, sono in grado di fare. Sarei veramente contenta se questa canzone diventasse l’occasione per vivere in modo ottimistico e positivo!”<sup>2</sup>

### *M/elody*<sup>3</sup>

君がいつかくれた message  
耳の奥でじんとなる  
かたっぽ足りない毎日に  
探してたもの 見つけたんだ  
僕のちっぽけな頭で分からない  
じんとした歌も作れない ye yeah  
せめて一つでいい  
手遅れになる前に ah つかもう

melody 行き交う人 そばにいる人の中に  
melody 君の中に ah  
melody 探してたものがあつたの ah  
melody message

見えない明日怖がったり  
自分にさえ疲れたり  
そんなことはもうやめよう  
大丈夫だって言ってくれた  
いつでもそれはね 近くにあるのに  
きっと見失ってたんだ  
いまならできるよ  
少し怖いけど ここで...進もう

melody 行き交う人 そばにいる人に聞こえる  
melody 君の中に ah  
melody 誰の中にだってあるもの  
melody message

<sup>1</sup> L'*ending* è la sigla di chiusura (in contrapposizione alla *opening*, che è quella di apertura).

<sup>2</sup> Cfr. “初めて「東京マグニチュード 8.0」という題名を聞いたとき、ドキっとしました。地震はいつきてもおかしくないことなのに、考えるのが怖くて避けて通ってきたように思います。M/elody の歌詞の中に「見えない明日怖がったり...そんなことはもうやめよう」という部分があるように、怖がってるだけじゃなくちゃんと向き合って、今なにができるのかを考えたいと思いました。この作品が明日を前向きに生きるきっかけになれば嬉しいです！” tratto da [http://tokyo-m8.com/blog/?category\\_name=information&paged=9](http://tokyo-m8.com/blog/?category_name=information&paged=9).

<sup>3</sup> Testo tratto da <http://yaplog.jp/syuura/archive/5>.

oh oh 右か左か白か黒  
いつでも僕は迷っていたんだ  
目の前にあることさえも気づかず  
oh oh 右か左か白か黒  
いつでも僕は探していたんだ  
音にのって届けるの 君に...

ah melody 行き交う人 そばにいる人に伝える  
melody 君のために ah  
melody 僕の声は聞こえるかな ah  
melody message

tutuu tuturu melody... (x 2 v.)

## Traduzione

Il messaggio che mi avevi regalato quel giorno  
risuona ancora nelle mie orecchie.  
In questi giorni vuoti e insoddisfacenti  
ho [finalmente] trovato quello che cercavo.  
Con la testa che mi ritrovo non posso capire  
né tantomeno potrei scrivere una canzone toccante. ye yeah  
Ma anche solo una va bene,  
e prima che sia troppo tardi ah afferriamola!

Una melodia che è nelle persone che incontriamo  
Una melodia che è dentro di te ah  
Una melodia che stavo cercando ah  
Una melodia un messaggio

Aver paura del futuro che non conosciamo,  
essere stanchi anche di se stessi:  
mettiamoci una pietra sopra a tutto questo!  
E mi hai detto che andrà tutto bene.  
Che sebbene ce la avessi avuta sempre a portata di mano  
probabilmente l'avevo persa di vista,  
ma ora ce la farò sicuramente.  
Potrò avere un po' di paura, ma non importa: basta che andiamo avanti!

Una melodia che è nelle persone che incontriamo

Una melodia che è dentro di te ah

Una melodia che possiede chiunque ah

Una melodia un messaggio

Oh oh destra o sinistra, bianco o nero,

sono sempre stato indeciso,

senza accorgermi addirittura delle cose che avevo davanti agli occhi.

Oh oh destra o sinistra, bianco o nero,

sono sempre stato alla sua ricerca

[ma ora] la trasformo in suono e faccio in modo che arrivi a te!

Una melodia che possiamo trasmettere alle persone che incontriamo

Una melodia che è per te ah

Una melodia, ma tu riesci a sentirla? ah

Una melodia un messaggio

tutuu tuturu melodia... (x 2 v.)

