



Università
Ca' Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

***Il mio vicino Totoro: tradizione e spiritualità per Miyazaki
Hayao all'interno del discorso etnico e nazionalistico in seguito
all'esperienza bellica del Giappone***

Relatrice / Relatore

Ch.ma Prof.ssa Silvia Rivadossi

Correlatrice / Correlatore

Ch.mo Prof. Toshio Miyake

Laureanda/o

Francesco Sogliano

Matricola 871938

Anno Accademico

2019/2020

要旨

この論文のテーマは宮崎駿という漫画映画の作家における、その日本文化と伝統の構想が日本の戦後の民族主義とナショナリズム論とどのような関係があるかということだ。この事項は戦後の時代に起こっているのにそのルーツは明治時代の変化に見つけるかもしれない。こういうルーツは国際化を耐える神話に締められている。神話は Victor Turner がある原因を語っているけど伝統から生まれる。だから神話が美しい過去について話して過去に戻ることを望まれるのだ。この伝統の望みは変化からきた改革を拒む。だから、「現代化」のプロセスの話しについてその間に立つのは「イデオロギー」ということだ。それに加えて、明治からある要素は個人主義だ。それは大正時代に高じてくるけれど、とくに戦後に大事なことになる。個人主義の存在は制度だけでなく、ありとあらゆる人もこの変化へとつながっているということだ。

戦争の後はこの神話の必要性は広まって日本人論の形を得るけど結果はいずれにせよ国際化の内含を考慮に入れなくてはいけない。その内含は国際化の前のことと同じではなくて新たな状況になる。では、なぜ宮崎駿が選ばれたか。宮崎駿戦争の後に生まれたがある方だけど、今日もう日本を代表する芸術家になってきた。それに、彼は戦後の日本のアイディアと違って個人的な考えがある。

だから戦後の日本の社会のこのナショナリズム論と日本人論が宮崎駿のアイディアとを比べる。そうするために「となりのトトロ」（1988年）というケーススタディを分析することにして討議する。なぜ「となりのトトロ」が選ばれたか。

「となりのトトロ」は宮崎駿の漫画映画の中で一つの最も有名な漫画映画だ。これには日本の特徴は多くて1988年に出たが1958年のストーリーなので日本にはナショナリズム論と日本人論の影響がたくさんがある。宮崎駿はエコロジストと平和主義の見方だけど宮崎駿が生まれて成長した時代はその理想はあまり尊重されていない。日本は世界と共に、石油の開発とか大気汚染を生じている。それに、日本は大変な太平洋戦争とつながっている過去もある。この色々な諸元は世界を愛する宮崎駿を子供の頃から脅かすイベントだ。それなのに日本人論で宮崎駿の自然への尊重と自然の代わりがナショナリズム論と関係があるそうだ。理由は自然の尊重というテーマが日本人論とつながっているのでとくに「となりのトトロ」は日本の特徴の代表だから戦後の日本人のアイデンティティーというテーマを助ている。日本政府は日本のアイデンティティーを振興するために宮崎駿のイメージとその漫画映画も使っている。が、宮崎駿が日本人論のテーマをいくつかの要素を受け入れるからといって日本人論全部と同感であるとはかぎらない。宮崎駿はその社会の中に個人的なアイディアがあるけどその文化的なシナリオを見捨てていない。

「となりのトトロ」がこの状況にとっていい例だ。この漫画映画は確かに固有な綱要があるけど宮崎駿の体験とその情操によると「となりのトトロ」のナショナリズム論と日本人論向け特徴はただ誤解の結果で引き換えにグローバル向けの特徴だ。この漫画映画は日本の歴史と伝統を語って知らせることが出来るけど作った価値観はグローバルなのだ。それに国民だけでなく、その社会の一人の人間のストーリーを語る。

だから日本の社会的で政治の状況を考慮に入れる宮崎駿がどれほどこの影響に興味があるか、それにどうやって宮崎駿はその時代のこのテーマをレビジョンするかという話が興味深いのだ。これを理解するために色々で大切なアспектと歴史的なことについて話す。

論文は戦時の日本の社会的で政経イベントの大観に始まって軍国主義は日本のアニメーションのテーマに影響を受けることについて話し続ける。次はそのイベントがどうやって戦後の社会文化的状況に因をなすかを分かる予定。この頃にはナショナリズム論が強くなり日本人論のテーマが大切になってくる。それを分かるために小熊英二とハルミベフの研究を取り上げる予定だ。その後、最も大切な部分ははじまる。それは日本人論は宮崎駿という人間とその漫画映画とどのような関係があるかという話である。

その戦後の状況はまず、宮崎駿が「となりのトトロ」に加えた色々な日本の代表のものを考慮に入れて分析する。この結果を得るために宮崎駿の「となりのトトロ」を日本の戦後社会に文脈化する。宮崎駿の私的で政治的な意見と「となりのトトロ」の制作された時代についての大切に便利な言明を分析する予定だ。

論文は日本社会に寄せる二十一世紀からのアイデンティティをテーマとし民族主義について考えて終わる。いかにも、ナショナリズム論は現代日本にまだあり宮崎駿のことはこの頃にも関わり合っているからだ。というのは、その考えはこの頃の日本のアニメーションの変化も含まれている。現代のアニメーションはグローバル化のプロセスに文脈化するのはいせつだ。だから宮崎駿の「となりのトトロ」と宮崎駿のほかの作品全部は東南アジアだけでなく、欧米でどう違って現代日本を表現しているかについても焦点をあてる。

終

SOMMARIO

INTRODUZIONE.....	p.2
Capitolo 1: La crisi nazionale e i cambiamenti del secondo Novecento in Giappone.....	p.6
1 L'operato statunitense in Giappone nel dopoguerra come conseguenza del periodo bellico.....	p.7

2 Il concetto di “etnia” e sue trasformazioni nel corso della guerra.....	p.11
3 Idea, o ideologia di identità nazionale? La “teoria sui giapponesi” o <i>nihonjinron</i>	p.15
4 L’idea di religione nel passaggio dal periodo bellico al dopoguerra.....	p.21
5 La diffusione del pensiero: l’animazione giapponese come forma espressiva durante e dopo la guerra..	p.27
6 L’animazione durante la Ricostruzione: Miyazaki Hayao e lo studio Ghibli.....	p.35
Capitolo 2: <i>Il mio vicino Totoro</i> : analisi di un’icona dell’animazione giapponese.....	p.43
1 <i>Il mio vicino Totoro</i> come eredità della società postbellica.....	p.43
2 Contestualizzare <i>Totoro</i> : fra tradizione e nuova identità nel primo decennio del dopoguerra.....	p.45
3 La campagna giapponese e il <i>furusato</i>	p.49
3.1 Il simbolismo paesaggistico e la vita in campagna di Satsuki e Mei.....	p.51
3.2 Animismo e ambientalismo in Miyazaki.....	p.54
3.3 L’orto della nonna come eredità e forma di rispetto del ritualismo agricolo.....	p.58
3.4 L’armonia del villaggio di Miyazaki come viaggio interiore e zona franca nel tumulto del dopoguerra	p.61
4 <i>Shūkyō</i> e <i>Asobi</i> : religione e spiritualità tramite l’intrattenimento di Miyazaki.....	p.66
5 La “casa di Totoro”: aldilà e folklore nella visione di Miyazaki.....	p.70
5.1 «Anche se era un sogno! - non è stato un sogno!»: <i>Totoro</i> esistenza effimera.....	p.73
6 L’ideologia di Miyazaki: confronto con il panorama intellettuale del dopoguerra.....	p.75
Capitolo 3: <i>Il mio vicino Totoro</i> dinanzi al contesto identitario e nazionalistico del Giappone contemporaneo e globale.....	p.78
1 Etnia, nuove forme di spiritualità e l’impatto della crescente globalizzazione.....	p.78
2 Il nuovo ruolo della cultura di massa tra spiritualità e tensioni sociali.....	p.82
3 Miyazaki Hayao e Internet: la campagna e la spiritualità di <i>Totoro</i> inserite nel contesto tecno-animista di fine Novecento.....	p.83
4 Nuove generazioni e persistenza del passato: una panoramica del Giappone degli anni Duemila.....	p.88
5 Obiettivi e usi dell’animazione giapponese in patria e all’estero.....	p.92

5.1 Miyazaki Hayao e <i>Totoro</i> : rapportarsi a un mercato nazionalistico e di promozione identitaria.....	p.94
6 Il Giappone all'estero: l'importanza dell'animazione e della sua dimensione globale.....	p.97
7 Miyazaki Hayao e <i>Il mio vicino Totoro</i> nel mondo: icone della glocalità.....	p.99
CONCLUSIONE.....	p.106
BIBLIOGRAFIA.....	p.109
FILMOGRAFIA.....	p.122
SITOGRAFIA.....	p.122
FOTO.....	p.123

Introduzione

Il mondo dell'animazione giapponese si presta, sin dalle sue origini, a ricoprire una funzione poliedrica nella diffusione di idee e concetti di natura sociale, politica o etnica. Usare l'animazione in questi termini richiede una grande conoscenza della storia e del mondo in cui si vive, tenendo anche presenti gli sviluppi che esso conosce nel tempo. Per tale ragione, nell'analizzare il contesto sociale rappresentato in *Il mio vicino Totoro* risulta necessario ripercorrere la storia del Giappone sin dai primi contatti con lo scenario internazionale; il contatto con la nuova dimensione mondiale avvenuta nel periodo Meiji, porta a ripensare tradizioni e usanze del paese, dando vita a una serie di scelte e cambiamenti i cui sviluppi si susseguono fino a raggiungere nel dopoguerra l'autore di questo film, Miyazaki Hayao, grande esponente dell'animazione giapponese.

Nell'approcciare e cercare di comprendere *Il mio vicino Totoro*, si è scelto avviare il discorso del capitolo 1 con una panoramica della serie di trasformazioni che conosce il Paese all'atto della sua apertura all'internazionalità. Gli studi sulla dimensione etnica, identitaria e nazionalistica svolti da Ian Reader e Kevin M. Doak, oltre che gli approfondimenti sulle trasformazioni della sfera religiosa, in particolare riguardo la dottrina shintō, proposte da Helen Hardacre, Shimazono Susumu e Fabio Rambelli permetteranno di tracciare un quadro completo dell'evoluzione sociale, religiosa e politica del Giappone fino al periodo bellico. L'aspetto economico viene invece analizzato tramite gli studi di Francesco Gatti e Yamamura Kozo. Si tratta di una serie di studi collegati l'un l'altro, proposti con l'obiettivo di offrire un quadro completo degli importanti ma anche complicati eventi susseguenti in questo periodo.

Le innovazioni in ogni ambito del Paese che preparano e conducono all'inizio del periodo Meiji nel 1868, infatti, raccontano un'epoca di grande confusione e incertezza,¹ nel quale assume già forma definita il ruolo del "mito"; questo ha grande peso nell'influenzare in modo decisivo tutti i successivi periodi. George M. Wilson riprende a tal proposito le parole di Victor Turner

"Myths treat of origins but derive from traditions" [...] Myths relate how one state of affairs became another...how chaos became cosmos".²

A cui lo stesso Wilson aggiunge

And myths reassure people when events threaten the viability of the social political order, for myth promises recurrence, the return of fundamental virtues and heroic action.³

¹ Wilson, George M., "Plots and Motives in Japan's Meiji Restoration", *Comparative Studies in Society and History*, Vol.25, No.3, 1983, p.407.

² Wilson, "Plots and Motives...", *cit.*, p.408.

³ Wilson, "Plots and Motives...", *cit.*, p.408.

Si è dunque in presenza di una riformulazione di idee e ricostruzione di istituzioni che, sebbene già negli anni Settanta dell'Ottocento risulti ampiamente sorretta da un'ideologia progressista aperta alle idee e novità provenienti dall'estero, vede i nuovi *leader* politici che sostengono tale ideologia ancora impegnati a convivere con un'ala ortodossa, la quale si oppone a tali riforme in nome della salvezza del passato nazionale.⁴ Questa forma di ortodossia rappresenta una difesa da quella modernità che racconta di un mondo sempre più vasto e interconnesso e che fa temere per la salvaguardia delle proprie tradizioni. Questa forma di difesa, dunque, non sembra scomparsa neanche ai tempi della produzione de *Il mio vicino Totoro*, la cui realizzazione è contestualizzata in uno scenario in cui la produzione animata è anche vista come valido mezzo per preservare il proprio comparto culturale.

L'opposizione all'intromissione di forze straniere negli affari del Giappone maturata nel periodo Meiji rivela dunque esitazione dinanzi al cambiamento, il quale pare attuato solo per cause di forza maggiore,⁵ portando a una serie di discussioni di difficile risoluzione riguardo la possibilità o meno di istituire un connubio con i paesi europei.⁶

La questione del cambiamento e della modernità si accompagna anche ad altre idee e concetti che si sviluppano in epoca Meiji, tra i quali sorge anche una nozione di "individualismo" (*kojinshugi*) che raggiunge il successivo periodo Taishō,⁷

The simultaneous growth of an individualistic ethos and of state managerial capacity underlay much of the political and intellectual confusion of the era. Historians have properly stressed the subordination of individuals to the state, but some advocates of individualism strove for social and political reform, others withdrew, and still others fashioned a new version of state ideology with stress on the activity and initiative of Japanese subjects.⁸

Questo è dunque il clima sociale e politico che regna durante le numerose riforme e conduce a una serie di eventi e trasformazioni in grado di coinvolgere non solo la Nazione, ma anche la sfera Asiatica.⁹

Nel capitolo 2 si vedrà come l'individualismo del periodo bellico non scomparirà nel dopoguerra e per parlarne si fa ricorso agli studi di Amy Borovoy. Il risultato della guerra permette il delinearsi di un discorso identitario le cui caratteristiche presentano un grande lavoro di riflessione di carattere

⁴ Mayo, Marlene J., "Nationalist Revolution in Japan", Recensione de Beasley, W.G., *The Meiji Restoration, Monumenta Nipponica*, Vol.29, No.1, 1974, p.88.

⁵ Kohno Masaru, "On the Meiji Restoration: Japan's search for sovereignty?", *International Relations of the Asia-Pacific*, Vol.1, No.2, 2001, p.268.

⁶ Kohno, "On the Meiji Restoration...", *cit.*, p.268.

⁷ Nolte, Sharon Hamilton, "Individualism in Taishō Japan", *The Journal of Asian Studies*, Vol.43, No.4, 1984, p.667.

⁸ Nolte, "Individualism in Taishō Japan", *cit.*, p.667.

⁹ Koyama Hitomi, "Historicism, Coloniality, and Culture in Wartime Japan", *Contexto Internacional*, Vol.38, No.3, 2016, p.784.

politico e storico,¹⁰ di cui il maestro fa tesoro per la sua formazione personale. Per tale ragione è giusto tenere conto della totalità dei soggetti coinvolti e di tutti i fenomeni che li influenzano quando si analizza la figura di Miyazaki Hayao.

Miyazaki diviene un artista che, pienamente inserito in quel discorso identitario e politico che si sviluppa nel dopoguerra, è parte del quadro sociale postbellico sia in qualità di singolo individuo, che di rappresentante culturale del Giappone fino ai giorni nostri.

Cercare di comprendere in che modo la società in cui Miyazaki vive lo influenza e come invece il maestro si appropria a quella stessa società, permette di delineare le idee di un individuo che riesce a prendere una posizione più personale all'interno del suo scenario storico e sociale. Questo vede i giapponesi impegnati ad affrontare, all'alba del dopoguerra, un cambiamento interno riguardante diversi ambiti del Paese,¹¹ nel quale ancora si fa ricorso alla funzione rassicurante e salvifica del "mito" descritto da Victor Turner e ripreso da George M. Wilson.

Il modo migliore per esplorare la visione del mondo e della cultura di Miyazaki Hayao, ben differente dalle spinte nazionalistiche e dalla radicale promozione identitaria attuata dal panorama accademico, che assume la forma della "teoria sui giapponesi", è prendere in considerazione la sua produzione animata, che racconta in modo molto chiaro la sua storia personale e il suo complesso di idee. Si è scelto *Il mio vicino Totoro*; questo si presenta come l'opera più adatta a esplorare le idee di Miyazaki in quanto la serie di elementi autoctoni in esso presenti sono rintracciabili anche nella corrente del *nihonjinron*, dove vengono usati per decantare un passato utopico individuato da Oguma Eiji studiando tale discorso.¹²

Grazie alle numerose discussioni che gravitano attorno a *Il mio vicino Totoro* e a Miyazaki avanzate da molti studiosi, quali Joylon Baraka Thomas, Susan J. Napier o Thomas Lamarre, si intende analizzare la pellicola, esplorando di pari passo la crescita del maestro e lo sviluppo del suo complesso di idee. Napier fornisce un quadro molto esauriente dell'infanzia di Miyazaki e di come la sua crescita influenzi il suo lavoro, aspetti approfonditi dagli studi di Lamarre. Thomas invece permette di affrontare il ruolo dell'animazione di Miyazaki Hayao e il suo rapporto con elementi religiosi, aspetti che possono essere al meglio discussi tramite *Il mio vicino Totoro*, sempre alla luce delle dichiarazioni

¹⁰ Gustafsson, Karl, "Identity and recognition: remembering and forgetting the post-war in Sino-Japanese relations", *The Pacific Review*, Vol.28, No.1, 2015, pp.124-125.

¹¹ Si veda Nagai Michio, "Social Change in Postwar Japan", *The Developing Economies*, Vol.7, Issue 4, 1969, pp.397-400.

¹² Reader, Ian, "Identity, Nihonjinron, and Academic (Dis)honesty", *Monumenta Nipponica*, Vol.58, No.1, 2013, pp.107-108.

del maestro in merito alla sua idea di religione. La pellicola infatti rispecchia molto bene tale idea e bene si presta a discutere del passato politico del Giappone bellico.

Tutto questo evidenzia come parlare de *Il mio vicino Totoro* significa parlare dei modi atti a preservare la propria tradizione, la propria identità culturale, ma in una luce del tutto diversa da quella dominante. Questo perché permette di vedere come il proprio bagaglio culturale viene reinterpretato e riproposto da un singolo individuo di questo paese, Miyazaki Hayao, che fornisce una risposta alternativa, addirittura opposta e personale, al rigido costruito ideologico e socioculturale vigente.¹³ Il maestro più volte parla delle proprie esperienze personali, evidenziandone l'importanza nel forgiare la sua severa visione del mondo e del suo stesso Paese, distante dalle posizioni conservatrici del Giappone moderno e contemporaneo. Tale contrapposizione ideologica viene evidenziata anche tramite idee e fonti d'ispirazione fondamentali per la realizzazione di *Totoro*, legate alla concezione di mondo e tradizione del maestro; per tale motivo, l'elaborato ne riporta una consistente serie di dichiarazioni del maestro, specie in questo capitolo, in cui *Totoro* viene analizzato nel dettaglio. Miyazaki Hayao infatti non si esime mai nel corso della sua carriera dall'esprimersi riguardo gli argomenti più sensibili del tempo in cui vive e lo fa tanto con la sua animazione tanto con dichiarazioni dirette; parole che non escludono uno spirito patriottico, ma che comunque lo allontanano dalle posizioni nazionaliste del tempo cui appartiene.

La visione di Miyazaki, aperta e bene inserita in un contesto non strettamente nazionale, fa sì che il maestro e lo Studio Ghibli adattino la produzione anche a fronte dei mutamenti dello scenario globale. Il capitolo 3 propone, dunque, lo scenario di un Giappone che ancora oppone alla globalizzazione un forte orgoglio nazionalistico, di cui un quadro è ricavato grazie agli studi di Jeff Kingston. Le tracce del diffuso nazionalismo si notano anche nel panorama animato nipponico, grazie al quale raggiungono tanto l'Asia Orientale quanto il resto del mondo, esportando la propria idea di unicità identitaria. La produzione di Miyazaki è molto utile allo scopo; essa gode ormai di fama mondiale, grazie anche a *Il mio vicino Totoro* permette di riuscire nell'impresa. Tuttavia, Miyazaki stesso si distanzia dal nazionalismo dilagante anche manifestando insofferenza alle manovre economiche che rendono possibile una sua promozione di natura mediatica. Thomas Lamarre infatti spiega come Miyazaki, insieme allo lo Studio Ghibli cerchi sempre di organizzare la promozione del proprio *brand* con strategie che non palesino intenti economici o addirittura manovre politiche

Ghibli's strategy is to downplay the feel of commercialism [...] The Ghibli-brand world is not conservative or traditionalist in the sense of embracing Japanese traditions or promoting

¹³ Per un'ottima analisi dei lavori del maestro Miyazaki si rimanda a Napier, Susan, *Miyazakiworld: A Life in Art*, New Haven, Yale University Press, 2018, pp.25-27.

Japaneseness. In stylistic terms, it tends toward a sort of cozy European kitsch with environmentalist undertones.¹⁴

Conscio degli aspetti commerciali ai quali le sue opere possono essere sottoposte, il maestro prova dunque a delineare uno scenario commerciale per il suo Studio che si astenga da influenze politiche e nazionalistiche. Al contrario, nelle sue opere Miyazaki valorizza anche le culture straniere, evitando così di porre la propria cultura in una posizione privilegiata. Egli rifiuta eccessivi provvedimenti di promozione identitaria tipiche dell'animazione di fine XX secolo, che sono state ben esplorate da Amy Shirong Lu chiamando in causa anche la pratica dell'auto-orientalismo.

In conclusione, e come sviluppo alle premesse esposte, si analizzerà l'influenza che *Il mio vicino Totoro* ha sul pubblico internazionale; Miyazaki riesce infatti a raggiungere un apprezzamento di pubblico enorme oltremare anche grazie alla diffusione animata promossa dal Paese e prima delineata.

Capitolo 1: La crisi nazionale e i cambiamenti del secondo Novecento in Giappone

¹⁴ Lamarre, Thomas, *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, pp.97-98.

1 L'operato statunitense in Giappone nel dopoguerra come conseguenza del periodo bellico

Lo sforzo delle trasformazioni complessive che il Giappone conosce a partire dall'ingerenza delle forze statunitensi dal 1853 e, nel complesso, di quelle internazionali in seguito, porta il Paese a mettersi in discussione in ambiti differenti ma comunque interconnessi fra loro. Gli sviluppi e i cambiamenti richiedono una rete di provvedimenti eterogenei con un obiettivo univoco: presentare un'immagine forte del paese al panorama internazionale.¹⁵

Sebbene infatti l'interesse che il Giappone suscita all'estero derivi in primo luogo da motivazioni economiche,¹⁶ quando si parla di "immagine" riguardo a un paese, ci si riferisce a caratteristiche che sin dal primo contatto devono definire e far conoscere le radici dello stesso: ciò implica curare il proprio profilo culturale. Il problema con questa premessa, in riferimento al Giappone, sorge dal motto più iconico dell'era Meiji (1868-1912): *wakon yōsai* (spirito giapponese, tecnologia occidentale).¹⁷ In base a esso il Giappone pretende di coniugare il proprio bagaglio di tradizioni con un quadro culturale del tutto differente, tanto nelle origini quanto negli sviluppi, che porta a grandi difficoltà, da parte di tutto il popolo, ad accettare strutture sociali e culturali molto distanti.¹⁸ Ciò rende necessaria una "rivoluzione dall'alto" in ogni settore del paese sul modello, in un primo tempo, statunitense: dalla politica, all'economia sino all'esercito, in quanto si sviluppa la tendenza a far coincidere l'idea di progresso con quella cultura inizialmente giunta dagli Stati Uniti e in seguito dall'Europa.¹⁹

Tuttavia, il diffuso malessere sociale non trova subito voce in un contesto politico pressante e il Giappone sembra costretto a concentrarsi sulle esigenze derivanti da un'incalzante crescita economica. Quest'ultima è volta ad affiancare l'opera di militarizzazione che impegna il paese per i successivi decenni, costringendolo a inserirsi con forza in politica estera, in particolare concentrandosi sulla produzione bellica,²⁰ nonché a fare grandi sacrifici interni.²¹

¹⁵ Caroli, Rosa, Gatti, Francesco, *Storia del Giappone*, "Biblioteca Universale", Bari, editori Laterza, 2006, p. 139.

¹⁶ Caroli, Gatti, *Storia...*, cit., p.132.

¹⁷ Caroli, Gatti, *Storia...*, cit., p.153.

¹⁸ Kishimoto, "The Problem of Religion...", cit., p.8.

¹⁹ Kishimoto, "The Problem of Religion...", cit., p.4. Si veda anche Hein, Laura, "The Cultural Career of the Japanese Economy: Developmental and Cultural Nationalisms in Historical Perspective", *Third World Quarterly*, Vol.29, No.3, "Developmental and Cultural Nationalisms", 2008, p.447.

²⁰ Hein, "The Cultural Career...", cit., p.451.

²¹ Frattolillo, Olivero, Oliviero, Salvatore, "La diplomazia giapponese di fronte alla Prima guerra mondiale: dalla dichiarazione alle 'ventuno domande'", *eunomia. Rivista semestrale di Storia e Politica Internazionali*, eunomia IV, No.2, 2015, p.201.

Già dalla fine della Prima guerra mondiale è possibile individuare le prerogative che il governo giapponese si prefigge così da emergere ed essere rispettato dalle potenze euro-statunitensi. Obiettivo diventa il liberarsi dalla loro morsa politica ed economica che, fino alla fine del primo decennio del Novecento, costringe il Giappone a pesanti limitazioni e obblighi, così invece da adottare esso stesso una politica simile sempre nello scenario dell'Asia Orientale.²²

Tra i cambiamenti che già dalle prime esperienze belliche vengono proposti, vi è una politica economica basata su una manifattura nazionale che limita pesantemente le importazioni, favorendo così la produzione interna.²³ Questa iniziativa è messa a dura prova dalla fine della Prima guerra mondiale, quando si assiste all'aumento delle importazioni, specie di riso, per far fronte alla forte inflazione che investe il mercato: di conseguenza tali importazioni, frequenti e numerose, rovinano i piccoli agricoltori.²⁴

A tal proposito è interessante notare come, nei primi decenni del Novecento, l'andamento dell'economia assuma un ruolo determinante nel restituire una precisa immagine del Paese, tanto che la cultura viene fortemente strumentalizzata per sostenere lo sviluppo economico.²⁵ Altrettanto importante è però la situazione etnica, caratterizzata da un radicato sentimento razzista che si sviluppa verso la metà degli anni Trenta nei confronti del resto dell'Asia e mosso da un forte nazionalismo.²⁶ Ad esso vengono assoggettati due dei più importanti elementi culturali del Giappone, ovvero shintō e buddhismo, non adatti alle circostanze e ai tempi che corrono.²⁷ Difatti, Ienaga Saburō parla di “morte della democrazia” per il Giappone, in un contesto sociopolitico interno antitetico a quello cinese, che in questo periodo inneggia invece alla democrazia.²⁸

La Seconda guerra mondiale per il Giappone può essere vista come una guerra politica e di logoramento, basata sull'attacco delle forze nipponiche alle basi europee e statunitensi in Asia.²⁹ Obiettivo è ottenere i rifornimenti necessari a continuare il conflitto con la Cina, in cui i giapponesi, già da prima degli anni Quaranta, avanzano abbattendo ogni resistenza e conquistando numerose città importanti a fini commerciali.³⁰ Questa aggressività è dovuta alla direzione del governo imperiale,

²² Jansen, Marius B., *The Making of Modern Japan*, Cambridge, Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press, 2002, p. 512.

²³ Jansen, *The making...*, cit. p.529.

²⁴ Jansen, *The making...*, cit. p. 532.

²⁵ Hein, “The Cultural Career...”, cit., p. 449.

²⁶ Bix, Herbert P., *Hirohito and the Making of Modern Japan*, “Perennial”, New York, HarperCollins Publisher, 2000, p. 280.

²⁷ Kishimoto, “The problem...”, cit., p.9.

²⁸ Ienaga Saburō, *Japan's Last War: World War II and the Japanese, 1931-1945*, Hoboken, Blackwell, 1979, (ed. or. *Taiheiyo senso*, 1968), p. 96.

²⁹ Ienaga, *Japan's Last War...*, cit., p.132.

³⁰ Sabattini, Mario, Santangelo, Paolo, *Storia della Cina*, “Biblioteca Storica Laterza”, Bari, editori Laterza, 2005, p.601.

basata sull'idea della natura divina di cui investe l'imperatore per far presa sul popolo;³¹ idea che già prepara il terreno a quelle ideologie che trovano ulteriore sviluppo nel dopoguerra.

La risposta statunitense però arriva, cogliendo alla sprovvista il Giappone con il massiccio attacco dell'ammiraglio Chester Nimitz, il quale assesta un duro colpo alle forze navali e aeree del Giappone nel 1943. Il Paese non riesce a riorganizzarsi e a contrattaccare in tempo,³² capitolando, anche a seguito dei bombardamenti atomici, il 15 agosto 1945.³³

Per comprendere quali furono dunque le conseguenze della sconfitta nella guerra per il Giappone, a partire dall'aspetto economico e politico, è necessario chiamare in causa lo SCAP (*Supreme Commander of Allied Powers*) la forza gestionale e amministrativa organizzata dagli Stati Uniti, attiva dal 1945. Tramite essa, gli Stati Uniti impongono la loro autorità sul paese, a cominciare dallo smantellamento della forza militare nipponica, così da porre una fine definitiva alla missione nazionalistica ed espansionistica dell'arcipelago giapponese.³⁴

A livello politico, molti sforzi sono diretti verso i processi ai criminali di guerra; l'istituzione del Tribunale Militare Internazionale per l'Estremo Oriente (IMTFE), individua migliaia di responsabili, sostenitori del vecchio regime militarista: essi vengono condannati secondo la gravità delle loro colpe per crimini di tipo A (contro la pace) B (contro i civili) e C (contro l'umanità).³⁵

Di fondamentale importanza è inoltre la stesura della nuova Costituzione, promulgata il 3 novembre 1946 ed entrata in vigore il 3 maggio 1947. Con essa l'Imperatore diventa un semplice simbolo statale, perdendo ogni potere salvo alcune prerogative decisionali valide previa approvazione del governo; inoltre, i tre poteri fondamentali sono ora divisi e il Parlamento è formato da due Camere.³⁶ Una riforma così radicale e importante, scaturita da una decisione politica, arriva dunque a influenzare una struttura istituzionale basata su un sistema di credenze tradizionali e identitarie: la prova di ciò, così come il peso dell'interconnessione fra cultura, economia e politica, è esemplificata dalle parole di Curtis Anderson Gayle, per il quale in Giappone

Any attempts to reconstruct national consciousness in the aftermath of the war would first and foremost have to guard against the intrusion of the political and bureaucratic establishment.³⁷

³¹ Bix, *Hirohito...*, cit., p.491.

³² Bix, *Hirohito...*, cit., p.492.

³³ Pape, Robert A., "Why Japan Surrendered", *International Security*, Vol.18, No.2, 1993, pp. 154-201, p.154.

³⁴ Gatti, Francesco, *Storia del Giappone Contemporaneo*, "Biblioteca del Novecento", Milano, Bruno Mondadori Editori, 2002, p.113.

³⁵ Gatti, *Storia...*, cit., p.117-119.

³⁶ Gatti, *Storia...*, cit., pp.121-122.

³⁷ Gayle, Curtis Anderson, "Progressive Representations of the Nation: Early Post-war Japan and Beyond", *Social Science Japan Journal*, Vol.4, No.1, 2001, p.3.

Un altro effetto di questa condizione si trova nelle riforme economiche. Se la direzione politica degli Stati Uniti colpisce con severità la struttura statale giapponese, a livello economico le conseguenze si rivelano altrettanto importanti. Lo smantellamento delle *zaibatsu*, le *lobby* dell'industria giapponese, è un passo importante per cambiare il volto dell'economia nipponica. Delle 1200 imprese citate da Francesco Gatti che devono essere smantellate, però, ne vengono chiuse solo 9 alla data del 1947,³⁸ in quanto gli Stati Uniti vedono adesso nel Giappone un grande alleato nella sfera asiatica. Si tratta di una condizione che permette alle banche giapponesi di continuare a sostenere l'economia, così da poter far fronte alle riparazioni di guerra, pagandole anche tramite fornitura di beni: è una scelta che offre la possibilità a diverse aziende di riavviare la produzione,³⁹ in modo anche da ripartire appoggiandosi alla tecnologia e ai capitali statunitensi.⁴⁰ Questi dati trovano conferma e approfondimento tra i numeri di uno studio del 1966 che, in un periodo che va dal 1950 al 1958, individua sì un dato numero di mercati con un *ratio* tra 80 e 100,⁴¹ ma anche un loro taglio da 34 a 27 nello stesso periodo di riferimento,⁴² segnando comunque, come nello studio si specifica, un *trend* di coefficiente negativo per la maggior parte dei mercati.⁴³

L'unione delle riforme politiche ed economiche, supervisionate dalla costante influenza statunitense, conduce a inevitabili cambiamenti nella vita sociale del Paese. I cittadini si trovano costretti a dover assimilare il crollo degli ideali diffusi in epoca Meiji, che vanno dal ritualismo sociopolitico ricavato dallo shintō per necessità istituzionali e nazionali al ridimensionamento della figura imperiale.⁴⁴ A tutto ciò segue l'introduzione della parità dei sessi nonché il diritto di formare sindacati per i lavoratori.⁴⁵

Un altro elemento che ha largo impatto sulla struttura tradizionale è la riforma agricola. Il latifondo è fonte di una filosofia del lavoro e soprattutto di vita che, secondo McArthur, risulta stagnante; il suo obiettivo è modificare le critiche condizioni degli abitanti dei villaggi.⁴⁶ I motivi di questa decisione trovano le proprie radici già tra il 1920 e il 1930, con la crisi delle industrie: essa si riversa

³⁸ Gatti, *Storia...*, cit., p.128.

³⁹ Si veda, in riferimento a questo, la "Tabella III" in Yamamura Kozo, "Market Concentration and Growth in Postwar Japan", *Southern Economic Journal*, Vol.32, No.4, 1966, p.456.

⁴⁰ Gatti, *Storia...*, cit., p.129.

⁴¹ Ismail Ukav così definisce la concentrazione di *ratio*: «Concentration ratios are structural indications that explain the number and size distribution of certain parts of a firm in a market». Ukav, Ismail, "Market Structures and Concentration Measuring Techniques", *Asian Journal of Agricultural Extension, Economics & Sociology*, Vol.19, No.4, 2017, p.6.

⁴² Per i dati in dettaglio e i grafici, si veda Yamamura, "Market Concentration...", cit., pp.452-453.

⁴³ Yamamura, "Market Concentration...", cit., pp.451-452.

⁴⁴ Si affronterà in seguito questo tema più nel dettaglio.

⁴⁵ Ohe Seizo, "The Socio-Political Experiment in Postwar Japan", *ethics*, Vol.66, No.4, 1956, pp.255-256.

⁴⁶ Kawagoe Toshihiko, "Agricultural Land Reform in Postwar Japan: Experiences and Issues", *World Bank Policy Research Working Paper*, "World Bank Group", No.2111, 1999, p.8.

sull'agricoltura, ancora prima forma di sussistenza per la popolazione, portando a una diminuzione dei salari dei coltivatori.⁴⁷

Diversi tentativi di riforma si susseguono nel corso di un decennio. Si continua a mettere in discussione il latifondo, in quanto la crisi che ne deriva si riversa con sempre più forza sugli approvvigionamenti alimentari, tanto che nel 1942 il governo assume il diretto controllo del mercato alimentare, a base per la grande maggioranza di riso, tramite una Legge di Controllo sul Cibo. Il suo programma, però, forza i contadini a ridurre le proprie razioni, causando una razionalizzazione stringente del riso e un aumento dei prezzi.⁴⁸

La legge del 1942 trova forme d'applicazione ancora più severe nella Legge sulle Terre Agricole emanata nel 1952.⁴⁹ Con essa il controllo statale diventa molto pressante: la legge prevede che ogni compravendita dell'appezzamento di terra venga autorizzato dalle autorità locali, inoltre i proprietari in condizioni di necessità possono vendere solo ai loro contadini e in caso di assenza del proprietario dalla sua terra, quest'ultima diventa disponibile per la compravendita; queste imposizioni rendono la già difficile situazione agricola ancora più complicata.⁵⁰ A cercare di mitigare i danni del settore agricolo è l'impegno dei *rōnō*, operai e agricoltori che, dal periodo del dopoguerra, si assumono il ruolo di analisti con l'obiettivo di migliorare le condizioni dei lavoratori (ad esempio, garantendo un salario più alto) e per sviluppare un più solido mercato interno.⁵¹

In tutto ciò, l'operato statunitense ha influenze profonde, dimostrando come l'Occupazione abbia a cuore ridefinire la società così da potersi sostituire al forte nazionalismo che domina il periodo militarista: lo fa spingendo in una direzione di un più marcato individualismo che genera una cultura materialista, diretta al consumismo.⁵² Considerando questi fattori nel loro complesso, dunque, la vita dei giapponesi nell'immediato dopoguerra risulta scossa in ogni ambito. La rete interconnessa di cambiamenti che riguarda il periodo Meiji ha valenza anche nel dopoguerra giapponese, portando a conseguenze ed esigenze diverse da quelle del periodo prebellico, ma di pari o anche maggiore portata in termini di impatto sociale.

2 Il concetto di “etnia” e sue trasformazioni nel corso della guerra

Argomento urgente nel corso del periodo militarista è la questione etnica che il Giappone affronta per portare avanti il suo programma politico. Un grande contributo all'evoluzione dell'etnologia in

⁴⁷ Kawagoe, “Agricultural Land...”, *cit.*, pp.21-22.

⁴⁸ Kawagoe, “Agricultural Land ...”, *cit.*, pp.25-26.

⁴⁹ Kawagoe, “Agricultural Land ...”, *cit.*, p.34.

⁵⁰ Kawagoe, “Agricultural Land ...”, *cit.*, p.34.

⁵¹ Hein, “The Cultural Career...”, *cit.*, p.454.

⁵² Doak, Kevin M., *A History of Nationalism in Modern Japan: Placing the People*, “Handbook of Oriental Studies: Handbuch der Orientalistik: Section Five: Japan”, Vol.13, Leiden, Brill, 2007, pp.154, 156-157.

Giappone forse arriva, già sul finire dell'Ottocento, da Miyazaki Muryū (1855–1889) un attivista dei diritti civili che, spinto dalla lettura di Alexandre Dumas in relazione ai fatti della Rivoluzione Francese, conia il termine *minzoku* 民族 (etnia), delineandone un significato prettamente politico. Associandogli poi l'aggettivo “nazionale”, esso assume il senso di assemblea di cittadini impegnati nella sfera politica.⁵³

L'etnologia in Giappone viene però confinata alla sfera culturale, religiosa e folkloristica in quanto vi è, fino all'epoca premoderna, la tendenza a separarla dall'ambito sociologico, che invece si considera plasmato in grande misura dalle influenze antropologiche statunitensi.⁵⁴ Questo scenario fa presagire la presenza di difficoltà nel trattare il quadro dell'antropologia giapponese; ciò è dovuto al fatto che gli studi antropologici in Giappone, già dalla Grande Guerra, non risultano annessi all'etnologia, eccezion fatta per l'impegno in merito dimostrato dall'università di Tōkyō. Inoltre, visto che coinvolge più la sfera folkloristica, si potrebbe parlare, in senso stretto, di folklore, piuttosto che di etnologia, quindi in giapponese *minzoku* scritto con i *kanji* 民俗 e non 民族. John C. Pelzel sembra comunque unire i due ambiti,⁵⁵ avvicinandosi in questo alle idee di Yanagita Kunio. Quest'ultimo rifiuta l'idea secondo cui il folklore sia solo un costrutto subordinato all'etnologia stessa,⁵⁶ asserendo invece che dovrebbe assumere valore distinto,⁵⁷ senonché addirittura superiore, in qualità di culla di un passato in cui

ancient beliefs and images continually have significance in the minds of the people and where old practices are observed by the community.⁵⁸

Si tratta dunque anche di un tentativo di recuperare un sistema tradizionale epurato dalle influenze statunitensi ed europee. Tale sistema, definito da costumi e usanze, come Pelzel fa notare

has been principally concerned with the Japanese folk, i.e., pre-Western, culture. Much of the investigation has been directed toward the description of folklore and folk customs, but it has consistently been animated by the concept of setting such descriptions in the cultural context.⁵⁹

⁵³ Doak, *A History of ...*, cit., pp.74,76.

⁵⁴ Pelzel, John C., “Japanese Ethnological and Sociological Research”, *American Anthropologist*, “New Series”, Vol.50, No.1, Part 1, 1948, p.56.

⁵⁵ Pelzel, “Japanese Ethnological...”, cit., p.56.

⁵⁶ Kojima Takehiko, “Misleading Yanagita Kunio: A Neglected Intellectual Lineage between Enlightenment Thought and Japanese Folklore”, *Japanese Studies Review*, Vol. XVIII, 2014, p.7.

⁵⁷ Mori Kōichi, “Yanagita Kunio: An Interpretive Study”, *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol.7, No.2/3, 1980, p.94.

⁵⁸ Makino Yoko, “Lafcadio Hearn And Yanagita Kunio: Who Initiated Folklore Studies In Japan?”, *Lafcadio Hearn in International Perspectives*, 2007, p.136.

⁵⁹ Pelzel, “Japanese Ethnological...”, cit., p.57.

Ci si concentrerà ora su un elemento che interviene sui pattern culturali e di pensiero nipponici: l'influenza statunitense ed europea. L'arrivo della cultura statunitense ed europea in Giappone ridefinisce i concetti di lavoro, vita cittadina e divertimento, introducendo il proprio modello di modernità.⁶⁰

Qui sorgono anche altre definizioni di etnologia e coloro che si interessano allo studio degli ambienti cittadini, delle abitudini e della società rurale degli anni Venti e Trenta vengono in principio chiamati, da Miriam Silverberg, "etnografi".⁶¹ A distanza di pochi decenni la definizione di cultura derivata da Yanagita, che include solo l'aspetto folkloristico, viene sostituita da una che invece non assolutizza, bensì integra con un altro campo di ricerca lo studio del folklore. Ad essere chiamato in causa dagli studiosi di quelle nuove abitudini cittadine rilevate da Miki, gli etnografi di Silverberg, è un elemento dal quale il folklore non può comunque dissociarsi: la società.⁶² Trattasi infatti di una rete di elementi interconnessi che non possono prescindere l'uno dall'altro e anche Pelzel afferma che sociologia ed etnologia non possono che convergere verso gli stessi campi d'interesse.⁶³ Se è vero che i modelli intellettuali statunitensi hanno grande influenza sulla disciplina sociologica e quindi antropologica del periodo in questione, svincolarla dagli studi etnologici in ambito accademico non può che privare la sociologia di una componente d'analisi molto importante: gli studi comparativi sul campo.⁶⁴

L'introduzione della cultura statunitense ed europea permette quindi al Giappone di rimettere in discussione il concetto di etnologia così come viene definito alla fine dell'Ottocento da Yanagita Kunio. Vengono inoltre inclusi altri aspetti della cultura giapponese, come la letteratura, l'arte, il linguaggio nelle sue varie forme, così come gli aspetti antropologici, sebbene il mondo accademico possa non essere del tutto d'accordo.⁶⁵

L'antropologia giapponese acquisisce comunque una sempre maggiore coscienza dell'importanza delle ricerche sul campo e grazie all'intervento di Oka Masao (1898-1982) esse ricevono maggiore attenzione anche all'interno della disciplina etnologica. Masao esorta gli esperti del settore a dedicare

⁶⁰ Si veda Kishimoto Hideo, "The Problem of Religion and Modernization in Japan", *Contemporary Religions in Japan*, Vol.1, No.3, 1960, p.8.

⁶¹ Silverberg, Miriam, "Constructing the Japanese Ethnography of Modernity", *The Journal of Asian Studies*, Vol.51, No.1, Association for Asian Studies, 1992, pp.30-31.

⁶² Silverberg, "Constructing the Japanese...", *cit.*, p.31.

⁶³ Silverberg, "Constructing the Japanese...", *cit.*, p.58.

⁶⁴ Macrae, Graeme, "Ethnography, Ethnology and the Ethnography of Ethnologies", *SITES: New Series*, Vol.3, No.2, 2006, p.116.

⁶⁵ Il professore d'architettura Wajirō Kon distinse l'etnologia e l'etnografia (in questo periodo associati al termine "Modernologia") dall'antropologia e dal folklore in quanto non concernenti i "popoli incivilizzati". Silverberg, "Constructing...", *cit.*, p. 37.

maggior tempo alla raccolta di dati direttamente sul campo e riconosce la necessità di dare maggiore importanza allo studio oggettivo di tutte le comunità.⁶⁶

La definizione di etnologia muta ancora, accentuando il senso politico già delineato da Muryū con connotati estremisti verso gli anni Trenta del Novecento, in occasione della guerra con la Cina. Come suggerisce Erika Tai, si va sempre più verso una legittimazione biologica delle proprie origini, che sembra scaturire da ragioni di carattere non propriamente culturale, bensì connesse alle priorità di natura economica e politica che spingono il Giappone al militarismo. Una legittimazione che trova una forma di grande sostegno nella Legge per l'Eugenica Nazionale del 1941.⁶⁷

Tale legge pone le basi per una omogeneità etnica di cui un esempio viene fornito dal professore Kevin M. Doak: parlando di un trattato di Watsuji Tetsurō (1889–1960) del 1935 dal titolo *On Climate*, egli dimostra come venga presa in considerazione l'idea secondo la quale le particolari condizioni climatiche che interessano l'arcipelago giapponese sarebbero alla base della definizione delle caratteristiche della sua popolazione. Un'idea che renderebbe inadeguato inserire i giapponesi in un contesto comparativo con il resto dell'Asia e con l'Occidente europeo e statunitense.⁶⁸

Sudette idee vengono alimentate nel corso degli anni Trenta instillando nella popolazione precise idee culturali e nello specifico etniche, il cui obiettivo è attuare una mirata propaganda che metta in primo piano il passaggio dall'idea di Stato isolato a quella di impero coloniale, come Doak fa notare dicendo che

in place of such hoary tropes as “war,” “the emperor,” and “the state,” historians have increasingly turned to “colonies,” “empire,” and “minzoku” (ethnic nation) to capture a broader range of cultural and ideological factors that shaped life in Japan and its colonies during the first half of the twentieth century.⁶⁹

La già citata Legge sull'Eugenica Nazionale del 1941 e le basi biologiche che si propone di difendere hanno il compito di andare a giustificare il costrutto etnico-nazionalistico, spingendo verso un'elevazione della nazionalità giapponese a discapito di quelle del resto dell'Asia, cosa che il *kōminka*, il movimento di imperializzazione, attua già sul finire degli anni Trenta.⁷⁰

⁶⁶ Steger, Brigitte, “The Stranger and Others: The Life and Legacy of the Japanese Ethnologist Oka Masao”, *Vienna Journal of East Asian Studies*, Vol.11, 2019, p.77.

⁶⁷ Tai, Eika, “Rethinking Culture, National Culture, and Japanese Culture”, *Japanese Language and Literature*, Vol.37, No.1, Special Issue: Sociocultural Issues in “Teaching Japanese: Critical Approaches”, 2003, p.12.

⁶⁸ Doak, *A History of...*, cit., pp.236-237.

⁶⁹ Doak, Kevin M., “Building National Identity through Ethnicity: Ethnology in Wartime Japan and After”, *The Journal of Japanese Studies*, Vol.27, No.1, The Society for Japanese Studies, 2001, p.2.

⁷⁰ Tai, “Rethinking Culture...”, cit., p.12.

Questa idea di nazionalità conosce comunque diversi adattamenti non solo sulla base dell'evoluzione della guerra, ma anche sulle conseguenze che ci saranno al termine della stessa. La fine del conflitto apre infatti una nuova ferita nel quadro culturale giapponese, ancora più profonda di quella di inizio secolo, per via del comunque arduo lavoro di definizione etnica e nazionale che il paese si impegna a portare avanti durante l'imperialismo coloniale e che viene messo in crisi dall'intervento statunitense. I cambiamenti del sistema "famigli"na, specie durante la ripresa economica degli anni Sessanta, sono basati sul disgregamento dello *ie* (sebbene *leader* e intellettuali continuano a sostenerlo) a favore proprio della famiglia nucleare;⁷¹ da essa prende forma un'immagine idealizzata di tale sistema la cui diversificazione nel corso dei decenni è dovuta alla ricerca di una sua nuova immagine, che però non sarà mai soddisfacente.⁷²

Il dibattito identitario non si esaurisce con la sconfitta bellica e si riadatta alla fine del conflitto per affrontare i discorsi legati al *nihonjin* e alla *nihon bunka*.⁷³ Proprio alla *nihon bunka*, lo studioso Harumi Befu, di cui si parlerà meglio più avanti, ricollega la possibilità di riflettere sul discorso etnico: egli fa notare come l'idea di condividere dei tratti etnici conduca ad un'unione di natura sentimentale (*kanjōteki*) ma soprattutto soggettiva, che esclude ogni discorso razionale e nega l'esistenza di una legittimazione etnica primordiale, a differenza di quando si fa nel corso del periodo bellico.⁷⁴ La questione dell'etnia superiore assume le sembianze di un concetto basato sull'unicità, che si afferma nel corso del dopoguerra.⁷⁵

3 Idea, o ideologia di identità nazionale? La "teoria sui giapponesi" o *nihonjinron*

Le discussioni che si accendono nel dopoguerra in merito al dilemma dell'identità sono sempre riconducibili al tema dell'etnologia e si presentano in diretto collegamento con l'esperienza bellica e la sua conclusione. Il repentino ribaltamento delle sorti del conflitto tra il 1943 e il 1945 va a sfavore dei giapponesi, la cui costruzione etnica e culturale si evolve, durante il periodo militarista, in relazione alla loro politica espansionistica.⁷⁶

Per capire come le idee alla base del *nihonjinron* siano sopravvissute alla crisi politica e sociale che segue la Seconda guerra mondiale, si possono analizzare brevemente due aspetti: la cultura e l'ideologia. La cultura, così come la tradizione, viene intesa dal Paese come «a convenient medium

⁷¹ Si approfondirà questo aspetto nel secondo capitolo.

⁷² Befu Harumi, ベフハルミ, *Ideorogī to shite no Nihon Bunkaron*, イデオロギーとしての日本文化論 (L'ideologia in qualità di discorso culturale letterario), Tōkyō, Shisō no kagakusha, 1997, p.210.

⁷³ Tai, "Rethinking Culture...", *cit.*, p.13.

⁷⁴ Befu Harumi, *Ideorogī to shite no Nihon Bunkaron*, *cit.*, pp.104-105.

⁷⁵ Murphy-Shigematsu, Stephen, "Multiethnic Japan and the Monoethnic Myth", *MELUS*, Vol.18, No.4, "Asian Perspectives", 1993, p.66.

⁷⁶ Doak, "Building National Identity...", *cit.*, p.4.

through which to project continuity with Japan's past». ⁷⁷ In questo modo il Giappone cerca di ricorrere alla cultura per enfatizzare i propri pregi agli occhi degli occupanti americani, con la speranza che risulti sufficiente per non far considerare a questi ultimi solo gli aspetti più negativi del loro operato. ⁷⁸ L'ideologia, invece, viene inizialmente presentata dallo storico Igarashi Yoshikuni come un elemento decontestualizzato dal flusso della storia, in quanto «is precisely a lack of historical knowledge that constitutes the condition for the acceptance of ideology». ⁷⁹ Si prenda ora in considerazione, invece, l'origine storica del termine "ideologia": come evidenzia George Lichtheim, il vocabolo risalirebbe alla Rivoluzione Francese, conoscendo diverse applicazioni tra cui quella a matrice liberale di sistema normativo di idee derivato dall'opera *Eléments d'Idéologie* (1801-15) di Destutt de Tracy (1754-1836); in tale opera, l'ideologia è definita «the natural history of ideas», descritta come un'analisi scientifica, in questo caso specifico biologica, della mente umana. ⁸⁰

Una tale interpretazione scientifica dell'ideologia le conferirebbe una struttura assoluta e la porrebbe in effetti in una posizione di estraneità rispetto ad ogni contesto culturale, affidando a quest'ultimo solo le responsabilità morali dell'applicazione della stessa. Seguendo questa lettura, sarebbe possibile ricollegare tale interpretazione di ideologia all'autodefinizione etnica promossa dalla già citata Legge sulla Eugenetica Nazionale. Ciò svincolerebbe l'ideologia da ogni questione etica storicizzata e dalle necessità in materia di identità di cui essa si fa portatrice durante il periodo bellico giapponese, nonché dopo, quando inizia a definirsi in funzione della "teoria sui giapponesi". ⁸¹ Tuttavia, questo discorso non esaurisce il problema dello sviluppo dei temi del *nihonjinron* alla luce dei risvolti del dopoguerra, dato che è la fine del conflitto, quindi una circostanza storica, a mettere in evidenza la complessa struttura dell'ideologia nipponica. ⁸²

A dar prova di come non sia corretto considerarla esterna al flusso della storia, quanto piuttosto correlata ad esso, è lo stesso Igarashi, che sembra essere conscio delle difficoltà che emergono dal considerare l'ideologia nei termini di un indipendente costrutto universale: a tale lettura ne preferisce una che consideri un «analytical framework in which ideology is seen as a form of historical reality, not as a false consciousness». ⁸³ Questa è considerabile un'ipotesi accettabile, in quanto essendo proprio parte integrante della storia, essa diverrebbe localizzata in un preciso luogo e momento,

⁷⁷ Igarashi Yoshikuni, *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p.73.

⁷⁸ Igarashi, *Bodies of Memory...*, cit., p.73.

⁷⁹ Igarashi, *Bodies of Memory...*, cit., p.74.

⁸⁰ Lichtheim, George, "The Concept of Ideology", *History and Theory*, Vol.4, No.2, 1965, pp. 164,167.

⁸¹ Come dice Igarashi Yoshikuni: «for those who were emotionally invested in the category of "Japan."». Igarashi, *Bodies of Memory...*, cit., p.75.

⁸² Come si vedrà nel secondo capitolo.

⁸³ Igarashi, *Bodies of Memory...*, cit., p.74.

divenendo imputabile tra le cause del susseguirsi degli eventi. Quindi in relazione allo sviluppo temporale che la definizione di *nihonjinron* ha conosciuto, ci si avvale di quest'ultima spiegazione, in linea con il concetto di ideologia espresso da Igarashi.

A riprova della lettura storicizzata dell'ideologia si riprende, solo al fine di una maggiore precisazione, la visione di Lane evidenziata da Knight, per la quale risulta accettabile dire che, anche quando idiosincratca, l'ideologia garantisce difatti «coherence and temporal stability».⁸⁴

Tra gli eventi storici del Giappone premoderno, dunque, è la sconfitta bellica a screditare lo sviluppo identitario in atto ma, come ogni grande cambiamento, offre altre opportunità per delineare nuovamente il discorso sull'identità. Si prenda in considerazione il sociologo Oguma Eiji: egli, occupandosi di seguire lo sviluppo conosciuto dal *nihonjinron* dall'epoca Meiji fino all'immediato dopoguerra,⁸⁵ fornisce un quadro esauriente del cammino percorso dai vari dibattiti relativi ai concetti di razza ed etnia. Oguma non usa termini quali “nazionalismo etnico”, bensì uno che meglio sembra prestarsi alla politica di espansione, essendo questa vista come parte fondante della definizione identitaria: «Japanese homogeneity».⁸⁶ Egli fa riferimento alla teoria della “nazione mista” diffusa nel periodo imperialista, secondo la quale il popolo giapponese è il risultato della correlazione multipla di diverse culture ed etnie, che il Giappone riesce ad assorbire: tale teoria si presta quindi in modo convincente come forma di propaganda espansionistica.⁸⁷ Riesce ovvero a rendere il rapporto tra politica (in questo caso specifico, quella estera) e precise caratteristiche culturali interne.

Si potrebbe inoltre affermare che è in funzione alla “corsa all'identità” che il Giappone intraprende, in vista della propria politica espansionistica, una linea d'azione relativa all'istituzione del proprio nazionalismo: ciò avviene facendo della discendenza etnica il proprio punto di forza, in quanto le discussioni sull'ideologia nazionale si inseriscono anche nel discorso identitario in atto nei restanti paesi dell'Asia Orientale, a cominciare dalla politica nazionalistica cinese di Sun Yat'Sen, che grande influenza ricopre nella sfera asiatica.⁸⁸

L'idea della famiglia imperiale vista come tronco da cui si diramano i rami di tutte le famiglie giapponesi si rafforza negli anni Trenta,⁸⁹ estesa al continente asiatico dalla politica imperiale e, come

⁸⁴ Knight, Kathleen, “Transformations of the Concept of Ideology in the Twentieth Century”, *The American Political Science Review*, Vol.100, No.4, “Thematic Issue on the Evolution of Political Science, in Recognition of the Centennial of the Review”, 2006, p.619.

⁸⁵ Reader, Ian, “Identity, Nihonjinron, and Academic (Dis)honesty”, *Monumenta Nipponica*, Vol.58, No.1, 2003, p.104.

⁸⁶ Reader, “Identity, Nihonjinron...”, *cit.*, p.104.

⁸⁷ Reader, “Identity, Nihonjinron...”, *cit.*, p.104.

⁸⁸ Sabattini, Santangelo, *Storia della Cina...*, *cit.*, p.585.

⁸⁹ Kawamura Nozomu, “The Historical Background of Arguments Emphasizing the Uniqueness of Japanese Society”, *Social Analysis: The International Journal of Anthropology*, No.5/6, “Japanese Society: Reappraisals and New Directions”, 1980, p.47.

Oguma fa notare, arriva ad includere un concetto di superiorità etnica basato sull'assimilazione e "omogeneizzazione" culturale, sull'accoglienza in "famiglia" di chi è considerato "altro".⁹⁰

Si tratta dunque di rendere la propria "identità giapponese" competitiva all'interno della sfera asiatica dopo averle dato una forma definita in funzione delle proprie esigenze (politiche, economiche, sociali ecc.). Ebbene, questa uniformità etnica e identitaria, che a volte viene ricondotto anche a una forma di razzismo,⁹¹ palesa la sua natura di costruito ideologico, non andando a trovare alcuna giustificazione naturale e/o scientifica.⁹²

È infatti al termine della guerra che le conseguenze di questa politica basata su un costruito etnico si rendono evidenti, forzando il Giappone a adattare da sé le idee nazionali e identitarie al mutato panorama sociopolitico. Ciò viene suggerito dalla natura stessa della "teoria dei giapponesi", il *nihonjinron*. Definita prima come un costruito ideologico, trova posto nel panorama accademico ed intellettuale del tempo, ricevendo anche le attenzioni di studiosi quali Oguma Eiji e Harumi Befu.⁹³

La peculiarità del *nihonjinron*, in qualità di costruito rivolto ai giapponesi, nonché di appannaggio della classe accademica ed intellettuale propriamente autoctona, spiega le definizioni date a questo fenomeno da professori quali Manabe Kazufumi e Sugimoto Yoshio, oltre che al già citato Befu; definizioni riprese anche da Peter N. Dale, le cui idee sono proposte dal professor Micheal Haugh

The only valid basis form which to study Japanese society is using native informants' judgements (emic), as opposed to external or foreign analysis (etic.). The Japanese can be treated as a culturally and socially hoomogeneous racial entity, whose essence is virtually unchanged through time.⁹⁴

Il bisogno di affidare a studiosi e fonti esclusivamente autoctone lo studio di tutto ciò che è inerente al Giappone sembra derivare dall'esigenza e dall'urgenza di riportare in auge la struttura culturale antecedente l'introduzione, già trattata parlando delle idee di Kishimoto, di "modernità". Fare ciò richiede il preservare le proprie basi etniche e identitarie che proprio tale modernità rischia di compromettere in misura rilevante. A tal fine, una precisa ed elitaria forma di autodefinizione appare al mondo intellettuale come la soluzione adatta per unire una popolazione del tutto disorientata

⁹⁰ Reader, "Identity, Nihonjinron...", *cit.*, p.105.

⁹¹ Yamamoto Kana, "The myth of 'Nihonjinron', homogeneity of Japan and its influence on the society", *CERS Working Paper*, 2015, p.3.

⁹² Liddicoat, Anthony J., "Internationalising Japan: Nihonjinron and the Intercultural in Japanese Language-in-education Policy", *Journal of Multicultural Discourses*, Vol.2, No.1, 2007, p.34.

⁹³ Doak, Doak, "Building National Identity...", *cit.*, p.104.

⁹⁴ Haugh, Michael, "Native-Speaker Beliefs about Nihonjinron and Miller's 'Law of Inverse Returns'", *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, Vol.32, No.2, "American Association of Teachers of Japanese", 1998, p.28.

dinanzi a queste radicali innovazioni.⁹⁵ Si precisa comunque che anche in auge a uno stato dell'arte così esclusivista non mancano riferimenti a studi stranieri, anzi Befu dice che

I giapponesi, all'atto di definire la propria cultura letteraria, fanno affidamento non solo sui propri esperti di etnologia, ma anche fortemente sugli stranieri.⁹⁶

Il problema risiede in una generale incomprendione che Befu, parlando della corrente di pensiero esposta prima con le parole di Dale, collega alla difficoltà di comprendere la cultura statunitense.⁹⁷

Un'idea di identità esclusivista, unito alle difficoltà nell'approccio di materiale straniero, porta a rendere fortemente nazionalistico il sistema scolastico. Uno dei più diretti provvedimenti per la definizione di sé vede l'adozione di precise misure propagandistiche nei confronti dei più giovani. Le attenzioni nei confronti delle nuove generazioni da parte del governo giapponese sono rintracciabili proprio nel periodo bellico. I bambini e i ragazzi vengono strumentalizzati nella loro crescita per dar vita a soldati al servizio dell'impero. Durante la guerra, infatti, i bambini sono dipinti come creature pure e portatrici di sentimenti autentici, con l'obiettivo di suscitare negli adulti un senso di responsabilità che li porti a vedere la guerra come un atto inevitabile per garantire loro un futuro sereno; la diffusione di questa immagine di fanciullezza è affidata a giornali e *magazine*.⁹⁸

È proprio tramite i supporti fisici cartacei che, fino al dopoguerra, pure ai bambini viene affidata una grande responsabilità nel definire il destino del paese. I primi libri di testo sono soggetti a stringenti regole relative ai loro contenuti; con l'obiettivo di delineare un'immagine dell'origini etniche dei giapponesi, i libri vengono verificati e promossi dal Monbushō, il Ministero dell'Istruzione e della Cultura.⁹⁹ La definizione di etnologia che ne emerge è riconducibile, per le sue caratteristiche specificatamente nipponiche, a una parola introdotta già tempo addietro nell'arcipelago: *Volk*.¹⁰⁰

Volk è un termine tedesco che spesso ricorre in ambito intellettuale. Esso abbraccia una vasta gamma di significati, quali “nazione”, “popolo” e “razza” e trova ampia applicazione in diverse discussioni sull'idea di nazionalismo. Per tale ragione, viene riconosciuto come il termine straniero più vicino alla parola *minzoku*, ancor più delle controparti inglesi.¹⁰¹

⁹⁵ Kishimoto, “The problem of Religion”, *cit.*, p.8.

⁹⁶ Befu, *Ideorogī to shite*, *cit.*, pp.145-146.

⁹⁷ Befu, *Ideorogī to shite*, *cit.*, p.147.

⁹⁸ Frühstück, Sabine, Walthall, Anne, *Child's Play: Multi-Sensory Histories of Children and Childhood in Japan*, Berkeley, University of California Press, 2017, pp.182-183.

⁹⁹ Nishino Ryōta, “Narrative Strategies Regarding Japanese Ethnic Origins and Cultural Identities in Japanese Middle-School History Textbooks”, *Journal of Educational Media, Memory & Society*, Vol.2, No.1, 2010, p.101.

¹⁰⁰ Nishino, “Narrative Strategies...”, *cit.*, p.101.

¹⁰¹ Doak, “Building National Identity...”, *cit.*, p.7, n.14.

Seguendo tale significato, i libri di testo negano gli atti storici che riguardano gli anni della guerra e ne obnubilano i fallimenti, scelta interpretabile come conseguenza, appunto, del dilagante nazionalismo, nonché della capillare diffusione del *nihonjinron* che tali testi promuovono.¹⁰² La sconfitta, infatti, porta a sostituire la teoria della “nazione mista” con quella della purezza razziale, secondo cui ora gli abitanti del Giappone preistorico non danno forma alla propria identità basandosi sull’incontro con culture provenienti dal continente, bensì riconoscendosi come discendenti diretti dei giapponesi.¹⁰³

La costruzione del discorso sull’identità nazionale è quindi attuabile proprio esercitando un controllo sui bambini tramite il serrato controllo dei libri di testo nelle scuole, combinando sapientemente anche elementi storici e geografici per presentare una visione paradisiaca del Giappone.¹⁰⁴ Tuttavia, è doveroso sottolineare l’ambiguità contenutistica di questi testi: lo SCAP condanna, alla fine del conflitto, le nozioni del periodo bellico, specie quelle di carattere storico e geografico riportate nei libri di testo, provvedendo a riscrivere il tutto secondo i nuovi principi vigenti.¹⁰⁵ Nishino Ryōta però fa riferimento a libri di testo che ancora negli anni Cinquanta sembrano seguire la linea imperiale: a titolo di esempio, cita un testo del 1951 di Sakamoto Tarō e Ienaga Saburō relativo alla migrazione dei giapponesi dal continente e afferma che

the text does not state the political or ideological purposes behind the mythological origins, and therefore may appear reluctant to completely dissociate from wartime imperial ideology.¹⁰⁶

Questa riflessione fa presagire che la fine posta al processo di indottrinamento nazionalista avvenga in modo brusco, quindi non completo e omogeneo.

Una volta che, dunque, il *nihonjinron* sorge nel dopoguerra, occorre comprendere come vengono interpretati dalla società i suoi elementi principali, in precedenza esposti tramite le parole di Dale. La questione si può affrontare riprendendo l’uso della cultura riportato precedentemente tramite le parole di Igarashi e rapportandolo all’idea di Harumi Befu, che focalizza l’attenzione al periodo che va dagli anni Sessanta in poi.¹⁰⁷ In questo modo, i singoli campi di ricerca relativi al *nihonjinron* di Eiji e Befu permettono di creare una divisione accademica dello stesso fra prima e dopo il periodo bellico. Si è visto come la “funzione cultura” venga utilizzata dal Giappone con l’obiettivo di riscattarsi agli occhi degli statunitensi, cioè coloro che più influenza hanno in Giappone dal dopoguerra, chiamando in

¹⁰² Nishino, “Narrative Strategies...”, *cit.*, p.108.

¹⁰³ Reader, “Identity, Nihonjinron...”, *cit.*, p.108.

¹⁰⁴ Nishino, “Narrative Strategies...”, *cit.*, p.104.

¹⁰⁵ Titus, David A., “The Making of the ‘Symbol Emperor System’ in Postwar Japan”, *Modern Asian Studies*, Vol.14, No.4, 1980, pp.551-552.

¹⁰⁶ Nishino, “Narrative Strategies...”, *cit.*, p.101.

¹⁰⁷ Reader, “Identity, Nihonjinron...”, *cit.*, p.103.

propria difesa le tradizioni autoctone e la propria storia; ma questa visione fa pensare a un tentativo di compiacimento di coloro che, infine, riportano la vittoria. Il tentativo di ridefinirsi in funzione del proprio riscatto è una possibilità presa in considerazione anche dalle riflessioni di Harumi Befu, il quale invece di vedere in questi atti un disperato tentativo di reggere il peso di un passato di posizioni intollerabili, vi vede una forma di auto-criticismo e addirittura di autodenigrazione.¹⁰⁸

Il discorso di Igarashi sottolinea come il tentativo di far emergere la propria unicità derivi dalla consapevolezza del proprio ibridismo culturale sorto dai continui tentativi di reciproca comprensione fra il Giappone, gli statunitensi e gli europei, ibridismo ampiamente riconosciuto nel dopoguerra.¹⁰⁹ Anche Befu sottolinea questo aspetto, il quale fa notare dicendo, a proposito del problema identitario di quel periodo, che

in qualità di nazione moderna ora in grado di tenere il passo con gli altri paesi, parte della sfera europea e del continente americano, anche il Giappone riconobbe la necessità di adottare una forma di simbolismo nazionale sul modello delle altre nazioni inserite nello scenario euro-statunitense.¹¹⁰

In definitiva, dunque, il *nihonjinron* è un argomento di ardua trattazione e il fatto che il discorso su di esso sia ancora aperto e lontano da una soluzione ne è la prova principale; lo si può definire come un tentativo di rivalse delle proprie idee, tentativo che cerca di preservare la propria individualità di popolo, o meglio che, per usare le parole del professor Kosaku Yoshino riprese da Rayna Denison

aims to regenerate national community in creating, preserving or strengthening a people's cultural identity when it felt to be lacking, inadequate or threatened.¹¹¹

4 L'idea di religione nel passaggio dal periodo bellico al dopoguerra

Trattare il discorso religione è importante per arricchire la panoramica culturale sul Giappone, nello specifico in relazione al periodo che va dalla Seconda guerra mondiale al termine della stessa e oltre. Per affrontare tale argomento è necessario fare un piccolo passo indietro: il legame che si crea tra ambito religioso e politico già in epoca Meiji rimanda a una serie di norme e decisioni culturali e istituzionali che influenzano la vita politica ed economica del paese, in quanto trovano il loro epicentro nella famiglia imperiale e nell'imperatore. A tal riguardo, David A. Titus spiega che

¹⁰⁸ Reader, "Identity, Nihonjinron...", cit., p.105.

¹⁰⁹ Igarashi, *Bodies of Memory...*, cit., pp.82-83.

¹¹⁰ Harumi, *Ideorogī to shite...*, cit., pp.229-230.

¹¹¹ Denison, Rayna, "Anime and Nationalism: The politics of representing Japan in Summer Wars (Hosoda Mamoru, 2009)", *Mutual Images*, Vol.5, 2018, p.126.

Under the Meiji political order the theory of imperial prerogative justified a flourishing of autonomous and semi-autonomous institutions, whose leaders 'advised and assisted' (*hohitsu*) the emperor in the exercise of his prerogatives. As a result, the General Staffs came to exercise the emperor's prerogative of supreme command; [...] the Foreign Ministry, his prerogative in treaty making (not always successfully); the Diet, his prerogative of legislation (not very successfully [...] The Cabinet [...] was composed of representatives from these powerful institutions who collectively reflected the combination of institutional strengths that characterized the 'trends of the times' at any given moment.¹¹²

A tali istituzioni elencate da Titus si aggiungono anche quelle religiose: la presenza di un dipartimento delle divinità fondato nel 1869 e la collocazione dei sacerdoti shintō ai più alti livelli governativi mira a creare un istituto capace di dare forma già dall'anno successivo a una religione di Stato con il fine di centralizzare il controllo dei santuari, sebbene tale fine venga ostacolato dall'opposizione delle potenze internazionali.¹¹³

Il tentativo di avviare una tale operazione di gerarchizzazione istituzionale della religione porta però alla creazione di un sistema slegato dalla religione stessa e i cui obiettivi sono di natura prettamente politica.¹¹⁴

Rots riporta le parole di Joseph Johnson riguardo lo shintō imperiale, che bene esprimono le intenzioni riflesse dalle necessità politiche degli oligarchi Meiji

[...] after the production of the category "religion", the Shinto secular became a politics that could be distinguished from "religion". Once a Japanese subject granted this Shinto secular ground, religion (Buddhism and Sect Shinto, but also Christianity) was a matter of free choice and therefore optional.¹¹⁵

Oltre al ruolo politico che lo shintō arriva a ricoprire, si assiste al tentativo del governo giapponese negli ultimi decenni dell'Ottocento di combattere il buddhismo,¹¹⁶ nonché di acquisire le usanze dei piccoli santuari shintoisti;¹¹⁷ si cerca di unificare questi ultimi e di monopolizzare i rituali nei primi

¹¹² Titus, David A., "The Making of the 'Symbol Emperor System' in Postwar Japan", *Modern Asian Studies*, Vol.14, No.4, 1980, p.532.

¹¹³ Indergaard, Fumiko Fukase e Micheal, "Religious Nationalism and the Making of the Modern Japanese State", *Theory and Society*, Vol.37, No.4, 2008, p.357.

¹¹⁴ Indergaard, "Religious Nationalism...", *cit.*, p.357.

¹¹⁵ Rots, "Public Shrine Forests...", *cit.*, p.187.

¹¹⁶ Si parlava di «replace completely the function of Buddhism in popular life». (Indergaard, "Religious Nationalism...", *cit.*, p.358).

¹¹⁷ Indergaard, "Religious Nationalism...", *cit.*, p.358.

anni del Novecento con il progetto *Jinja Gōshi*.¹¹⁸ Rots precisa che i santuari non vengono eliminati per far spazio alle nuove prerogative politiche, bensì che li si fa unire alle cause di tali prerogative.¹¹⁹

La soluzione a cui si giunge, verso la fine del periodo Meiji, vede l'esaltazione del Giappone ora elevato a salvatore dell'umanità. Questa impresa trova un simbolo di riferimento per tutto il periodo bellico nel santuario di Ise. Fabio Rambelli infatti dice

an important aspect of Ise shrine's symbolism is its antiquity associated with its continuous and unchanging existence as a highly venerated cult site.¹²⁰

Esso rappresenta con l'avvento del periodo Meiji il punto di riferimento della rete interconnessa di santuari e collegata all'imperatore.¹²¹ Si parla di "punto di riferimento" e non di uno strumento di legittimazione in quanto, considerando le parole di Rambelli basate su diverse fonti antiche, tra cui il *Nihonshoki*, il simbolismo associato a tale santuario risulta troppo dispersivo per garantirne un ruolo di centralità simbolica.¹²² Questa sistematizzazione dell'istituto imperiale si solidifica durante il successivo periodo Shōwa (1926-1989) quando nel 1932 esso assume la nomina di ideologia del sistema imperiale.¹²³

Il periodo tratteggiato fino ad ora è chiamato periodo dello Shintō di Stato, ed è sostenuto dal culto del *kokutai*, ovvero quel sistema di credenze, relative all'unione di Stato, Nazione e Imperatore, che abbraccia tutto il sistema etnico, ideologico e politico.¹²⁴ Tuttavia, l'affidare ad un'immagine imperiale nata come costruito artificioso il compito di tratteggiare la linea culturale e istituzionale da seguire si rivela una decisione opinabile; si è infatti appena accennato al discutibile e debole simbolismo statale, specie legato a uno dei più importanti emblemi istituzionali del Paese, a maggior ragione nel periodo militarista: la bandiera nazionale.¹²⁵

Il periodo del dopoguerra è decisivo nella ridefinizione della religione e di conseguenza del Paese in ogni suo ambito. Sul versante politico, lo SCAP si impegna subito a garantire la libertà di culto e a

¹¹⁸ Per approfondire il discorso si veda Hanada Tomoko 花田朋子, "Jiburi no Kyōkashō 3", *ジブリの教科書 3* (I libri di testo dello Studio Ghibli), "*Tonari no Totoro*", となりのトトロ, (Il mio vicino Totoro), Tōkyō, Bungeishunjū, 2019, pp.250-251.

¹¹⁹ Rots, "Public Shrine Forests...", *cit.*, p.187.

¹²⁰ Rambelli, Fabio, "Floating Signifiers: The Plural Significance of the Grand Shrine of Ise and the Incessant Re-signification of Shinto", *Japan Review*, No.27, 2014, p.224.

¹²¹ Rambelli, "Floating Signifiers...", *cit.*, p.225.

¹²² Rambelli, "Floating Signifiers...", *cit.*, p.226.

¹²³ Garon, Sheldon M., "State and Religion in Imperial Japan, 1912-1945", *The Journal of Japanese Studies*, Vol.12, No.2, 1986, pp.274-275.

¹²⁴ Fridell, Wilbur M., "A Fresh Look at State Shinto", *Journal of the American Academy of Religion*, Vol.44, No.3, 1976, pp.548, 552.

¹²⁵ Harumi Befu, *Ideorogī to shite...*, *cit.*, p.237.

separare la religione dallo Stato.¹²⁶ In merito a ciò risulta utile aprire una parentesi che evidenzia come il sentore di questo risultato sia già presente all'alba del periodo Meiji. Nel 1872 il monaco buddhista Shimaji Mokurai (1838-1911) tra i primi a usare il termine *shūkyō* per riferirsi alla religione, afferma che

The difference between politics (*sei* 政) and religion (*kyō* 教) should never be obscured. Politics is a human affair and only governs outward forms. [...] Religion, however, is divine action and governs the heart.¹²⁷

Shimaji critica l'intenzione del Ministero delle Dottrine di condannare gli *shūkyō*, tradotto da Hans Martin Krämer con «sectarian teachings», in favore del Kokutai e collega il tentativo di proselitizzazione (*kyōdōshoku*) da parte della nazione a un'iniziativa dallo studioso identificata come un indottrinamento non religioso, bensì politico (*jikyō*).¹²⁸

Con la fine della guerra la struttura imperiale e nazionalista crolla. L'intero sistema del Kokutai cede a seguito del disgregarsi delle sue fondamenta, ovvero della decadenza dello *status* divino politicizzato dell'imperatore.¹²⁹ La gente inizia ad attraversare un periodo di confusione spirituale che li porta a mettere in discussione l'esistenza di *kami* e buddha.¹³⁰

Uno scenario che apre una riflessione riguardo una visione contrapposta alla corrente che sostiene le origini indigene dello shintō, ricondotto da essa a ciò che può essere considerato autoctono:¹³¹ si tratta di una posizione differente ma egualmente sostenuta dal panorama intellettuale che considera invece plausibile l'unione dello shintō con la dottrina buddhista e tra loro vi è la figura di Toshio Kuroda, le cui idee vengono così descritte da Helen Hardacre

in place of romanticized images, he proposed instead that from ancient times Shinto had been cocooned within Japanese Buddhism, so much so that it is nearly impossible to discern its separate existence for most of Japanese history.¹³²

In effetti, l'antropologa giapponese Emiko Ohnuki-Tierney, dicendo «what remains constant throughout history is the emperor's identity as a deity»,¹³³ si riferisce a un grande insieme di entità

¹²⁶ Nanzan University, "Reminiscences of Religion in Postwar Japan (First Installment)", *Contemporary Religions in Japan*, Vol.6, No.2, 1965, p.120.

¹²⁷ Krämer, Hans Martin, "How 'Religion' Came to Be Translated as 'Shūkyō': Shimaji Mokurai and the Appropriation of Religion in Early Meiji Japan", *Japan Review*, No.25, 2013, p.91.

¹²⁸ Krämer, "How 'Religion'...", *cit.*, p.93.

¹²⁹ Nanzan University, "Reminiscences of Religion in Postwar Japan (First Installment)", *Contemporary Religions in Japan*, Vol.6, No.2, 1965, p. 132.

¹³⁰ Nanzan, "Reminiscences...", *cit.*, pp. 132-133.

¹³¹ Hardacre, Helen, *Shinto: A History*, New York, Oxford University Press, 2017, p.5.

¹³² Hardacre, *Shinto...*, *cit.*, p.4.

¹³³ Ohnuki-Tierney, Emiko, "The Emperor of Japan as Deity (Kami)", *Ethnology*, Vol.30, No.3, 1991, p.208.

sovranaturali di cui fanno parte anche i buddha e addirittura divinità taoiste.¹³⁴ Una tale eterogeneità nella definizione del *pantheon* di divinità è in fondo qualcosa che già si trova nelle opere classiche antiche, in cui la rappresentazione letteraria dei *kami*, a prescindere dal dio in questione, è basata su una forma di timore referenziale di cui tali esseri sono caricati.¹³⁵ Un parametro che li rende speciali agli occhi dei giapponesi in virtù della forza o dell'immagine sacrale di cui sono investiti, continuando a esserlo fino a oltre il periodo moderno.¹³⁶

Hardacre, riguardo l'influenza che le idee di Kuroda hanno sullo shintō fino agli anni Novanta nell'attribuire alla dottrina, come Rots dice, «an essence that was strongly Buddhist»,¹³⁷ arriva a pensare che lo studioso «may have succeeded too well».¹³⁸

Hardacre inoltre evidenzia le volute falsificazioni e mistificazioni applicate allo shintō nel corso del tempo,¹³⁹ una serie di atti che non sembrano differenti da quelli caratterizzanti il periodo imperiale e che pare portino a adottare, dal periodo Meiji, una posizione di matrice secolare; l'attenzione, in questo caso, viene posta sull'obiettivo di svincolare lo shintō dall'ambito religioso,¹⁴⁰ cosa che Kuroda invece, nello studio dello shintō medievale, non arriva a fare.¹⁴¹

Il vasto e articolato stato dell'arte che coinvolge lo studio dello shintō mostra le difficoltà di categorizzazione della materia, a cui si aggiungono i problemi legati alla contestualizzazione di simbologie e idee.¹⁴² Sta di fatto che il momento in cui i rimaneggiamenti e i tentativi di adattamento vengono nuovamente messi in discussione si ripresenta sempre, come dimostrano le conseguenze del crollo dell'impero all'alba della sconfitta e il sentimento di spaesamento spirituale prima evidenziato. Turner e Salemink infatti scrivono che

in the immediate postwar period, there was no clear consensus concerning the shape a new, depoliticised Shinto should take¹⁴³

E si aggiunge a ciò, riportando le parole di Breen e Teeuwen, che

¹³⁴ Ohnuki-Tierney, "The Emperor...", *cit.*, p.207.