## BIBLIOGRAFIA TESI MAGISTRALE

### ELENCO SIGLE

IJJS = International Journal of Japanese Sociology

TAPJ=The Asia-Pacific Journal

### Volumi in lingue occidentali

- AGESCI, *Sentiero Fede*, Roma, Nuova Fiordaliso, 1997.
- BADEN-POWELL, Robert, SICA, Mario (a cura di), *Scautismo per ragazzi*, edizioni scout Fiordaliso, 2011.
- BENCIVENNI, Alessandro, *Hayao Miyazaki, il dio dell'anime*, Le Mani, 2003.
- BIENATI, Luisa, *Catastrofe e rinascita nella letteratura di Ibuse Masuji* (I dieci colori dell'eleganza. Saggi in onore di Maria Teresa Orsi), Aracne Editore, 2013.
- COCI, Gianluca (a cura di), *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Atmosphere libri, 2013.
- CYRULNIK, Boris, MALAGUTI, Elena (a cura di), *Costruire la resilienza. La riorganizzazione positiva della vita e la creazione di legami significativi*, Erickson, 2013 (quinta ristampa).
- DE MARTINO, Ernesto, GALLINI, Clara (a cura di), *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2002. (Prima Edizione, 1977)
- DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine, *Il Piccolo Principe*, Tascabili Bompiani, 2008.
- DRAZEN, Patrick, *Anime explosion! :: The what? why? & wow! of Japanese animation*, Berkeley, California, Stone Bridge Press, 2003.
- FONTANA, Andrea, *La bomba e l'onda. Storia dell'animazione giapponese da Hiroshima a Fukushima*, Milano, Edizioni Bietti – Società della Critica Srl, 2013.
- IGGULDEN, Conn, *Il popolo d'argento. La stirpe di Gengis Khan*, Piemme, 2009, cap. 3.
- ILES, Timothy, *The Crisis of Identity in Contemporary Japanese Film (Personal, Cultural, National)*, Leiden, Boston, Brill, 2008, pp. 184-212.
- JACOBELLI, Gian Pietro, "Il rito della conversazione", in *Scomunicare. Il quarto escluso della comunicazione alienante*, Meltemi Editore, Roma, 2003.
- KAMO, Chōmei, *Hōjōki [Ricordi di un eremo]*, a cura di Francesca Fraccaro, Venezia, Marsilio, 1991.
- LÈZARD, *Il libro di Lèzard*, collana Sentieri, edizioni scout Fiordaliso, 2011.
- LIGI, Gianluca, *Antropologia dei disastri*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- MCCARTHY, Helen, *Hayao Miyazaki: master of japanese animation*, Berkeley, Stone Bridge Press, 1999.

- NAPIER, Susan J., *Anime: from Akira to Howl's moving castle: experiencing contemporary Japanese animation*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- OGASAWARA, Haruno, *Living with Natural Disasters: Narratives of the Great Kantō and the Great Hanshin Earthquake*, UMI, 1999.
- PERRY, Ronald W. (a cura di), QUARANTELLI, E.L. (a cura di), *What is a disaster?*, "International Research Committee on Disasters", 2005.
- PENNACCINI, Cecilia (a cura di), *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi*, Carrocci editore, 2010.
- SALOM, Paolo, *Fukushima e lo tsunami delle anime*, Genova, Quintadecopertina/La Polinformazione, ebook, 2012.
- SOLCI, Attilia, *Catastrofe, simboli e tendenze nella letteratura giapponese degli anni venti. Il grande terremoto del Kantō e il numero speciale di Bunshō Kurabu dell'Ottobre 1923*, Tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, 2011.
- SPAGNOLI, Alessia, *Hayao Miyazaki. Le insospettabili contraddizioni di un cantastorie*, collana "Ciak si scrive", Roma, Sovera edizioni, ebook, 2009.
- STAHL, D., MORRIS, M., *Imag(in)ing the War in Japan. Representing and responding to Trauma in Postwar Literature and Film*, Leiden, Brill, 2010.
- STEY, George Andrew, *Elements of Realism in Japanese Animation*, Tesi di laurea, Università dello Stato dell'Ohio, 2009.
- TACHIBANA, Reiko, *Narrative as Counter-memory. A Half-Century of Postwar Writing in Germany and Japan*, Albany, State University of New York Press, 1998.
- TODOROV, Tzvetan, *Di fronte all'estremo*, traduzione dal francese di Elina Klersy, Milano, Garzanti, 1992.
- TREAT, J.W., *Writing ground zero. Japanese literature and the atomic bomb*, The University of Chicago Press, 1995.
- WEINRICH, Harald, *Lete, arte e critica dell'oblio*, "Collezione di testi e di studi", traduzione di Rigotti F., Il Mulino, 1997.
- ZUCCARINO, Giuseppe, *Blanchout, il neutro, il disastro*, "Il clamore della filosofia. Sulla filosofia francese contemporanea", Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, pp. 1-22.

#### Volumi in lingua giapponese

- INAIZUMI Ren, *Fukkō no shoten* (Le librerie della ricostruzione), Tōkyō, Shōgakukan, 2012. 稲泉連、『復興の書店』、東京、小学館、2012年。
- ITŌ Toyō, "Zero kara kenchiku wo kangaeru (Pensare l'architettura da zero)", *3.11 go no kenchiku/machi. Wareware wa ashita doko ni sumu ka* (Città e architettura dopo l'11 marzo. Domani dove abiteremo?), Tōkyō, Shōkokusha, 2011.

伊東豊雄、「ゼロから建築を考える」、『3・11後の建築・まち。われわれは明日どこに住むか』、東京、彰国社、2011年。

- KAMAKURA Sachiko, *Hashire! Idō toshokan. Hon de yori sō fukkō shien* (Corri! Le biblioteche ambulanti. Dai libri il supporto per la ricostruzione), Tōkyō, Chikuma primer shinsho, 2014.  
鎌倉幸子、『走れ！移動図書館・本でより復興支援』、東京、ちくまプリマー新書、2014年。
- MOROTOMI Yoshihiko, *Kanashimi wo wasurenaide* (Non dimenticare la tristezza), Tōkyō, WAVE Shuppan, 2011.  
諸富祥彦、『悲しみを忘れないで』、東京、WAVE 出版、2011年。
- TOGAWA Jun, *Tensai to fukkō no Nihonshi* (Calamità naturali e ricostruzione nella storia giapponese), Tōkyō, Tōyōkeizaishihōsha, 2011.  
外川淳、『天災と復興の日本史』、東京、東洋経済新報社、2011年。
- YOSHIMOTO Banana, *Sweet Hereafter* (Dolce aldilà), Tokyo, Gentoshabunko, 2013.  
よしもとばなな、スウィート・ヒアアフター、東京、幻冬舎文庫、2013年。

#### Articoli in periodico in lingue occidentali

- BIONDI, Andrea, “Problemi di s-vista: nostre sfide quotidiane”, *SERVIRE. Pubblicazione scout per educatori. La strada verso la felicità*, aprile 2014, pp. 26-28.
- BRASCA, Davide, “Il coraggio di sperare”, *Proposta Educativa*, SCOUT Anno XXXX, n°6, 5 maggio 2014, pp. 12-13.
- MARTINELLI, Edo, “Lo scout sorride e canta anche nelle difficoltà”, *SERVIRE. Pubblicazione scout per educatori. La strada verso la felicità*, aprile 2014, pp. 16-18.
- MILANESE, Francesco, “Sperare contro ogni speranza”, *Proposta Educativa*, SCOUT Anno XXXX, n°6, 5 maggio 2014, pp. 22-23.
- MURAKAMI, Haruki, “Speaking as an Unrealistic Dreamer”, *The Asia-Pacific Journal*, Vol 9, Issue 29 No 7, July 18, 2011.
- NAPIER, Susan, “The Anime Director, The Fantasy Girl and the Very Real Tsunami”, *TAPJ*, 10, 11, 3, 2012.
- J. NAPIER, Susan, “Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster from Godzilla to Akira”, *Journal of Japanese Studies*, Vol. 19, n°2, 1993, p. 338.
- PASCUAL, Fernando, L.C., “Il principio responsabilità e la bioetica. Riflessioni sulle proposte di Hans Jonas”, *Alpha Omega*, XII, 2, 2009, pp. 195-220.
- WRIGHT, Lucy, “Forest Spirits, Giant Insects and World Trees: The Nature Vision of Hayao Miyazaki”, *Journal of Religion and Popular Culture*, July 2005, Vol. 10, par. 2.
- YOSHIDA, Kaori, “National Identity (Re)Construction in Japanese and American Animated Film: Self and Other Representation in Pocahontas and Princess Mononoke”, *Electronic journal of contemporary Japanese studies*, 5, 2011.