¹³⁵ Queste finora esposte sono considerazioni che torneranno utili nella trattazione, nel capitolo 2, del protagonista del film preso in esame in questo elaborato.

¹³⁶ Hanada, *Jiburi no kyōkashō 3...*, *cit.*, p.245.

¹³⁷ Rots, Aike P., "Public Shrine Forests? Shinto, Immanence, and Discursive Secularization", *Japan Review*, No.30, "Formations of the Secular in Japan", 2017, p.185.

¹³⁸ Hardacre, *Shinto...*, *cit.*, p.5.

¹³⁹ Hardacre, *Shinto...*, *cit.*, p.4.

¹⁴⁰ Rots, "Public Shrine Forests...", *cit.*, p.187.

¹⁴¹ Rots, "Public Shrine Forests...", *cit.*, p.186.

¹⁴² In riferimento al significato di miti, istituzioni o dottrine, Rambelli si chiede ironicamente se l'identificazione di Amaterasu o il ruolo dell'imperatore non siano stati forse concettualizzati più volte nel corso dei secoli fino ad oggi. (Rambelli, "Floating Signifiers...", *cit.*, p.229).

¹⁴³ Turner, Bryan S., Salemink, Oscar, *Routledge Handbook of Religions in Asia*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2014, p.132.

it was far from obvious that Shinto would survive the demise of the old imperial Japan. All agreed that if Shinto was to be rescued from rapid disintegration, it needed to be reinvented. Yet the direction that Shinto would take after Japan's catastrophic defeat in the war was far from clear.¹⁴⁴

Parlando di religione in Giappone è comunque importante approfondire anche il buddhismo. Ricorrendo sempre a una prima analisi della sua situazione durante il periodo Meiji, si scopre da Kiyota e Ienaga Saburō, in riferimento alle parole di Suzuki Munemori, che

Japanese Buddhism passed through the period of Meiji nationalism without eliminating the feudalistic elements within or adequately familiarizing itself with modern institutions.¹⁴⁵

Questa affermazione però non implica che la dottrina non reagisca al cambiamento epocale portato dall'epoca Meiji. Nonostante i tentativi di ridimensionamento prima delineati, infatti, il buddhismo non viene mai del tutto combattuto dal governo, che anzi offre ai monaci il titolo di "Evangelisti Nazionali" (*kyodō shoku*) nel 1872,¹⁴⁶ o ancora ne richiede la presenza alla Conferenza delle Tre Religioni nel 1912.¹⁴⁷

L'omologazione ai principi nazionalistici che la dottrina comunque sostiene lungo tutto il periodo imperiale fino alla Seconda guerra mondiale spiega il motivo per cui essa non sembra gradire l'intervento nel paese dei comunisti, ma anche dei socialisti e marxisti.¹⁴⁸ Il buddhismo reagisce bene alla sconfitta del Paese e sulla base di statistiche del 1959 relative al lustro 1945-1950, esso sembra esercitare ancora grande influenza sulla popolazione,¹⁴⁹ per poi superare addirittura i confini nazionali raggiungendo prima gli Stati Uniti e poi l'Europa grazie al libro di Suzuki Daisetsu dal titolo *Zen Buddhism and Its Influence on Japanese Culture* (1938).¹⁵⁰ Il buddhismo conosce nel periodo del dopoguerra un grande favore, innanzitutto da parte degli Stati Uniti grazie soprattutto alla corrente Zen.¹⁵¹

Questa discussione è inserita nel discorso, ben più ampio, di Occidentalismo e Orientalismo, un discorso il cui elemento comparativo porrebbe le sue basi verso l'inizio del XX secolo.¹⁵² Questo si delineerebbe come una forma di contrapposizione; da un alto un "Occidente" scienziato (e non

¹⁴⁴ Turner, Salemink, *Routledge Handbook...*, cit., p.132.

¹⁴⁵ Kiyota Minoru, "Buddhism in Postwar Japan. A Critical Survey", *Monumenta Nipponica*, Vol.24, No.½, 1969, pp.113.

¹⁴⁶ Indergaard, "Religious Nationalism...", cit., p.360.

¹⁴⁷ Indergaard, "Religious Nationalism...", cit., p.370.

¹⁴⁸ Kiyota, "Buddhism...", cit., pp.113-114.

¹⁴⁹ Kiyota, "Buddhism...", cit., p.120.

¹⁵⁰ Pye, Michael, "Suzuki Daisetsu's View of Buddhism and the Encounter between Eastern and Western Thought", *The Eastern Buddhist*, NEW SERIES, Vol.39, No.2, 2008, p.3.

¹⁵¹ Pye, "Suzuki Daisetsu...", cit., p.4.

¹⁵² La trattazione del tema Oriente e Occidente è così articolata da esulare dai temi di questa tesi, pertanto per una prima trattazione si rimanda a Ning, Wang, "Orientalism versus Occidentalism?", *New Literary History*, Vol.28, No.1, "Cultural Studies: China and the West", 1997.

scientifico), che strumentalizzerebbe la scienza così da fare diventare il raziocinio l'orizzonte del mondo;¹⁵³ dall'altro un "Oriente" che invece, alludendo a dei concetti metafisici legati una incerta forma di spiritualità sconosciuta all'Occidente, si baserebbe su principi dalla natura di «un riflesso della verità superiore, immutabile», come descritti da Guénon.¹⁵⁴

L'idea del concetto di "unicità" sostenuta dalle scienze giapponesi Occidentaliste su accordo di quelle Orientaliste riporta la riflessione su un sistema che, non nell'ambito tecnologico bensì in quello tradizionale e identitario, risulterebbe egualmente chiuso, in quanto rimanda al discorso sull'unicità relativo alla "teoria sui giapponesi".¹⁵⁵

Questa condizione di superiorità spirituale del Giappone pare ripresentarsi quindi anche nel dopoguerra. È infatti in questo periodo che l'elemento della spiritualità legato al sistema di credenze torna ad essere valorizzato e Suzuki Daisetsu nel dopoguerra ne indaga il significato. La sua interpretazione porta a svincolare lo spirito dal dualismo di mente e corpo così da diventare coscienti del proprio Io.¹⁵⁶ A ciò si aggiunge la sua influenza nel continente americano, dove egli «became something of a spiritual hero to many young people in the 1950s and 1960s».¹⁵⁷

Tale fama di certo arricchisce ulteriormente la dottrina buddhista, sostenendola e rinvigorendola dinanzi allo spopolamento delle campagne, ove la maggior parte delle sue scuole si trova, oltre che nell'aiutarla a fronteggiare le perdite economiche subite a causa della sconfitta del Giappone.¹⁵⁸

5 La diffusione del pensiero: l'animazione giapponese come forma espressiva durante e dopo la guerra

L'organizzazione del panorama dell'informazione e della propaganda di tutti gli aspetti delineati fino ad ora è dal 1945 un tema necessario da affrontare tanto per il governo nazionalista quanto per le forze d'Occupazione, che però non interessa solo giornali e libri. Così come questi ultimi già dal periodo bellico ricevono oculata attenzione come strumento sociopolitico, anche l'animazione viene trattata secondo il rispetto delle esigenze di chi occupa posizioni di potere nel paese in un dato momento storico.

¹⁵³ Guénon, René, *Oriente e Occidente*, Milano, Oriental Press s.r.l, 2005, (ed. or *Orient et Occident*, 1924), p.42.

¹⁵⁴ Guénon, *Oriente e Occidente*, cit., p.47.

¹⁵⁵ Lie, John, "Ruth Benedict's Legacy of Shame: Orientalism and Occidentalism in the Study of Japan", *Asian Journal of Social Science*, Vol.29, No.2, 2001, pp.256-257.

¹⁵⁶ Horie Norichika, "Spirituality and the Spiritual in Japan: Translation and Transformation", *Journal of Alternative Spiritualities and New Age Studies*, Vol.5, 2009, p.3. Il discorso sull'Io nel corso del dopoguerra verrà affrontato nel capitolo 2.

¹⁵⁷ Storhoff, Gary, Whalen-Bridge, John, *American Buddhism as a Way of Life*, Albany, Suny Press, 2010, p.46.

¹⁵⁸ Kiyota, "Buddhism...", cit., p.127.

L'animazione giapponese, per la maggior parte del XX secolo confinata nei cinema, prende con una certa rapidità il posto dei *kamishibai*, i "teatri di carta": nati nel XII secolo e derivati dalla tradizione degli antichi *emakimono* (prime forme di narrativa grafica) e degli *utsushie* (a loro volta evoluzione di matrice olandese del *kagee*, il teatro di ombre del periodo Edo) i teatri di carta presto uniscono all'intrattenimento la diffusione del pensiero.¹⁵⁹ La loro produzione è infatti tutt'altro che onerosa e il loro sistema di semplici disegni sequenziali bene si presta a un pubblico formato da bambini:¹⁶⁰ i *kamishibai*, infatti, utili anche per la trattazione del pensiero religioso, presentano un linguaggio molto più semplice dei quotidiani e permettono dunque di coinvolgere un pubblico infantile che gioca un ruolo molto importante nella costruzione dell'imperialismo a cui il Giappone ormai da decenni auspica.¹⁶¹ I *kamishibai* vengono così rivalutati dalle forze politiche imperialiste e l'Istituto d'Educazione Kamishibai acquisisce una discreta autorità.¹⁶²

Un esempio della loro importanza lo si può scorgere nella grande integrazione che si viene a creare fra il sistema del *kokutai* e i *kamishibai*, ad esempio grazie all'opera *Ōzora no ko* (Il Bambino del Cielo) del 1942,¹⁶³ che riprende anche l'ideologia del *bushidō*, ulteriore collante nazionale durante la Seconda guerra mondiale e ideologia coinvolta a sua volta in un'operazione di propaganda piuttosto capillare, anche negli altri paesi dell'Asia caduti sotto l'egida nipponica.¹⁶⁴

Invece i disegni animati, che iniziano a diffondersi nel 1917, conoscono un crescendo di successo di pari passo con il definirsi del sistema imperiale.¹⁶⁵ Insieme alle varie sperimentazioni tecniche e alla rappresentazione di tipiche leggende giapponesi, infatti, l'animazione giapponese assume chiare tinte politiche.¹⁶⁶

L'invasione della Manciuria e le altre conquiste militari non riescono ancora a risollevare il Paese dal punto di vista finanziario, il che spinge anche gli animatori a riunirsi in sindacati: nasce così nel 1928 lo Zen Nihon Musansha Geijutsu Dantai, la Federazione artistica dei proletari giapponesi,¹⁶⁷ nota anche come NAPF, acronimo questo del suo nome in esperanto, Nippona Artista Proleta Federacio,

¹⁵⁹ Novielli, Maria Roberta, *Animerama: Storia del cinema d'animazione giapponese*, Venezia, Marsilio Editori 2015, pp.18-19.

¹⁶⁰ Horner, Emily, "Kamishibai' as Propaganda in Wartime Japan", *Storytelling, Self, Society*, Vol.2, No.1, 2005, p.24.

¹⁶¹ Horner, "Kamishibai'...", *cit.*, pp.21-22.

¹⁶² Horner, "Kamishibai'...", *cit.*, p.23.

¹⁶³ Kokuritsu Kokkai Toshokan Dejitaru Korekushon, *Ōzora no ko*, 2010, https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1150600?itemId=info%3Andljp%2Fpid%2F1150600&_lang=ja, 23/04/2010, 18:16.

¹⁶⁴ Horner, "Kamishibai'...", *cit.*, pp.26-27.

¹⁶⁵ Novielli, *Animerama...*, *cit.*, p.23.

¹⁶⁶ Novielli, *Animerama...*, *cit.*, pp.38-39.

¹⁶⁷ Novielli, *Animerama...*, *cit.*, p.54.

che fonda l'anno successivo il cinema proletario, in giapponese detto *Prokino*, una delle associazioni suscettibili però di attirare l'invasiva censura governativa.¹⁶⁸

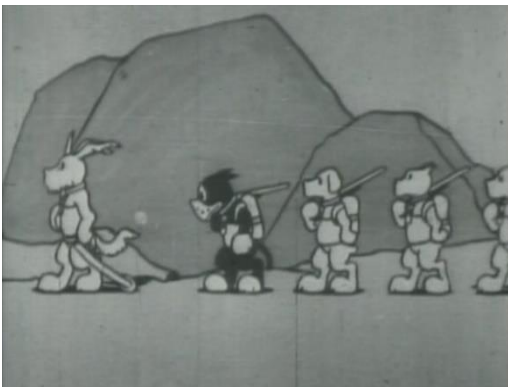


Fig.1 Norakuro in una scena del film. *Soldato di seconda classe speciale Norakuro: l'esercitazione* © Murata Yasuji, 1933

Altri studi e animatori, invece, si schierano con l'ala propagandistica di destra, promuovendo la politica espansionistica in Asia del Paese e dando vita a personaggi che diventano presto icone del periodo belligerante nipponico: uno dei primi fu il soldato Norakuro, ideato da Tagawa Suihō (1899-1989) nel 1931 (fig.1). Il personaggio, un cane soldato, è pensato come un indisciplinato soldato che, avventura dopo avventura, si riscatta sconfiggendo i nemici e ottenendo posizioni di potere.¹⁶⁹

Norakuro presto condivide il panorama animato con Momotarō (fig.2), che inaugura la rappresentazione di personaggi leggendari tipici dei classici giapponesi e che in questo contesto si ergono come baluardi a sostegno del Paese.



Fig.2 Momotarō in una scena del film. *I sacri guerrieri del mare di Momotaro* © Funimation/Shochiku, 1945

Di certo, come afferma Tze Yue G. Hu, l'animazione giapponese trova un fertile terreno di crescita tramite il sostegno mediatico che offre al regime militarista, che a sua volta ne beneficia con susseguente consolidamento dell'ideologia. Questo sostegno reciproco aiuta senz'altro il Paese a rimanere attivamente impegnato nel contesto asiatico fino alla fine del secondo conflitto.¹⁷⁰ Norakuro e Momotarō sono solo due dei personaggi che acquisiscono fama nel corso del periodo imperialista,¹⁷¹ ma vi è una caratteristica che accomuna in larga parte i film della loro serie e che diviene una tradizione nel campo d'animazione giapponese del periodo bellico: l'antropomorfizzazione dei personaggi animaleschi.

Il fatto che il Giappone attinga all'immaginario animale per caratterizzare i suoi personaggi non vuol dire che non vi furono paesi che ebbero la stessa idea (si veda Walt Disney negli Stati Uniti) ma fa riferimento all'utilizzo che se ne fa in Giappone, assai peculiare e mirato ai propri fini propagandistici.

¹⁶⁸ Novielli, Maria Roberta, *Floating Worlds: A Short History of Japanese Animation*, "CRC Focus", Boca Raton, CRC Press-Taylor & Francis Group, 2018, pp.19-20.

¹⁶⁹ Novielli, *Floating Worlds...*, cit., p.22.

¹⁷⁰ Tze-Yue G. Hu, *Frames of Anime: Culture and Image-Building*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010 (I ed. 2010), p.67.

¹⁷¹ Per approfondire, si veda Novielli, Maria Roberta, *Animerama: Storia del cinema d'animazione giapponese*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, pp.59-63.

Elaborando una differenziazione razziale e curando di conseguenza i rapporti che si instauravano tra i personaggi, il Giappone pone l'enfasi sulla sua idea di razza.¹⁷²

L'animazione giapponese pare porre una rigida divisione fra la riproduzione dei popoli asiatici e quella del popolo statunitense. A tale riguardo, Thomas Lamarre porta l'esempio proprio dei film di Momotarō, in cui la rappresentazione delle popolazioni asiatiche assoggettate dal colonialismo giapponese avviene dipingendo loro o come creature bisognose di aiuto o come fedeli alleati nell'impresa di conquista attuata dal Giappone.¹⁷³ Tale sottomissione culturale sembra ricollegarsi bene alle interpretazioni di stampo biologico riguardo l'etnia che il Giappone si impegna a delineare negli anni del colonialismo e dimostra pertanto come l'animazione sia entrata a pieno titolo tra gli strumenti utili alla costruzione idealizzata dello Stato.

Oltre alla trattazione dei popoli conquistati, anche il principale nemico del popolo giapponese, gli statunitensi, sono soggetti ad un attento trattamento da parte dell'industria dell'animazione nipponica, ancora una volta dedita alla costruzione di una precisa immagine sociale e politica. La controparte animata degli statunitensi vede una loro trasformazione in demoni, orchi e altre creature folkloristiche volte al male.¹⁷⁴ Eppure, anche qui sembra che l'influenza statunitense sia rintracciabile in quella che Thomas Lamarre, rifacendosi alle parole di Dower, definisce come «the geo political imaginary of American speciesism», ovvero un immaginario basato sul fatto che:

both wartime Japan and postwar America tried to imagine multinational or multiethnic, which entails an effort to imagine the productive coexistence of different communities that are frequently typed as races, racial communities, racial ethnicities, or national races.¹⁷⁵

È dunque un immaginario cui anche l'Occupazione fa ricorso nel dopoguerra per rieducare il paese ai suoi principi e che il Giappone pare aver anticipato negli intenti, seppur ben diversi, già nel periodo della guerra.¹⁷⁶

Tali indizi potrebbero trovarsi proprio nella profonda influenza statunitense che anche l'animazione giapponese conosce: già nel 1920 le animazioni statunitensi arrivano in Giappone, con le famose *Silly Symphonies* della Disney, assieme a Betty Boop, Mickey Mouse o Felix il Gatto, che introducono gli

¹⁷² Thomas, Lamarre, "Speciesism, Part I: Translating Races into Animals in Wartime Animation", *Mechademia: Second Arc*, Vol.3, Limits of the Human, 2008, p.76.

¹⁷³ Thomas, "Speciesism...", *cit.*, p.78.

¹⁷⁴ Thomas, "Speciesism...", *cit.*, p.76.

¹⁷⁵ Thomas, "Speciesism...", *cit.*, pp.78-79.

¹⁷⁶ Thomas, "Speciesism...", *cit.*, p.78.

artisti giapponesi all'antropomorfizzazione delle figure animalesche, con tutte le metafore che ad esse possono essere attribuite.¹⁷⁷

Si fa comunque presente che la gamma di film che tratteggiano la campagna coloniale giapponese si affida tuttavia non solo alla trama ma anche alle potenzialità artistiche di tale mezzo che anni di sperimentazioni avevano permesso di maturare: ne è un esempio il film d'animazione di Masaoka Kenzō (1898-1988) intitolato *Il ragno e il tulipano*, del 1943. La pellicola, che non brilla per una trama articolata, non conquista il favore del governo, in quanto non rispetta i requisiti di rappresentazione del rapporto conquistatore-conquistato richiesti dallo Stato, ma riesce comunque ad ottenere un grande successo di pubblico grazie alla raffinata tecnica animata e al buon comparto sonoro.¹⁷⁸

I requisiti di propaganda dello Stato cambiano nuovamente nel dopoguerra, ed è curioso notare come gli esponenti euro-statunitensi, già da tempo addietro identificati come “demoni bianchi”,¹⁷⁹ apportino tramite l'animazione un adattamento dell'immagine dei giapponesi, ponendoli in una posizione di debolezza, ricorrendo alla loro rappresentazione simbolica di animali indifesi.¹⁸⁰ Tale manovra politica e mediatica sembra però dare adito al tentativo, da parte stavolta dei giapponesi, di distruggere i crimini di guerra che segnano gli ultimi decenni prima della resa,¹⁸¹ sfruttando l'Occupazione e dipingendola come un atto dittatoriale degli Stati Uniti ai danni di un Giappone fragile: Iwabuchi Kōichi spiega come il Giappone risulti essere in realtà la vera vittima, che vuole liberarsi del passato colonialista ed affrontare il confronto razziale con Europa e Stati Uniti con rinnovato vigore. Da notare comunque come in queste parole si percepisca il conflitto identitario per il quale

It was allowed to forget its colonizing past and to become obsessed with claiming its racial purity and homogeneity through the binary opposition of two culturally organic entities, 'Japan' and 'the West'.¹⁸²

Il dopoguerra, inoltre, assegna l'esclusiva della diffusione dell'informazione per quel che riguarda il mondo dell'intrattenimento al cinema e all'animazione. Si assiste in questo periodo ad un sempre maggior disuso dei *kamishibai* dovuto alla loro condanna da parte delle Forze Alleate; i *kamishibai*,

¹⁷⁷ Novielli, *Floating Worlds...*, cit., p.14.

¹⁷⁸ Tze-Yue, *Frames of anime...*, cit., p.69.

¹⁷⁹ Thomas, “Speciesism...”, cit., p.78.

¹⁸⁰ Thomas, “Speciesism...”, cit., p.76.

¹⁸¹ Riguardo l'eliminazione del passato imperialista giapponese, si consiglia anche Igarashi Yoshikuni, *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p.73.

¹⁸² Novielli, *Floating Worlds...*, cit., p.35.

raggiunta la massima diffusione nel periodo bellico, si fanno promotori di idee di odio razziale e nazionalistiche, che l'Occupazione si impegna a eliminare: questo atto ne determina la quasi totale scomparsa, a cui contribuisce quasi certamente anche la grande diffusione ed evoluzione dell'animazione negli anni Sessanta.¹⁸³

Ovviamente l'animazione non può essere esclusa dal progetto di rieducazione sostenuto dallo SCAP, che inizia proprio dai bambini. Grandi classici della letteratura d'infanzia statunitense, considerati portatori di valori sani, vengono proposti sugli schermi giapponesi, sebbene non vadano ignorate dalle forze statunitensi grandi opere ispirate anche alla tradizione giapponese e non per forza destinate ad un pubblico infantile, come il lavoro di grandi animatori giapponesi, quali Ōfuji Noburō (1900-1961) autore de *Il Filo del ragno*, del 1946, pellicola che educa alla pietà buddhista,¹⁸⁴ o Masaoka Kenzō, con il suo *Ciliegi*, del 1946, conosciuto anche come *Fantasia di primavera* e tra le prime opere giapponesi ad essere prodotte dall'inizio dell'Occupazione, sebbene distribuito solo nel 1950.¹⁸⁵

Gli Stati Uniti si impegnano a importare in Giappone altri tasselli che compongono il puzzle della loro cultura; per questo introducono anche il genere sportivo, che influenza palesemente la realizzazione autoctona de *Il mio baseball* del 1948, primo film d'animazione giapponese a colori.¹⁸⁶

La ricostruzione dell'industria d'animazione con fini educativi non è tuttavia scevra di difficoltà e disagi: una nuova ondata di scioperi investe il Paese, ancora in ginocchio per la crisi economica che spinge i lavoratori delle case di produzione, a cui viene garantito dall'Occupazione il diritto ai sindacati, a organizzarsi di conseguenza. Nasce così nel 1946 l'Associazione Sindacale dei Lavoratori dell'Intero Giappone, Zen Nippon Eiga Jugyōin Kumiai Dōmei (in una forma organizzativa non troppo dissimile dalla Zen Nihon Musansha Geijutsu Dantai, o NAPF del 1928) che porta ad aspri scontri con case di produzione importanti quali la Tōhō, la Shōchiku o la Daiei.¹⁸⁷

A dieci anni di distanza dalla fine della guerra, il paese versa ancora in condizioni difficili, ma il governo decreta la fine del periodo del dopoguerra con il 1952, a circa un anno dall'apparizione sul grande schermo di *Godzilla*, o in giapponese *gojira*; si tratta di un mostro anfibio, la cui storia personale riporta alla mente in modo vivido, anche a dieci anni di distanza, l'incubo dell'atomica.¹⁸⁸

¹⁸³ Horner, ““Kamishibai’...”, cit., p.29.

¹⁸⁴ Novielli, *Animerama...*, cit, p.87.

¹⁸⁵ Novielli, *Animerama...*, cit, p.84.

¹⁸⁶ Novielli, *Animerama...*, cit, p.87.

¹⁸⁷ Novielli, *Animerama...*, cit, pp.88-89.

¹⁸⁸ Allison, Anne, *Millennial Monsters: Japanese Toys and the Global Imagination*, Berkeley, University of California Press, 2006, pp.41-42.



Fig.3 Osamu Tezuka (1928-1989)

Con morti e i feriti contati a migliaia, tale devastazione non viene dimenticata neanche quando il paese comincia a ripartire e a *Godzilla* viene affidato il compito di mantenerne vivo il ricordo. La Tōhō spese 63 milioni di yen circa nella realizzazione del primo film su Godzilla, diretto da Honda Ishirō (1911-1998) regista specializzato nei *kaijū eiga*, cioè i “film di mostri”.¹⁸⁹ Il mostro, risvegliatosi a causa di test nucleari condotti dagli Stati Uniti, cerca di rappresentare gli abomini che le radiazioni nucleari riescono a creare distruggendo il corpo degli esseri viventi.¹⁹⁰

Il nucleare ha grandi influenze anche nella vita di un artista che ricopre un ruolo primario nella storia moderna dei *manga* e degli *anime* giapponesi: Osamu Tezuka (1928-1989, fig.3). Parlare con la dovuta accuratezza del “dio dei *manga*” come è stato definito,¹⁹¹ richiederebbe un elaborato a parte, ma una rapida analisi di questo artista è imprescindibile per completare il discorso sull’animazione dell’immediato dopoguerra. Godart afferma che due eventi principali nella vita di Tezuka sono decisivi per la sua crescita e lo sviluppo della sua visione religiosa.

Il primo è un raid del 1945, evento che colpisce Tezuka per il gran numero di morti che riversa per le strade e i fiumi di Ōsaka; il secondo, la morte di un paziente durante il suo tirocinio come medico all’università di Ōsaka, che viene invece da lui ricordato come un evento meno tragico, in quanto, con risultati antitetici a quelli del precedente evento, non vide nel volto del morente la sofferenza riscontrata tra le strade di Ōsaka, bensì serenità.¹⁹²

Questi due eventi, ricollegabili rispettivamente alla caducità dell’esistenza e al passaggio dalla vita alla morte evidenziano bene la visione buddhista al quale si rifà da quel momento il maestro. È proprio l’osservazione del terribile effetto dell’uomo su sé stesso e sulla natura, insieme al conseguente credo buddhista, che spinge Tezuka a realizzare alcuni dei suoi più famosi *manga*, quali *Buddha* o *La Fenice*. Godart avanza un’ulteriore riflessione in merito ai contenuti religiosi e filosofici delle suddette opere, ricollegandosi al discorso del biologo Oka Asajirō (1866-1944).

¹⁸⁹ Allison, *Millennial Monsters...*, cit., p.44.

¹⁹⁰ Allison, *Millennial Monsters...*, cit., p.44.

¹⁹¹ Thomas, Lamarre, “Speciesism, Part II: Tezuka Osamu and the Multispecies Ideal”, *Mechademia: Second Arc*, Vol.5, “Fanthropologies”, 2010, p. 52.

¹⁹² Godart, G. Clinton, “Tezuka Osamu's Circle of Life: Vitalism evolution, and Buddhism”, *Mechademia*, Vol.8, “Tezuka's Manga Life”, 2013, pp.35-36.

Riguardo l'idea di progresso ed evoluzione della civiltà da cui deriva lo sviluppo tecnologico, viene messa in luce una visione del progresso biologico antitetica al progredire civile dell'uomo. Per usare le parole di Godart

Despite the more familiar association of evolutionary theory with the ideology of modernization, expressed in the very translation of the term “evolution” into, literally, “progressive change” (*shinka*), the idea that biological and social evolution leads to inevitable retrogression and decline was widespread among intellectual circles in Japan since the late Meiji period. [...] Many Japanese intellectuals argued that evolution was not really “progressive change,” since it was always accompanied, or inevitably followed, by “retrogression” or “devolution” (*taika*). Buddhist thinkers and philosophers, who were inspired by the ancient theory of Buddhist decline (*mappō*) and who questioned the idea of continuing “progressive change,” emphasized inevitable retrogression.¹⁹³

Il fatto che il maestro Tezuka venga fortemente influenzato da questi discorsi religiosi e filosofici, esprimendoli a sua volta nelle proprie opere, dimostra come l'intrattenimento mediatico si dimostri un utile mezzo per veicolare idee identitarie e socioculturali.¹⁹⁴ Aggiungendo a queste influenze l'educazione artistica che riceve durante l'infanzia, basata su una formazione caratterizzata dalla rielaborazione di opere fumettistiche del XX secolo tanto autoctone quanto straniere, ha la possibilità di acquisirne la conoscenza tecnica necessaria al fine di rappresentare, tanto narrativamente quanto graficamente, l'immagine del Giappone del periodo in questione in maniera egregia.¹⁹⁵ Il genio della sua arte, non riassumibile ulteriormente in queste pagine, gli permette anche di vincere il prestigioso premio Ōfuji Noburō,¹⁹⁶ l'artista più rinomato fra gli animatori.¹⁹⁷

Osamu Tezuka infatti acquisisce grande rilevanza anche nel mondo dell'animazione in sé: la serie *Tetsuwan atom* (1952-1968), conosciuta nel resto del mondo come *Astro boy*,¹⁹⁸ è uno dei primi *manga* ad essere adattato in *anime* dalla Fuji Television nel 1963. Tezuka è anche colui che fonda nel 1961 la casa di produzione Tezuka Osamu Dōga Productions,¹⁹⁹ che in seguito diventa Mushi

¹⁹³ Godart, Tezuka Osamu's Circle of Life..., *cit.*, p.38.

¹⁹⁴ Godart, Tezuka Osamu's Circle of Life..., *cit.*, p.38.

¹⁹⁵ Power, Natsu Onoda, *God of comics: Osamu Tezuka and the creation of post World War II manga*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, p.19.

¹⁹⁶ Novielli, *Floating Worlds...*, *cit.*, p.42.

¹⁹⁷ Novielli, *Floating Worlds...*, *cit.*, p.8.

¹⁹⁸ Per approfondire si veda Novielli, Maria Roberta, *Floating Worlds: A Short History of Japanese Animation*, “CRC Focus”, Boca Raton, CRC Press-Taylor & Francis Group, 2018, p.62.

¹⁹⁹ Novielli, *Floating Worlds...*, *cit.*, p.63.

Production.²⁰⁰ Osamu Tezuka resta nei decenni che seguono un modello comparativo e d'ispirazione per molti artisti, tra i quali figura, distinguendosi, Miyazaki Hayao.²⁰¹

6 L'animazione durante la Ricostruzione: Miyazaki Hayao e lo studio Ghibli

La preparazione artistica di Miyazaki è associabile a quella di Osamu Tezuka, dato che anche Miyazaki si avvicina al fumetto e all'animazione internazionale.²⁰² Nato nel 1941, alle porte del dopoguerra, si può dire che Miyazaki Hayao sia figlio di quella massiccia opera di rieducazione mediatica promossa con vigore dalle forze d'Occupazione, che importa nel paese la maggior parte dei propri personaggi più iconici, ma che non rigetta in toto le produzioni nazionali. Un processo ormai consolidato, che va ad arricchirsi con ulteriori novità provenienti dal continente americano, come le produzioni di Hanna-Barbera e con episodi del tutto rivoluzionari nel campo dei *manga* e degli *anime*, grazie ai preziosi contributi proprio di Osamu Tezuka, ma anche di artisti quali Rintarō²⁰³ o Yamamoto Shigeru. Saranno infatti loro a dominare il panorama dell'animazione negli anni Sessanta,²⁰⁴ che inizia ad assumere una forma pienamente moderna nel corso del decennio successivo, con le produzioni televisive della Tōei Animation.²⁰⁵

Un *anime* che nella seconda metà degli anni Settanta fa la fortuna della Tōei è *Corazzata spaziale Yamato* (fig.4). *Anime* del 1977 tratto dal *manga* di Yoshinobu Nishizaki (1934-2010) può aiutare a comprendere il panorama non solo dell'animazione, ma anche quello socioculturale in cui Miyazaki si trova a crescere insieme alla sua arte.

Il nome della corazzata ideata da Nishizaki è un immediato rimando alla nave imperiale omonima, orgoglio della flotta marina giapponese operativa nel corso della Seconda guerra mondiale e affondata nel 1945. Nella serie, la corazzata ha il compito di salvare la razza umana dall'estinzione, causata dalle radiazioni che hanno reso sterile il pianeta Terra.



Fig.4 La Corazzata Spaziale Yamato con la Terra arida nello sfondo. *Corazzata spaziale Yamato* © Nishizaki Yoshinobu/Tōei Animation, 1977

Due elementi subito emergono: il tema del *post* apocalittico, figlio della nuova consapevolezza sorta dall'atomica; il tema della storia, narrata secondo i canoni di una sorta di nostalgia nazionalistica che,

²⁰⁰ Novielli, *Floating Worlds...*, cit., p.64.

²⁰¹ Greenberg, Raz, *Miyazaki Hayao-Exploring the Early Work of Japan's Greatest Animator*, New York, Bloomsbury Academic, 2018, p.2.

²⁰² Greenberg, *Miyazaki Hayao...*, cit, p.2.

²⁰³ Pseudonimo di Shigeyuki Hayashi.

²⁰⁴ Novielli, *Animerama...*, cit, p.109.

²⁰⁵ Novielli, *Animerama...*, cit, p.121.

a distanza di più di trent'anni, ancora attanaglia il Giappone assieme alla tragica memoria dei bombardamenti.²⁰⁶

Corazzata spaziale Yamato si fa portavoce di un contesto sociale che ancora rivendica il proprio perduto valore, a prova di quanto forte risulti il sentimento di rivalsa diffusosi durante la guerra. Miyazaki inizia a maturare in questo contesto: i temi della distruzione dell'ambiente (e del conseguente contesto *post* apocalittico), la diffusione della tecnologia e il tema della storia sono elementi le cui analogie con le opere del maestro sono difficili da non notare.²⁰⁷

Riguardo alla completa maturazione artistica di Miyazaki, essa è attribuita a due animatori: Yasuji Mori (1925-1992) e Yasuo Ōtsuka (1931-) che direttamente influirono sulla tecnica di Miyazaki.²⁰⁸ L'autore muove i primi passi nel mondo dell'animazione negli studi della Tōei, la casa produttrice di *Corazzata Spaziale Yamato* e lì incontra Takahata Isao (1935-1918) con cui inizia a collaborare tra il 1963 e il 1964 (fig.5).²⁰⁹



Fig.5 Miyazaki Hayao e Takahata Isao

Isao Takahata rimane, sino alla morte, grande amico di Miyazaki. Anche co-fondatore dello studio Ghibli, si incontra con Miyazaki negli studi della Tōei, per cui la sua crescita professionale procede di pari passo con quella del maestro, ma ciò non significa che i due artisti approdino alle stesse conclusioni tematiche o che maturino le stesse tecniche.

Questo è un dato di fatto in quanto Takahata, essendo più grande di Miyazaki di otto anni, visse in prima persona la tragedia della guerra, aspetto che influenza in modo peculiare la sua produzione futura.²¹⁰ Questo non implica che Takahata sia più sensibile di Miyazaki riguardo la trattazione di alcuni temi delicati, ma che li affronta con un diverso tipo di approccio, che lo porta a volte a sostituire ad uno stile fresco e gioviale, sempre tipico per Miyazaki, uno molto più grave e impegnativo.²¹¹ Del

²⁰⁶ Mizuno Hiromi, "When Pacifist Japan Fights: Historicizing Desires in Anime", *Mechademia: Second Arc*, Vol.2, "Networks of Desire", 2007, p.106.

²⁰⁷ Herlander, Elias, *The Anime Galaxy: Japanese Animation As New Media*, Covilhã, LabCom Books, 2012, p.21.

²⁰⁸ Greenberg, *Miyazaki Hayao*, cit., p.3.

²⁰⁹ Tze-Yue, *Frames of anime...*, cit., p.108.

²¹⁰ Goldberg, Wendy, "Transcending the Victim's History: Takahata Isao's 'Grove of the Fireflies'", *Mechademia: Second Arc*, Vol.4, "War/Time", 2009, p.40.

²¹¹ Per uno sguardo più completo alle tematiche della produzione di Takahata, si veda Goldberg, Wendy, "Transcending the Victim's History: Takahata Isao's 'Grove of the Fireflies'", *Mechademia: Second Arc*, Vol.4, War/Time, 2009, pp.40-42.

resto, è comunque ben nota la differenza di idee riguardo criteri artistici e metodi di lavoro dei due amici, che li porta a collaborare raramente nella produzione dei film.²¹²

Consolidato il loro rapporto, Miyazaki e Takahata decidono di mettersi in proprio nel 1971, ma la svolta non è di immediata attuazione: i due animatori iniziano il loro percorso verso l'indipendenza professionale prestando il loro lavoro per la produzione di alcune serie animate finanziate da altre case molto famose, quali la Japanese television animation, la Nippon Animation e addirittura la NHK.²¹³ L'insieme di queste produzioni si rivela più che fruttifero per i maestri, in quanto non li aiuta solo a crescere professionalmente dal punto di vista tecnico, ma anche dal punto di vista narrativo e fornisce a Miyazaki diversi spunti per la creazione di alcune delle opere più importanti dello studio Ghibli.²¹⁴

Le maturate capacità d'animazione del duo vengono messe in evidenza in *Nausicaä della Valle del Vento* del 1984, che convince la Tokuma Shoten a investire in Miyazaki, Takahata e il produttore Toshio Suzuki tramite la fondazione di uno studio di produzione nel 1985, che Miyazaki e Takahata chiamano Studio Ghibli (fig.6) con sede a Koganei, Tōkyō (ジブリ in giapponese, *jiburi* in *rōmaji* e letto "jibli").²¹⁵



Fig.6 Lo Studio Ghibli, a Koganei, Tōkyō



Fig.7 La protagonista Nausicaä e il suo pianeta desertico. *Nausicaä della Valle del Vento* © Miyazaki Hayao/Studio Ghibli, 1984

Provando ad approfondire le caratteristiche di *Nausicaä* (fig.7), tanto del *manga* quanto dell'*anime*, viene identificata una nota di pessimismo dell'autore nei confronti della realtà. Miyazaki riverserebbe nella produzione di questa storia la maggior parte delle sue preoccupazioni, relative tanto a sé stesso quanto al suo rapporto con il mondo.

Sia il *manga* che l'*anime*, infatti, presentano un pianeta al collasso, bisognoso d'essere salvato da una protagonista che impersona tanto un profeta quanto una sciamana,²¹⁶ creando un forte collegamento

²¹² Greenberg, *Miyazaki Hayao*, cit., p.107.

²¹³ Acronimo di Nippon Hōsō Kyōkai.

²¹⁴ Tze-Yue, *Frames of anime...*, cit., pp.110-111.

²¹⁵ Tze-Yue, *Frames of anime...*, cit., p.108.

²¹⁶ Napier, *Miyazakiworld...*, cit., pp.159-160.

con una Terra (che in questo contesto può essere intesa come “natura”) che si rivela fonte di ciò che sembra nostalgia; una nostalgia che a sua volta pare tramutarsi in rimpianto.

Il mondo *post* apocalittico di Nausicaä è infatti nato da una «seven Day Nuclear War which completely devastated the industrial mega civilization»,²¹⁷ un mondo devastato anche dalle lotte fra *clan* e dal desiderio di avere più territori per le loro necessità, che porta a dimenticare le sacre foreste.²¹⁸ Napier riconduce la trasformazione della visione del maestro al difficile periodo, specie economico,²¹⁹ che il Giappone attraversa sul finire del XX Secolo.²²⁰

Miyazaki non ritiene un problema che una produzione che avvia la sua carriera si faccia carico di tanto esistenzialismo. Non è questo un fattore che scoraggia la sua creatività; al contrario, sembra ritenerlo una sorta di responsabilità della sua professione: in un’intervista afferma che «filmmakers throughout the world are dealing with difficult issues peculiar to their own societies».²²¹

Una lettura in chiave storica dei temi di Nausicaä non risulta quindi affatto esagerata; nucleare, espansione territoriale, crisi della spiritualità: i temi di quest’opera rimandano al periodo militarista e alla sconfitta dal Giappone subita, temi vicini a Miyazaki e ancora di più a Takahata. Del resto, questa interpretazione è in linea con il ruolo del *manga* e dell’animazione giapponese, ovvero per usare le parole di Herlander, di

creating a “counter-memory” and a “counter-history” [...] exactly because they work like means to display alternative histories, different records of truly happened in 20th century’s Japan.²²²

Nausicaä si presenta quindi aperta alla lettura anche come opera distopica.