### Articoli in periodico in lingua giapponese

- AA.VV., “‘Kishin no kai’ Shinpojiumu kara katsudō kaishi, ‘Watashi’ wo ‘Wareware’ ni kae, kyōdō de kōdō wo, Itō, Kuma, Sejima, Naitō, Yamamoto no 5 shi ga kesshū” (“Il consiglio del ritorno a casa’: inizio delle attività dal simposio. Cambiare l’io in ‘noi’ e agire collaborando: la coalizione dei 5 maestri Itō, Kuma, Sejima, Naitō e Yamamoto”), *Higashi Nihon Daishinsai, Fukkō he no michi, jyū ka getsu no kiroku* (Il grande terremoto dell’est del Giappone. La strada verso la ricostruzione. 12 mesi di registrazioni), Tōkyō, Nikkan kensetsu tsūshin shinbunsha, 2012, p. 33-34.  
多著者、「『帰心の会』シンポジウムから活動開始、『私』を『我々』に変え、共同で行動を、伊東、隈、妹島、内藤、山本の5氏が結集」、『東日本大震災・復興への道標・12ヵ月の記録』、東京、日刊建設通信新聞社、2012年、p. 33-34.
- AA.VV., “Itō Toyoo shi ga Kamaishi shi fukkō keikaku de teian, kyōdō taishikishi anzen ni sumeru ‘ie’, jyūmin no koe ni yorisoi takai hyōka” (Toyoo Itō propone un progetto di ricostruzione nella città di Kamaishi. La casa dove poter vivere in sicurezza, prendendo coscienza della comunità. Un’alta valutazione che si avvicina alla voce degli abitanti del posto”), *Higashi Nihon Daishinsai, Fukkō he no michi, jyū ka getsu no kiroku* (Il grande terremoto dell’est del Giappone. La strada verso la ricostruzione. 12 mesi di registrazioni), Tōkyō, Nikkan kensetsu tsūshin shinbunsha, 2012, p. 247-248.  
多著者、「伊東豊雄氏が釜石市復興計画で提案、共同体意識し安全に住める『家』、住民の声に寄り添い高い評価」、『東日本大震災・復興への道標・12ヵ月の記録』、東京、日刊建設通信新聞社、2012年、p. 247-248.
- UMEHARA Takeshi, KINDA Akihiro, “Saigai to nihonjin” (Disastri e giapponesi), *Human. Chi no mori he no izanai*, vol.03, 2012, pp. 4-11.  
梅原猛、金田章裕、「災害と日本人」、『HUMAN. 知の森へのいざない』、vol.03, 2012年、pp. 4-11.
- HOTATE Michihisa, “Heian – Kamakura jidai no saigai to jishin/yamatsunami” (Frane, terremoti e disastri nel periodo Heian e Kamakura), *Human. Chi no mori he no izanai*, vol.03, 2012, pp. 24-35.  
保立道久、「平安・鎌倉時代の災害と地震・山津波」、『HUMAN. 知の森へのいざない』、vol.03, 2012年、pp. 24-35.
- YAMAORI Tetsuo, “Hōjō wo ikiru. Monsūn, saigai rettō to mujōkan” (Vivere l’eremitaggio. Monsoni, archipelago dei disastri e senso di evanescenza della vita), *Human. Chi no mori he no izanai*, vol.03, 2012, pp. 12-23.  
山折哲雄、「『方丈を生きる』——モンスーン、災害列島と無常観」、『HUMAN. 知の森へのいざない』、vol.03, 2012年、pp. 12-23.

### Traduzione letteraria

- IBUSE, Masuji, *La pioggia nera [Kuroi Ame]*, trad. di Luisa Bienati, Venezia, Marsilio Editori, 1993.
- KAWAKAMI, Hiromi, *God Bless You 2011 [Kamisama 2011]*, trad. di GOOSSEN, Ted, SHIBATA, Motoyuki, 2011. (reperito online, pubblicato il 10 marzo 2012, <http://www.granta.com/New-Writing/God-Bless-You-2011>, consultato il 3 dicembre 2014)
- MURAKAMI Haruki, *Kaze no uta wo kike* (Ascolta la canzone del vento), a cura di Lacchin Roberto, tesi di laurea, Ca' Foscari Venezia, 2011.

### Conferenze

- CHIBA, Shunji, *Disastri sismici e letteratura*, "Ca' Foscari per il Giappone", 12 marzo 2012.

### Documenti tratti dalla rete

- AA.VV., *Kōbe earthquake of 1995*, in "Encyclopaedia Britannica", 24 marzo 2014, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/873249/Kobe-earthquake-of-1995>, 2 novembre 2014.
- AGERMAN ROSS, Johanna, *Toyo Ito's Home-for-All completes*, in "Disegno.Daily", 2013, <http://www.disegnodaily.com/magazine/toyo-ito-s-home-for-all-completes>, 10 novembre 2014.
- *Architecture elsewhere durban 2014*, <http://www.uia2014durban.org/resources/DURBAN2014toyoiTO.pdf>, 15 gennaio 2015.
- DELICADO, Gonzalo Herrero, MARCOS, Maria Josè, *Toyo Ito: Home-for-All*, in "Domus", 3 settembre 2012, <http://www.domusweb.it/it/architettura/2012/09/03/toyo-ito-home-for-all.html>, 2 settembre 2013.
- DIDERO, Maria Cristina, *Toyo Ito: re-building from disaster*, in "Domus", 26 gennaio 2012, <http://www.domusweb.it/en/interviews/2012/01/26/toyo-ito-re-building-from-disaster.html>, 2 settembre 2013.
- FORQUIN, Jean-Cloude, *L'idea dell'educazione permanente e la sua espressione internazionale a partire dagli anni '60*, in LLL Focus On Lifelong Lifewide Learning, 2005, <http://rivista.edaforum.it/numero2/mon-forquin.htm>, 21 ottobre 2014.
- GARGANO, Antonio, *Søren Kierkegaard*, in "Istituto Italiano per gli Studi Filosofici", <http://www.iisf.it/scuola/kierkegaard/kierkegaard.htm>, 20 novembre 2014.
- GHEZZANI, Nicola, *Nessun uomo è un'isola, ogni amore è un'isola*, in "Affettività e amore", [http://affettivitaamore.altervista.org/psicologia-nessun\\_uomo\\_e\\_un\\_isola.html](http://affettivitaamore.altervista.org/psicologia-nessun_uomo_e_un_isola.html), 11 ottobre 2014.
- *Home for All. Lo spazio comune per abitare l'emergenza*, in "Progettare Architettura", 2012, <http://www.progettarearchitettura.it/2012/10/09/home-for-all-lo-spazio-comune-per-abitare-lemergenza/>, 2 settembre 2013.