Miyazaki palesa dunque un senso di inadeguatezza alla realtà che sta vivendo, come Napier afferma dicendo che «[Miyazaki] was developing a deepening pessimism regarding the future of the human race».²²³ Tale inadeguatezza dimostra di essere dunque idonea ai suoi desideri di salvezza messianica con cui carica il destino della protagonista, oltre che alla cura posta nella creazione dei personaggi di

²¹⁷ Inaga, Shigeni, “Miyazaki Hayao’s Epic Comic Series: “Nausicaä in the Valley of the Wind:” An Attempt at Interpretation”, *Japan Review*, No.11, 1999, p.113.

²¹⁸ Inaga “Miyazaki Hayo’s Epic...”, *cit.*, pp.113-114.

²¹⁹ Il Paese conosce un debordante flusso economico dovuto all’apprezzamento dello yen in rapporto al deprezzamento del dollaro. Si ha così negli ultimi venti anni del Novecento il raddoppiare del valore del primo, precisamente tra il 1985 e il 1991, ma questo risultato conduce ad una massiccia quanto azzardata opera di investimenti domestici ed esteri, specie nel settore edilizio: tale decisione non porta ad uno stabilimento dei prezzi, il che favorisce il crollo del valore dei beni, responsabile di un periodo di insolvenza e quindi di recessione, verso la seconda metà degli anni Novanta. Gatti, *Storia...*, *cit.*, pp.154-157.

²²⁰ Napier, *Miyazakiworld...*, *cit.*, p.159.

²²¹ *Animerica Anime & Manga Monthly* magazine, *Interview with Miyazaki*, in “Angelfire”, 1997 Viz Communications, Inc., <http://www.angelfire.com/anime/NVOW/Interview1.html>, 16/04/2020, 12:14.

²²² Herlander, *The Anime Galaxy...*, *cit.*, p.7.

²²³ Napier, *Miyazakiworld...*, *cit.*, p. 159.

questa serie: il maestro prende ispirazione per la scrittura della protagonista Nausicaä dall'*Odissea* di Omero in cui vi è un personaggio omonimo,²²⁴ il quale rispecchia il profilo dal maestro ricercato per la sua protagonista.²²⁵

Questo aspetto mette in luce un'ulteriore caratteristica della preparazione di Miyazaki: il suo rapporto con la cultura europea. Se la protagonista risulta dichiaratamente ispirata alla letteratura europea per rispondere alle esigenze narrative, Napier fa notare come la visione che muove Miyazaki non si omologhi in toto a quella europea o ancor di più a quella statunitense, ma che anzi, come sottolineato prima, riconosca l'importanza della conoscenza e presa di coscienza della storia guardando ancora alle proprie basi culturali.²²⁶

Il Paese negli anni Novanta infatti non si è ancora del tutto liberato dell'influenza degli Stati Uniti, nel periodo in questione molto sentita nel mondo dell'arte, il che porta ad accentuare il già presente desiderio di svincolarsi dalla cultura statunitense: Stalker afferma

Murakami's view of the U.S.-Japan relationship echoes that of postwar avant-garde artists. He asserts that the atomic bombings, the humiliating defeat, and postwar dependence on the U.S. security arrangement left Japan infantilized, impotent, deformed, and apolitical. Its hybrid postcolonial culture was thus distressingly shallow, childish, and consumeristic.²²⁷

Ma nonostante questo si presenta anche l'impossibilità di prescindere dalla consapevolezza di tale sfida, pena la mancanza di stimoli e innovazione. Stalker continua dicendo

The Superflat art movement arose in the late 1990s in response to the pervasiveness of cute consumerism [...] Superflat represented a challenge to the Western hegemony of fine art by reasserting Japanese-centric standards.²²⁸

Non sembra dunque azzardato affermare che anche Miyazaki incarni quel senso di amore-odio verso la cultura statunitense ed europea che dal periodo bellico assume le tinte di una nuova ed irrevocabile dicotomia con la realtà giapponese, destinata a perdurare anche nel dopoguerra.

Miyazaki già al tempo di Nausicaä riceve una spinta tanto dal proprio dovere di produttore, nel curare tecnicamente le sue opere, quanto da un senso di responsabilità relativo all'impatto mediatico che un

²²⁴ Nausicaä è un personaggio femminile che compare nel volume 6 dell'*Odissea*. Müller, Timo, "Gerty MacDowell, Poetess: Butler's 'The Authoress of the Odyssey' and the Nausicaä", *Twentieth Century Literature*, Vol.55, No.3, 2009, p.381.

²²⁵ Amato, Eugenio, "Da Omero a Miyazaki. La mitologia classica negli «anime» (e nei «manga») giapponesi: spunti per una futura ricerca", *OpenEdition Journals*, No.4, 2006, p.3.

²²⁶ Napier, *Miyazakiworld...*, cit., p.161.

²²⁷ Per un'analisi dell'aspetto prettamente culturale del Giappone alla fine del Novecento, si rimanda a Stalker, Nancy K., *Japan: History and Culture from Classical to Cool*, Berkeley, University of California Press, 2018, p. 395.

²²⁸ Stalker, "Japan: History...", cit., p.395.

film per tutte le fasce d'età e con una diffusione capillare a livello non solo nazionale può avere sulle persone, spronandolo a dedicare particolare cura nel delineare trama e personaggi. Questa visione dell'animazione, che può essere riscontrata in molti altri autori, assume definizioni peculiari nel caso dello Studio Ghibli. Come Thomas Lamarre fa notare, si tratta di un *modus operandi* che rafforza la distinzione, già da tempo esistente, tra animazione completa e animazione limitata: l'animazione completa è intesa come l'arte dell'animazione per antonomasia, di contro l'animazione parziale è descritta come un'imitazione dell'animazione completa.²²⁹ Questa contrapposizione trova quasi una naturale applicazione nel distinguere i film d'animazione dalle serie *anime* televisive. Nel caso di Miyazaki (ma anche di Takahata) questa distinzione è ancor più estremizzata, definendo le loro produzioni come *manga eiga*, ovvero trasposizioni nello specifico cinematografiche di storie a fumetti.²³⁰

Tale termine scelto dai due autori è comunque datato. Dice Nishimura Tomohiro

Al di là del fatto che il termine risalga a prima della guerra, si può dire che i *manga eiga* siano soggetti al giudizio odierno. Ovvero, *manga eiga* non indica produzioni realizzate con la tecnica di registrazione fotogramma per fotogramma. Il significato del termine *manga eiga* non ha altre interpretazioni veritiere senonché quella di *manga* proiettato su uno schermo.²³¹

Seguire queste interpretazioni fa notare come sia mirata la scelta del termine *manga eiga* al posto di *anime*: evitare il riferimento a quest'ultimo, il linguaggio speculare all'arte fumettistica più famoso, parrebbe una decisione alimentata da ciò che sembra una forma di scetticismo nei confronti dell'evoluzione conosciuta dal cinema d'animazione. L'arrivo degli *anime* negli anni Sessanta è il risultato di una transizione verso una forma più "mondana" e "modesta" di tale tipo di cinema, considerato per tutto il XX secolo un potente mezzo di controllo e diffusione delle idee. Dall'avvento di Tezuka, gli *anime* cominciano a dividere tale scettro anche con il panorama dei fumetti; il tentativo, da parte del cinema d'animazione, di riprendersi il controllo delle idee risulta ben sintetizzato nel termine, quasi elitario, *manga eiga*. Eppure, Miyazaki e Takahata devono i primi passi mossi nel panorama d'animazione proprio alle serie *anime* televisive e la loro influenza emerge soprattutto nel primo film canonico a marchio Ghibli.²³²

²²⁹ Thomas, Lamarre, *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p.184.

²³⁰ Thomas, *The Anime Machine...*, cit., p.184.

²³¹ Nishimura Tomohiro, 西村 智弘, *Nihon no animēshon ha ikanishite seiritsu shita no ka 日本のアニメーションはいかにして成立したのか* (In che modo si è sviluppata l'animazione giapponese?), Tōkyō, Shinwasha, 2018, p.58.

²³² Greenberg, *Miyazaki Hayao*, cit., p.xii.

Il primo film prodotto ufficialmente dallo Studio Ghibli è *Laputa: Castello nel Cielo* (fig.8) del 1986 e Miyazaki ci lavora proprio con le intenzioni espresse nell'intervista prima riportata: ovvero che risultasse un film piacevole da guardare e a giudicare dalla risposta della critica si potrebbe considerare raggiunto questo obiettivo.²³³



Fig.8 I protagonisti Pazu e Sheeta in una scena del film. *Laputa, Castello nel Cielo* © Miyazaki Hayao/Studio Ghibli, 1986

Laputa è anche importante in quanto è un film in cui Miyazaki restituisce un'ulteriore visione di femminismo, come aveva già fatto in *Nausicaä*. Difatti, il primo film firmato Ghibli presenta le figure di ragazze che si distinguono per particolari poteri.²³⁴ Esse introducono alla peculiare visione del maestro riguardo il mondo femminile, legittimata dall'ambiente in cui tale visione trova applicazione, in quanto

Miyazaki's girls are courageous, compassionate, independent, and located in worlds that are hybrid and imperfect.²³⁵

Affermazione a cui segue una spiegazione riguardo le loro relazioni con coloro che sono immersi nelle diverse realtà create da Miyazaki, specialmente verso i personaggi di sesso maschile. Le loro differenze sono descritte da Prats, rifacendosi alle parole di Grosz, come non appartenenti a «a morphological or social category but an ontological one».²³⁶

Proprio in base a questa differenza di categoria, Prats riesce a spiegare come mai

both Grosz and Miyazaki cultivate an understanding of sexual/gender difference as neither scripted by cultural rule, nor morphologically given.²³⁷

Il senso di responsabilità di Miyazaki ritorna anche in *Laputa*, ispirato dalle condizioni di precarietà in cui vivono gli operai delle miniere del Wales ai tempi della nascita dello Studio Ghibli, miniere che rischiano di essere chiuse e in cui Miyazaki, recandosi nel Wales per un viaggio di ricerca, si imbatte.²³⁸ La natura di questi viaggi, comuni nel lavoro di Miyazaki così come in quello di altri artisti, presenta un termine tecnico proprio dell'ambito della produzione animata: esplorazione

²³³ Napier, *Miyazakiworld*, cit., p.86.

²³⁴ Napier, *Miyazakiworld* cit., p.87.

²³⁵ Trafi-Prats, Laura, "Girls' Aesthetics of Existence in/With Miyazaki Hayao's Films", *Cultural Studies - Critical Methodologies*, Vol.17, No.5, 2016, p.376.

²³⁶ Trafi-Prats, "Girls aesthetics...", cit., p.380.

²³⁷ Trafi-Prats, "Girls aesthetics...", cit., p.380.

²³⁸ Greenberg, *Miyazaki Hayao*, cit., p.108.

ambientale; trattasi di programmi di viaggi volti ad acquisire una conoscenza dettagliata di paesaggi e luoghi con lo scopo di creare un ambiente animato quanto il più aderente possibile a un dato contesto sociale. La prova delle accortezze che Miyazaki riserva ai suoi lavori sono ben presenti già in *Laputa*, che a detta di Greenberg presenta una *location* composta da più ambienti eterogenei,²³⁹ dimostrando così quanto approfondito sia stata l'esplorazione, o il "viaggio di studio", come Napier lo definisce, di Miyazaki nel Wales, che si aggiunge al ricorso a squarci di realtà forniti da spunti letterari anch'essi europei.²⁴⁰

L'unione del genere *fantasy* a una realtà storicizzata che accoglie futuri alternativi è una delle caratteristiche che Miyazaki sviluppa assieme alla complessità dei suoi personaggi.²⁴¹ Caratteristiche che determinano l'evolversi della sua carriera, improntata alla produzione di film che consentono un approfondito livello di analisi, aspetto che chiaramente emerge dal più iconico film dello Studio Ghibli, *Il mio vicino Totoro* (1988).

²³⁹ Greenberg, *Miyazaki Hayao*..., cit., p.110.

²⁴⁰ Napier, *Miyazakiworld*..., cit., p.89.

²⁴¹ Napier, *Miyazakiworld*..., cit., p.94.

Capitolo 2: *Il mio vicino Totoro*: analisi di un'icona dell'animazione giapponese

1 *Il mio vicino Totoro* come eredità della società postbellica

Per poter contestualizzare *Il mio vicino Totoro* nel panorama dell'animazione giapponese nel corso del periodo del dopoguerra precedentemente delineato è necessario fare riferimento alle esperienze e alla forma *mentis* di Miyazaki, che si è visto avere un grande peso in tutta la sua produzione. «Totoro is where my consciousness begins»:²⁴² quest'affermazione del maestro rende legittimo considerare quest'opera come uno dei casi più esemplificativi riguardo l'analisi introspettiva dell'autore, il quale essendo inserito e agendo nella società postbellica, permette anche di avanzare delle riflessioni sulle sue idee riguardo la situazione socioculturale del Giappone.

Per affrontare la molteplicità prospettica che interessa l'analisi di *Totoro* si ritiene opportuno attuare una divisione contestuale tra le coordinate socio temporali interne alla trama del film e quelle al suo esterno. Queste ultime si spingono fino al periodo di produzione e di uscita in Giappone della pellicola e andranno a intersecarsi di volta in volta con le informazioni biografiche del maestro.

I presupposti da cui partire sono legati all'infanzia di Miyazaki. In essa è già possibile individuare i sentori delle scelte alla base della sua futura formazione. Il maestro nasce in una famiglia proprietaria di una compagnia che progetta componenti meccanici per aeroplani, cosa che coinvolge l'azienda nella produzione bellica della Seconda guerra mondiale. Miyazaki, nato nel 1944, sviluppa così due visioni parallele e antitetiche del mondo in cui cresce: da un lato la passione per la meccanica aerea, dall'altro l'insofferenza alla guerra, fino al periodo bellico fonte di profitto primaria per l'ingegneria aeronautica. Un fattore questo, che finisce per condurre alla crisi dell'industria della sua famiglia al termine del conflitto.²⁴³

Parallelo e altrettanto importante è la nascita dell'interesse, da parte di Miyazaki, verso la natura e le foreste, insieme a quello per il folklore e le tradizioni appartenenti al proprio paese. Sebbene il contesto in cui cresce vede i programmi scolastici e accademici riformulati dall'intervento degli Stati Uniti, che impongono il loro modello educativo, l'interesse verso le complesse Scienze folkloristiche giapponesi non ne risulta danneggiato.²⁴⁴ Ciò risulta comprensibile dal momento che nel dopoguerra gli studi folkloristici non possiedono ancora un valore accademico, ma hanno invece una valenza solo popolare. Tuttavia, questo per nulla toglie profondità alla consistente e varia produzione contenutistica da cui essi sono caratterizzati e che Naoe Hiroji usa per attuare una differenziazione di

²⁴² McCarthy, Helen, "My Neighbor Totoro", in Furniss, Maureen (ed.), *Animation: Art and Industry*, Londra, John Libbey Publishing Ltd., 2012, p.45.

²⁴³ Napier, *Miyazakiworld...*, cit., p.19.

²⁴⁴ Si veda Edere, Matthias, "Japanese Folklore Science Today", *Folklore Studies*, Vol.18, 1959, pp.289-291.

generi. Questi prevedono, solo per citarne alcuni: agricoltura, caccia, canzoni per bambini e leggende, tutti elementi che ritornano nei temi e nella cultura del maestro.²⁴⁵

Il contesto socioculturale in cui si forma è quindi fondamentale per lo sviluppo della sua produzione. Si è già discusso dell'influenza che le prime esperienze lavorative e le opere animate dell'epoca hanno su Miyazaki. Sempre negli anni Settanta, egli afferma di ricevere l'ispirazione per realizzare *Totoro* da un corto da lui realizzato nel 1972 e chiamato *Panda Go Panda: Il circo sotto la pioggia* prodotto in occasione dell'inizio del "panda boom" in Giappone, che va dal 1972, anno di produzione del film, al 2008.²⁴⁶ L'influenza del panda viene evidenziata da Nakagawa Shirō anche vent'anni dopo l'uscita di questo film, sottolineando come i panda siano creature speciali che stabiliscono un profondo legame con l'uomo e ne stimolino una sensazione di benessere.²⁴⁷

Il film su questo panda è anche un primo esempio di rappresentazione della sensibilità di Miyazaki sia all'ambiente sia al tema dell'infanzia. In una conversazione tenuta con Takahata a proposito di questa pellicola, i due dicono

Takahata: Riguardo noi due, a proposito della produzione di *Panda Kopanda*, dicevamo che non si capisse cosa ci fosse di così interessante in quel film, considerato lo staff davvero nutrito.

Miyazaki: Ah sì, ricordo. Era un film sull'ecologia, per questo infine ci decidemmo [a parteciparvi].

Takahata: [...] A giudicare dalla reazione dei bambini al cinema, mi sembravano davvero soddisfatti. La cosa mi tranquillizzava.

Miyazaki: Già, anche io andai, anche se il cinema era ormai vuoto (ride). Comunque, una questione che mi attanagliava ma che ho compreso, è fino a che punto potesse essere emozionante lavorare a delle opere pensate per la felicità dei bambini.²⁴⁸

Questo periodo di cambiamenti, che si è visto procedere dall'infanzia di Miyazaki fino alla sua formazione professionale, è dunque importante per la definizione della sua linea di pensiero etica e sociale, che verrà ora approfondita.

²⁴⁵ Hiroji Naoe, "Post-War Folklore Research Work in Japan", *Midwest Folklore*, Vol.3, No.4, 1953, p.277.

²⁴⁶ Miller, Ian Jared, *The Nature of the Beasts: Empire and Exhibition at the Tokyo Imperial Zoo*, Berkeley, University of California Press, p.194.

²⁴⁷ Miller, *The Nature of the Beasts...*, cit., pp.196-197.

²⁴⁸ Takahata Isao 高畑勲, *Animēshon, Ori ni furete, アニメーション、折にふれて* (entrare in contatto con l'animazione), Tōkyō, Iwanami Shoten, 2013, p.73.

2 Contestualizzare *Totoro*: fra tradizione e nuova identità nel primo decennio del dopoguerra

Il mio vicino Totoro è un film del 1988, basato sugli eventi di due sorelle, Satsuki e Mei Kusakabe, che si trasferiscono in un villaggio di campagna con il padre Tatsuo, mentre la loro madre è ricoverata in un ospedale. Oltre che con i calorosi abitanti del villaggio, le bambine si accorgono molto presto di condividere la nuova casa e il nuovo ambiente rurale con delle strane, piccole creature, delle quali la più bizzarra e misteriosa è quella chiamata Totoro, dalle sembianze di un enorme animale. Totoro presta aiuto e conforto alle bambine nei momenti difficili, ma condivide con loro anche momenti speciali e situazioni surreali.²⁴⁹

La pellicola è ambientata sul finire degli anni Cinquanta, quando ormai il Giappone è ufficialmente uscito dal periodo del dopoguerra e la popolazione giapponese si appresta a adattarsi alla mutata società. Un riadattamento che ha origine da un processo di ridefinizione delle azioni del periodo imperialista, processo che conduce ad una critica, da parte dei politici populistici, sulla forma di sostegno attuata dal popolo nei confronti dell'impero durante la guerra.²⁵⁰ A tal proposito Doak sostiene che

These attempts to blame the war on “extreme statism” have also immobilized more recent attempts to promote civic democracy in postwar Japan. In the hands of Maruyama Masao, the theory of wartime “extreme statism” was an opening to the contrasting image of a normal state founded on a sovereign and democratic nation (*kokumin*) in postwar Japan [...] the disestablishment of the imperial state after the war left many Japanese with a sense that the state was a thoroughly corrupt agent for social change, but it did little to temper a broader, popular sense that national cultural identity, invested in the concept of *minzoku*, remained untrammelled by the sins of the militarized, Westernized state.²⁵¹

Doak, con questa affermazione, conferma le parole di Iwaguchi riportate nel primo capitolo ed evidenzia la profondità, nello spirito giapponese, dell'impatto lasciato dai crimini del periodo belligerante.

Anche Oguma Eiji si unisce alla causa, riportando rispettivamente le parole di Katō Shuichi e Maruyama Masao secondo le quali

«In seguito alla sconfitta bellica del Giappone, la società nel suo complesso ha perso di vista quella che dovrebbe essere la sua idea di persona». «Larga parte della popolazione, ancora oggi

²⁴⁹ Napier, Susan J., *Anime: from Akira to Princess Mononoke: Experiencing Contemporary Japanese Animation*, New York, Palgrave Mcmillan, 2000p.128.

²⁵⁰ Doak, “Building National Identity...”, *cit.*, p.3.

²⁵¹ Doak, “Building National Identity...”, *cit.*, p.3.

in un Giappone smilitarizzato afflitto da scarsità di risorse e per di più in una situazione di sovrappopolamento, quasi non trova risposta riguardo quale *Raison d'être* avere, da adesso, in un contesto globale». ²⁵²

La situazione sociale che deriva da questo complesso scenario politico e sociale è dunque la causa di una lotta fra idee passate e innovative, il cui tentativo di conciliare valori e azioni emerge, secondo Kersten Rikki, dalla pressante necessità di autonomia (*shutaisei*). ²⁵³ Quest'ultima «was the idea that became central to postwar discourse on the self». ²⁵⁴

Anche Miyazaki non si estranea dal discorso, inserendo nei suoi film riflessioni sull'identità e l'individualità, le quali portano ad una ricerca dell'Io che non esclude un ritorno alla propria infanzia e dunque ad un altro tempo, ormai irrecuperabile. ²⁵⁵ Il maestro dimostra in *Totoro* di essere legato al perduto valore del passato ricorrendo alle figure di Satsuki e di Mei, come Napier evidenzia affermando che

In many ways the film seems to embody what Sveltana Boym describes as “glocal restorative nostalgia,” which she explains as “at first glance...a longing for place, but actually...a yearning for a different time, the time of childhood [...] But the film also offers to many Japanese viewers not only the “forgotten” realm of individual childhood but also a lost world of a past national culture. ²⁵⁶

Da queste parole traspare come la ricerca della propria individualità e appartenenza nazionale sembra essere portata avanti nelle opere di Miyazaki tramite una sorta di ritorno all'ovile, di un'introspezione mirata alla ricerca di ciò che delinea la propria personalità di singolo e di membro di una collettività. Si è deciso di usare il termine “ritorno all'ovile” in quanto Miyazaki afferma che «[My Neighbor Totoro] is not nostalgia; it is an appeal to know what we have lost». ²⁵⁷

Focalizzandosi su quanto riportato fino ad ora, il film può comprensibilmente essere visto come un'opera di sensibilizzazione e valorizzazione di una perduta semplicità d'animo, ma che palesa un interesse attivo da parte del maestro nel recuperare tale semplicità, non dello statico sentimentalismo, cosa che il termine “nostalgia” potrebbe evocare. Inoltre, Boym descrive come “glocale” tale sguardo

²⁵² Oguma Eiji, 小熊英二, *Minshu to Aikoku: Sengo Nihon no nashonarizumu to kōkyōsei*, <民主>と<愛国>: 戦後日本のナショナリズムと公共性 (Popolo e Patriottismo: il nazionalismo del Giappone del dopoguerra e la sfera pubblica), Tōkyō, Shinyosha, 2003, p. 11.

²⁵³ Kersten, Rikki, “The Intellectual Culture of Postwar Japan and the 1968-1969 University of Tokyo Struggles: Repositioning the Self in Postwar Thought”, *Social Science Japan Journal*, Vol.12, No.2, 2009, p.229.

²⁵⁴ Kersten, “The Intellectual...”, *cit.*, p.229.

²⁵⁵ Napier, *Miyazakiworld...*, *cit.*, p.22.

²⁵⁶ Napier, *Miyazakiworld...*, *cit.*, p.103.

²⁵⁷ Napier, *Anime: from Akira to...*, *cit.*, p.122.

al passato (sempre nostalgia, nei suoi termini), come se il maestro si riferisse a tutto il mondo riferendosi alla conoscenza di ciò che non si possiede più.²⁵⁸

In un contesto sociale caratterizzato da tali esigenze identitarie agiscono i personaggi della pellicola e i primi con cui si fa conoscenza sono i protagonisti: Satsuki, Mei e il padre Tatsuo. Il quadro familiare che viene presentato risulta subito mancante della figura materna, con conseguenze che inducono a delle riflessioni.

La prima riguarda la necessità da parte delle bambine di affrontare la propria crescita, ma in primo luogo la quotidianità, senza l'appoggio della madre. Da questo primo aspetto emerge subito una prima analogia con la vita di Miyazaki stesso. Anche sua madre viene ospedalizzata, per tubercolosi, durante l'infanzia del maestro proprio negli anni Cinquanta, cosa che costringe l'autore e i suoi fratelli a imparare a badare a se stessi già dalla tenera età.²⁵⁹ La stessa necessaria condizione di indipendenza è rappresentata in *Totoro* dall'agire della sorella più grande, Satsuki, essendo delle due quella ormai quasi pronta ad inserirsi nel mondo degli adulti.²⁶⁰

La seconda riflessione, derivante dalla rottura dell'equilibrio familiare, si basa su una complessa circostanza realmente esistente nel contesto sociale del Giappone del dopoguerra. Il cambiamento degli stili di vita nel Paese, dovuto all'insieme di riforme attuate dall'Occupazione, porta a evidenziare la necessità di affrontare anche la questione relativa all'organismo "famiglia".²⁶¹ Esso versa in uno stato di crisi che si protrae dalla Seconda guerra mondiale a causa del collasso dello *ie*.²⁶² Tra le diverse conseguenze che da tale crollo derivano, vi è quella relativa alle famiglie monogenitoriali:²⁶³ si tratta di una condizione che si presenta anche in *Totoro* facendo presagire uno stato di orfanità gravante sulle due sorelle per tutta la durata del film.²⁶⁴ La preoccupazione che affligge in particolar modo Satsuki viene da lei esternata nel momento in cui inizia, a poco a poco, a considerare la possibilità di non vedere più sua madre: «Se la mamma morisse che cosa farei?!».²⁶⁵

²⁵⁸ Si approfondirà in seguito questo aspetto.

²⁵⁹ Napier, *Miyazakiworld...*, cit., p.22.

²⁶⁰ Greenberg, Raz, "Giri and Ninjo: The Roots of Miyazaki Hayao's "Il mio Vicino Totoro" in Animated Adaptations of Classic Children's Literature", *Literature/Film Quarterly*, Vol.40, No.2, Salisbury University, 2012, p.102.

²⁶¹ Kano Masanao, Ogino Miho, Jennison, Rebecca, "Changing Perspectives on the Family in Post-War Japan", *Review of Japanese Culture and Society*, Vol.1, No.1, Inaugural Issue: JAPAN & THE JAPANESE, 1986, p.80.

²⁷ Il tema dello *ie* è legato alla natura dei villaggi giapponesi, che verrà approfondita più avanti. Per ora basti dire che il collasso di tale struttura risulta dovuto al venire meno delle caratteristiche proprie del villaggio all'interno di un contesto urbano e causato dalle migrazioni verso di esso, specie durante la crescita economica, da parte di tutti coloro che popolavano le campagne. (Matsumoto Yasushi, "Japanese Urban Sociology: Development and Current Trends", *The American Sociologist*, Vol.31, No.3, 2000, p.66).

²⁶³ Kano, "Changing Perspectives...", cit., p.80.

²⁶⁴ Greenberg, "Giri and Ninjo...", cit., p.101.

²⁶⁵ Studio Ghibli, *Il mio Vicino Totoro*, 1988.

Tuttavia, le difficoltà finora esposte danno modo di considerare una lettura interessante riguardo la visione del ruolo della famiglia da parte del mondo intellettuale del dopoguerra. L'antropologa culturale Amy Borovoy introduce a tale discorso accademico facendo riferimento al ruolo della "famiglia Stato" (*kazoku kokka*) vigente dall'epoca Meiji sino a tutta la durata del periodo bellico: un ruolo che presenta il rapporto tra popolazione e governanti quale quello fra genitori e figli.²⁶⁶ Borovoy riprende tale discorso dicendo che «postwar intellectuals returned to these ideals with a critical perspective».²⁶⁷ Si pensi a una forma di indipendenza basata sul cogliere il senso di smarrimento identitario del dopoguerra; vedendola come un'occasione per forgiare una nuova concezione di sé stessi che risulti svincolata da fondamenti nazionali e nazionalistici, si comprende perché

These intellectuals argued that the institutions of family, village, and ultimately nation formed concentric circles around the individual, making it impossible to cultivate an authenticity or "subjecthood" (*shutaisei*) that would allow individuals to adopt "a stance of independence in relation to potentially deterministic, external forces."²⁶⁸

Dunque, la condizione d'essere prive della figura materna e inserite nel contesto sociale della campagna, legato a regole prettamente culturali piuttosto che sociali e politiche,²⁶⁹ si presenterebbe per Satsuki e Mei come un atto di crescita innovativo ma egualmente efficace rispetto a quello perseguibile guardando al proprio passato storico. Una situazione sociale come questa prende in considerazione una visione edificante della natura che facilmente può essere individuata da chi guarda la pellicola; ad esempio, essa trova un punto d'incontro con la visione dello scrittore Isaac Yuen. Egli, partendo dall'idea di tecnologia esposta da Miyazaki, vista da lui come causa di distacco dei più giovani dalle proprie tradizioni, racconta

Being able to play unsupervised in the garden, digging up worms, picking fruits, climbing trees [...] There were no man-made or structured objectives, no lesson plans or intended outcomes [...] Mei's exploration of her new surroundings allows her to develop the skills necessary for a healthy individual; she is able to develop her inner space by engaging with an outside one. Mei is allowed to be independent in her adventures [...] Mysteries and wonders await her at every turn in the outdoor environment, and each new discovery contributes to an internal sense of pride and accomplishment.²⁷⁰

²⁶⁶ Borovoy, Amy, "Doi Takeo and the Rehabilitation of Particularism in Postwar Japan", *The Journal of Japanese Studies*, Vol.38, No.2, 2012, p.275.

²⁶⁷ Borovoy, "Doi Takeo...", *cit.*, p.275.

²⁶⁸ Borovoy, "Doi Takeo...", *cit.*, p.275.

²⁶⁹ Come si vedrà approfondendo il concetto di "villaggio".

²⁷⁰ Isaac, Yuen, *Children and Nature: My Neighbour Totoro*, "Ekostories" 2012, <https://ekostories.com/2012/04/13/children-nature-totoro/>, 13/05/2020, 18:31.

La narrazione di Miyazaki permette dunque, anche tramite differenti riflessioni, di giungere ad un risultato univoco, che nel caso di Isaac Yuen riporta l'idea del maestro sulla capacità di crescita che la lontananza dalla tecnologia, nonché il contatto con il mondo naturale, la campagna e le proprie tradizioni, può conferire.²⁷¹

3 La campagna giapponese e il *furusato*

La valorizzazione culturale attuata nel dopoguerra, collegata all'ambiente rurale e relativo alla tradizione dell'ambiente di campagna, viene messo in luce in primo luogo dalla componente ritualistica legata ai campi. Essa viene esaltata attraverso i cicli del raccolto del riso, cereale dal grande significato ritualistico.²⁷² A tale componente, si aggiunge anche il significato di luogo di appartenenza e paradisiaco a cui fare ritorno, proprio come recita la nota canzone per l'infanzia dal titolo "*Furusato*" di Takano Tatsuyuki (1846-1947) e Okano Teiichi (1878-1941) risalente al 1914.²⁷³

Lindsay R. Morrison, chiamando in causa questa canzone, fa sapere che il termine *furusato* è una parola molto peculiare, la cui traduzione di "luogo natale" non restituisce appieno la gamma di significati e sfumature di cui si fa storicamente carico.²⁷⁴ Si presenta dunque come un vocabolo dalla difficile traduzione. I significati che Morrison spiega essere attribuiti a *furusato* possono riguardare la nostalgia, motivo per cui è legato a questo termine un luogo che si considera "casa" nel senso affettivo del termine; oppure anche nello specifico un "vecchio villaggio" appartenente ad un passato ormai lontano.²⁷⁵ Quest'ultima visione si presta a essere la più condivisibile nel periodo di cambiamenti avviato con il dopoguerra: sebbene lo *ie* conosca la sua fine a seguito dello spopolamento delle campagne che si è visto caratterizzare il periodo postbellico, questo non vuol dire che il villaggio, inteso come *furusato*, sia stato dimenticato. Anzi, proprio al fine di valorizzare quella che si rivela essere la propria memoria, l'inevitabile lontananza dal villaggio per via della modernizzazione porta a riscoprirne anche il valore di «spiritual location of safety and security».²⁷⁶

La letteratura, la cultura *pop* e l'impegno del governo nel valorizzare i luoghi e gli elementi più iconici del Paese portano proprio nel dopoguerra a una grande opera di riscoperta del *furusato* che trova il suo culmine in un vero e proprio fenomeno di pellegrinaggi letterari: questi sono basati sulla

²⁷¹ Isaac, Yuen, *Children and Nature: My Neighbour Totoro*, "Ekostories" 2012, <https://ekostories.com/2012/04/13/children-nature-totoro/>, 05/06/2020, 11:55.

²⁷² Aguilar Jr., Filomeno V., "Rice and Magic A Cultural History from the Precolonial World to the Present", *Philippine Studies: Historical & Ethnographic Viewpoints*, Vol.61, No.3, 2013, p.300.

²⁷³ Morrison, Lindsay R., "Home of the Heart: the Modern Origins of *Furusato*", *ICU Comparative Culture*, No.45, 2013, p.1.

²⁷⁴ Morrison, "Home of the Heart...", *cit.*, p.2.

²⁷⁵ Morrison, "Home of the Heart...", *cit.*, p.2.

²⁷⁶ Greene, Barbara, "*Furusato* and the Emotional Pilgrimage: *Ge Ge Ge no Kitarō* and Sakaiminato", *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol.43, No.2, 2016, p.336.

riscoperta dei luoghi iconici tramite la letteratura, pure fumettistica, ma anche, in virtù del senso di appartenenza e luogo sicuro del *furusato*, come Morrison evidenzia, tramite i pellegrinaggi verso luoghi religiosi.²⁷⁷ La grande attenzione che questo vocabolo stimola, prova e accentua l'importanza data al proprio significato connotativo piuttosto che denotativo, ovvero quel significato che «imbues whatever it names or is prefixed to with traditionalness and cultural authenticity».²⁷⁸

Tali iniziative motivano ulteriormente l'aumento, a partire dagli anni Settanta, di quel rinnovato interesse per la tradizione e il passato definito “retro-*boom*”, come fa notare l'antropologa Millie Creighton: la diffusione di questo trasporto nostalgico permette all'industria del turismo domestico di rendere ancora più attrattiva l'idea, sorta già dagli anni Cinquanta, di riscoprire i luoghi tradizionali.²⁷⁹

Un interessante modo di riproporre il valore della campagna e del villaggio rurale nel significato finora descritto è presentato da un'iniziativa del 1986 che prende la forma di una società chiamata Hongu cho inaka no aji tomo no kai (Hongu Cho Società dei Sapori Campagnoli degli Amici). Il suo scopo è quello di far pervenire ai membri, che entrano a farne parte dietro pagamento di una quota annuale di affiliazione, prodotti coltivati in campagna in modo naturale e quindi scevri di additivi o fertilizzanti. Questa iniziativa si rivela tanto interessante da diventare un'istituzione chiamata *Furusatokai*, «home village society» nella traduzione di John Knight.²⁸⁰ Tuttavia, quest'ultimo sviluppo introduce una nuova dimensione che abbraccia un ulteriore significato, il quale non ruota attorno a quello di tradizione e viene espresso con un altro termine: *furusatozukuri*, interpretato come un

political process by which culture, as a collectively constructed and shared system of symbols, customs and beliefs, is socially reproduced.²⁸¹

Lo sfaccettato significato della parola *furusato* e la grande influenza sociale e mediatica che suscita a partire dal dopoguerra, non rende improbabile che Miyazaki abbia attinto al valore del termine per realizzare la località di campagna in cui ambienta le avventure dei personaggi di *Totoro*. Questa a sua volta presenta caratteristiche meritevoli di attenzioni.

²⁷⁷ Greene, “*Furusato...*”, *cit.*, p.336.

²⁷⁸ Robertson, Jennifer, “Furusato Japan: The Culture and Politics of Nostalgia”, *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Vol.1, No.4, 1988, p.496.

²⁷⁹ Creighton, Millie, “Consuming Rural Japan: The Marketing of Tradition and Nostalgia in the Japanese Travel Industry”, *Ethnology*, Vol.36, No.3, 1997, p.241.

²⁸⁰ Knight, John, “Rural Revitalization in Japan: Spirit of the Village and Taste of the Country”, *Asian Survey*, Vol.34, No.7, 1994, p.644.

²⁸¹ Robertson, “*Furusato Japan...*”, *cit.*, p.494.

3.1 Il simbolismo paesaggistico e la vita in campagna di Satsuki e Mei

L'approccio alla natura che Miyazaki pensa per il film si presenta molto particolareggiato e denota chiare tematiche autoctone nella definizione dell'ambiente naturale. Nel caso di Miyazaki e de *Il mio vicino Totoro* ad essere chiamato in causa è il *satoyama*. Si tratta di un termine che non fa riferimento a una specifica area del Giappone, bensì a un sistema di terre arabili inserito in uno scenario montagnoso,²⁸² un termine che valorizza la relazione armoniosa che si può instaurare fra l'uomo e la natura.²⁸³ Nello specifico, tale relazione è basata su processi trasformativi dell'ambiente naturale, che influenzano tanto la fauna quanto l'uomo. Robert D. Brown e Makoto Yokohari approfondiscono ulteriormente questo punto dicendo che

Habitat modification is not a uniquely human trait; in fact, it is quite common in nature. Virtually every organism modifies its environment to its advantage. [...] Managed landscapes can have a great deal of biodiversity and add an important dimension to the landscape mosaic.²⁸⁴

Il significato di *satoyama* è alla base de *Il mio vicino Totoro*, in cui l'ambiente naturale presenta bene il modo in cui esso si approccia e adatta agli animali che vi vivono. All'interno di questo contesto naturale dal significato circoscritto si muove Miyazaki, che va alla ricerca di un luogo del Giappone che possa assurgere allo scopo di identificare l'area geografica che meglio si adatti alle esigenze di *satoyama* e a ospitare i personaggi del film: nel caso de *Il mio vicino Totoro* l'influenza maggiore arriva da Hachikokuyama.

L'ambiente rurale creato da Miyazaki è quindi anch'esso frutto del processo di esplorazione ambientale che caratterizza larga parte del lavoro di produzione del maestro: il produttore dello Studio Ghibli Toshio Suzuki si avventura tra i boschi situati nei pressi di questo monte che si trova all'estremo est di Sayama Kyūryō.²⁸⁵ Ad esso, secondo Miyazaki,

tra grandi pini e *tanuki* immersi in un agglomerato di differenti tipi di alberi, è associato lo spirito della foresta in cui Totoro dimora.²⁸⁶

Hachikokuyama assume un significato importante non soltanto per il suo ruolo d'ispirazione paesaggistica ma anche per quello simbolico, poiché legato al maestro in prima persona. Miyazaki,

²⁸² Kazuhiko Takeuchi, 'Preface' in Brown, Robert D., Washitani Izumi *et all.*, *Satoyama: The Traditional Rural Landscape of Japan*, Tōkyō, Springer Japan, 2003, (*ed.or. Satoyama no kankyogaku*, 2001), p.V.

²⁸³ Brown, Robert D., Yokohari Makoto, 'Ideological Contributors of Satoyamas', in Kazuhiko, Brown, Washitani *et all.*, *Satoyama...*, cit., p.1.

²⁸⁴ Brown, Yokohari, "Ideological...", in *Satoyama...*, cit., p.1.

²⁸⁵ Miyazaki Hayao 宮崎駿, Okamoto Atsushi 岡本厚, Studio Ghibli *hen*, *Totoro ga Umareta Tokoro* (トトロの生まれたところ, Il luogo in cui è nato Totoro), Tōkyō, Iwanami Shoten Ltd., 2018, p.52.