- "Home-for-All" in *Rikuzentakata, and the Venice Biennale International Architecture Exhibition*, in "Wochi Kochi Magazine", 2012, <http://www.wochikochi.jp/english/topstory/2012/10/minnanoie.php>, 10 novembre 2014.
- JIJI, Gaho Sha, *Money can't buy creativity*, in "Pacific Friend", vol. 18 n°9 (January 1991), p. 7-8, <http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/creativity.html>, 7 ottobre 2014.
- "L'Enciclopedia italiana Treccani", <http://www.treccani.it/vocabolario/architettura/>, 5 gennaio 2015.
- "L'Enciclopedia italiana Treccani", <http://www.treccani.it/vocabolario/astratto/>, 10 giugno 2013.
- "L'Enciclopedia italiana Treccani", <http://www.treccani.it/vocabolario/compenetrazione/>, 15 gennaio 2015.
- "L'Enciclopedia italiana Treccani", <http://www.treccani.it/vocabolario/concreto/>, 10 giugno 2013.
- "L'Enciclopedia italiana Treccani", <http://www.treccani.it/vocabolario/misirizzi/>, 22 ottobre 2014.
- "L'Enciclopedia italiana Treccani", <http://www.treccani.it/enciclopedia/retroazione/>, 8 ottobre 2014.
- "L'Enciclopedia italiana Treccani", [http://www.treccani.it/enciclopedia/societa\\_%28Dizionario-di-filosofia%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/societa_%28Dizionario-di-filosofia%29/), 15 gennaio 2015.
- LILLI, Manlio, *Dopo terremoto e tsunami. La casa giapponese è per tutti (forse, anche per L'Aquila e l'Emilia Romagna)*, in "Linkiesta", 2012, <http://www.linkiesta.it/blogs/citta-invisibili/dopo-terremoto-e-tsunami-la-casa-giapponese-e-tutti-forse-anche-l-aquila-e-l->, 2 settembre 2013.
- RUMOR, Mario A., *Tokyo Magnitude 8.0. Non è ancora la fine del mondo*, in "Yamatovideo", 2011, [http://www.yamatovideo.com/news\\_int.asp?idEntita=4263&evidenzia=Mario%20A.%20Rumor](http://www.yamatovideo.com/news_int.asp?idEntita=4263&evidenzia=Mario%20A.%20Rumor), 12 novembre 2014.
- MARELLI, Carlotta, *Home for all. Lo spazio comune per abitare l'emergenza*, in "Progettare", 2012, <http://www.progettarearchitettura.it/2012/10/09/home-for-all-lo-spazio-comune-per-abitare-lemergenza/>, 19 giugno 2013.
- MIGONE, Agostino, *Il coraggio di liberare il futuro*, in *R/S Servire*, 1979, n. 2, p. 20-22, <http://www.rs-servire.org/index.php/la-traccia/380-il-coraggio-di-liberare-il-futuro>, 7 novembre 2014.
- MOLINARI, Luca, "Common Ground", *La 13° Mostra Internazionale d'Architettura di Venezia*, in "Il Post", 2012, <http://www.ilpost.it/lucamolinari/2012/08/28/common-ground-la-13-mostra-internazionale-darchitettura-di-venezial/>, 2 settembre 2013.
- *Nausicaa della Valle del Vento*, in "Studio Ghibli", <http://www.studioghibli.it/film/nausicaa-della-valle-del-vento/>, 3 novembre 2014.
- "Nippon Animation Official Site", <http://www.nippon-animation.co.jp/work/1460/>, 3 dicembre 2014.