²⁸⁶ Miyazaki, Okamoto, *Totoro ga Umareta Tokoro*, cit., p.52.

che si avventura nel corso della sua vita in quei luoghi, dichiara che «era un paesaggio radioso e misterioso».²⁸⁷

Da queste prime parole è facile carpire la sensazione di serenità provata dal maestro per l'essersi adattato a un ambiente che, nei ricordi dell'autore, ancora sfugge alla morsa della modernità. Il maestro, però, rievoca da quel paesaggio ulteriori ricordi della sua infanzia

L'ultima volta che mi ci recai, vidi il sanatorio Hoseien (l'odierno ospedale Shin Yamanote). Trovarlo in rovina a causa della diminuzione dei malati di tubercolosi mi ha restituito un certo senso di vittoria. [...] Mia madre è stata pure malata di tubercolosi e ospedalizzata a lungo. Per via delle emozioni e dei ricordi legati ai momenti delle visite ospedaliere, realizzavo cosa fosse veramente una sala d'ospedale e tenendone a mente l'immagine disegnai le scene del film ambientate in ospedale.²⁸⁸

Tali dichiarazioni, che restituiscono un'immagine del passato di Miyazaki costituito da momenti non felici, dimostrano come tale evento abbia segnato il maestro abbastanza da fargli ricollegare tali ricordi a Hachikokuyama e riversare di conseguenza anche nella pellicola le emozioni che suscita in lui. Ad esse però si unisce il senso di benessere derivante da un luogo in cui ci si sente a proprio agio, il che rimanda al profondo significato del *furusato*.

Il senso di appartenenza mostrato dall'autore nei confronti delle aree scelte per la realizzazione di Totoro trova ulteriore concretizzazione grazie a un intervento sociale, la Totoro Fund: The Totoro no Furusato (The Homeland of Totoro) Foundation, gestita da Toshihiko Hando. Si tratta di un progetto volto a garantire la preservazione delle colline di Sayama, iniziativa in atto già dal 1970 ma che la Totoro Fund, sorta nel 1990, intitola a Totoro in quanto suo luogo di ispirazione. Miyazaki stesso offre il proprio sostegno economico all'iniziativa.²⁸⁹ Iniziativa che rispecchia l'influenza stessa del film, in quanto

As Takahata Isao, the other senior director of Studio Ghibli, comments, the popularity of My Neighbor Totoro has resulted in Totoros 'in forests and woods throughout Japan. Totoro lives in the hearts of all children throughout Japan, and when they see trees now, they sense Totoro hidden in them. And this is a truly wonderful and indeed rare thing'.²⁹⁰

²⁸⁷ Miyazaki, Okamoto, *Totoro ga Umareta Tokoro*, cit., p.60.

²⁸⁸ Miyazaki, Okamoto, *Totoro ga Umareta Tokoro*, cit., p.60.

²⁸⁹ Toshihiko Ando, *Totoro Fund: The Totoro no Furusato (The Homeland of Totoro) Foundation*, 1990, <https://www.totoro.or.jp/english.html> 01/05/2020 16:46.

²⁹⁰ Yoneyama Shoko, *Animism in Contemporary Japan: Voices for the Anthropocene from Post-Fukushima Japan*, Routledge, Taylor & Francis Group, Oxon, New York, 2019, p.159.

Andando a esplorare la trama si nota come Satsuki e Mei, una volta arrivate nel nuovo ambiente rurale, si dedichino subito a esplorare il luogo. La prima cosa notata dalle bambine non è la casa in cui devono abitare, bensì il rigoglioso ambiente di campagna in cui è immersa, come fanno notare al padre Tatsuo: «Papà è stupendo! Un tunnel di alberi!».²⁹¹ La natura è quindi l'elemento più importante per la costruzione del mondo in cui sono immerse le due sorelle.

Parlando di Miyazaki, si è visto come non sia sufficiente fare riferimento solo alla sua vita. Da tenere in considerazione è anche la sua preparazione artistica e culturale, che influenza le sue scelte stilistiche. Tenendo conto dell'influenza dei modelli narrativi europei nel lavoro di Miyazaki, è comprensibile come mai Laura Trafi-Prats ritenga consono prendere in considerazione gli studi re costruttivisti dell'infanzia, mirati a definire le caratteristiche della narrativa infantile. Sono studi legati alla narrativa descritta dal concetto "bambino della natura" (*Nature's Child*) di Affrica Taylor.²⁹²

Si tratta di un tipo di narrativa il cui obiettivo consiste nel rendere assoluta e idealizzata la natura, svincolandola da un mondo caotico e materialista il cui effetto è di rendere la cultura e la società dannose per i bambini; questi sono così portati a creare un mondo a sé, separato da quello degli adulti.²⁹³ In tal modo, si viene a creare una zona circoscritta in cui sembrano applicarsi tentativi volti a svincolarsi dai costrutti sociali, quali quello di "nazione" e di "villaggio" stesso, auspicati dalla visione intellettuale della cultura postbellica esposta da Borovoy. Le piccole protagoniste offrono un duplice punto di vista sull'articolata realtà che Miyazaki costruisce e rappresenta tramite *Il mio vicino Totoro*, in quanto mentre Satsuki funge quasi da ponte fra questi due mondi inconciliabili, distanziandosi dalla "*Nature's Child*", la sorellina Mei si trova nel pieno dell'età infantile, immersa nella spensieratezza e risulta così ancora inserita del tutto in questo tipo di narrativa.²⁹⁴

Il mondo descritto da Taylor però non va inteso come del tutto estraneo a qualunque sistema di regole solo perché distante dalla società. Come lei stesso dice

If natural laws were to be found in the forces and materialities of nature, this in turn positioned nature as the dispenser of indisputable facts, as a neutral judge [...] Further fortified by the authority of its new legal dimension, the emerging notion of a 'state of nature' became an idealized external benchmark against which 'obsolete or corrupt society' was judged.²⁹⁵

²⁹¹ Studio Ghibli, *Il mio Vicino Totoro*, 1988.

²⁹² Trafi-Prats, "Girl's Aesthetics...", *cit.*, p.378. La "*Nature's Child*" è proposta nel suo libro *Reconfiguring the natures of childhood* (2013).

²⁹³ Prats, "Girl's Aesthetics...", *cit.*, p.378.

²⁹⁴ Si veda a tal proposito sempre Greenberg, "Giri and Ninjo...", *cit.*, p.104.

²⁹⁵ Taylor, Affrica, *Reconfiguring the Natures of Childhood*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2013, p.6.

Taylor fa così notare che natura non significa anarchismo, anzi a tal proposito cita anche le parole di Lorraine Daston e Fernando Vidal che parlano di «trascendent ‘moral authority’». ²⁹⁶ Anche Miyazaki non esime le piccole protagoniste da un senso di responsabilità.

Sempre a riguardo del mondo dei bambini, Miyazaki ci mette anche al corrente dello scenario autoctono del suo tempo riguardo la letteratura infantile. In *Animēshon, Ori ni furete* (2013) dice

All'università entrai nell'area di ricerca sulla letteratura infantile, cominciando a leggerla. [...] Torigoe Shin, Jingū Teruo e anche Yoshida Taruhi si misero di impegno e fondarono l'Associazione per le fiabe *Sōdai*, che presentò il motto per la lettura adolescenziale, 'sotto la bandiera della letteratura giovanile!' Volendo descriverne gli intenti in modo grezzo, direi: «Finora, in Giappone non vi è stata opera alcuna scritta appositamente per i bambini. [...] Trovandoci in un'epoca sempre più incline alla guerra, gli adulti costretti a dissociarsi sono coloro che scrivono in nome di un movimento per l'infanzia che però non tratteggia affatto la vera natura dei bambini. Per tale ragione noi vogliamo provarci». ²⁹⁷

Il maestro si avvicina alla letteratura infantile che nel periodo della sua gioventù cerca di sorgere, combinando così l'influenza della letteratura di origine europea con quella legata alla cultura giapponese, rendendo la propria produzione ancora più ricca.

3.2 Animismo e ambientalismo in Miyazaki

Il profondo significato che la campagna, il villaggio e l'agricoltura hanno per Miyazaki permette di dar voce alla sua personalità ecologista, legata al rispetto del pianeta e delle forme di vita che lo abitano. La profondità delle sue convinzioni viene pienamente esplicitata anche dalle sue stesse parole quando afferma

I've come to the point where I just can't make a movie without addressing the problem of humanity as part of an ecosystem. ²⁹⁸

Questa affermazione ne richiama un'altra più intima che rafforza il sentimento ecologista del maestro con una componente spirituale e viene riportata da Shoko Yoneyama

Saying 'I know the word animation probably comes from animism', he also suggests that there is an innate relationship between animism and animation. In fact, Miyazaki's anime has provided a

²⁹⁶ Taylor, *Reconfiguring...*, cit., p.6.

²⁹⁷ Takahata Isao, *Animēshon, Ori ni furete*, cit., pp.66-67.

²⁹⁸ "The Miyazaki Hayao Web", *Asia Pulse*, 5/16/97, <http://www.nausicaa.net/miyazaki/mh/impressionsold.html#ap516>, 08/07/2020, 12:00.

global audience, in particular children, with images, stories, and sounds of the enchanted world of animism, which would have inspired their hearts and minds.²⁹⁹

Miyazaki attraversa la sua fase di crescita come animatore mentre sono accese in Giappone le discussioni legate al problema del nucleare e alla crisi petrolifera, argomenti che animano gli anni Settanta e di cui il primo in particolare rievoca gli eventi delle esplosioni atomiche di trent'anni prima.³⁰⁰ Si è visto come questo tema lo segni nel corso della sua carriera per poi esprimerlo in *Nausicaä*. Tuttavia, questo film non è affatto il culmine, bensì l'avvio rappresentativo, di una preoccupazione per il futuro che assume le tinte di una natura ecologista ormai parte integrante di lui. Miyazaki vive però la questione sin da quando è un bambino, rielaborando nel corso degli anni, alla luce dei continui sviluppi, la situazione sorta durante la sua infanzia. Infatti, sebbene il problema dell'inquinamento esploda negli anni Settanta, esso è presente già dagli anni Cinquanta: già da allora il crescente uso di diversi tipi di combustibili, come carbone e in seguito petrolio, porta a un aumento dell'inquinamento dell'aria, specie nelle zone di Tōkyō. Il fenomeno va poi intensificandosi nel corso dei decenni successivi.³⁰¹

Considerando questa situazione dal punto di vista del maestro, essa si scontra con la sua sensibilità animista in precedenza esposta da Yoneyama: si è così in presenza di una stretta correlazione fra natura, animismo e influenza umana nel mondo. Considerare la natura fortemente connessa agli dèi rende comprensibile l'aura di sacralità di cui i boschi sono portatori: ne consegue che distruggere la natura inquinando l'ambiente porta logicamente a distruggere il rapporto intrattenuto con gli dèi, dato che

Representations of *kami* and the natural world in Miyazaki's films express an underlying belief of the early Shinto worldview, that is, *continuity between humanity and nature*. This concept is also encapsulated by the Japanese word *nagare*, meaning "flow," and leads to the conception of vital connections between the divine nature of the *kami*, and by extension the natural world, and humanity.³⁰²

Questo elemento animista emerge chiaramente in *Totoro*; quando Tatsuo si trova con le sue figlie al cospetto del grande albero di canfora afferma: «in tempi passati, alberi e uomini erano buoni amici».³⁰³ Il gesto di ringraziamento che ne segue riprende poi l'idea che anche un antico albero può

²⁹⁹Yoneyama, *Animism in Contemporary Japan...*, cit., p.159.

³⁰⁰ Heppell, Brian, Wiltshire, Richard, "Environmental Pollution and Japan", *Teaching Geography*, Vol.15, No.2, "Special Feature Geography and Politics", 1990, p.68.

³⁰¹ Nishimura Hajime (ed.), *How to conquer air pollution A Japanese experience*, "Studies in Environmental Science 38", Amsterdam, Elsevier, 1989, pp.2, 95, 98.

³⁰² Wright, Lucy, "Forest Spirits, Giant Insects and World Trees: The Nature Vision of Miyazaki Hayao", *The Journal of Religion and Popular Culture*, Vol.10, No.1, 2005, p.3.

³⁰³ Studio Ghibli, *Il mio Vicino Totoro*, 1988.

diventare un monumento protetto dal governo, tra i quali figura pure l'albero di canfora.³⁰⁴ La scena in questione comunica anche tutta la preoccupazione di Miyazaki per la distruzione dell'ambiente naturale, preoccupazione concentrata nella frase in precedenza incontrata: «in tempi passati...» come se ormai, a causa della continua crescita dell'economia e dell'industrializzazione giapponese, il rapporto fra natura (e quindi dèi) e uomini sia solo un lontano ricordo.

Tali considerazioni generano un senso di disagio che guida Miyazaki, durante l'infanzia e anche da adulto in fase di realizzazione del film, nella comprensione dell'importanza dell'ambiente rurale. In un'intervista, il maestro racconta

Nel posto in cui vivevo nel 1950, Suginami, il paesaggio era del tutto rurale. Arrivatovi prima dell'evacuazione di Utsunomiya, mi domandai sorpreso «cos'è in realtà la campagna?». Mi è sempre tornato comodo immaginare Tōkyō come un posto governato da palazzi allineati. Però, fui sorpreso del fatto che vi fossero ancora tetti in paglia ed erba. E pur essendo Tōkyō il posto in cui crebbi, non consideravo preziose le aree verdi che vi si trovassero, le ho sempre date per scontato. [...] Si parla ormai di 50 anni fa. Nel bel mezzo della totale distruzione della comunità rurale della campagna di Musashi, io mi ci addentravo come per esser distrutto a mia volta.³⁰⁵

Per comprendere l'importanza che la vita nel quartiere di Suginami ricopre per Miyazaki e della sua influenza ne *Il mio vicino Totoro*, si evidenzia che la casa di questo quartiere, nella zona di Eifuku, sembrerebbe essere l'ispirazione usata per realizzare la casa in cui i Kusakabe vanno a vivere.³⁰⁶

Alla domanda dell'intervistatore: «Quindi si è ritrovato catapultato di un tumultuoso progresso?» Miyazaki risponde

Esatto. E muovendomi immerso in esso non mi sentivo per nulla emozionato. Il fiume Yanase era inquinato, la strada infangata, dovevamo addentrarci di persona tra ghiaia e ciottoli. E una volta dentro ci si infangava nuovamente del tutto...per questo non è una cosa che apprezzai, non vi vedo che povertà. Avevo la sensazione di viverci solo perché non avessi altra scelta.³⁰⁷

Interessante notare come l'intervistatore, nella domanda appena riportata, utilizzi nella versione originale dell'intervista il termine 開発 *kaihatsu*,³⁰⁸ che può essere tradotto tanto come “progresso”

³⁰⁴ Omura Hiroshi, “Trees, Forests and Religion in Japan”, *Mountain Research and Development*, Vol.24, No.2, 2004, p.181.

³⁰⁵ Miyazaki, Okamoto, *Totoro ga Umareta Tokoro*, cit., p.57.

³⁰⁶ Napier, *Miyazakiworld...*, cit., p.20.

³⁰⁷ Miyazaki, Okamoto, *Totoro ga Umareta Tokoro*, cit., p.57.

³⁰⁸ La domanda originale recita: 「開発の真っ只中だったのですね」。(Miyazaki, Okamoto, *Totoro ga Umareta Tokoro*, cit., p.57).

tanto come “sfruttamento”, nel qual caso ricopre la forse più accettabile accezione, in questo contesto, di “abuso” del territorio.

A giudicare dall’ultima affermazione del maestro si potrebbe dire che Miyazaki indirizzi il suo senso di preoccupazione tanto verso l’ambiente in sé quanto verso la cultura del suo paese, che inevitabilmente va cambiando dinanzi a modifiche strutturali dell’ambiente di grande portata come questa. Knight infatti evidenzia, riguardo la tutela delle aree verdi del Giappone, che

The first national nature conservation organisation, the Nature Conservation Society of Japan, was only established well into the twentieth century, in 1951. The first National Parks were established in 1934, but their primary purpose was economic rejuvenation through tourism rather than the preservation of wilderness for its ecological value, and, paradoxically, their establishment often led to the degradation of there areas of wilderness through development and over-use.³⁰⁹

L’utilitarismo sembra così essere l’unico compromesso che possa giustificare la preservazione della natura nel pieno dell’industrializzazione. Per questo Knight ritiene molto superficiale la filosofia alla base della conservazione della natura, chiamando in causa un’ulteriore conseguenza di questo atteggiamento, cioè l’insensibilità di tutti coloro che, vivendo in contesti del tutto urbanizzati, perdono coscienza della presenza della natura per via della mancanza di contatto con essa.³¹⁰

Infine, Knight sottolinea un punto molto importante che svela al meglio l’idea di Miyazaki in merito alla questione dell’inquinamento: cita dei sondaggi di inizio Duemila, relativi al secolo precedente, nei quali si specifica come si assista a una

relatively high awareness and concern among Japanese regarding *environmental* issues, but relatively low *ecological* awareness and concern for nature conservation.³¹¹

L’ecologia riguarda lo studio delle relazioni e interazioni fra organismi viventi di diversa natura che avvengono in un dato ambiente naturale.³¹² Si tratta proprio della definizione di *satoyama* già incontrata.

Dunque, l’ecologia guarda a ogni organismo vivente e quindi anche all’essere umano, il quale deve essere responsabile del modo in cui si rapporta non solo con l’ambiente, ma anche con le creature che popolano gli ambienti naturali e le campagne. Tale rapporto include anche la flora, creando e ricreando quel rapporto di amicizia fra uomo e natura che Miyazaki esprime nel film attraverso le

³⁰⁹ Knight, Catherine, “The Nature Conservation Movement in Post-War Japan”, *Environment and History*, Vol.16, No.3, 2010, p.351.

³¹⁰ Knight, Catherine, “The Nature conservation...”, *cit.*, p.352.

³¹¹ Knight, Catherine, “The Nature conservation...”, *cit.*, p.352.

³¹² Anna, Loy, *ecologia*, “Treccani”, 2005, http://www.treccani.it/enciclopedia/ecologia_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ 05/05/2020, 18:32.

parole di Tatsuo. Ancora una volta, il maestro prende le distanze dalle posizioni sociali e politiche del suo tempo. Per di più, riguardo la differenza prima riportata fra ambiente ed ecologia, si ricorda che Miyazaki non si definisce un ambientalista, ma appunto un ecologista.³¹³

3.3 L'orto della nonna come eredità e forma di rispetto del ritualismo agricolo

Strettamente connessa alla natura è l'agricoltura, al cui ruolo ritualistico legato alla coltivazione del riso si è già accennato. Tuttavia, già nel corso della Seconda guerra mondiale l'agricoltura attraversa un duro periodo dovuto alle devastazioni dell'ambiente. Colpa in larga parte delle esplosioni atomiche, William M. Tsutsui dice che negli anni della guerra prende vita una "valle oscura" (*kurai tama*) in grado di modificare profondamente flora e fauna, sebbene gli scienziati giapponesi rivelino nel breve periodo successivo alla fine del conflitto una ripresa nella proliferazione di erba, fiori o ancora melanzane e semi di soia.³¹⁴ Grande impatto sull'ambiente ha il crollo delle risorse agricole e quindi alimentari che costringe all'uso di fertilizzanti e allo sfruttamento intensivo del terreno.³¹⁵ Tsutsui riesce a rendere la drammaticità della situazione dicendo che «farmers, under tremendous state pressure to produce, desperately sought alternate sources of soil».³¹⁶

Negli anni Cinquanta in cui la pellicola è ambientata, la vita agricola delle campagne conosce dunque un mutamento, identificabile come un cambio d'approccio dell'uomo nei confronti della natura. L'essenza di tale approccio risulta ben espressa da Wilbur M. Fridell, per il quale «as a result of having "conquered" nature, have we lost this basic sense of environmental orientation».³¹⁷ Tale conquista conduce a due risultati: uno riguarda il retrocedere dell'ambiente agricolo a favore di agglomerati urbani protagonisti di migrazioni, i cui flussi si basano sul numero di opportunità di impiego in industrie non agricole;³¹⁸ l'altro riguarda l'impiego della tecnologia anche nell'ambiente agricolo, come fa notare l'economista Yoshimi Kuroda.³¹⁹

Davanti a cambiamenti importanti come questi, l'agricoltura tradizionale e ancor più il ritualismo ad essa collegato che esalta il rapporto dell'uomo con la natura sembra destinato a perdersi. *Il mio vicino Totoro* si presenta come un impegno concreto nel rappresentare la vita di campagna, come a voler

³¹³ Rösch, Watanabe, *Modern Japanese Political...*, cit., p.214.

³¹⁴ Tsutsui William M., "Landscapes in the Dark Valley: Toward an Environmental History of Wartime Japan", *Environmental History*, Vol.8, No.2, 2003, pp.294, 297.

³¹⁵ Tsutsui, "Landscapes...", cit., p.301.

³¹⁶ Tsutsui, "Landscapes...", cit., p.301.

³¹⁷ Fridell, Wilbur M., "Thoughts on Man and Nature in Japan: A Personal Statement", *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol.5, No.2/3, 1978, p.187.

³¹⁸ Minami Ryoshin, "Population Migration Away from Agriculture in Japan", *Economic Development and Cultural Change*, Vol.15, No.2, Part 1, 1967, p.193.

³¹⁹ Yoshimi Kuroda, "The Output Bias of Technological Change in Postwar Japanese Agriculture", *American Journal of Agricultural Economics*, Vol.70, No.3, 1988, p.664.

incoraggiare uno sforzo volto a valorizzare e di conseguenza preservare tali pratiche: lo fa introducendo l'orto dell'anziana signora, presentata solo come "nonnina", che stringe amicizia con la famiglia protagonista. L'anziana signora ricopre un ruolo molto attivo per tutto il film nel cercare di dare sempre il meglio per aiutare i protagonisti; l'introduzione che ne fa il padre Tatsuo è già esplicativa in tal senso: «Lei è la nonnina. Si trova qui per badare alla casa».³²⁰ In Giappone grande importanza assume il rispetto verso agli anziani, che non si limita al linguaggio onorifico loro riservato, ma si spinge fino a dedicargli un giorno di festa, il *keirō no hi*, tradotto nelle parole di John W. Traphagan «Respect for the Elderly Day».³²¹ Tale giorno prevede una serie di cerimonie con le quali «the elderly are put forth as symbols of the sacrifice and effort that brought Japan into modernity».³²² Miyazaki valorizza l'ideale alla base di questa festa inserendolo nel film tramite la figura della nonnina e di quella, sebbene dal ruolo minore, dell'anziana signora presente nella "casa centrale": anche lei offre volentieri il suo appoggio alle bambine.³²³

La cura e la considerazione che la nonnina dedica al suo orto richiama l'importanza della coltivazione della terra in Giappone. A questo riguardo risulta importante definire in modo appropriato la rilevanza della coltura del riso. La campagna dipinta in *Totoro* presenta tante risaie e come Ohnuki-Tierney sottolinea, è per via dell'effettiva varietà dei prodotti coltivabili e della loro superiorità quantitativa rispetto al riso che è interessante approfondire le ragioni per le quali proprio questo cereale assume in Giappone un importante significato.³²⁴

Si prenda in considerazione l'agricoltura di riso in umido, di cui Ohnuki-Tierney riporta l'introduzione dal continente asiatico così da collegarlo alle modalità del Giappone di relazionare con il prossimo il proprio Io. Una forma di Io che sin dai tempi più remoti, quando volta a legittimare un *leader* locale,³²⁵ è caratterizzata da una profonda influenza nella vita dei contadini e nella corte imperiale dei rituali legati al raccolto.³²⁶ È nel periodo di regno di Seinei (480-484) che i rituali agricoli legati alla casata imperiale ricevono le prime menzioni storiche, con la registrazione dell'*ōnamesai*,³²⁷ ripreso anche in epoca Meiji insieme al *niinamesai* e *kannamesai*, quest'ultimo legato al santuario di Ise piuttosto che alla Corte.³²⁸

³²⁰ Studio Ghibli, *Il mio Vicino Totoro*, 1988.

³²¹ Traphagan, John W., "Heroes of the Antimodern: 'Respect for the Elderly Day' and Writing the Narrative of the Elder Generation in Japan", *Journal of Ritual Studies*, Vol.19, No.2, 2005, p.99.

³²² Traphagan, "Heroes of the Antimodern...", *cit.*, p.99.

³²³ Studio Ghibli, *Il mio vicino Totoro*, 1988.

³²⁴ Ohnuki-Tierney, Emiko, *Rice as Self: Japanese Identities through Time*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p.6.

³²⁵ Ohnuki-Tierney, *Rice as Self...*, *cit.*, p.45.

³²⁶ Ohnuki-Tierney, *Rice as Self...*, *cit.*, p.9.

³²⁷ Ohnuki-Tierney, *Rice as Self...*, *cit.*, p.48.

³²⁸ Ohnuki-Tierney, *Rice as Self...*, *cit.*, p.46.

Il ricorso a tali rituali durante la Restaurazione, quando l'immagine dell'imperatore riceve un'investitura divina, evidenzia ulteriormente la già antica relazione fra riso e divinità, emergente da testi quali il *Nihonshoki* e il *Kojiki*.³²⁹ Il senso di commensalità del riso che lega sfera umana e sfera cosmica, nonché l'importanza connessa anche alla preparazione dei campi di riso impiegati nei rituali,³³⁰ restituisce il senso di appartenenza del Giappone alla propria cultura agricola e spiega perché ancora fino all'epoca contemporanea il Giappone è restio all'importazione di questo cereale.³³¹

Tuttavia, l'agricoltura giapponese non è solo riso. «Il tuo orto, nonnina, sembra una montagna di tesori».³³² Così esorta Satsuki quando si reca in visita all'anziana donna. Questa dona alla ragazzina una pannocchia matura, ma tra i prodotti trovano posto anche melanzane, cetrioli e pomodori.³³³

Miyazaki nel film sottolinea pure la qualità dei prodotti coltivati dalla signora, la quale dice: «sono state tanto esposte allo splendore del sole, che fanno anche bene al fisico».³³⁴ Questa affermazione trova una giustificazione in una precedente frase della donna, la quale informa Satsuki che i prodotti del suo orto «sono baciati dal sole, quindi saranno davvero buoni per te».³³⁵ Sono considerazioni che ricordano i benefici delle forme di sostentamento biologiche valorizzate dalla società giapponese dal dopoguerra tramite le già citate *furusatokai* e Hongu Cho Società dei Saperi Campagnoli degli Amici, di cui la prima è una diretta conseguenza. Mei è, delle due sorelle, quella che più crede alle parole dell'anziana donna e si prodiga con grande fermezza per conservare una pannocchia per la madre, in attesa del suo ritorno a casa. Tale fiducia è tanto grande da spingerla ad avventurarsi da sola alla volta dell'ospedale, come si vedrà in seguito.

La bontà dei prodotti dell'orto sembra rimandare allo stesso potere rinvigorente che il raccolto rituale ha per i capi politici dell'antichità,³³⁶ ritualismo restituito in pieno anche dalla scena della danza per la crescita dell'albero, una delle più rappresentative de *Il mio vicino Totoro* (fig.9). La coreografia eseguita da Satsuki, Mei e dai Totoro è basata su



Fig.9 Satsuki, Mei, e i Totoro eseguono la danza propiziatoria. *Il mio vicino Totoro* © Miyazaki Hayao/Studio Ghibli, 1988

³²⁹ Ohnuki-Tierney, *Rice as Self...*, cit., pp.51-52.

³³⁰ Ohnuki-Tierney, *Rice as Self...*, cit., p.48.

³³¹ Ohnuki-Tierney, *Rice as Self...*, cit., p.9.

³³² Studio Ghibli, *Il mio vicino Totoro*, 1988.

³³³ Studio Ghibli, *Il mio vicino Totoro*, 1988.

³³⁴ Studio Ghibli, *Il mio vicino Totoro*, 1988.

³³⁵ Studio Ghibli, *Il mio vicino Totoro*, 1988.

³³⁶ Ohnuki-Tierney, *Rice as Self*, cit., p.45.

una serie di passi e movimenti alternati e sincronizzati, che i personaggi eseguono al fine di aiutare la crescita rigogliosa dei semini di cui lo strano essere fa dono alle bambine. Questi elementi rimandano appieno alle antiche danze *dengaku*, la cui origine è legata proprio all'agricoltura e al tentativo di assicurare un raccolto abbondante.³³⁷

Con l'orto della nonna, la campagna in cui esso è immerso e i prodotti che questa offre, Miyazaki riesce a restituire un'atmosfera idilliaca che riflette appieno l'intero scenario culturale e tradizionale del Giappone, ma in una veste da sogno; una natura benevola all'essere umano e alla vita tutta, poiché essa viene intesa come una

powerful web of life, biologically, psychologically ecologically interlinked through a web of personal interrelationships in his films, [...] the key symbol of Miyazaki's utopian ideal.³³⁸

3.4 L'armonia del villaggio di Miyazaki come viaggio interiore e zona franca nel tumulto del dopoguerra

La campagna che compone lo scenario del film accoglie una realtà sociale importante in cui si svolgono tutte le vicende della pellicola: il villaggio. Il villaggio è quell'elemento, assieme alla campagna tutta, che sin dalle prime scene contestualizza gli eventi e colloca i protagonisti in uno spazio non solo fisico, ma anche simbolico. Per poter raggiungere questo obiettivo, Miyazaki dissemina per il villaggio elementi tipici di questo agglomerato culturale e sociale, che non si limitano ad agire da cornice, ma manifestano con la loro stessa presenza una forma di intervento attivo nell'influenzare lo svolgimento dei fatti.

L'entrata in scena dei protagonisti è pensata in modo tale da mostrare subito il modo in cui il villaggio è strutturato: i protagonisti a bordo di un camioncino si immergono nel paesaggio, ammirando innanzitutto i campi coltivati e le risaie che si estendono a perdita d'occhio e l'entrata nel villaggio in sé avviene attraversando un ponte.



Fig.10 Il torii e l'Inari all'ingresso del villaggio. *Il mio vicino Totoro* © Miyazaki Hayao/Studio Ghibli, 1988

³³⁷ Hamatai Hitoshi, Hamatani Eloise Pearson, "Preserving Tradition: Ennen, Dengaku, and Nōmai in Japan Today", *Asian Theatre Journal*, Vol.9, No.2, p.227.

³³⁸ MacWilliams, Mark W., *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime*. "An East Gate Book", Abingdon-on-Thames, New York, Routledge: Taylor & Francis Group, 2015, p.248.

Mentre iniziano a scorgersi le prime abitazioni, un *Inari* ospitato da un *torii* accoglie i nuovi arrivati (fig.10). Gli abitanti del villaggio sono subito introdotti mostrandoli affaccendati nelle numerose risaie e Tatsuo si presenta subito, specificando che si stanno trasferendo lì.³³⁹

Miyazaki non descrive esplicitamente la struttura del villaggio, ma l'impostazione delle scene dimostra chiaramente che fa ricorso alla tecnica del "mostrare, non raccontare", che basa la realizzazione del film su «including details from the culture, from public events, or from the history».³⁴⁰

Di conseguenza, non abbiamo una misura precisa dell'estensione del villaggio o di quanto esso sia popoloso, informazione che si può solo dedurre in base all'insieme di personaggi totali che fanno la loro comparsa. Questi ultimi dimostrano subito grande operatività sul lavoro e vicinanza alla famiglia e lo fanno per tutta la durata del film.³⁴¹

Da queste poche informazioni si può dedurre con ragionevole certezza quale sia il posto in cui i protagonisti vanno a vivere: un *buraku*. Dice a riguardo l'antropologo Robert J. Smith

The persistence of the hamlet (*buraku*) in modern Japan is one of the most interesting evidences of continuity and stability in the process of industrialization of that country. [...] Varying greatly in size, it is nevertheless a community in which face-to-face relations are far and away the most important, where every member household joins in cooperative endeavor in the maintenance of the irrigation system, roads, paths, and ditches.³⁴²

Il *buraku* risulta dunque essere il contesto sociale chiamato in causa dal film. Si tratta di una forma di comunità rurale che, sebbene non legalmente riconosciuta nel dopoguerra,³⁴³ fa derivare alla coesione sociale precise regole di convivenza che ne sanciscono il riconoscimento almeno a livello sociale: il *buraku* è infatti gestito da un sindaco eletto che funge da organo esecutivo, da uffici amministrativi e presenta anche delle Commissioni di Ispettori, mentre le questioni pubbliche sono affrontate tramite discussioni collettive.³⁴⁴ Prendendo atto dell'importanza di una sana integrazione nella nuova comunità, è comprensibile che Tatsuo si presenti agli abitanti ancora prima di giungere alla nuova abitazione.

³³⁹ Studio Ghibli, *Il mio vicino Totoro*, 1988.

³⁴⁰ Earnshaw, Steven, *The Handbook of Creative Writing*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p.114.

³⁴¹ Studio Ghibli, *Il mio vicino Totoro*, 1988.

³⁴² Smith, Robert J., "The Japanese Rural Community: Norms, Sanctions, and Ostracism", *American Anthropologist*, New Series, Vol.63, No.3, 1961, p.522.

³⁴³ Steiner, Kurt, "The Japanese Village and Its Government", *The Far Eastern Quarterly*, Vol.15, No.2, 1956, p.187.

³⁴⁴ Steiner, "The Japanese Village...", *cit.*, pp.188-190.

L'obiettivo di questa forma di villaggio, ricollegata al significato simbolico che il villaggio giapponese assume e che Miyazaki restituisce inserendo tutti i riferimenti tradizionali all'interno del film, è l'armonia.³⁴⁵



Fig.11 Satsuki e Mei pregano Jizō. *Il mio vicino Totoro*
© Miyazaki Hayao/Studio Ghibli, 1988

Satsuki e Mei, tornando un giorno dalla scuola, vengono colte da un acquazzone e si riparano sotto una piccola tettoia che ospita una statua di Jizō, chiedendo protezione dalla pioggia (fig.11). Questo è un elemento del villaggio che Yasuyuki Yagi presenta come simbolo dei confini dello stesso, confine chiamato *murazakai*.³⁴⁶

Si precisa innanzitutto che non vi è conflitto fra questo termine e il *buraku*, in quanto esso è considerato una sotto unità di un *mura*, un villaggio più complesso: il discorso che segue è quindi egualmente valido.³⁴⁷ Riguardo al *murazakai*, Yagi ne lamenta una sorta di superficialità nell'analisi in quanto

for most geographers, the concept of boundary has almost always been identical with the concept of a political border; the existence of a symbolic boundary has not been acknowledged in their conventional theoretical or empirical literature [...] Nor has anyone attempted to consider the diversity of special spaces and places, including the symbolic village boundary, within the larger framework of cultural symbols and the over all cosmology of the people.³⁴⁸

Il discorso articolato da Yagi è molto complesso e altrettanto lo è il significato di “confine”. Yagi, infatti, prende in considerazione anche le parole di Misawa Katsue, il quale nota come tale termine vada occasionalmente e in modo opportuno sostituito con altri che indichino i pressi dell'entrata del villaggio, dato che alcuni spazi sacri sono concentrati sui bordi delle strade e non prossimi al confine vero e proprio.³⁴⁹ Questo è il caso anche della statua di Jizō presente in *Totoro*. Jizō è annoverato fra i bodhisattva più misericordiosi, tanto che pare subito ascoltare la preghiera delle bambine,³⁵⁰ facendo incontrare loro Kenta che gli presta un ombrello per ripararsi dalla pioggia. Tanto nel caso di Yagi quanto in quello di Katsue, il senso di “confine” pare comunque preservato.

³⁴⁵ Steiner, “The Japanese Village...”, *cit.*, p.187.

³⁴⁶ Yagi Yasuyuki, “‘Mura-Zakai’. The Japanese Village Boundary and Its Symbolic Interpretation”, *Asian Folklore Studies*, Vol.47, No.1, 1988, pp.137-138.

³⁴⁷ Smith, Robert J., “The Japanese Rural...”, *cit.*, p.522.

³⁴⁸ Yagi, “Mura-Zakai...”, *cit.*, pp.137-138.

³⁴⁹ Yagi, “Mura-Zakai...”, *cit.*, pp.138-139.

³⁵⁰ Secondo alcune tradizioni Jizō è anche considerato il bodhisattva protettore proprio dei bambini. Hirayama, Miyuki, “Jizo-Bon in Kyoto Today: A Celebration of Children and Community”, *Children's Folklore Review*, Vol.29, 2018, p.3.

L'antichità del simbolismo usato delinea una realtà iconica ma allo stesso tempo semplice e d'impatto, seppur lontana da rappresentazioni austere della propria tradizionalità. La sacralità della statua di Jizō garantisce, entro i confini del villaggio, un'aura di armonia ma anche di controllo e autodefinizione, come tra poco si vedrà. Non si cerca di spettacolarizzare o imporre la propria cultura, bensì di farla solo conoscere nei suoi aspetti basilari: al vero confine del villaggio di *Totoro* si trovano il *torii*, la raffigurazione di *Inari* e il ponte. I santuari shintoisti, con al loro ingresso proprio un *torii*, rappresentano il “confine” di un'area sacrale.³⁵¹ Risulta quindi plausibile che si trovi all'ingresso di un villaggio per delineare l'inizio di un'ulteriore area. L'*inari* ospitato dal *torii* è il dio della prosperità che, come Micheal Ashkenazi dice «helped make possible a certain national unity»,³⁵² unità che ritorna anche nel microcosmo del villaggio, adesso anche in forma simbolica oltre che di struttura sociale dello stesso.³⁵³

Proseguendo ancora a ritroso, si giunge al confine del villaggio vero e proprio. Ci si trova nei pressi del ponte attraversato dai protagonisti, ponte che sancisce il reale ingresso nel villaggio e l'inizio della sfera protettiva dello stesso, oltre che l'effettivo *murazakai* (fig.12).³⁵⁴



Fig.12 Satsuki attraversa il ponte del villaggio *Il mio vicino Totoro* © Miyazaki Hayao/Studio Ghibli, 1988

Non solo, perché per logica il ponte permette anche di uscire dal villaggio, cosa che allontana dall'influenza delle divinità benefiche che vi dimorano, vedendo così aumentare il rischio di incontrare spiriti maligni e vivere eventi funesti.³⁵⁵ Si tratta di uno scenario che pare prendere forma in una delle scene più famose del film: l'attesa di Satsuki e Mei alla fermata dell'autobus.

Le bambine si trovano proprio nei pressi del piccolo santuario dedicato a *Inari*, al limite più esterno del villaggio. Piove e anche le raffigurazioni di *Inari* assumono un aspetto inquietante, tanto che Mei ne risulta turbata. L'arrivo dell'autobus non allieva l'inquietudine delle bambine, anzi si sentono ancora più disorientate visto che il loro papà non si trova a bordo.

³⁵¹ Metevelis, Peter, ““Torii”: Japanese Shrine Gates A Call for Cooperation”, *Asian Folklore Studies*, Vol.47, No.2, 1988, p.312.

³⁵² Ashkenazi, Micheal, *Handbook of Japanese Mythology*, “handbooks of world mythology”, Santa Barbara, ABC-CLIO, Inc., 2003, p.12.

³⁵³ Smith, Robert J., “The Japanese Rural...”, *cit.*, p.524.

³⁵⁴ Yagi, “Mura-Zakai...”, *cit.*, p.137.

³⁵⁵ Yagi, “Mura-Zakai...”, *cit.*, p.140.



Fig.13 Satsuki, Mei e Totoro alla fermata dell'autobus. *Il mio vicino Totoro* © Miyazaki Hayao/Studio Ghibli, 1988

La piccola luce del lampione che si accende, piuttosto che schiarire, sembra soltanto annunciare l'arrivo delle tenebre in questo ambiente ora quasi surreale, reso tale anche dall'assenza di una colonna sonora. Eppure, è proprio in tale situazione che avviene l'inatteso: Totoro si mostra (fig.13).³⁵⁶

Si tratta della seconda volta che fa la sua comparsa, ma Satsuki non lo aveva mai visto prima e Mei, colei che per prima fa la sua conoscenza, sta dormendo. Si può quindi dire che Satsuki per qualche attimo sia da sola con Totoro, proprio come lo è la piccola Mei al primo incontro con la creatura. Satsuki assume subito uno sguardo sorpreso ed enigmatico, ma non pervaso dal timore, anzi tradisce presto curiosità. Totoro dimostra un animo giocoso in risposta all'atteggiamento amichevole di Satsuki e dopo qualche minuto in cui la creatura sembra controllare la pioggia, questa cessa, seguita dal diramarsi dei cumulonemi al tanto atteso arrivo del papà. Totoro dunque non assume una veste maligna, bensì riporta la serenità nel paesaggio rurale.³⁵⁷

Analizzati i principali simbolismi ed elementi socioculturali del villaggio contestualizzati nell'immaginario del film, si passa ora all'influenza che essi esercitano nei membri di questa comunità rurale. L'esempio perfetto per parlarne è la scena della ricerca di Mei. La bambina, ancora più desiderosa di vedere la madre dopo che il suo rientro viene di nuovo posticipato, si mette in viaggio da sola per andare a trovarla e consegnarle la pannocchia.³⁵⁸ L'ospedale nella sua lontananza dal villaggio potrebbe essere eletto a simbolo del mondo esterno, che agli occhi delle bambine appare spaventoso, in quanto porta cattive notizie riguardo le condizioni di salute della mamma. Allontanandosi dal villaggio, Mei si avventura con fare disorientato verso quella società che Taylor descrive come dannosa per i bambini. L'intera comunità si unisce alla ricerca della piccola, dando prova del senso di solidarietà che anima gli abitanti del villaggio. Nel frattempo, Satsuki si avvicina sempre più all'uscita dello stesso, correndo fra i campi e le risaie costellati da ferrovie e telegrafi, che però sembrano amalgamarsi in armonia col paesaggio, senza intaccarne la naturalezza.³⁵⁹

Miyazaki bene restituisce il senso di preoccupazione provato da Satsuki durante la ricerca, che la porta ad allontanarsi dal villaggio. Così come uscire da esso sembra presagire l'avvicinarsi al pericolo, l'approcciarne il confine delineato da Yagi pare simboleggiare l'allontanarsi da sé stessi, essendo la

³⁵⁶ Studio Ghibli, *Il mio vicino Totoro*, 1988.

³⁵⁷ Si approfondirà in seguito la figura di Totoro.

³⁵⁸ Studio Ghibli, *Il mio vicino Totoro*, 1988.

³⁵⁹ Studio Ghibli, *Il mio vicino Totoro*, 1988.

propria identità, nel villaggio, definita dalla vita comunitaria.³⁶⁰ Alla fine, grazie all'aiuto di Totoro, Mei viene ritrovata, proprio accanto alle statue rappresentanti Jizō, che ancora una volta sembra concedere il suo misericordioso aiuto, questa volta non solo alle sorelline ma a tutta la comunità.³⁶¹

Si può dunque concludere che tramite la rappresentazione del villaggio Miyazaki riesca a creare un mondo separato dallo spazio: il nome del villaggio non viene infatti mai esplicitato, quasi a voler svincolare da una precisa coordinata geografica l'atmosfera che la struttura del villaggio va a creare, in modo da renderla universale per tutto il Paese. Esso non viene però svincolato dal tempo, come i segni della modernità nel villaggio presenti indicano.

4 *Shūkyō* e *Asobi*: religione e spiritualità tramite l'intrattenimento di Miyazaki

Dogma inevitably will find corruption, and I've certainly never made religion a basis for my films. My own religion, if you can call it that, has no practice, no Bible, no saints, only a desire to keep certain places and my own self as pure and holy as possible. That kind of spirituality is very important to me. Obviously it's an essential value that cannot help but manifest itself in my films.³⁶²

Si può essere d'accordo sul ritenere queste le migliori parole di Miyazaki con cui introdurre il rapporto fra la spiritualità del maestro e il modo in cui egli, al meglio, riesce a rappresentarla: l'animazione. Il lavoro svolto da Miyazaki con *Totoro* è frutto di una meticolosità d'espressione che apre al pubblico un certo livello d'interpretazione e di riflessione sulla materia religiosa e spirituale: *Il mio vicino Totoro* infatti

have a moral or spiritual effect on the audience, including an effect on how people view or practice religion, not necessarily limited to sect or a specific doctrine.³⁶³

Quella appena esposta è una delle diverse caratteristiche proprie del termine *shūkyō asobi* coniato da Joylon Baraka Thomas, nonché quella che meglio sembra prestarsi a delle riflessioni sulla pellicola. Considerata l'adeguatezza del termine definito da Thomas nell'affrontare il discorso sul rapporto fra elementi religiosi e forme di intrattenimento nel corso del dopoguerra,³⁶⁴ tale termine potrebbe al meglio descrivere la produzione di Miyazaki, ma in tal caso risulta necessario riferire il termine alla

³⁶⁰ Yagi, "Mura-Zakai...", *cit.*, p.143.

³⁶¹ Per approfondire la figura di Jizō, in particolare in Giappone, si veda Kurata Dyksatra, Yoshiko, "Jizō, the Most Merciful. Tales from Jizō Bosatsu Reigenki", *Monumenta Nipponica*, Vol.33, No.2, 1978, pp.181-184.

³⁶² Thomas, Jolyon Baraka, "Shūkyō Asobi and Miyazaki Hayao's Anime", *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, Vol.10, No.3, 2007, p.83.

³⁶³ Thomas, "Shūkyō Asobi...", *cit.*, p.74.

³⁶⁴ Thomas, "Shūkyō Asobi...", *cit.*, p.74.

sua idea di tradizione e identità. In questa circostanza, si preferisce fare ricorso a questi due termini piuttosto che a quello di “religione” in quanto non è corretto parlare nello specifico di essa in riferimento alla produzione artistica di Miyazaki, dato che egli stesso, come si è visto, nega la connessione delle tematiche dei suoi film con ogni forma di religione.³⁶⁵ Una visione supportata da Lucy Wreight e secondo la quale il maestro assume anche un distanziamento politico, di contro al sentore nazionalista presente nel dopoguerra

Miyazaki attempts to distance himself from the significant political and nationalistic implications inherent in any discussion of Shinto [...] attempt to re-enchant his audiences with a sense of spirituality that eschews the dogmas and orthodoxies of organised religions and politics, instead reaching for the original, primal state of spiritualism in human history and how it can be lived today.³⁶⁶

“Tradizione” e “identità” sono sostantivi che possono racchiudere e restituire in toto la visione e l’esperienza spirituale di Miyazaki, ma anche in grado di valorizzare la dimensione religiosa stessa, che risulta comunque essere parte preponderante del significato della parola *shūkyō asobi*.³⁶⁷

Si ricorda comunque anche un termine che Thomas chiama in causa proprio perché conscio della complessità insita nella parola “religione”: *shūkyōshin* (spiritualità). Un vocabolo che fa riferimento a un tipo di spiritualità definito come utile all’ottenimento di benefici mondani, ma con attenzione rivolta al soprannaturale nonché a precise pratiche di divinazione.³⁶⁸ Non è dunque una spiritualità che esclude del tutto elementi religiosi, ma tale distinzione è comunque pensata in quanto «the word *shūkyō* [...] points to a limited field that highlights allegiance, sect, and doctrine».³⁶⁹

Thomas riporta inoltre che

Yumiyama Tatsuya points out that while only around thirty percent of Japanese people claim to have religious belief, roughly seventy percent claim that spirituality (*shūkyōshin*, literally, a religious mind/heart) is important.³⁷⁰

Si tratta di uno scenario plausibile se si guarda alla definizione di spiritualità fornita da Shimazono Susumu, la quale «implies religiousness, but it does not mean organized religion or doctrine».³⁷¹ Una definizione che ragionevolmente può presentare un grado di introspezione più intimo e personale,

³⁶⁵ Tanabe Jr., George J., “Playing with Religion”, *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, Vol.10, No.3, 2007, p.98.

³⁶⁶ Wright, “Forest Spirits...”, *cit.*, p.2.

³⁶⁷ Thomas, “Shūkyō Asobi...”, *cit.*, p.77.

³⁶⁸ Thomas, “Shūkyō Asobi...”, *cit.*, p.75.

³⁶⁹ Thomas, “Shūkyō Asobi...”, *cit.*, p.74.

³⁷⁰ Thomas, “Shūkyō Asobi...”, *cit.*, p.75.

³⁷¹ Thomas, “Shūkyō Asobi...”, *cit.*, p.75.

permettendo alla sfera spirituale di esercitare un'attrattiva più profonda. Del resto, il distacco da forme organizzate di religione che si è visto diffondersi nel dopoguerra richiama, come fanno notare anche Heidi A. Campbell e Gregory P. Grieve,³⁷² una necessità di ricerca identitaria, la stessa individuata da Borovoy.³⁷³

Risulta chiaro dalla descrizione prima riportata perché Thomas specifichi che *shūkyō asobi* è da collegare alla religione, ma anche in una forma non inclusiva di una dimensione strettamente dottrinale. Shimazono evidenzia la tendenza delle persone ad allontanarsi da strutture religiose tradizionali in favore di altre più individuali, verso una spiritualità ritualizzata che Thomas così descrive:³⁷⁴

There is a general trend to replace the noun “religion” with the adjective “religious,” removing the emphasis from possessive allegiance and refocusing it upon individual perception and practice, dismissing strict piety in favor of a personalized and often informal belief.³⁷⁵

L'elemento che permette di unire i termini *shūkyō* e *asobi* sta nella possibilità di collocare questa forma di religiosità nel film stesso, cui è affidato il compito di trasmetterla, di mediarla allo spettatore, che in quel momento è immerso nella visione, motivo per cui

“Films do not merely appear on a screen; rather, they only exist in any real sense as far as they are watched, becoming part of the fabric of our lives. Film viewing is thus a social activity that alters our interactions in the world.” Films convey messages and serve as sites for ritualized action, and the dynamics between producers and consumers of films reflect these functions.³⁷⁶

Riguardo poi la produzione di Miyazaki relativa a elementi religiosi, Thomas fa inoltre notare che

the film makes an active contrast between Miyazaki's fantastic spirits and the cold, inert symbols of traditional religion [...] The totoro therefore represent a simultaneously new-old type of nature spirit strategically set in contrast to preexisting (institutional) notions of kami such as those found in Shintō.³⁷⁷

³⁷² Campbell, Heidi A., Grieve, Gregory P. (ed.), *Playing with Religion in Digital Games*, “Digital Game Studies”, Bloomington, Indiana University Press, 2014, p.101.

³⁷³ Tale necessità, a prova di quanto sia marcata e ricercata attraverso soluzioni innovative, non coinvolge solo l'animazione ma anche videogiochi o fumetti, ovvero emerge anche a livello transmediale. Campbell, *Playing with...*, cit., p.102.

³⁷⁴ Thomas, “Shūkyō Asobi...”, cit., p.75.

³⁷⁵ Thomas, “Shūkyō Asobi...”, cit., p.75.

³⁷⁶ Thomas, “Shūkyō Asobi...”, cit., p.78.

³⁷⁷ Thomas, Joylon Baraka, *Drawing on Tradition: Manga, Anime and Religion in Contemporary Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2012, p.115.

Questa affermazione risulta veritiera sulla base del processo di ridefinizione e riproposizione attuato dal film, che riesce nel

reflecting the ideology of the filmmaker in the process. They can also provide sites and models for ritual activity, reflecting both preexisting ritual traditions and modifications and innovations of ritual based upon film.³⁷⁸

Con un unico prodotto cinematografico, il maestro crea fra elementi religiosi e animazione un rapporto di mutua valorizzazione basato sull'idea di ritualismo; infatti, dice Thomas, le cui parole sono riportate da Benjamin Dorman e Ian Reader,

there is a symbiotic relationship between religion and entertainment, in which the latter can serve to enhance and transmit the meanings of the former, while it is often through the presence, allure, and meanings that the former imparts, that entertainment media such as anime may become particularly enticing and attractive to Japanese audiences.³⁷⁹

In tal modo Miyazaki può non solo esprimere la sua idea di spiritualità e di animismo, ma anche valorizzare e mettere in luce le sue capacità di artista e narratore.

Un'ulteriore elemento di indagine che si aggiunge al pensiero di Thomas riguardo il rapporto fra religione e intrattenimento è presentato da Brendan C. Walsh, il quale riferendosi alla potenza creativa di Miyazaki parla di un “*magical sublime*”,³⁸⁰ che così descrive

This interpretation of the sublime cast language as an animating and magical force capable of enacting spiritual transcendence through the act of creative expression.³⁸¹

Tale trascendenza spirituale individuata da Walsh non entra in contrasto con le parole di Mark W. MacWilliams che, parlando dell'idea di salvezza dell'anima per Miyazaki, dice che essa è

based upon the immanent spiritual powers that infuse both human beings and the world, powers that work collaboratively, by uniting with each other, so that all can be saved. In this vision, all we have to do is to awaken that life-affirming spirit within ourselves, and to reach out to connect with those who have that same life-affirming spirit. As Thomas Kasulis has recently noted, this emphasis has much in common with a folk Shinto spirituality that “may be understood as an emphasis on connectedness—on the feeling of being at home in the world”.³⁸²

³⁷⁸ Thomas, “Shūkyō Asobi...”, *cit.*, p.79.

³⁷⁹ Dorman, Benjamin, Reader, Ian, “Projections and Representations of Religion in Japanese Media”, *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, Vol.10, No.3, 2007, p.10.

³⁸⁰ Walsh, Brendan C., “A Modern-Day Romantic: The Romantic Sublime in Miyazaki Hayao’s Creative Philosophy”, *Comparative Literature: East & West*, Vol.3, No.2, 2019, p.180.

³⁸¹ Walsh, “A Modern-Day Romantic...”, *cit.*, p.180.

³⁸² MacWilliams, *Japanese Visual Culture...*, *cit.*, p.253.

Questa riflessione ne richiama un'altra che bene si collega al contesto rurale del film, oltre a riallacciarsi al sistema di credenze alla base della dottrina shintō,³⁸³ abbracciato da Miyazaki

The notion of salvation in Japanese folk Shinto emphasizes the importance of the power of the community as a whole to create the conditions of fertility, creativity, and life renewal (*musubi*). Miyazaki's work is filled with examples of how the life-affirming power of the community gives his characters what they need to live fully.³⁸⁴

In conclusione, il ritualismo e la rielaborazione insiti nel prodotto cinematografico permettono, nell'opera in questione, di comprendere l'animismo del maestro e la spiritualità che lo plasma.³⁸⁵

5 La “casa di Totoro”: aldilà e folklore nella visione di Miyazaki

Un passaggio particolare ne *Il mio vicino Totoro* è il primo incontro tra Mei e la maestosa quanto strana creatura. La possibilità si presenta alla bambina attraversando un tunnel di rovi che porta ad una zona della foresta mai vista prima, in cui è presente il gigantesco albero di canfora da subito notato dalle bambine al loro arrivo nella nuova casa.

La vera sorpresa arriva nel momento in cui Mei cade in un buco nella corteccia che sembra portare a una cavità interna alla struttura dell'albero, nel quale pare trovarsi un ecosistema in miniatura (fig.14).



Fig.14 Mei raggiunge la dimora di Totoro. *Il mio vicino Totoro* © Miyazaki Hayao/Studio Ghibli, 1988

Qui Mei incontra Totoro e finisce per addormentarsi sulla sua pancia. Quando Satsuki e Tatsuo la cercano, la trovano addormentata in un piccolo spiazzo nel cuore del tunnel di rovi che Tatsuo paragona a un rifugio segreto.³⁸⁶

I pochi minuti in cui si svolge la vicenda danno la possibilità di riflettere sull'aura magica e di mistero che avvolge l'ambiente scelto da Totoro come proprio *habitat*. Senza scendere per il momento nel dettaglio riguardo l'identità di Totoro, si ricorda innanzitutto che Miyazaki unisce alla sua indole ecologista la necessità di creare una forma di interconnessione empatica tra l'uomo e l'ecosistema,

³⁸³ Nigosian S.A., *Shinto*, “World Faiths”, London, Palgrave Macmillan, pp.217-218.

³⁸⁴ MacWilliams, *Japanese Visual Culture...*, cit., p.253.

³⁸⁵ Thomas, “Shūkyō Asobi...”, cit., p.78.

³⁸⁶ Studio Ghibli, *Il mio vicino Totoro*, 1988.

prima pietra di una grande opera di salvaguardia e valorizzazione della terra in cui si vive: il già citato progetto *satoyama*.³⁸⁷

Miyazaki non è nuovo a inserire riferimenti a mondi altri e mitologici nelle sue opere,³⁸⁸ motivo per cui, per poter spiegare la natura e il ruolo della zona trovata da Mei, la “casa di Totoro”, come la si chiamerà da adesso, si potrebbe considerare l’idea di aldilà, di cui il professore Edmund T. Gilday offre una descrizione interessante in riferimento al contesto culturale giapponese

of the other world, a nebulous spatial image that, in the case of Japan, has been used to refer to both the realm of kami (“gods” [...]) and the realm of the dead. This other world is variously placed-across the sea, in the woods or hills or mountains-but in any case beyond the normal purview of civilized humanity. [...] The other world that I am referring to is the locus and source of extraordinary, unpredictable power, both constructive and destructive.³⁸⁹

Si tratta della visione di una dimensione onnicomprensiva, che sembra in grado di accogliere esseri terreni (come si vede con Mei) e creature non terrene, ma soprattutto è un mondo che Gilday, nel descriverlo tanto come costruttivo che distruttivo, non rende responsabile di una data indole avuta dalle creature che in esso dimorano. Ancora, si potrebbe approfondire ulteriormente la natura di questo “aldilà” poiché, dato che Gilday lo ricollega tanto ai *kami* quanto ai defunti, se ne può descrivere la natura parlando delle anime della tradizione shintoista, che Nitasha Sharma categorizza come

tama (靈) and *tamashii* (魂). *Tama* is the efficient force which is endowed upon each *kami* [...]

The *tama* of a *kami* is invited at all ceremonies and offered, made to listen to the praises of the community and then sent back.³⁹⁰

La “casa di Totoro” in qualità di dimora di ciò che pare un essere superiore, è lontana dagli affari della mondanità, tanto irraggiungibile che Mei vi arriva inconsciamente e lei stessa non la trova più quando vuole condurvi la sorella e il padre; inoltre, è un mondo del tutto naturale. Eppure, proprio per il suo essere parte di una dimensione altra e introvabile, in cui dimorano anime e spiriti, potrebbe far pensare al mondo dei defunti. Tuttavia, questa affermazione richiede un’ulteriore precisazione:

³⁸⁷ Per una trattazione completa si rimanda a Kazuhiko Takeuchi, “Preface” in Brown, Robert D., Washitani Izumi *et al.*, *Satoyama: The Traditional Rural Landscape of Japan*, Tōkyō, Springer Japan, 2003, (ed.or. *Satoyama no kanyogaku*, 2001).

³⁸⁸ MacWilliam, *Japanese Visual Culture...*, cit., p.241.

³⁸⁹ Gilday, Edmund T., “Dancing with Spirit(s): Another View of the Other World in Japan”, *History of Religions*, Vol.32, No.3, 1993, p.276.

³⁹⁰ Sharma, Nitasha, “Perception of life and death in Japan”, *IOSR Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)*, Vol.20, Issue 8, Ver. IV, 2015, p.32.

Miyazaki evita di parlare di morte nei suoi film, ma riguardo ai casi in cui essa si presenta, Mark W. MacWilliams dice

life's significance—which we often forget while busy doing our everyday routines—comes to the fore when we are confronted by death, which can suddenly break through our normal lives as a catastrophic event.³⁹¹

I riferimenti alla morte nelle opere di Miyazaki sono dunque mirati a ricordare l'importanza della vita; nel caso della “casa di Totoro” il riferimento è ascrivibile al mondo dei *kami* in quanto permette di focalizzarsi sull'animismo e sulla spiritualità, mondo che però richiama anche la dimensione dei defunti, come si è evidenziato tramite le parole di Gilday. Il riferimento alla dottrina e ai *kami* è dato inoltre dal fatto che Totoro chiaramente risieda in quell'ambiente, in quanto lui, come un *kami*

is thought to invest itself in the sacred tree or stone, root, branch, sword, mirror or any other objects that are kept out of sight in a shrine.³⁹²

Considerata quindi la natura di santuario anche di un albero e l'affermazione di Miyazaki

I do not believe in Shinto [...] but I do respect it, and I feel that the animism origin of Shinto is rooted deep within me.³⁹³

si può dunque considerare corretto, nell'analizzare la natura di questo luogo, pensare allo shintō, ma a condizione di vederlo come tradizione da valorizzare in quanto portatore di valori anche più antichi che dallo shintō prescindono, non come dottrina da trasmettere; come dice MacWilliams non si tratta di «co-opting religious imagery»,³⁹⁴ immaginario che invece si presta ad essere reinterpretato nei suoi elementi costituenti: come Thomas fa notare

Whether or not Miyazaki's audiences believe in the existence of the totoro themselves, McCarthy argues that the film promotes an alternative perception of kami, tactically deploying traditional religious motifs as a foil for the magical, cuddly, and spiritually fecund totoro.³⁹⁵

Per tale ragione, la definizione di Gilday, seppure assuma connotati tipici dello shintō nel corso della sua analisi, risulta in tale contesto idonea alla descrizione del particolare ambiente in cui Totoro dimora: mette in luce la sua natura quasi ultraterrena, permettendo di arricchirla di creature

³⁹¹ MacWilliams, *Japanese Visual Culture...*, cit., p.246.

³⁹² Sharma, “Perception...”, cit, p.32.

³⁹³ RE, *Spirits, gods and pastel paints: The weird world of master animator Miyazaki Hayao*, “Independent”, 2010, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/spirits-gods-and-pastel-paints-the-weird-world-of-master-animator-hayao-miyazaki-1880974.html>, 29/05/2020, 10:33.

³⁹⁴ MacWilliams, *Japanese Visual Culture...*, cit., p.253.

³⁹⁵ Thomas, *Drawing on Tradition...*, cit., p.115.

soprannaturali e di creare un mondo che si presti come regno etereo e spirituale, dimora degli dèi, che però non nega l'esistenza della morte come parte della vita.

5.1 «Anche se era un sogno! - non è stato un sogno!»: Totoro esistenza effimera

Aspettando il padre alla stazione, qualcosa di strano la affianca. Vorrebbe vederla ma non riesce a farlo; questo è ciò che trapela dall'espressione della bambina.³⁹⁶

La vaga e quasi eterea rappresentazione della natura, della spiritualità e della tradizione autoctona tutta da parte di Miyazaki trova la sua massima rappresentazione nel personaggio di Totoro. Chi è Totoro?

Si prenda in considerazione l'aspetto fisico della creatura. Totoro, nella sua interezza, non rimanda a nulla di ben definito né del regno animale né della mitologia, giapponese e straniera. Eriko Ogihara-Schuck ci informa che gli spunti creativi sarebbero un procione e un gatto, ma il risultato è abbastanza originale da far notare che di questi animali vengono presi pochi dettagli, amalgamati con lo scopo di non permettere nessuna sensazione di già visto.³⁹⁷ In questo modo, è possibile caricare il personaggio di quelle caratteristiche astratte che bene si adattano all'insieme di sensazioni impalpabili restituite dal film.

Il tentativo di distanziamento da ogni altro riferimento diretto fa aumentare ancora di più le domande su Totoro. Domandare a Miyazaki informazioni più precise sulla sua creazione che, si vedrà, sembra inaugurare una nuova famiglia di creature mitologiche, non fornisce più risposte di quanto l'immagine stessa di Totoro già non faccia

Pelo lungo, unghie che hanno conosciuto una crescita esponenziale. In una situazione già da batticuore, senza preavviso alcuno ecco arrivare una "cosa" bizzarra. Che cosa mai sarà? Il risultato finale deriva dall'aver disegnato con questi dubbi ben presenti. La creatura che affianca [Satsuki], sin dall'inizio non aveva una bozza.³⁹⁸

Nel momento in cui l'indeterminatezza e, addirittura, l'indecisione sono gli strumenti di cui il maestro si serve per realizzare i suoi personaggi, ogni forma di approfondita disquisizione vede come unica analisi possibile il doversi basare proprio su ciò che è indefinito e anonimo. Affidarsi al complesso di incognite che avvolgono la creatura Totoro sembra il modo più appropriato di indagare il misterioso

³⁹⁶ Miyazaki, Okamoto, *Totoro ga Umareta Tokoro*, cit., p.62.

³⁹⁷ Ogihara-Schuck, *Miyazaki's Animism Abroad...*, cit., p.164.

³⁹⁸ Miyazaki, Okamoto, *Totoro ga Umareta Tokoro*, cit., p.63

personaggio; basti ricordare le frasi di Satsuki e Mei il giorno seguente la danza delle piantine con la compagnia sua e dei piccoli Totoro: «Anche se era un sogno! - non è stato un sogno!».³⁹⁹

Anche sotto il profilo psicologico non vi è la possibilità di far luce oltre un certo limite. Si è tentato, nel primo paragrafo, di delineare l'aura che dovrebbe avvolgere il personaggio di Totoro: il profilo che si tracciò è quello di una creatura amichevole ed empatica; tuttavia, bisogna sottolineare come sia più plausibile che questo si rifaccia solo al comportamento, magari usuale, di Totoro e non alla sua vera natura. Totoro rimane una creatura enigmatica e Miyazaki sottolinea questo aspetto

La cosa più importante riguardo Totoro, parlando di intelligenza o stupidità, è che lui è stupido oltre ogni limite. A che cosa pensa? Oppure, pensa davvero a qualcosa? Non è che invece nessun pensiero attraversa la sua mente? Ecco, ho ritenuto che dovessi realizzare un personaggio di questo tipo.⁴⁰⁰

Il maestro dunque afferma che Totoro sia molto stupido. Eppure, presenta tale stupidità come ciò che lo renderebbe così imperscrutabile, non fornendo dunque nessuna risposta effettiva. Miyazaki lo delinea come fondamentalmente amichevole, ma questa pare più una caratteristica parziale, per nulla assoluta: se si vuole dare credito al fatto che Totoro, nella sua estrema originalità e nei suoi tratti inusuali, conservi comunque le caratteristiche di un animale, allora è logico pensare che la sua indole possa assumere, in certe circostanze, tratti più aggressivi.⁴⁰¹ Allo stesso modo, provando a considerare il fatto che la sua natura sovranaturale possa essere ricondotta a quella dei *kami*, allora sarebbe neutrale verso gli umani, cosa che rende dunque possibile un suo atteggiamento altrettanto ostile nei loro confronti.⁴⁰²

In virtù di queste riflessioni, si potrebbe affermare che una definizione estremizzata della natura di Totoro finirebbe per estraniarlo dal mondo al confine tra realtà e spiritualità in cui è possibile trovarlo. Lo porrebbe in una o in un'altra sponda di uno spettro identificativo non solo terreno, relegandolo alle leggi del regno animale, ma anche mitologico e collocandolo quindi in un determinato *pantheon* di divinità. Sotto quest'ultimo punto di vista, bisognerebbe considerare poi se il dare il nome a una creatura come Totoro possa risultare un ulteriore errore, in considerazione del potere del nome stesso di andare a circoscrivere la natura di un essere soprannaturale, definendo così ciò che è e dovrebbe restare irrazionale.

³⁹⁹ Studio Ghibli, *Il mio Vicino Totoro*, 1988.

⁴⁰⁰ Miyazaki, Okamoto, *Totoro ga Umareta Tokoro*, cit., p.63.

⁴⁰¹ La scrittrice Kawakami Hiromi esclude questa possibilità, vista come semplicistica. Hanada, *Giburi no Kyōkashō*, cit., pp.243-244.

⁴⁰² Hardacre, *Shinto: A History*, cit., p.226.



Fig.15 La prima comparsa di Nekobus. *Il mio vicino Totoro* © Miyazaki Hayao/Studio Ghibli, 1988

Lo stesso discorso fatto per Totoro vale anche per le altre strane creature che si mostrano nel film (fig.15). Miyazaki dedica una riflessione anche a loro: l'intervistatore gli pone una domanda riguardo gli altri bizzarri esseri, quali *nekobus*, collocandoli tra gli *yōkai* e Miyazaki risponde

Si tratterebbe di *yōkai*? Direi piuttosto che è pieno di creature dalla natura indefinita. Per poter rendere l'idea di un numero elevato di creature è necessario non disegnare loro il volto.⁴⁰³

Sebbene si tratti di personaggi secondari presentano infatti lo stesso tratto indefinito che permette una loro consona collocazione nell'immaginario del film.

6 L'ideologia di Miyazaki: confronto con il panorama intellettuale del dopoguerra

Nel considerare la spiritualità animista con la quale Miyazaki crea la campagna con tutti i suoi particolari esseri, un'importante riflessione sorge dal considerare il rapporto fra il pensiero di Miyazaki e quello di Umehara Takeshi. Dice Eriko Ogihara-Schuck

Miyazaki's animistic thought is part of the discourse of Japaneseness [*nihonjin-ron*] arising in the 1970s and specifically associated with spiritual intellectuals in the 1980s [...] who have extensively appeared [...] to discuss indigenous Japanese religious traditions as the core of Japanese cultural identity, with Takeshi Umehara the leading figure. Miyazaki absorbed Umehara's theory in developing his own animistic thought. [...] Umehara argued that Japan is traditionally a forest culture. [...] He approached "the forest civilization" as the basis for animism.⁴⁰⁴

Questa riflessione potrebbe condurre a generalizzazioni riguardo la formazione culturale di Miyazaki. Innanzitutto, risulta necessario comprendere cosa si intende con «part of the discourse of Japaneseness»: se l'autrice intende dire che il pensiero animista di Miyazaki è inserito nel discorso sul *nihonjinron* solo perché tratto da quello, ben più ampio, di Umehara Takeshi, allora si rischia di cadere in un errore epistemologico: si potrebbe infatti far intendere che Miyazaki sia pienamente collocato nel discorso sul *nihonjinron* solo perché attribuisce alla natura la stessa importanza rintracciabile in esso. In fondo Ogihara-Schuck specifica che Miyazaki attinge da Umehara per

⁴⁰³ Miyazaki, Okamoto, *Totoro ga Umareta Tokoro*, cit., p.64.

⁴⁰⁴ Ogihara-Schuck, *Miyazaki's Animism Abroad...*, cit., p.38.

“sviluppare” il proprio pensiero: questo vuol dire che il maestro non ne ricalca affatto le idee bensì le usa in parte come base, come spunto per delineare il proprio modello animista e spirituale.

Un ulteriore punto in comune tra le posizioni di Umehara e quelle del maestro emerge nuovamente quando in riferimento al *nihonjinron* ci si riferisce alla questione della natura: Ogihara-Schuck rivela che per Umehara

“the forest civilization” [...] has served as the basis of Japanese religiosity and was the origin of present-day Shintō⁴⁰⁵

dove «the forest civilization» sta per «the civilization of hunting and gathering».⁴⁰⁶ Quest’ultimo è un elemento che emerge per la caratteristica della caccia ne *La Principessa Mononoke*,⁴⁰⁷ mentre per quello del raccolto in maniera molto chiara ne *Il mio Vicino Totoro*, come si è visto. Inserito in questo discorso, Miyazaki si esprimerebbe per evidenziare come tale condizione sacrale della natura sia andata perduta in favore di qualcosa che non migliora, bensì distrugge l’uomo, infatti Thomas Lamarre fa notare che

Miyazaki’s animations imply that modern technology is not just dangerous in its applications but in its effect on human perception and human thought.⁴⁰⁸

Anche collegare Miyazaki agli intellettuali spirituali tramite il discorso sul monoteismo non porta ad una conclusione: a questo proposito, dice Ogihara-Schuck che Umehara

Consantly questioned monotheism. He saw monotheism as the cause of the nuclear, enviromental, and ethnic crises worldwide because it justifies human conquest of nature and, notably, of other human beings [...] and claimed that “the forthcoming direction of civilization should be form monotheism to polytheism”.⁴⁰⁹

Il maestro, come gli intellettuali spirituali, non manca di criticare in modo sottile l’estremismo a cui le religioni monoteiste possono condurre, portando come alternativa ad esse proprio il modello politeistico giapponese, ma vi riesce senza assumere le posizioni radicali di Umehara.⁴¹⁰

Il distacco di Miyazaki dalla corrente del *nihonjinron* è anche sociale e politico: si possono prendere in considerazione due eventi per rintracciare la totale avversione di Miyazaki a sentimenti nostalgici

Ogihara-Schuck, *Miyazaki’s Animism Abroad...*, cit., pp.38-39.

⁴⁰⁶ Ogihara-Schuck, *Miyazaki’s Animism Abroad...*, cit., p.38.

⁴⁰⁷ Denison, Ranya, “Introducing Studio Ghibli’s *Monster Princess: From Mononokehime to Princess Mononoke.*” *Princess Mononoke: Understanding Studio Ghibli’s Monster Princess*, London, Bloomsbury Academic, 2017, p.4.

⁴⁰⁸ Thomas, *The Anime Machine...*, cit., p.91.

⁴⁰⁹ Ogihara-Schuck, *Miyazaki’s Animism Abroad...*, cit., p.39.

⁴¹⁰ Ogihara-Schuck, *Miyazaki’s Animism Abroad...*, cit., p.43.

imperialisti legati al *nihonjinron*. Il primo riguarda le posizioni di Miyazaki riguardo il criminoso passato imperialista del Giappone: l'autore, già nella sua gioventù, dice

I was born in 1941... and had a strong feeling in my childhood that we had 'fought a truly stupid war'. Many times... I heard adults speak boastfully of the horrible things they had done on the Chinese continent. At the same time, I also heard about the extent of the horrors of the air raids [on Japan]. I heard many stories and I started to think that I had been born in a country that had done stupid things and I truly started to hate Japan.⁴¹¹

Il secondo riguarda il fatto che, mentre Umehara strumentalizza le credenze indigene per giustificare l'uso della parola "Shintō di Stato", Miyazaki apertamente va contro il pensiero di Umehara, rifiutando tale terminologia.⁴¹² Difatti, il maestro non fa eccezioni per nessuna cultura: è in grado di riconoscere anche i rami malati del proprio albero e sa distaccarsene. Non sarebbe dunque errato considerare che Miyazaki, conscio delle debolezze tanto della cultura sociale e religiosa europeo-statunitense, quanto di quelle autoctone, abbia deciso di non affidarsi a dottrina alcuna nella realizzazione della pellicola di *Totoro*. Tornando quindi alla frase «part of the discourse of Japaneseness», la questione è più linguistica che concettuale. L'autrice riconosce il distanziamento delle posizioni di Miyazaki da quelle di Umehara, anche se affermare inizialmente che il suo pensiero sia parte del «discourse of Japaneseness» potrebbe fuorviare. L'affermazione della studiosa indica che Miyazaki trae un dato elemento da quel discorso, svincolandolo dal restante complesso di idee da cui esso è costituito, così da attribuirgli una dimensione intima e personale.⁴¹³

⁴¹¹ Penney, Matthew, "Miyazaki Hayao and the Asia-Pacific War 宮崎駿とアジア太平洋戦争", *The Asia-Pacific Journal*, "Japan Focus", Vol.10, Issue 54, No.154, 2012, p.2.

⁴¹² Ogihara-Schuck, *Miyazaki's Animism Abroad...*, cit., p.42.

⁴¹³ Ogihara-Schuck, *Miyazaki's Animism Abroad...*, cit., p.42.

Capitolo 3: *Il mio vicino Totoro* dinanzi al contesto identitario e nazionalistico del Giappone contemporaneo e globale.

1 Etnia, nuove forme di spiritualità e l'impatto della crescente globalizzazione

La nascita di *Totoro* avviene in un periodo caratterizzato anche da fenomeni sociali che conoscono un grande sviluppo soprattutto in periodi posteriori l'uscita del film; avvenimenti che, a partire dagli anni Settanta, danno forma all'ultimo decennio del Novecento, un periodo molto difficile per il paese, ma che influenzeranno anche il Nuovo Millennio, nel quale *Il mio vicino Totoro* si trova coinvolto nei programmi propagandistici del governo, come si vedrà. Ria Shibata parla degli anni Novanta in Giappone come riferendosi a un

'lost decade' for Japan as the nation experienced the worst political and economic crisis since the end of the war [...] Economic stagnation produced other identity-threatening results.⁴¹⁴

Per comprendere come Miyazaki e *Il mio vicino Totoro* si inseriscano nell'insieme di scelte politiche di questo periodo si inizierà parlando degli scenari legati all'identità: al fine di avere un quadro di riferimento del contesto sociale che interessa il Giappone degli anni Novanta, quando ormai il XX secolo è in procinto di chiudersi, è utile citare la condizione etnica di questo periodo. Sebbene la situazione in politica estera sembri protendere per la stabilità a seguito dell'alleanza Stati Uniti-Giappone, la quale permette anche di mitigare eventuali tensioni nel resto dell'Asia Orientale, lo scenario etnico interno rimane problematico.⁴¹⁵ David L. Howell fa notare come «Ethnic and racial discrimination in contemporary Japan is a problem of national identity».⁴¹⁶ Inoltre, lo studioso specifica che non vi sono chiari margini di discussione riguardo la risoluzione del discorso sull'identità nazionale e la questione dei “veri” giapponesi.⁴¹⁷ Ciò sembra suggerire che le radici identitarie messe durante il periodo bellico e alla base di provvedimenti quali la Legge sull'Eugenica Nazionale o l'istituzione del *kōminka* siano tutt'altro che sradicate; da ciò emerge che all'alba degli anni Duemila il problema identitario e nazionalista è ancora un tema rilevante.⁴¹⁸

⁴¹⁴ Shibata Ria, “Japan’s Identity Crisis and Sino-Japanese Relations”, in Mullins, Mark R., Nakano, Koichi (ed.), *Disasters and Social Crisis in Contemporary Japan: Political, Religious, and Sociocultural Responses*, London, Palgrave Mcmillan, 2016, p.84.

⁴¹⁵ Tanaka Akihiko, Funabashi Yoichi (ed.), *Japan’s International Agenda*, New York, NYU Press, 1994, p.43. Per approfondire il sistema di alleanze fra il Giappone e altri Stati, si veda anche Satake Tomohiko, “The origin of trilateralism? The US–Japan–Australia security relations in the 1990s”, *International Relations of the Asia-Pacific*, Vol.11, No.1, 2011, pp.100-105.

⁴¹⁶ Howell, David. L., “Ethnicity and Culture in Contemporary Japan”, *Journal of Contemporary History*, Vol.31, No.1, 1996, p.171.

⁴¹⁷ Howell, “Ethnicity and Culture...”, *cit.*, p.172.

⁴¹⁸ La questione verrà affrontata più nel dettaglio nel successivo paragrafo.

Legate alla condizione etnica sono le minoranze, tra le quali emergono gli Ainu. Costretti a una condizione di povertà per via di una diffusa discriminazione sociale e politica, sono riconosciuti solo come protettori di un antico e tradizionale passato di cui diventano un'etichetta, anche dalle accese tinte ambientaliste. Tale condizione non contribuisce alla risoluzione dei problemi ora evidenziati e neanche gli interventi del governo si rivelano del tutto efficienti.⁴¹⁹

Più complicata risulta la questione di un altro gruppo, i *burakumin*. Essi non si distinguono per dei tratti caratteristici dalla maggior parte della popolazione giapponese, ma presentano difficoltà nell'integrarsi nella società: ad esempio Howell dice che «discrimination against them in matters of employment and marriage persists».⁴²⁰ La situazione di queste due realtà conferma le precedenti parole dello studioso riguardo il problema della dimensione etnica del paese, legato al nazionalismo e non ancora risolto.⁴²¹

Anche Miyazaki ne *La Principessa Mononoke* (1997) fa riferimento alle minoranze etniche e alla questione della discendenza dei giapponesi, trattando nel film il rapporto fra Yamato ed Emishi. Proprio su quest'ultimo gruppo John A. Tucker, riportando le parole di Hudson, dice

was “primarily a political category whose meaning changed over time.” He explains that “biologically and probably linguistically” the Emishi were related to proto-Ainu groups derived from Jōmon peoples.⁴²²

Miyazaki mostra dunque interesse verso le questioni sociali del suo tempo e il loro mutamento dovuto all'evolversi degli scenari nazionali e internazionali, potendosi così esprimere in merito all'evoluzione sociale del Paese, ma sempre con una visione chiara e uno stile personale, infatti

By confronting and even subverting traditional notions of the past, the film offers a new approach to constructing Japanese national identity, one that is not necessarily based on a strictly accurate adherence to historical fact but instead intermingles fact, extrapolation, and fantasy to provide a provocative, heterogeneous, and often bleaker view than the conventional vision of Japanese history and identity.⁴²³

⁴¹⁹ Howell, “Ethnicity and Culture...”, *cit.*, p.173.