- “Oxford Dictionaries”, <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/live-action>, 8 ottobre 2014.
- PASCO, <http://www.pasco.co.jp/eng/>, 2 novembre 2014.
- Ponyo sulla scogliera, in “Studio Ghibli”, <http://www.studioghibli.it/film/ponyo-sulla-scogliera/>, 3 novembre 2014.
- *Principessa Mononoke*, in “Studio Ghibli”, <http://www.studioghibli.it/film/principessa-mononoke/>, 3 novembre 2014.
- RUI, Angela, *Toyo Ito*, in “ABITARE SPECIAL. 13. Biennale di architettura di Venezia”, n°5, 2012, [http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL\\_curatori\\_05-ITO\\_ITA.pdf](http://www.abitare.it/wp-content/uploads/2012/08/A-SPECIAL_curatori_05-ITO_ITA.pdf), 20 settembre 2014.
- *Saverino Saltarelli legge John Donne ‘Nessun Uomo è un’isola’*, 21 febbraio 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=t1TdcHG30uY>, 9 ottobre 2014.
- “TIMA IMABARI, Toyo Ito Museum of Architecture, Imabari”, <http://www.tima-imabari.jp/en/about/>, 15 gennaio 2015.
- *Tokyo Magnitude 8.0 Anime to Air in Japan in July (Updated)*, in “Anime News Network”, 17 marzo 2009, <http://www.animenewsnetwork.com/news/2009-03-17/tokyo-magnitude-8.0-anime-to-air-in-japan-in-july>, 20 ottobre 2014.
- TOYAMA, Ryoko (a cura di), *A Speech by Hayao Miyazaki, Here comes Animation (At Nagoya Cinema Festival 1988)*, in “The Hayao Miyazaki Web”, 1995, [http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/m\\_speech.html](http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/m_speech.html), 1 luglio 2014.
- TOYAMA, Ryoko (a cura di), Miyazaki Hayao on “On Your Mark”, in “Animage”, 1995, [http://www.nausicaa.net/miyazaki/oym/interview\\_oym.txt](http://www.nausicaa.net/miyazaki/oym/interview_oym.txt), 4 novembre 2014.
- TOYAMA, Ryoko (a cura di), *The Animation of Hayao Miyazaki, Isao Takahata and Studio Ghibli, Kinema Junpo*, Special Issue, Number 1166; July 16th, 1995, [http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/m\\_speech.html](http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/m_speech.html), 3 novembre 2014.
- “TOTO GALLERY · MA”, [www.toto.co.jp/gallerma/ex130118/index\\_e.htm](http://www.toto.co.jp/gallerma/ex130118/index_e.htm), 15 gennaio 2015.
- *“Home-for-All” in Rikuzentakata, and the Venice Biennale International Architecture Exhibition*, in “Wochi Kochi Magazine”, 2012, <http://www.wochikochi.jp/english/topstory/2012/10/minnanoie.php>, 20 gennaio 2015.
- WALDMAN, Katy, *The Civilizing Power of Disaster*, in “Slate”, 2012, [http://www.slate.com/articles/health\\_and\\_science/science/2012/11/looting\\_after\\_hurricane\\_sandy\\_disaster\\_myths\\_and\\_disaster\\_utopias\\_explained.html](http://www.slate.com/articles/health_and_science/science/2012/11/looting_after_hurricane_sandy_disaster_myths_and_disaster_utopias_explained.html), 23 gennaio 2015.

#### Documenti tratti dalla rete in lingua giapponese

- *Bosaijoho-Shinbun 防災情報新聞無料版*, <http://www.bosaijoho.jp/>, 2 novembre 2014.
- *語源由来辞典*, <http://gogen-allguide.com/ta/daruma.html>, 14 novembre 2014.

- 伊東 豊雄、東日本大震災後の一年を考える, <http://www.tozai-as.or.jp/mytech/11/11-ito06.html>, 2011, 20 gennaio 2015.
- 伊東豊雄老師重建報告, in “You Tube”, 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=x1LXN5OXKKo>, 2 settembre 2013.
- 伊東豊雄 「子ども建築塾」, in “You Tube”, 2012, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_wG\\_SekxhPM](https://www.youtube.com/watch?v=_wG_SekxhPM), 2 settembre 2013.
- 南いわて・北みやぎ観光サイト案内所, <http://www2.pref.iwate.jp/~hp2516/event/aug/>, 16 gennaio 2015.
- みんなの家の建築家 伊東豊雄氏を招いてプリツカー賞受賞 受賞直前講演, in “You Tube”, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=oZ11c-avllQ>, 2 settembre 2013.
- 陸前高田 「みんなの家」, <http://rikuzentakataminnanoie.jimdo.com/%E3%81%BF%E3%82%93%E3%81%AA%E3%81%AE%E5%AE%B6%E6%97%A5%E8%A8%98/>, 16 gennaio 2015.
- せんだいメディアテーク, <http://www.smt.jp/>, 10 gennaio 2015.
- 東京マグニチュード 8.0, 2009, <http://tokyo-m8.com/index.shtml>, 10 novembre 2014.
- 東京マグニチュード 8.0 -1 話, 26 luglio 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=Gvu5sRCul5Q>, 28 ottobre 2014.
- 東京マグニチュード 8.0 特別番組 常識にまどわされるな！大地震を生き残れ！SP 1 / 1, in “You Tube”, 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=xlHqn12Y8U>, 10 novembre 2014.
- 東京マグニチュード 8.0 特別番組 常識にまどわされるな！大地震を生き残れ！SP 1 / 2, in “You Tube”, <http://www.youtube.com/watch?v=lmrB-Qn18ns>, 10 novembre 2014.
- 東京消防庁 Tokyo Fire Department, <http://www.tfd.metro.tokyo.jp/>, 2 novembre 2014.
- Toyo ITO 伊東 豊雄, in “You Tube”, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=yOrM8wKE4H4>, 2 settembre 2013.