⁴²⁰ Howell, “Ethnicity and Culture...”, *cit.*, pp.178-179.

⁴²¹ Sempre nello studio di David L. Howell anche la possibilità di approfondire la storia di queste minoranze etniche, insieme a quella delle comunità di Okinawa nonché degli immigrati coreani e brasiliani in Giappone. Howell, “Ethnicity and Culture...”, *cit.*, pp.175-185.

⁴²² Tucker, John A., “Anime and historical inversion in Miyazaki Hayao’s Princess Mononoke”, *Japan Studies Review*, Vol.7, 2003, pp.78-79.

⁴²³ Napier, Susan J., “Confronting Master Narratives: History As Vision in Miyazaki Hayao’s Cinema of De-assurance”, *positions*, Vol.9, No.2, 2001, p.478.

Questo differente approccio alla questione storica e sociale si colloca in uno scenario più ampio, globale, come emerge dal ruolo di Ashitaka, il quale

participates fully and deeply in human suffering while not being mastered by anger, crosses boundaries of gender and group allegiances that are taboo to others.⁴²⁴

Discorso simile vale per *Il mio vicino Totoro*: l'originale approccio prima esposto emerge in *Totoro* in quanto Miyazaki riesce a ricreare uno scenario tipicamente autoctono, ma senza accogliere i pregiudizi derivanti dalle barriere etniche presenti nel Paese, limitanti per la visione globale del maestro. Lui quindi crea un ambiente circoscritto basato solo sul seguente pensiero

The framework of the nation state (*kokka*), the wall emblemized by the word “racial people” (*minzoku*), the heavy weight of history, all fled away from me and the breath of life from the evergreen forests flowed into me.⁴²⁵

Howell ritiene che la situazione sociale riguardo le minoranze etniche non sia particolarmente tesa, ma lo stesso non si può dire per la sfera spirituale e religiosa, che invece attraversa un periodo di grandi cambiamenti.⁴²⁶ Il *boom* economico che il Giappone conosce tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento stimola, come si è visto, un generale ottimismo verso i consumi. In questo scenario sorgono, a seguito delle Nuove Religioni (*shinshūkyō*), le Nuove Nuove Religioni (*shinshinshūkyō*): a tal proposito spiega Daniel A. Metraux

Students of Japanese religion identify two surges of New Religions—those that grew rapidly in the 1950s and 1960s (*shinshūkyō*), many of which have prewar roots, and the New New Religions (*shinshinshūkyō*) that have emerged since the 1970s. Members of the first wave showed a high incidence of the urban laboring classes [...] unfortunate farmers and [...] women.” But as Japan grew more prosperous in the 1970s, membership in the newer religions began to include a large number of better educated and wealthier people. This shift in direction reflects a change from the older demands on religion relief from suffering and poverty—to the more spiritual and mystical desires of financially secure people who [...] are in need of self-awareness in a control-oriented society.⁴²⁷

Il cambiamento nelle priorità degli individui che si verifica fra le Nuove e le Nuove Nuove Religioni comporta dunque un cambio di prospettiva ben sintetizzato da Shimazono Susumu, che partendo dalla premessa che non vi è una cesura netta fra Nuove e Nuove Nuove religioni, riconosce alcune

⁴²⁴ Kraemer, Christine Hoff, “Between the Worlds: Liminality and Self-Sacrifice in Princess Mononoke”, *Journal of Religion & Film*, Vol.8, Issue 2, Art.1, 2004, p.10.

⁴²⁵ Napier, *Confronting Master Narratives...*, cit., p.485.

⁴²⁶ Howell, “Ethnicity and Culture...”, cit., p.185.

⁴²⁷ Metraux, Daniel A., “Religious Terrorism in Japan: The Fatal Appeal of Aum Shinrikyo”, *Asian Survey*, Vol.35, No.12, 1995, p.1141.

differenze fra le due che emergono proprio verso gli anni Novanta.⁴²⁸ Esse si basano sul grado di interesse rivolto a questo e l'altro mondo; per le Nuove Religioni si evidenzia un interesse per il mondo spirituale nella misura in cui influenza quello degli uomini, dove però bisogna vivere per ottenere la felicità e salvezza ultime.⁴²⁹ Le Nuove Nuove Religioni invece privilegiano l'aspetto spirituale, introspettivo e non danno esclusiva importanza alle questioni terrene in quanto spostano l'attenzione verso il mondo spirituale, nel quale l'anima dimora dopo la morte.⁴³⁰ In entrambi i casi, dunque, la sfera spirituale non viene mai dismessa, bensì attenzionata in un certo modo sulla base delle necessità delle persone in un dato momento storico. Sono queste differenze che anche Metraux, come si è visto, individua, analizzando la situazione sociale ed economica della popolazione nei periodi di maggiore sviluppo dei due tipi di movimenti.

Queste nuove organizzazioni religiose, nel contesto del Giappone moderno, presentano caratteristiche inerenti al carattere internazionale delle stesse, nonché alla già citata questione del nazionalismo: quest'ultima, alimentata dall'idea di unicità identitaria che si sviluppa durante il dopoguerra, assume una forma sempre più definita tra gli anni Settanta e Novanta. La prima caratteristica mette in luce la dimensione globalizzata in cui il Giappone è oramai immerso; questa idea trova le sue radici già nell'*Ofudesaki* (1869-1882) del Tenrikyō, dove si distingue tra *Nihon*, "Giappone" e *Kara*, gli "altri paesi", dando rilevanza alla superiorità spirituale del primo ma riconoscendo il confronto con ciò che è altro e culturalmente distante.⁴³¹

Tale dimensione globalizzata permette a queste nuove organizzazioni religiose di approcciarsi anche alle religioni straniere: ad esempio il capo spirituale di Mahikari, riallacciandosi alla figura messianica della religione cristiana, si reca in pellegrinaggio in Israele nel 1995, convinto dello stretto legame vigente fra giapponesi e ebrei.⁴³² Così facendo, Mahikari sembra riuscire a far convivere: il carattere nazionale e etnocentrico del Giappone; il ricorso alle religioni monoteiste della sfera europea e statunitense, per gli obiettivi salvifici del movimento. La studiosa Catherine Cornille infatti riporta

While the new Japanese religions seem to be consciously universalistic in their teaching and scope, many of them have also developed explicitly nationalistic and ethnocentric teachings [...] While

⁴²⁸ Shimazono Susumu, "New New Religions and This World: Religious Movements in Japan after the 1970s and their Beliefs about Salvation", *Social Compass*, Vol.42, No.2, 1995, p.194.

⁴²⁹ Shimazono, "New New Religions and This World...", *cit.*, p.202.

⁴³⁰ Shimazono, "New New Religions and This World...", *cit.*, p.203.

⁴³¹ Cornille, Catherine, "Nationalism in New Japanese Religions", *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, Vol.2, No.2, 1999, p.233.

⁴³² Cornille, "Nationalism in New...", *cit.*, p.234.

this nationalism may be understood as a vestige of traditional Japanese religiosity, it acquires a different meaning and requires a different interpretation within the context of the modern world.⁴³³

2 Il nuovo ruolo della cultura di massa tra spiritualità e tensioni sociali

La caratteristica messianica di queste organizzazioni assume comunque anche tratti estremisti. Tra esse, una che nell'ultimo decennio del Novecento si distingue in modo particolare è Aum Shinrikyō. Aum cattura l'attenzione mediatica per via delle sue azioni criminali ed estremiste, ma il disagio che in un primo tempo ne affligge i membri non sembra comunque far presagire gli atti terroristici che lo consegnano alla storia nazionale. Queste le parole di un seguace di Aum di nome Akira S., che Metraux riporta

I had always felt the end of the world is close at hand. With the incredible amount of environmental destruction, there is no way we can survive it unless we change our lifestyle. [...] The environmental destruction that is happening today goes far beyond the level of regional pollution.... The collapse of the whole society will one day happen suddenly.⁴³⁴

Il messaggio che scaturisce da queste parole denota subito una forma di timore che bene si inserisce nel quadro del post nucleare del dopoguerra, ma che assume tratti preoccupanti nel momento in cui i membri di Aum reagiscono a tale disagio con atti decisamente gravi.⁴³⁵

Partendo dall'inizio, Richard A. Gardner spiega come Aum, nel costruire la propria filosofia proselitista, rintracci le proprie origini nella tradizione e nella classicità appoggiandosi agli insegnamenti del buddhismo esoterico; allo stesso tempo, affida tale proselitismo a mezzi di diffusione del pensiero molto contemporanei, quali i *manga*.⁴³⁶ Miyazaki non nasconde, anzi condivide lo stesso malcontento verso la società manifestato da Akira S e si trova inserito, anche per via della sua produzione, in un contesto sociale ora caratterizzato da grandi tensioni: le degenerazioni dell'operato di Aum che affida ai *manga* ma anche agli *anime* autobiografici la sua missione propagandistica,⁴³⁷ nonché le sue profezie apocalittiche,⁴³⁸ rendono praticabile la condanna di questo

⁴³³ Cornille, "Nationalism in New...", *cit.*, p.229.

⁴³⁴ Metraux, "Religious Terrorism in Japan...", *cit.*, p.1145.

⁴³⁵ Metraux, "Religious Terrorism in Japan...", *cit.*, p.1144.

⁴³⁶ Gardner, Richard A., "Aum Shinrikyō and a Panic About Manga and Anime", in MacWilliams, Mark W., *Japanese Visual Culture*, New York, 'East Gate Book', M.E. Sharpe, Inc., 2008, pp.201-203.

⁴³⁷ Thomas, Joylon Baraka, "Horrific "Cults" and Comic Religion: Manga after Aum", *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol.39, No.1, "Aftermath: The Impact and Ramifications of the Aum Affair", 2012, p.129.

⁴³⁸ Gardner, "Aum Shinrikyō...", *cit.*, pp.201-203.

mezzo narrativo. Infatti, proprio riguardo la ricerca di concause all'attacco al gas del 1995, Thomas evidenzia

One hypothesis that emerged at the time was that the fictional worlds of manga and anime somehow contributed to Aum members' inability to distinguish fiction from reality.⁴³⁹

Una considerazione che porta a soppesare le potenzialità e i rischi legati a tali mezzi, ai quali Miyazaki è legato. Il maestro esprime nelle sue opere il bisogno di sensibilizzare ai temi della società e del mondo in cui si vive; il tema apocalittico, proprio per la sua attinenza alla società moderna, viene infatti chiaramente affrontato in *Nausicaä*.

Aum palesa una visione radicalizzata che lo porta a identificare la società del tempo come qualcosa di tossico e dannoso, cosa dovuta all'interpretare la situazione sociale degli ultimi decenni del Novecento come una rappresentazione del *mappō*.⁴⁴⁰ Riguardo il declino sociale di questo periodo, Akira S. infatti critica

the Japanese media for accelerating cultural decline by promoting such “hedonistic activities” as “sports, sex, and gourmet dining”.⁴⁴¹

Si tratta dunque di scagliarsi contro quell'insieme di trasformazioni sociali dovute al benessere derivante da una serie di misure quali il libero mercato, il libero commercio e i grandi consumi tipici delle democrazie industriali.⁴⁴² Un approccio al cambiamento dal carattere estremo, che si è visto degenerare in atti violenti e del tutto differente da quello di Miyazaki, che invece condanna gli atti sconsiderati degli uomini provando a sensibilizzare la collettività.⁴⁴³

3 Miyazaki Hayao e Internet: la campagna e la spiritualità di *Totoro* inserite nel contesto tecno-animista di fine Novecento

La grande campagna di indesiderata stigmatizzazione delle organizzazioni religiose che, si è visto, Thomas ritiene possa estendersi anche alla cultura *pop*, non frena l'emergere di nuove forme e dimensioni della stessa, specie verso i *manga* e gli *anime* che sono coinvolti in sempre nuovi fenomeni sociali. Ne è un esempio la nascita della categoria *otaku*: questa rappresenta un ulteriore e complesso

⁴³⁹ Thomas, ““Horrorific “Cults”...”, *cit.*, p.128.

⁴⁴⁰ Metraux, “Religious Terrorism in Japan...”, *cit.*, p.1144.

⁴⁴¹ Metraux, “Religious Terrorism in Japan...”, *cit.*, p.1145.

⁴⁴² Nakano Koichi, “New Right Transformation in Japan”, in Mullins, Mark R., Nakano Koichi (ed.), *Disasters and Social Crisis in Contemporary Japan: Political, Religious, and Sociocultural Responses*, Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, 2016, p.24.

⁴⁴³ Mumcu, Sema, Yilmaz, Serap, “Anime Landscapes as a Tool for Analyzing the Human–Environment Relationship: Miyazaki Hayao Films”, *Arts*, Vol.7, No.16, 2018, pp.7-8.

problema riguardo un gruppo di individui che sembra trovarsi assorbito dal crescendo che la cultura di massa conosce.⁴⁴⁴ La complessità di questo discorso si manifesta dalle varie definizioni che gli sono attribuite: da una prima superficiale, quale «part of the controversial fandom of men producing fanzines featuring cute girl characters» risalente al 1983,⁴⁴⁵ a uno studio più approfondito e oculato del fenomeno, quale quello del 1990 di Grassmuck, ovvero di

members of a generation living in an era of information technology, who are concerned more with accumulation of information than meaning.⁴⁴⁶

Gli studi connessi al fenomeno *otaku*, che viene considerato connesso allo sviluppo tecnologico, denotano come il progresso di quest'ultimo assuma sempre più importanza in ogni ambito della società giapponese contemporanea, cosa che Miyazaki percepisce; come Deborah Breen evidenzia riferendosi a *Si Alza il Vento* (2013) «Miyazaki examines the complexity of technology's relationship to culture, or more precisely, to politics».⁴⁴⁷

Quello fra Miyazaki e la tecnologia è un rapporto complicato: Napier sottolinea il fatto che «Miyazaki came to love technology that no longer existed or that existed only in his mind».⁴⁴⁸ Una visione che rende comprensibile come mai la tecnologia si riveli la causa di molti mali nei film di Miyazaki, senza però escludere casi di armonia fra tecnologia e ambiente, comunque presenti nella sua produzione e che prendono in considerazione nei casi più peculiari il contrasto fra lati positivi e negativi, come emerge in modo evidente ne *La Principessa Mononoke*.⁴⁴⁹ Tali segnali ricordano, come si è visto con le parole di Thomas Lamarre nel precedente capitolo, che Miyazaki contesta più l'uso che l'uomo fa della tecnologia piuttosto che la sua stessa esistenza. La tecnologia invece è appena accennata ne *Il mio vicino Totoro*, con solo la presenza di motociclette, treni e pali del telegrafo: sono elementi volti a indicare la modernità che influisce sullo stato della natura.

Proprio il diffondersi della rete Internet a seguito della crescita tecnologica ha grande influenza in quest'ultimo periodo del XX secolo. Utile a tal proposito fare prima riferimento al cambiamento del

⁴⁴⁴ Dela Pena, Joseph L., "Otaku: Images and Identity in Flux", *CUREJ: College Undergraduate Research Electronic Journal*, University of Pennsylvania, 2006, pp.6,8.

⁴⁴⁵ Galbraith, Patrick W., "'Otaku' Research' and Anxiety About Failed Men", in Galbraith, Patrick W., Kam, Thiam HUat, Kamm, Björn-Ole (ed.), *Debating Otaku in Contemporary Japan: Historical Perspectives And New Horizons*, Suffolk, Bloomsbury, 2015p.26.

⁴⁴⁶ Fan Shen, Lien, "Traversing *Otaku* Fantasy: Representation of the *Otaku* Subject, Gaze and Fantasy in *Otaku no Video*", in Galbraith, Kam, Kamm, *Debating Otaku...*, cit., p.76.

⁴⁴⁷ Breen, Deborah, "Designs and Dreams: Questions of Technology in Hayao Miyazaki's *The Wind Rises*", *Technology and Culture*, Vol.57, No.2, 2016, p.457.

⁴⁴⁸ Napier, *Miyazakiworld...*, cit., p.20.

⁴⁴⁹ Kraemer, "Between the Worlds...", cit., p.2.

tessuto sociale, che conduce al delinarsi della struttura della società giapponese odierna. Come sostiene Ria Shibata

Social identity theory posits that individuals attain a sense of self-esteem or self-worth not just from their identity as an individual but also from their membership in social groups. Individuals are motivated to achieve a positive conception of their social group, encompassing all of the respective group's attached values and incumbent emotional significance.⁴⁵⁰

Il coinvolgimento digitale permesso dalla rete apre nuove riflessioni tanto sulla nascita di tali gruppi sociali evidenziati da Shibata, quanto sul tema dell'io e dell'analisi introspettiva. Uno studio del 2005 individua per l'anno 1997 in Giappone un numero di utenti connessi alla rete pari a 11,55 milioni, che raggiunge per il 2005 il numero di 85.29 milioni. Legato allo sviluppo della rete Internet è un cambiamento nella concezione della materia religiosa che permette delle riflessioni legate alla spiritualità dell'individuo. Tuttavia, per via della scarsa stima verso i vari gruppi religiosi (in seguito al caso di Aum) e poiché ben pochi giapponesi si professano religiosi, l'uso di Internet per fini dottrinali appare piuttosto ridotto,⁴⁵¹ sebbene i servizi religiosi *online* delle religioni su Internet siano molti.

Le religioni di Internet, benché poche e presenti solo sulla rete, sembrano invece rispondere bene a esigenze di natura spirituale, in quanto propongono agli utenti un rapporto molto intimo con la materia religiosa, poiché come Kawabata Tamura afferma riportando le parole di Helland

they are contributing personal beliefs and receiving personal feedback. It is a dialectical process; the beliefs are developing and altering, adapting and fluctuating in the direction the participants wish to take them.⁴⁵²

Un rapporto religioso intrattenuto in rete permette di ridefinire la propria spiritualità offrendo al credente/utente un maggior grado di intimità con un dio o uno spirito superiore di Internet. Riguardo quest'ultimo, si prendano ora in considerazione i "cyber-santuari", così chiamati da Kurosaki Hiroyuki e presenti solo nella rete, la cui divinità senza nome, come nel caso del Monā Jinja,⁴⁵³ esiste

⁴⁵⁰ Shibata Ria, "Japan's Identity Crisis and Sino-Japanese Relations", in Mullins, Nakano, (ed.), *Disasters and Social Crisis...*, cit., p.82.

⁴⁵¹ Kawabata, Tamura, "Online-Religion in Japan...", cit., pp.1000, 1002.

⁴⁵² Kawabata, Tamura, "Online-Religion in Japan...", cit., p.1004.

⁴⁵³ Fondato nel 2003, non più attivo.

solo tra i *link* di Internet.⁴⁵⁴ Per O’Leary e Brasher, le cui parole sono riprese da Kurosaki, si è dinanzi al «“the unknown god of the Internet”, that is, the spirituality found in the cyberspace».⁴⁵⁵

Questo caso in cui si attribuisce uno spirito alla tecnologia di Internet permette di trattare l’idea di tecno-animismo, ovvero un termine che indica «the influence of Japanese animistic tradition on modern technology».⁴⁵⁶ Si tratta di una soluzione ottenuta dall’idea secondo cui l’animismo «relates [...] to questions of ontology – literally what the world that different people inhabit is composed of»,⁴⁵⁷ cosa che adesso non esclude il mondo della rete, sempre più connesso all’individuo.

Nel Giappone odierno è più semplice l’incontro fra natura, spiritualità e tecnologia,⁴⁵⁸ in quanto le pratiche animiste non vietano l’uso degli odierni oggetti tecnologici, considerati egualmente degni di possedere un’anima.⁴⁵⁹ Ciò permette l’unione animista con la tecnologia, rendendo l’animismo non più appannaggio del solo ambiente naturale, ma anche di quello culturale e artificiale, quale è il mondo tecnologico e, per estensione, Internet.⁴⁶⁰

La forma di spiritualità concepita da Miyazaki, personale e immersa nel mondo reale e nella natura, come lo è ne *Il mio vicino Totoro*, si distanzia da quella che sorge da tali cambiamenti, infatti Ogihara-Schuck dice che

I consider techno-animism to be rather narrow for the study of Miyazaki’s animated films, which embody animism in terms of content and form. The form is techno-animism in many ways, but the content is not. While techno-animism is understood as a phenomenon of modern society, the films’ plots draw upon animism as a belief tradition and worldview.⁴⁶¹

Ogihara-Schuck sottolinea che le trame dei film di Miyazaki si basano su una visione di animismo che richiama credenze tradizionali, legate a una visione del mondo reale, tangibile e che riguarda tutti i film di del maestro, non solo *Il mio vicino Totoro*. Una visione che nel caso della pellicola in quesitone si allontana per necessità di trama dalla spiritualità virtuale che sorge negli anni Novanta, rimanendo però inserito nel contesto sociale di questi anni in qualità di prodotto cinematografico

⁴⁵⁴ Kurosaki Hiroyuki, “Preserving the Dignity of Shinto Shrines in the Age of the Internet”, in Baffelli, Erica, Reader, Ian, Staemmler, Birgit, *Japanese Religions on the Internet: Innovation, Representation, and Authority*, New York, Routledge: Taylor & Francis Group, 2011, p.66.

⁴⁵⁵ Kurosaki, “Preserving the dignity...”, in Baffelli, Reader, Staemmler, *Japanese Religions on the Internet...*, cit., p.66.

⁴⁵⁶ Ogihara-Schuck, *Miyazaki’s Animism...*, cit., pp.22-23.

⁴⁵⁷ Jensen, Casper Bruun, Blok, Anders, “Techno-animism in Japan: Shinto Cosmograms, Actor-network Theory, and the Enabling Powers of Non-human Agencies”, *Sage Journals*, “Theory, Culture and Society”, Vol.30, Issue 2, 2013, p.90.

⁴⁵⁸ Jensen, Blok, “Techno-animism in Japan...”, cit., p.91.

⁴⁵⁹ Kitano, Naho, “Animism, Rinri, Modernization; the Base of Japanese Robotics”, Waseda University, 2007, <http://www.roboethics.org/icra2007/contributions/KITANO%20Animism%20Rinri%20Modernization%20the%20Base%20of%20Japanese%20Robo.pdf>, 26/06/2020, 17:22.

⁴⁶⁰ Jensen, Blok, “Techno-animism in Japan...”, cit., p.91.

⁴⁶¹ Ogihara-Schuck, *Miyazaki’s Animism...*, cit., p.23.

«deeply embedded in material practices of commodity consumerism»,⁴⁶² come Anne Allison definisce il techno-animismo. La definizione di Allison, inoltre, richiama anche il termine, sempre al techno-animismo riferito, «phenomenon of modern society» dalla precedente dichiarazione di Ogihara-Schuck.

Il maestro quindi si pone dunque in una posizione distante dall'accogliere la possibilità, offerta dalla diffusione della rete e delle religioni di Internet, di allontanare la spiritualità e l'animismo da una dimensione legata al mondo reale e in questi termini più legata alle persone. La tecnologia può relazionarsi con la natura e l'individuo, ma non può permettersi, come rischia di fare Internet e già fa la vita urbana, di estraniarlo del tutto, insieme alle sue tradizioni, dalla prima. Difatti, Thomas Lamarre sottolinea l'avversione di Miyazaki verso le comunità *otaku*, in quanto

his resistance to anime and otaku takes the form of an impulse to ground the relative movement implicit in the multiplanar image via a universal or absolute frame of reference—Nature and humanity (especially the humanity of children).⁴⁶³

Tuttavia, un ulteriore condizione può sorgere da un rapporto così immersivo del singolo con la rete, che lo allontanerebbe ancora di più dalla naturalezza della spiritualità Miyazakiana. La confidenza con la tecnologia e la rete può far presagire una spiritualità diversa da quella dal carattere semplice e globale vista ne *Il mio vicino Totoro*. Una che emerge dalle tematiche dall'*anime* del 1998 *Serial Experiments Lain*, di Yasuyuki Ueda. Questo si apre in questo modo

Eiri Masami, the self-proclaimed “God of the Wired,” [...] inserted his personal history, thoughts, memories, and emotions into the code of the Internet Protocol before committing suicide, uploading his consciousness in order to rule the Wired with information as an anonymous Godlike digital entity.⁴⁶⁴

Si prenda in considerazione l'atto del personaggio di proclamarsi “dio”. La serie spiega come l'unione del singolo con la tecnologia potrebbe anche spingere l'individuo a ipotizzare o desiderare una simbiosi totale con la rete. La protagonista della serie Lain segue il percorso di Eiri e presenta le caratteristiche del tipico *otaku* inquadrato nella definizione di Grassmuck in precedenza incontrata, ma in uno stato ancora più avanzato, in quanto «mediated by the consensual hallucinations produced by the network of hardware and software technologies».⁴⁶⁵ In questo scenario virtuale il singolo, a differenza del mondo reale, non agisce e non si adatta in funzione del gruppo come riportato da

⁴⁶² Allison, *Millennial Monsters...*, cit., p.13.

⁴⁶³ Lamarre, *The Animme Machine...*, cit., p.109.

⁴⁶⁴ Brown, Steven T., *Tokyo Cyberpunk: Posthumanism in Japanese Visual Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p.171.

⁴⁶⁵ Brown, *Tokyo Cyberpunk...*, cit., p.171.

Shibata e la sua individualità può elevarsi sulla collettività così da anelare un'esistenza altra nel mondo tecnologico e digitale.⁴⁶⁶ Nel momento in cui si rinuncia anche a un corpo fisico per abbracciare una dimensione virtuale, scenario presentato dal post umanesimo, si scorge la possibilità non soltanto di cercare e scegliere un dio tra le religioni di Internet, secondo il rapporto diretto e molto personale evidenziato da Kawabata, ma anche di emularlo.⁴⁶⁷ Una possibilità concessa all'utente potendo usufruire dell'immediatezza e simultaneità proprie del reame elettronico, caratteristiche ben al di sopra di quelle proprie di un comune essere umano.⁴⁶⁸

Miyazaki si dimostra allarmato dinanzi a simili conseguenze di un'ascesa della realtà virtuale; il suo attivismo sociale, ecologista è una prova evidente della sua appartenenza al mondo fisico che racconta con la sua rappresentazione immaginifica e ciò lo porta a temere una simile dimensione, in grado di offrire alla mente stimoli tali da superare l'immaginazione e accantonare il reale. Dice infatti il maestro

virtual reality is a denial of reality. We need to be open to the powers of imagination, which brings something useful to reality. Virtual reality can imprison people. It's a dilemma I struggle with in my own work, that balance between imaginary worlds and virtual worlds.⁴⁶⁹

Miyazaki giustifica dunque i suoi timori parlando di come l'uomo possa essere imprigionato dal mondo virtuale, cosa che anche viene rappresentata in *Serial Experiment Lain* dalla massa di cavi elettrici che imbrigliano la protagonista (fig.16).⁴⁷⁰



Fig.16 Lain, prigioniera della tecnologia e del mondo virtuale. *Serial Experiments Lain*
©Yasuyuki Ueda/Triangle Staff, 1998

4 Nuove generazioni e persistenza del passato: una panoramica del Giappone degli anni Duemila

L'arrivo del Nuovo Millennio porta ancora con sé la storia del difficile passato sociale e politico del Giappone. Una caratteristica che emerge da questo scenario è il crescente distacco fra una società

⁴⁶⁶ Lo "scenario virtuale" rimanda nella serie al Wired, che corrisponde al *cyberspace* di Douglas Rushkoff. Katherine Hayles lo definisce «posthuman world». Prindle, Tamae K., "Nakamura Ryūtarō's Anime, Serial Experiments, Lain (1998), as an Expository Anime", *Asian Studies III*, Vol. XIX, No.1, 2015, p.34.

⁴⁶⁷ Prindle, "Nakamura Ryūtarō's Anime...", *cit.*, pp.36-37.

⁴⁶⁸ Brown, *Tokyo Cyberpunk...*, *cit.*, p.112.

⁴⁶⁹ Bigelow, Susan J., "Technologies of Perception: Miyazaki in Theory and Practice", *animation: an interdisciplinary journal*, Vol.4, No.1, 2009, p.72.

⁴⁷⁰ Brown parla in questo caso di «addiction» alla tecnologia e al web. Brown, *Tokyo Cyberpunk...*, *cit.*, p.171.

legata al proprio passato e i giovani che invece palesano un distacco ideologico e sociale da essa, non accettato da una tale società.⁴⁷¹

La spinta nazionalista delle generazioni formatesi nel corso del XX secolo ha ancora grande influenza nel Nuovo Millennio: dice Jeff Kingston

In contemporary Japan, one need not look hard for signs of a reascent nationalism. Politicians' speeches and actions, government-approved textbooks, commentators in the mass media, popular *manga* (cartoons), bestselling books and the ubiquitous sound trucks blaring patriotic pabulum all offer aggressively packaged evidence that nationalism is a critical influence in twenty-first-century Japan.⁴⁷²

Questa condizione è bene evidenziata dalla condotta del governatore di Tōkyō, Ishihara Shintarō, in carica sino al 2012, quindi per tutto il primo decennio del Duemila: fervente nazionalista, spesso assume posizioni conservatrici verso gli stranieri presenti nella città su cui lui governa, una delle più cosmopolite al mondo.⁴⁷³

L'altro aspetto del Giappone nazionalista e poco globale è rappresentato dai giovani. Questi sono visti da Kingston come informali e decisamente meglio inseriti in un contesto cosmopolita, al punto da risultare insofferenti al conformismo e alla rigidità del loro paese; lo studioso si dice inoltre speranzoso riguardo il loro agire, in futuro, per rendere il paese più attrattivo rispetto a quanto la generazione dei loro genitori possa mai fare.⁴⁷⁴

La società giapponese sembra infatti rimanere austera anche dinanzi al cambiamento; non sorprende dunque venire a conoscenza di movimenti di protesta contro, ad esempio, il poco innovativo sistema scolastico e lavorativo giapponese.⁴⁷⁵ La chiusura del paese a ciò che è culturalmente differente è forse la causa principale dei mali che affliggono i giovani giapponesi e con loro la società stessa, difatti

Today's youth are very much the victims of Japan's current crisis and the social vacuum it has created. All that the postwar generation has striven to create seems to be in shambles [...] Certainly, the generation that made Japan's rapid postwar recovery possible has much to be proud of, in particular a level of income equality and accumulated social capital that are the envy of other advanced industrial societies. However, such a pedestal makes an uncomfortable vantage-

⁴⁷¹ Kingston, Jeff, ed. Selden, Mark, *Japan's Quiet Transformation: Social change and civil society in the 21st century*, "Asia's Transformations", Oxon, Routledge Curzon, 2004, p.269.

⁴⁷² Kingston, *Japan's Quiet Transformation...*, cit., p.225.

⁴⁷³ Kingston, *Japan's Quiet Transformation...*, cit., p.227.

⁴⁷⁴ Kingston, *Japan's Quiet Transformation...*, cit., p.270.

⁴⁷⁵ Cassegård, Carl, "Lovable Anarchism: Campus Protest in Japan From the 1990s to Today", *Culture Unbound*, Vol.6, 2014, pp.366-367.

point for witnessing the loss of so much that has been synonymous with Japan. [...] Young people are often described by their elders as ‘aliens,’ [...] blond-haired, pierced, ear-phone wearing, keitai (cellular phone) -packing young has never been so vivid.⁴⁷⁶

Non significa comunque che tutti i giovani palesino una mancanza di adattamento a questa condizione sociale: alcuni di loro si adeguano al nazionalismo dilagante in questi anni proprio per la presa che ancora ha sul paese; da esso emerge un bisogno di difesa verso i paesi esteri e i cambiamenti del contesto globale: si evidenziano infatti tensioni nei confronti di Cina e Corea del Nord, tensioni che alimentano un forte sentimento xenofobo.⁴⁷⁷

Rimane vero però che il disagio a cui molti di loro vanno incontro è più che reale e diffuso. Una sua manifestazione è il fenomeno degli *hikikomori*. Trattasi di persone soggette a una grave forma di auto-confinamento sociale, un problema diffusissimo in Giappone, dove assume i tratti di un’esclusione radicale dalla vita sociale che porta al sorgere della *muen shakai*, ‘società disconnessa’: questa sembra collegata alla diminuzione delle famiglie nucleari in favore di coloro che vivono in solitudine.⁴⁷⁸ Le cause di questo fenomeno sono molteplici e concomitanti e diventa sempre più, nella sua serietà, una caratteristica del XXI secolo, portando al sorgere degli SNEP (*Solitary non-employed persons*), individui frustrati e delusi da aspettative lavorative e di vita tradite; il loro numero è in costante aumento e finiscono per vivere sulle spalle della società. Questa infatti, per mantenerli con i sussidi di previdenza sociale, si trova costretta a tassare maggiormente i cittadini o a indebitarsi.⁴⁷⁹ Il fenomeno degli SNAP, causa importante nello sviluppo degli *hikikomori*, conduce così a pesanti conseguenze tanto sociali quanto economiche.⁴⁸⁰

L’altra caratteristica tipica del fenomeno degli *hikikomori* è la rinuncia a frequentare la scuola. Il severo sistema di meriti, caratterizzato dal fatto che «l’abilità individuale è semplicemente e immediatamente tradotta in termini di curriculum scolastico»,⁴⁸¹ sicuramente può condurre ad un senso di ansia che da sociale diviene personale. Ciò causa l’abbandono degli studi da parte di molti giovani e conduce a ciò che è definita ‘apatia da studente’, a causa della quale i giovani «tend to

⁴⁷⁶ Kingston, *Japan’s Quiet Transformation...*, cit., p.269.

⁴⁷⁷ Sasada Hironori, “Youth and Nationalism in Japan”, *SAIS Review of International Affairs*, Vol.26, No.2, 2006, pp.112-113.

⁴⁷⁸ Genda Yuji, *Solitary Non-Employed Persons: Empirical Research on Hikikomori in Japan*, “Advances in Japanese Business and Economics: Volume 23”, Singapore, Springer Nature Singapore Pte Ltd, 2019 (ed. or. Koritsu Mugyo (SNEP), 2013), p.5.

⁴⁷⁹ Genda, *Solitary Non-Employed Persons...*, cit., p.105.

⁴⁸⁰ Queste sono peggiorate dal problema esattamente opposto, quello dei *karoshi*, ovvero tutte quelle persone che al contrario risultano gravate da un eccessivo carico lavorativo Genda, *Solitary Non-Employed Persons...*, cit., p.317.

⁴⁸¹ Nakane Chie, *La società giapponese*, “minima”, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1992, p.156.

transform their feelings into behavior “passively” by withdrawing from their lives in society». ⁴⁸² Nel momento in cui un ragazzo lascia gli studi e si ritira in casa, finisce per coinvolgere nel problema anche la famiglia, dando vita al “sistema *hikikomori*”: questo è basato su un’interruzione del rapporto di reciproca comunicazione formato dall’individuo, la sua famiglia e la società. ⁴⁸³

Alla tematica degli *hikikomori* risulta sensibile anche Miyazaki. Matthew Taylor riconosce nel personaggio di *kaonashi* (senza faccia) de *La Città Incantata* (2001) alcuni tratti ritenuti tipici nella figura dell’*hikikomori*, quali l’essere «emotionally impassive, insubstantial, both excluded and self-excluding». ⁴⁸⁴

Il problema risulta dunque oggi abbastanza grave da richiamare l’attenzione del mondo intellettuale e accademico, fino ai *media* e alla cultura *pop*, come evidenzia ad esempio la famosa opera *Welcome to the NHK*, romanzo di Takimoto Tatsuhiko, ⁴⁸⁵ scritto nel 2002, da cui è tratto un *manga* nel 2003 e un *anime* nel 2006 (fig.17). ⁴⁸⁶



Fig.17 I protagonisti Tatsuhiko e Misaki in una scena dell’*anime*. *Welcome to the NHK* © Takimoto Tatsuhiko/Gonzo, 2006

Risultano utili alcuni chiarimenti riguardo il rapporto fra *hikikomori* e mondo degli *anime*: la società tende a amalgamare le due tematiche con quella degli *otaku*; dice Marc Hairston

The concern about hikikomori has echoes of the fear about an earlier marginal group that was propagated by the Japanese media, the otaku. “Otaku” [...] was appropriated in the 1980s to refer to obsessive fans, particularly of anime and manga, who were generally loners on the edges of Japanese society. Because these otaku were generally withdrawn, had interests in unconventional subjects, and did not participate in the “normal” Japanese social activities, they were seen by the media as a threat to the cohesive Japanese social structure. ⁴⁸⁷

Si ripresenta dunque la visione generalizzata sugli *otaku* evidenziata in precedenza; inoltre, il riferimento agli *anime* non esaurisce la ricerca delle cause dell’isolamento degli *hikikomori*: il

⁴⁸² Tamaki Saitō, trad. di Angles, Jeffrey, *Hikikomori: Adolescence without End*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013 (ed. or Shakatteki Hikikomori, 1998), p.64.

⁴⁸³ Tamaki, *Hikikomori...*, cit., p.82.

⁴⁸⁴ Taylor, Matthew, “Strategies of Dissociation: A Mimetic Dimension to Social Problems in Japan”, *Anthropoetics*, Vol.12, No.2, 2006, p.8.

⁴⁸⁵ Gli eventi del romanzo sono di matrice autobiografica. L’autore vive un periodo da *hikikomori* e da esso trae spunto per scrivere l’opera. Takimoto confessa inoltre di vergognarsi di questo suo lavoro, in quanto rende pubblico questo difficile periodo della sua vita. Takimoto Tatsuhiko, *Welcome to the NHK*, Milano, “Jpop”, Edizioni BD, 2011, (ed.or. *NHK NI YOKOSO!*, 2002), p.257.

⁴⁸⁶ Tamaki, trad. di Angles, *Hikikomori...*, cit., p.xi.

⁴⁸⁷ Hairston, Marc, “A Cocoon with a View: Hikikomori, Otaku, and Welcome to the NHK”, *Mechademia: Second Arc*, Vol.5, “Anthropologies”, 2010, p.312.

consumo di tale prodotto animato da parte loro è spesso parte di un processo di “*binge-watching*”. Si tratta di un termine riferito al guardare una serie televisiva di qualunque tipo, quindi non solo *anime*, in modo compulsivo, cosa che può essere favorita da situazioni di isolamento e inattività prolungate.⁴⁸⁸ Tuttavia, queste situazioni di disagio non impediscono di ricorrere a tali fenomeni come occasione per inserire il prodotto *anime* nel mercato nazionale ed estero, infatti

The Japanese government is certainly more than happy to fund ‘otaku’ research of manga and anime as Japanese culture gone global.⁴⁸⁹

Gli effetti del fenomeno *hikikomori* e *otaku* influenzano quindi la produzione animata, la quale è, come si vedrà, interessata da una forma di strumentalizzazione economica e politica.

5 Obiettivi e usi dell’animazione giapponese in patria e all’estero

Negli *anime* del XXI secolo si intravedono tendenze tra loro collegate e derivanti dalle posizioni conservatrici prima evidenziate; queste sono le tendenze nazionalistiche, appunto, e l’auto-orientalismo: a proposito del primo, dice Jacqueline Berndt,

Anime is occasionally touched upon by scholars engaged in political science, history, and international relations with respect to national branding [...] neo-nationalism, or remilitarization, but the bulk of Japanese studies in the humanities pays attention to representations of Japanese culture and society in anime.⁴⁹⁰

Per quanto riguarda l’auto-orientalismo, esso

works to construct aspects of Easterners’ self images as well [...] Self-orientalism differs from the traditional Orientalism in the sense that it provides a stage on which Japan can stand out from the Oriental side of other Asian countries and act as both a stranger and a leader in Asia.⁴⁹¹

Sono forme di autolegittimazione che, come Tze-Yue G. Hu fa notare, estendono la propria influenza nella società della sfera asiatica già con altri elementi culturali, infatti

⁴⁸⁸ Barton, Kristin M., *A State of Arrested Development: Critical Essays on the Innovative Television Comedy*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2015, p.227.

⁴⁸⁹ Eiji Ōtsuka, “Foreword: Otaku Culture as ‘Conversion Literature’”, in Galbraith, Kam, Kamn, *Debating Otaku...*, cit., p. xiv.

⁴⁹⁰ Berndt, Jaqueline, “Anime in Academia: Representative Object, Media Form, and Japanese Studies”, *Arts*, Vol.7, No.56, 2018, p.3.

⁴⁹¹ Lu, Amy Shirong, “The Many Faces of Internationalization in Japanese Anime”, *Animation: A Interdisciplinary Journal*, Vol.3, No.2, 2008, p.179.