### Materiali personali

- Foto e video fatti personalmente durante una visita alla Biennale di Architettura di Venezia.

### Immagini tratte dalla rete

#### Capitolo 1

- Figura1: [http://asianwiki.com/Hayao\\_Miyazaki](http://asianwiki.com/Hayao_Miyazaki).
- Figura2: <http://floobynooby.blogspot.it/2011/08/art-of-studio-ghibli-part-4.html>.
- Figura3: <http://www.designfeed.net/2014/10/08/hayao-miyazaki-animations-illustration/>.
- Figura4: <http://floobynooby.blogspot.it/2011/08/art-of-studio-ghibli-part-4.html>.
- Figura5: <http://plaza.rakuten.co.jp/kajun2011/diary/20120916/>.

- Figura6: <http://www.studioghibli.fr/celluloid-original-de-princesse-mononoke-aux-encheres/>.
- Figura7: <http://anime-asteroid.blogspot.it/2010/03/recensione-il-castello-errante-di-howl.html>.
- Figura8: <http://floobynooby.blogspot.it/2011/08/art-of-studio-ghibli-part-4.html>.
- Figura9: <http://floobynooby.blogspot.it/2011/08/art-of-studio-ghibli-part-4.html>.
- Figura10: <http://www.ilbazardimari.net/recensione-anime-nausicaa-della-valle-del-vento/>.
- Figura11: <http://www.terrediconfine.eu/conan-il-ragazzo-del-futuro/>.
- Figura12: <http://www.animeclick.it/news/18600-i-migliori-film-di-hayao-miyazaki-secondo-ign>.
- Figura13: <http://www.studioghibliessential.it/film-ponyosullascogliera.html>.
- Figura14: <http://www.ilbazardimari.net/recensione-anime-tokyo-magnitude-8-0/>.
- Figura15: <http://www.ilbazardimari.net/recensione-anime-tokyo-magnitude-8-0/>.
- Figura16: <http://karapaia.livedoor.biz/archives/51627249.html>.
- Figura17: <http://karapaia.livedoor.biz/archives/51627249.html>.
- Figura18: <http://karapaia.livedoor.biz/archives/51627249.html>.
- Figura19: <http://blog.inmycab.com/saitama/4909/>.

### Capitolo 3

- Figura1: <http://www.tozai-as.or.jp/mytech/11/11-ito06.html>.
- Figura2: <https://www.indiegogo.com/projects/running-tokyo-marathon-for-home-for-all>.
- Figura3: <http://10plus1.jp/monthly/2012/04/1-1.php>.
- Figura4: <http://www.kokuta.com/01-kita/05-sendai-2.html>.
- Figura5: <http://www.wochikochi.jp/english/topstory/2012/10/minnanoie.php>.
- Figura6: <http://www.artearti.net/magazine/articolo/xiii-biennale-architettura-venezia-una-chiave-di-lettura>.
- Figura7: [http://www.japan-iwate.info/app/location\\_detail.php?lid=58](http://www.japan-iwate.info/app/location_detail.php?lid=58).
- Figura8: <http://blog.livedoor.jp/actblog/archives/51800760.html>.
- Figura9: <http://www.shelter.jp/news/blog/blog1205.html>.
- Figura10: <http://www.wochikochi.jp/english/topstory/2012/10/minnanoie.php>.
- Figura11: <http://www.viewpictures.co.uk/Details.aspx?ID=189296&TypeID=1>.
- Figura12: <http://mnj.gov-online.go.jp/homeforall.html>.