Given the proximity of Japan to its Asian neighbors, particularly in East and Southeast Asia, the impact of its popular cultural influences cannot be denied. From J-pop to sushi restaurants, karaoke to video games and Japanese television dramas, one could experience the ubiquitousness of their appeal in any major city in East Asia and Southeast Asia.⁴⁹²

L'atto del Giappone di «stand out from the Oriental side of other Asian countries and act as both a stranger and a leader in Asia» viene attuato anche per mezzo dell'animazione. La campagna nazionalistica cerca di coinvolgere anche opere influenti e famose a livello mediatico, quali i film di Miyazaki. Influenze orientalistiche sono infatti intercettate anche nelle sue opere, ma il maestro cerca di mantenere posizioni dichiaratamente distanti da esse: Felix Rösch e Atsuko Watanabe fanno notare che Miyazaki Hayao è menzionato con regolarità da esponenti politici di destra quando si parla di politiche nazionalistiche, motivo per cui i suoi film sono in genere apprezzati dai governanti e intellettuali conservatori; tuttavia, a una più attenta analisi si nota come ci si trovi dinanzi a pellicole che risultano al contrario critiche verso le scelte economiche e politiche del paese.⁴⁹³

Lo scenario riportato da Rösch e Watanabe evidenzia dunque che le forze governative cercano di trarre vantaggio da quelle opere animate che possano veicolare l'egemonia giapponese in Asia. Questo processo è illustrato da Amy Shirong Lu

even as much of anime can be seen to promote a transcultural globalization, other anime features work to maintain Japanese authority. These products, arguably less intended for Western consumption, trade in highly stereotypical depictions about the West. Anime 'Occidentalizes' the West and eulogizes the East, and thus this trend can be called 'Occidentalized internationalization'.⁴⁹⁴

Si verifica quindi un cambio di opinione riguardo l'effettiva utilità del mercato *anime*, in quanto sembra ora essere investito del tutto della stessa autorità detenuta dai *manga eiga* nel corso del periodo bellico. Strettamente collegata a questo ruolo politico, conseguenza della necessità di pubblicizzare e promuovere la propria identità, è la categoria entro cui gli *anime* sono collocati, i *media*; questa non è limitata solo al processo produttivo degli *anime* stessi, bensì anche alla vendita della relativa merce promozionale.⁴⁹⁵

Entra quindi in funzione il fattore economico oltre che politico degli *anime* e di tutti i prodotti associati. Nel 2008 ad esempio il governo giapponese sceglie Doraemon, dall'omonima serie del

⁴⁹² G. Hu, Tze-Yue, *Frames of Anime: Culture and Image-Building*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010, p.144.

⁴⁹³ Rösch, Felix, Watanabe Atsuko, *Modern Japanese Political Thought and International Relations*, "Global Dialogues", London, Rowman & Littlefield International Ltd., 2018, pp.212-213.

⁴⁹⁴ Lu, "The Many Faces...", *cit.*, p.172.

⁴⁹⁵ Berndt, "Anime in Academia...", *cit.*, p.2.

1969, come ambasciatore ufficiale del Giappone, così «to capitalise on the growing profile of anime with the appointment of a popular anime character».⁴⁹⁶

5.1 Miyazaki Hayao e *Totoro*: rapportarsi a un mercato nazionalistico e di promozione identitaria

Miyazaki è ben conscio degli schemi di mercato che coinvolgono anche le sue opere e comprende le necessità della commercializzazione in patria delle sue produzioni al fine di finanziare i suoi futuri lavori; lo Studio Ghibli, come fa sapere Toshio Suzuki, è tra le prime case di produzione a attuare un preciso piano di produzione e commercializzazione delle proprie opere, tramite collaborazioni con altre compagnie, il sistema «production committes».⁴⁹⁷ Tuttavia, la necessità economica non implica che Miyazaki approvi l'eccessiva promozione pubblicitaria e il nazionalismo a esso collegato prima evidenziati, alimentate dalle manovre di mercato, ancor più a livello internazionale.

Il Museo Ghibli di Mitaka aperto dal 2001 e unico al mondo vede il personaggio Totoro, già *mascotte* dello Studio Ghibli, presenziare all'ingresso dello stesso. La commercializzazione del marchio Ghibli segue una precisa politica basata sul «deemphasizing commercialization and stressing fantasy»,⁴⁹⁸ con la quale Miyazaki cerca di rispondere in modo personale alla pressione derivante dal fatto che

On a larger, economic and industrial basis, the popularity of anime also attracts the attention of bureaucratic institutions and business organizations.⁴⁹⁹

Di conseguenza anche *Totoro*, il cui successo a livello nazionale quanto internazionale è indiscusso, può raggiungere un pubblico molto vasto con la sua grande influenza mediatica. Influenza ottenuta grazie alle stesse leggi di mercato degli *anime*, nonostante Miyazaki non consideri tali i suoi film. Per tale ragione, una delle migliori caratteristiche di *Totoro* è la sua capacità di creare livelli di interconnessione culturale, in quanto inserito in una dimensione personale dai caratteri sovranazionali.⁵⁰⁰

Questo scenario, del tutto plausibile, renderebbe Miyazaki stesso tramite *Il mio vicino Totoro* fonte di guadagno e portavoce, anche globale, di un paese ancora legato al suo forte bisogno di definire la

⁴⁹⁶ Tomos, Ywain, *The significance of anime as a novel animation form, referencing selected works by Miyazaki Hayao, Satoshi Kon and Mamoru Oshii*, Aberystwyth University, 2013, p.147.

⁴⁹⁷ Denison, Rayna, "Franchising and Film in Japan: Transmedia Production and the Changing Roles of Film in Contemporary Japanese Media Cultures", *Cinema Journal*, Vol.55, No.2, 2016, p.68.

⁴⁹⁸ Lamarre, *The Anime Machine...*, cit., p.97.

⁴⁹⁹ G. Hu, Tzu-Yue, *Frames of Anime...*, cit., p.145.

⁵⁰⁰ Brinkmann, Ursula, Weerdenburg, Oscar van, *Intercultural Readiness: Four Competences for Working Across Cultures*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p.84.

propria identità nazionale; richiamo di un passato che inizia a essere distante ma che, si è visto, si conferma nelle caratteristiche come ancora attuale. Un risultato per il film più iconico di Miyazaki che non renderebbe giustizia agli sforzi del maestro, che rischia di vedere la sua opera, come quelle di altri autori, sminuita o manipolata nei suoi contenuti a favore di un apparire dai fini strategicamente economici e politici. La mancanza di attrattiva verso questo tipo di strategie economiche emerge nel momento in cui Miyazaki stesso ammette di

try not to think of this as an international business [...] somewhere my producer is probably saying the exact opposite.⁵⁰¹

Tuttavia, la commercializzazione delle serie di Miyazaki, al di là delle necessità di mercato dello Studio Ghibli, ha grande impatto sul mercato giapponese dell'animazione per via della sua esponenziale crescita: i dati del Ministero dell'Economia, Commercio e Industria giapponese (METI) stima nel 2003 che circa il 65 per cento della produzione animata mondiale è di produzione giapponese e i relativi prodotti garantiscono un guadagno di 17 miliardi di dollari per il Giappone.⁵⁰²

L'aspetto economico della produzione degli *anime*, dunque, influisce molto sul grado di diffusione degli aspetti culturali nipponici, in quanto ne determina il livello di diffusione anche nello scenario internazionale; aspetto che va a favore del tentativo di promozione nazionalista delle forze politiche in precedenza incontrato e del modo in cui esso muta. Ciò adesso avviene facendo ricorso a ciò che è *kawaii* o *moe*, generi caratterizzati da attrattiva e appetibilità e facenti parte di una strategia commerciale ma anche politica chiamata "Soft Power", già citata da Otmazgin.⁵⁰³

Limitando la discussione alle sole funzioni che l'animazione può assumere si può riprendere un'idea di Nishimura, il quale dice

In precedenza, scrissi che non esiste uno "spazio condiviso" chiamato animazione nel Giappone prebellico. Tuttavia, per essere precisi, individuando oggi [nel Giappone contemporaneo] dei criteri di valutazione differenti, ne risulta che l'animazione odierna si basa su un diverso "spazio condiviso". Le persone del periodo prebellico non avevano una chiara idea di animazione e vi era una corrispondenza a singoli prodotti di carattere sentimentale e intuitivo. A giudicare dalla situazione odierna, [...] si ha uno "spazio condiviso", in cui ogni singolo prodotto riceve uno sguardo analitico e riflessivo.⁵⁰⁴

⁵⁰¹ Carter, Lawrence William, *Going 'global' 'Studio Ghibli', 'global anime' and the popularisation of a 'mediumgenre'*, PhD thesis, SOAS University of London, 2018, pp.104-105.

⁵⁰²Otmazgin, Nissim, "Anime in the US: The Entrepreneurial Dimensions of Globalized Culture", *Pacific Affairs*, Vol.87, No.1, 2014, pp.58-59.

⁵⁰³ Ohsawa Yuki, "A Contemporary Version of Globalization: New Ways of Circulating and Consuming Japanese, Anime and Manga in East Asia", *Conference Proceedings*, 2018, p.35.

⁵⁰⁴ Nishimura, *Nihon no animēshon ha...*, cit., p.61.

L'evoluzione di questo "spazio condiviso" permette di riflettere sulla grande malleabilità contenutistica del genere *anime*, essendo anche trama e narrazione parti integranti del loro processo di creazione.⁵⁰⁵

Gli *anime* presentano le potenzialità per trattare una vasta gamma di temi e argomenti, anche appartenenti a culture lontane, così da adattarsi a un pubblico eterogeneo. La potenzialità discorsiva offerta dagli *anime*, unita agli sforzi compiuti per adeguare il prodotto a un mercato internazionale, evidenzia la necessità di andare incontro a un pubblico di riferimento che non è più circoscritto alla sola sfera dell'Asia Orientale. Lu infatti specifica che

As more and more anime are exported to Western countries, 'international-ness' gradually emerges [...] the de-politicized internationalization has made anime more 'open', allowing for more participation.⁵⁰⁶

In ciò si riscontra quindi un cambiamento della funzione di "firma nazionale" degli *anime* in funzione di quella "globalizzazione transculturale" citata da Lu. Una forma di globalizzazione che sembra attuabile rimuovendo ciò che Iwabuchi chiama "fragranza culturale",⁵⁰⁷ idea ripresa anche da Lu e riconducibile a quegli aspetti tipici e tradizionali del prodotto da eliminare per renderlo neutro.⁵⁰⁸

Grazie a questa strategia gli *anime* non sono più contestualizzati in toto in una dimensione strettamente nazionale e superano più facilmente tali confini in termini di produzione, distribuzione e consumo.⁵⁰⁹

Emerge così il problema di coniugare nazionalismo e auto-orientalismo evidenziati finora con il processo di globalizzazione e di cui la neutralizzazione degli *anime* è un tentativo: una difficoltà che Kōichi Iwabuchi fornendo un'ulteriore versione di auto-orientalismo

'while Orientalism enjoys the mysterious exoticism of the Other, self-orientalism exploits the Orientalist gaze to turn itself into an Other'. Self-orientalism shows how Japan does not have enough power to dominate the West yet and 'Japan talks about the Self, while the West talks about the Other'.⁵¹⁰

⁵⁰⁵ Musa, S.; Ziatdinov, R.; Griffiths, C. "Introduction to computer animation and its possible educational applications". In M. Gallová, J. Gunčaga, Z. Chanasová, M.M. Chovancová (Eds.), *New Challenges in Education. Retrospection of history of education to the future in the interdisciplinary dialogue among didactics of various school subjects*, Ružomberok, Verbum, 2013, p.2.

⁵⁰⁶ Nella versione originale è «cultural odor». Lu, "The Many Faces...", *cit.*, p.173.

⁵⁰⁷ Questa strategia trova uno sviluppo più radicale in una precisa caratteristica degli *anime*, quella del *Mukokuseki*, di cui si parlerà più avanti specie in relazione all'operato di Miyazaki.

⁵⁰⁸ Lu, "The Many Faces...", *cit.*, p.175.

⁵⁰⁹ Berndt, "Anime in Academia...", *cit.*, p.10.

⁵¹⁰ Lu, "The Many Faces...", *cit.*, p.182.

Si precisa ora che questo auto-Orientalismo viene individuato da Kaori Yoshida anche ne *Il mio vicino Totoro*.⁵¹¹ La studiosa riconosce la complessità della questione nazionalismo e auto-orientalismo nell'ambito dei lavori di Miyazaki e conferma come negli altri suoi film siano rintracciabili posizioni chiaramente antinazionaliste. Risulta pertanto più corretto dire che la presenza di tratti autoctoni ne *Il mio vicino Totoro* non vada imputata a influenze nazionalistiche ma al desiderio di preservare la propria integrità personale, cosa che non esclude una forma di rispetto della propria identità giapponese da parte del maestro.⁵¹² L'approccio di Miyazaki al tema dell'identità presenta dei tratti originali che emergono nel momento in cui i suoi lavori vengono proposti anche a degli spettatori stranieri, cosa che verrà approfondita nel dettaglio in seguito.

6 Il Giappone all'estero: l'importanza dell'animazione e della sua dimensione globale

L'effetto della globalizzazione sul mercato *anime* fa conoscere alla loro commercializzazione oltremare un aumento esponenziale, specie sul finire degli anni Novanta. Sembra che il Giappone cominci a percepire tale commercio come una sua esclusiva caratteristica culturale, così da accattivarsi il mercato statunitense prima e internazionale dopo: dice Nissim Otmazgin,

The penetration of anime into the American market has been described as owing to the crucial role of fans as cultural agents, the deterritorializing effects of globalization where culture flows rapidly between markets, the domestication and heavy editing of anime to suit Americans' tastes, the ability of the Japanese anime industry to constantly produce new, creative images and genres, and as part of the wider global flow of Japanese pop culture and "soft power".⁵¹³

Tutte queste caratteristiche derivanti dall'arrivo degli *anime* in un mercato internazionale permettono quindi una completa rivisitazione del prodotto, in grado non solo di presentare la cultura giapponese a un pubblico straniero, ma anche di approcciarla in maniera riflessiva. Infatti, Fukunaga Natsuki fa notare che

Young students who are now attracted to Japanese by the country's popular culture were "absorbing Japanese language and customs directly with their eyes and ears".⁵¹⁴

⁵¹¹ Yoshida Kaori, *Animation and "Otherness": The Politics of Gender, Racial, And Ethnic Identity in the World of Japanese Anime*, Vancouver, University of British Columbia, 2008, p.120.

⁵¹² Yoshida, *Animation and "Otherness"*..., cit., p.179.

⁵¹³ Otmazgin, "Anime in the US...", cit., p.54.

⁵¹⁴ Fukunaga Natsuki, "Those Anime Students': Foreign Language Literacy Development through Japanese Popular Culture", *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, Vol.50, No.3, 2006, p.206.

Allison Brent mette in guardia riguardo il rischio di cadere in quello che chiama “etnocentrismo pedagogico”, la fuorviante idea secondo cui gli *anime* abbiano sempre un intento costruttivo da perseguire, quale ad esempio proprio il valorizzare la cultura giapponese.⁵¹⁵

Nonostante ciò, Brent non esclude la possibilità di individuare tali aspetti pedagogici negli *anime*, infatti non manca di sottolineare che gli studenti di corsi sugli *anime* vengono esposti a molti aspetti della lingua e della cultura giapponese già prima di prendere parte alle lezioni di giapponese inserite in tali corsi. Questa conoscenza pregressa viene poi adoperata in tale contesto insieme all’acquisizione di nuova terminologia, grammatica ed elementi culturali,⁵¹⁶ in quanto la dimensione accademica che è oggi riconosciuta agli *anime* permette di ascriverli a una categoria di “multiliteracies”, definita dall’insieme di «texts, language, situated meaning, technology, popular culture, power, identity, and critical stance».⁵¹⁷

La pervasività descritta da Otmazgin riguarda quindi non solo il mercato, ma anche la dimensione sociale e culturale, sotto diversi aspetti. Anche Reito Adachi, introducendo un discorso sulla traducibilità dei lavori di Miyazaki, si esprime riguardo le prospettive di dialogo transculturale che gli *anime* possono offrire. Infatti, sottolinea come la progressiva espansione del mercato estero possa aiutare un pubblico statunitense a modificare la propria predisposizione mentale al fine di accogliere l’alterità.⁵¹⁸

La grande adattabilità degli *anime* che gli permette di inserirsi in un ambito accademico come evidenziato da Allison Brent, si rivela un elemento che infatti trova applicazione anche al di là del solo studio di lingua e cultura giapponese; riferendosi alla possibilità di usare gli *anime* per raccontare storie da una trama abbastanza articolata da favorire diversi argomenti di dibattito, Napier parla di *Neo Genesis Evangelion* (1996-97) di Anno Hideaki e di *La Principessa Mononoke* di Miyazaki Hayao come di due casi in cui il dibattito intellettuale e le discussioni su differenti temi e idee sono alla base di numerosi articoli. Il dibattito si estende anche aldilà di questi singoli lavori, così da coinvolgere il panorama animato giapponese in sé. Per lei si è davanti a un elemento determinante nel provare che gli *anime* sono prodotti culturali idonei per essere al centro di una serie di studi di carattere intellettuale.⁵¹⁹

⁵¹⁵ Brent, Allison, “Japanese animation as moral instruction: A Bourdieusian perspective of rural aspiring teachers’ and urban anime fans’ instrumentalist pedagogies”, *Urbana*, Vol.18, 2017, p.17.

⁵¹⁶ Fukunaga, “Those Anime Students...”, *cit.*, p.215.

⁵¹⁷ Fukunaga, “Those Anime Students...”, *cit.*, p., p.207.

⁵¹⁸ Adachi Reito, *A Study of Japanese Animation as Translation: A Descriptive Analysis of Miyazaki Hayao and Other Anime Dubbed Into English*, Boca Raton, Dissertation.com, 2012, p.175.

⁵¹⁹ Napier, *Anime: from Akira to...*, *cit.*, p.18.

Le potenzialità offerte dagli *anime* permettono di metterne in evidenza il principale cambiamento: adottano sempre più la necessità di cancellare la “fragranza culturale” dalle proprie storie che li vincoli ad una precisa realtà, in quanto

many of anime’s themes (romance, war, the end of the world) are as universal as they are specifically American or Japanese.⁵²⁰

Gli *anime* riescono a farsi strada nella scena globale imponendosi solo come prodotto giapponese. Tale considerazione mette quindi in luce allo stesso tempo che l’eliminazione della “fragranza culturale” non agisce a livello tecnico, ma solo tematico. Questa caratteristica viene evidenziata anche da Napier, la quale richiama le parole di Annalee Newitz per sottolineare come gli *anime* presentino delle caratteristiche a livello strutturale tipicamente giapponesi, che fanno in modo da garantire loro sempre un’identità unica e propria, in grado di renderli “diversi”; in questo modo essi non rimangono indifferenti alla globalizzazione ma allo stesso tempo evitano di perdere le loro peculiarità.⁵²¹

For, while anime has been enormously influenced by global culture, it remains an original product of the concatenation of circumstances that have created the culture of modern Japan.⁵²²

Napier fornisce quindi una definizione di *anime* pensata sulla base della loro natura unica

To define anime simply as ‘Japanese cartoons’ gives no sense of the depth and variety that make up the medium. [...] Unlike cartoons in the West, anime in Japan is truly a main-stream pop cultural phenomenon⁵²³

Si tratta di un fattore che non favorisce direttamente gli intenti di esportazione della propria cultura a cui aspira il Giappone, ma in egual misura dà al Paese la possibilità di essere comunque conosciuto all’estero come l’unico rappresentante di questo prodotto peculiare, per quanto i contenuti da esso proposti possano essere distanti dalla cultura giapponese.⁵²⁴

7 Miyazaki Hayao e *Il mio vicino Totoro* nel mondo: icone della globalità

Miyazaki non è estraneo al processo di globalizzazione conosciuto dall’intero panorama animato giapponese. Tuttavia, la sua produzione presenta caratteristiche che lo distinguono dalle altre opere animate giapponesi in fatto di esportazione della propria cultura e incontro con l’alterità. Si è infatti

⁵²⁰ Napier, *Anime: from Akira to...*, cit., p.242.

⁵²¹ Napier, *Anime: from Akira to...*, cit., p.242.

⁵²² Napier, *Anime: from Akira to...*, cit., p.27.

⁵²³ Chan, Yee-Han, Ngan-Ling Wong, Ng, Lee-Luan, “Japanese Language Students’ Perception of Using Anime as a Teaching Tool”, *Indonesian Journal of Applied Linguistics*, Vol.7 No.1, 2017, p.94.

⁵²⁴ Lu, “The Many Faces...”, cit., p.171.

visto come il Giappone tramite l'animazione cerchi di imporre il proprio auto-orientalismo alla sfera dell'Asia Orientale. Una forma di promozione identitaria basata sull'esportazione in tale sfera di *anime* dalla forte "fragranza culturale". Al contrario, tale fragranza viene eliminata quando si tratta di approcciare scenari europei e statunitensi, ove l'unico elemento giapponese rintracciabile nel prodotto *anime* è questa sua stessa categoria di appartenenza. Sono strategie differenti per la stessa promozione nazionalistica del Paese, attuata tramite un uso studiato delle potenzialità offerte dalla globalizzazione, fattore più importante della modernità.

Miyazaki si pone in una dimensione intermedia nel determinare l'orientamento della propria produzione animata: evita di eliminare del tutto gli elementi tradizionali, ma neanche li esalta al punto da sminuire quelli stranieri, dando adito all'auto-orientalismo. Si preoccupa, invece, di creare una commistione di elementi culturalmente eterogenei, che gli permettono di tenere in considerazione tanto la propria cultura quanto quella straniera. Il risultato di questo processo viene illustrato da Lu, dicendo che «What audiences see is not any specific cultural characteristics but a blend of different cultures».⁵²⁵

In questo modo, Miyazaki non rinuncia né a eliminare del tutto le caratteristiche nipponiche, né a privilegiare in toto quelle straniere nei propri film. Una decisione che scaturisce da un processo di edificazione personale. Il maestro riconosce che «the Japanese hate their own faces»,⁵²⁶ mentre Napier evidenzia che l'eliminazione di tale "fragranza" è imputabile anche al tentativo di presentare una realtà differente al pubblico giapponese stesso.⁵²⁷ Miyazaki, però, non si rispecchia in questa dimensione. Per il maestro è molto importante preservare il proprio Io e rapportarlo all'alterità; si tratta di un'occasione per mettersi a confronto e quindi migliorarsi, di attuare una «construction of identity as otherness».⁵²⁸

A questo proposito si fa notare una caratteristica derivante dall'eliminazione della "fragranza culturale": gli *anime* diventano, gradualmente, un prodotto *mukokuseki*, (senza Stato), poiché non collegato a nessuna identità nazionale.⁵²⁹ Una conseguenza molto radicale della strategia esposta da Lu, ma che non sembra tenere conto delle peculiarità giapponesi del prodotto individuate da Newitz, che il *mukokuseki* non cancella. Tuttavia, questa visione porta Oshii Mamoru a convincersi che, per

⁵²⁵ Lu, "The Many Faces...", *cit.*, p.173.

⁵²⁶ Napier, *Anime: from Akira to...*, *cit.*, p.25.

⁵²⁷ Napier, *Anime: from Akira to...*, *cit.*, p.25.

⁵²⁸ Rifa-Valls, Montserrat, "Postwar Princesses, Young Apprentices, and a Little Fish-Girl: Reading Subjectivities in Miyazaki Hayao's Tales of Fantasy", *Visual Arts Research*, Vol.37, No.2, 2011, p.94.

⁵²⁹ Napier, *Anime: from Akira to...*, *cit.*, p.24.

via del *mukokuseki*, gli animatori creino opere in cui non emerge più il *urusato*, la tradizionale visione giapponese di luogo di appartenenza.⁵³⁰

Ebbene, a tal proposito si può notare come Miyazaki, nel cercare di attenersi all'equilibrata unione di elementi tanto autoctoni quanto stranieri nei suoi film, cercando di svincolare la propria animazione dalla definizione di *mukokuseki*, cosa che gli permette di non rinunciare in toto al *urusato*, che ne *Il mio vicino Totoro* si è visto essere un elemento portante.

La naturale unione di elementi culturalmente lontani che Miyazaki riesce a creare nei suoi film permette anche di rendere le sue produzioni apprezzabili e riconoscibili all'estero. Negli Stati Uniti ad esempio *Il mio vicino Totoro* conosce al rilascio un modesto successo.⁵³¹

Dell'unione di componenti culturali differenti fanno parte anche gli elementi fantastici. Anche questi sono infatti soggetti a un processo di mescolanza meticoloso e armonioso, che permette di dare forma a un mondo più vasto di quello che deriverebbe dal trattare solo elementi autoctoni. In questo modo Miyazaki riesce a esprimere il suo interesse e la sua conoscenza riguardo tratti tipici di culture lontane.⁵³² Tutto questo rende il metodo di lavoro di Miyazaki molto originale e Napier infatti fa notare che l'animazione giapponese è incredibilmente popolare specialmente grazie ai film del maestro.⁵³³

Per tali ragioni, la presenza dei film dello Studio Ghibli all'estero è importante per la promozione identitaria e nazionalistica del Giappone in una dimensione non solo relativa all'Asia Orientale, ma anche a quella internazionale. Nonostante Miyazaki specifichi che all'atto della produzione di un suo film tiene in considerazione solo le aspettative del pubblico giapponese, il governo non rinuncia a trarre vantaggio della popolarità delle sue opere quando avvia campagne di promozione culturale globale.⁵³⁴ Dice nel 2005 l'allora Ministro degli Affari Esteri, Nobutaka Machimura

The fusion of the Japanese and American cultures has created a new global culture; the phenomenon is particularly visible in recent years, Miyazaki's animations including "Spirited Away" represent a new creation combining Japanese sensitivity with Walt Disney's American film making traditions.⁵³⁵

⁵³⁰ Napier, *Anime: from Akira to...*, cit., p.25.

⁵³¹ Furniss, Maureen, *Animation: Art and Industry*, London, John Libbey Publishing, 2012, p.46.

⁵³² Napier, *Anime: from Akira to...*, cit., p.122.

⁵³³ Chan, Ngan-Ling, Ng, "Japanese Language...", cit., p.95.

⁵³⁴ Carter, *Going 'global'...*, cit., p.104.

⁵³⁵ Rösch, Watanabe, *Modern Japanese...*, cit., p.213.

Nonostante il successo negli Stati Uniti, le somiglianze tecniche dei film di Miyazaki con le produzioni Disney sono limitate per lo più a un livello meramente grafico, nello stile di disegno e nel processo di produzione.⁵³⁶

Riguardo questo paragone e riferendosi in particolare a *Il mio vicino Totoro*, Napier fa infatti notare che

“Totoro effectively create[s] a low-key sense of the enchantment lurking in daily life.” This is a far cry from the genial chirpiness or wisecracking sassiness of so many of Disney’s animated animals, especially the recent ones, who often seem perpetually pumped up by antidepressants, or else infallibly wise.⁵³⁷

Margaret Talbot evidenzia che le persone tendono spesso ad associare le produzioni di Miyazaki e quelle della Disney, ma sottolinea che tale paragone è valido solo se si prende in considerazione il loro livello di fama nei rispettivi paesi, in quanto in termini di temi e stile, i lavori di Miyazaki difficilmente possono essere associati a quelli Disney.⁵³⁸

Viene infatti richiamato da Christine Hoff Kraemer un tratto che distingue in modo marcato i due universi, che rende i lavori di Miyazaki anche, in certi casi, di difficile comprensione; Kraemer fa notare come i film della Disney tendano a offrire passivamente un certo insieme di valori culturali, mentre Miyazaki cerca di gestire in modo più attivo quelli giapponesi, arrivando anche a destabilizzarli.⁵³⁹

L’influenza della Disney nei film dello studio Ghibli si propone però in modo ben più pervasivo nell’aspetto commerciale ed economico. Dice infatti Carter

Disney access to the distribution and transmission systems for the global Ghibli consumption base outside of Asia and ensuring that Miyazaki Hayao films became some of the most globally accessible anime texts [...] This deal narrows the forces of globalization [...].⁵⁴⁰

Sotto questo punto di vista, l’unione di Disney con lo Studio Ghibli permette a quest’ultimo di attuare una «Disneyfication» il cui obiettivo è

⁵³⁶ Kuzmina, E.V., “Representation of Western and Eastern Culture in Miyazaki Hayao Animation”, *Facets of Culture in the Age of Social Transition: Proceedings of the All-Russian Research Conference with International Participation*, KnE Engineering, 2018, p.34.

⁵³⁷ Napier, *Anime: from Akira to...*, cit., p129.

⁵³⁸ Talbot, Margaret, “The Auteur of Anime”, *The Asia-Pacific Journal*, “Japan Focus”, Vol.4, Issue 3, 2006, p.3.

⁵³⁹ Kraemer, “Between the Worlds...”, cit., p.1.

⁵⁴⁰ Carter, *Going ‘global’...*, cit., p.99.

to ‘spread the canon of consumerism and to provide an infrastructure for it’ [...] resulting in distributional ‘deterritorialisation’ [...] and consequently the ‘elaboration of transnational systems of delivery’.⁵⁴¹

Proporre le opere dello Studio Ghibli secondo un sistema di diffusione transnazionale permette anche una trasmissione transculturale delle opere stesse, rendendole fruibili e aperte a riflessioni a un pubblico ben più vasto di quello nazionale. Un pubblico internazionale può infatti non solo conoscere e apprezzare lo stile del maestro, ma anche carpirne sin da subito l’elevato grado di comunicabilità non verbale che emerge dalla scrittura di certe scene; a proposito di *Totoro*, infatti, dice Bolton

to me even the idea of “communication” suggests a discursive engagement across the vagaries of language, while I think what Miyazaki’s films really yearn for is an almost prelinguistic kind of mutual understanding— like the wordless communion between children and fantastic creatures in *My Neighbor Totoro* [...].⁵⁴²

L’abilità narrativa di Miyazaki è basata su una capacità espressiva che riesce ad andare oltre alle parole, motivo per cui non è possibile limitare a un ambiente meramente nazionale le sue opere, neanche *Il mio vicino Totoro*, nonostante l’altro grado di elementi autoctoni in esso presenti. Non sono i tornaconti economici, ma il sentimento che per Miyazaki rimane alla base dell’animazione. Si tratta di

simple human emotions, including real love and love of real justice— emotions that can be conveyed to a wide audience.⁵⁴³

Alla luce di tutto ciò, il proporre *Il mio vicino Totoro*, così come ogni altro film del maestro, ad un pubblico internazionale permette una serie di riflessioni che spaziano su diversi aspetti culturali o caratteristici che, a differenza della grande atmosfera nipponica del film, non sempre sono tipicamente giapponesi.

Ritorna dunque quell’aspetto di glocalità individuato da Svetlana Boym e che anche Lucy Wright evidenzia quando dice

Miyazaki’s vision is more expansive and global. His characters can be described as both “performing Japaneseness” but also exemplifying foreign cultural traits that coalesce into coherent and transnational human traits.⁵⁴⁴

⁵⁴¹ Carter, *Going ‘global’ ...*, cit., p.99.

⁵⁴² Bolton, Christopher, *Interpreting Anime*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018, p.249.

⁵⁴³ Bolton, *Interpreting Anime ...*, cit., p.236.

⁵⁴⁴ Wright, “Forest Spirits...”, cit., p.2.

Wright sottolinea in seguito che grazie a questa visione globale, il maestro è in grado di fornire una visione di spiritualismo legata, piuttosto che a quello della tradizione giapponese in sé, al suo «primal state», che comprende una dimensione più universale.⁵⁴⁵

Questo discorso vale anche per la natura, presentata nella sua forma preintellettuale, quindi svincolata da categorizzazioni culturali.⁵⁴⁶ Eppure, questo aspetto ricorda anche che il tema dell'armonia tra uomo e natura risulta trattato ampiamente in tutta la produzione artistica nipponica.⁵⁴⁷

Tale elemento va tenuto in considerazione, insieme alla differente concezione della natura che caratterizza Europa e America, nel momento in cui *Il mio vicino Totoro* viene diffuso all'estero; la concezione della natura della sfera euro-statunitense, secondo lo storico Lynn White, si basa su una natura subordinata all'uomo, condizione che per lo studioso deriverebbe in primo luogo dalla cultura cristiana dell'area europea e statunitense. White dice che con il

destroying pagan animism, Christianity made it possible to exploit nature in a mood of indifference to the feelings of natural objects.⁵⁴⁸

A partire da questa premessa, l'uomo sviluppa scienza e tecnologia, in quanto «is God's will that man exploit nature for his proper ends».⁵⁴⁹

Si è quindi dinanzi a una concezione della natura che, proprio nel rifiutare una forma di animismo, si distingue da quella presente nei film di Miyazaki, basata sul paritario rapporto che vi è fra ambiente naturale e uomo.⁵⁵⁰

Non a caso Ogawa Hitoshi sottolinea l'importanza del vento come elemento naturale fondante per Miyazaki, anche ne *Il mio vicino Totoro*, dove la strana creatura viene dallo studioso associata al dio del vento, che in quanto tale è sempre vicino alle protagoniste e ne condiziona le azioni.⁵⁵¹

Da questa considerazione sull'idea di uomo e natura in culture distanti emerge che una differente prospettiva culturale può portare a interpretare diversamente temi che in un film si ricercano e i modi in cui sono trattati, che possono non essere compresi o individuati. Nel caso de *Il mio vicino Totoro*

⁵⁴⁵ Wright, "Forest Spirits...", *cit.*, p.2.

⁵⁴⁶ Wright, "Forest Spirits...", *cit.*, p.4.

⁵⁴⁷ Saito Yuriko, "The Japanese Appreciation of Nature", *British Journal of Aesthetics*, Vol.25, No.3, 1985, p.239.

⁵⁴⁸ Kane, Micheal, *Postmodern Time and Space in Fiction and Theory*, "Geocentrism and Spatial Literary Studies", Cham, Palgrave Macmillan, 2020, p.31.

⁵⁴⁹ Kane, *Postmodern Time and Space...*, *cit.*, p.31.

⁵⁵⁰ Mumcu, Yilmaz, "Anime Landscapes...", *cit.*, p.1.

⁵⁵¹ Ogawa Hitoshi, "The advent of anime philosophy: Miyazaki Hayao and neighborliness", *The philosophical studies of Yamaguchi University*, Vol.25, 2018, p.42.

si è dinanzi a un profondo senso di gratitudine e rispetto per la natura a livello universale, in grado di restituire la dignità della vita richiamata da Susan J. Bigelow per parlare dei film del maestro.⁵⁵²

Tutte queste sfaccettature e riflessioni rendono *Il mio vicino Totoro* un film molto conosciuto tanto in patria quanto all'estero e continuano a permettere una rilettura del testo e del sottotesto del film.

Internet favorisce molto il proliferare di queste differenti letture relative alla pellicola, accelerando il processo di definizione di *Totoro* quale icona giapponese prima e internazionale poi e trasformandolo in un vero e proprio *meme*.⁵⁵³ Per spiegare la natura di tale fenomeno culturale, lo studioso Carlos Mauricio Castaño Díaz riprende gli studi in merito di Richard Dawkins, che definisce il *meme* come

the new replicator, a noun that conveys the idea of a unit of cultural transmission, or a unit of imitation. 'Mimeme' comes from a suitable Greek root, but I want a monosyllable that sounds a bit like 'gene'. I hope my classicist friends will forgive me if I abbreviate mimeme to meme.⁵⁵⁴

Totoro dunque giova del progredire della globalizzazione e della comunicazione transculturale, permettendo una trasmissione e modifica di significati che finiscono per non essere più ascrivibili a una singola cultura.

La grande importanza culturale che *Il mio vicino Totoro* ha in Giappone ma anche all'estero offre poi la possibilità di conoscere le idee sociali o politiche del maestro. Tramite la storia, gli ambienti e i personaggi di questo film si può quindi entrare in contatto con la dimensione universale del pensiero di Miyazaki e con il suo animismo dal carattere ecologico, non limitato alla sola realtà giapponese e slegato dalle sfide inerenti all'identità e al nazionalismo. Tutto questo può infatti essere approfondito e reinterpretato da un pubblico ben più vasto di quello nazionale.

⁵⁵² Bigelow, "Technologies of Perception...", *cit.*, p.56.

⁵⁵³ Sulla funzione del personaggio di *Totoro* come *meme* associato al "fandom transculturale" si veda Morimoto Lori, "The 'Totoro Meme' and the politics of transfandom pleasure", *East Asian Journal of Popular Culture*, Vol.4, No.1, 2018, p.1.

⁵⁵⁴ Castaño, D., C.M., "Defining and characterizing the concept of Internet Meme", *Revista CES Psicología*, Vol.6, No.1, 2013, p.84.

CONCLUSIONE

In questo elaborato si è cercato di dimostrare come *Il mio vicino Totoro* presenti le caratteristiche di un'opera in grado di offrire interessanti possibilità di analisi culturale e sociale del Giappone, permettendo di approfondirne gli sviluppi anche politici ed economici. Si è visto infatti come la pellicola sia in grado di dire molto delle esperienze personali dell'autore, chiaramente maturate nel contesto sociale di riferimento, in cui il discorso politico, sviluppatosi a seguito della sconfitta, è molto attivo e Miyazaki mai ne rimane estraneo.⁵⁵⁵

Il maestro riesce con le sue opere e, nel caso di questo elaborato, con *Il mio Vicino Totoro* a comunicare in modo non soltanto efficiente, ma soprattutto personale, la sua idea ecologista e morale, nonché a dare forma al suo animismo, caratterizzato da una peculiare elaborazione personale. Si è visto infatti trattarsi di un animismo che rivela una dimensione nazionale nell'essere collegato al bagaglio culturale e tradizionale giapponese, ma che viene da Miyazaki rielaborato in modo da attribuirgli una dimensione universale, appunto globale.⁵⁵⁶

Nel capitolo 1 si è definito il quadro generale del Giappone dal periodo Meiji a tutto il periodo bellico; gli eventi che lo interessano hanno permesso la formazione di idee tanto culturali quanto politiche le cui conseguenze si protraggono nel tempo. Si sono analizzati i modi in cui l'idea di etnia è andata maturando nel corso della guerra, adattandosi all'emergente scenario imperialista e colonialista, mettendo le basi di un'idea di identità che spinge il Giappone a identificarsi come una guida nella sfera dell'Asia Orientale. Da essa si è visto sorgere un'idea di identità che ancora resiste nei suoi tratti nazionalistici nel periodo postbellico.

Nel capitolo 2 si è cercato di illustrare le modalità secondo le quali la visione del mondo che Miyazaki matura viene poi espressa nel film tramite la ricostruzione dell'ambiente storico e sociale della sua infanzia, riprendendo elementi tipici giapponesi quali il *furusato*, il *buraku*, e il *satoyama*, che rispecchiano la visione ecologista, lo spirito tradizionale e animista di Miyazaki. Tuttavia, considerate le correnti nazionalistiche, conservatrici e identitarie che si diffondono in questo periodo, la visione del film potrebbe portare a delle interpretazioni dello stesso per certi versi pregiudizievoli proprio per gli elementi tipici del *nihonjinron*, elementi, nel periodo di produzione e diffusione del film, rimandano a idee diverse se non addirittura opposte a quelle del maestro.⁵⁵⁷ Per tale ragione si è ritenuto importante tenere conto delle numerose dichiarazioni e discussioni di Miyazaki in merito a

⁵⁵⁵ Ogihara-Schuck, *Miyazaki's Animism Abroad...*, cit., p.42.

⁵⁵⁶ Napier, *Miyazakiworld...*, cit., p.103.

⁵⁵⁷ Napier, *Miyazakiworld...*, cit., p.19.

Il mio vicino Totoro, le quali permettono di approcciare il tema del film senza cadere in tali pregiudizi o essere sviati verso una lettura nazionalistica dello stesso.⁵⁵⁸ Il mondo de *Il mio vicino Totoro* si svincola da tali scenari, cercando di sensibilizzare all'influenza pedagogica e costruttiva che l'intimità con la natura possiede, come si è dimostrato parlando della *Child's Nature* di Affrica Taylor, che ricorda anche il grande interesse e la conseguente preparazione di Miyazaki in materia di letteratura e cultura europea.⁵⁵⁹

Unendo dunque le discussioni sorte in merito alle idee culturali e politiche di Miyazaki all'analisi del film in esame si è reso accessibile uno scorcio di tradizione e cultura nipponica che non promuove la visione nazionalistica tipica dei decenni successivi la fine del conflitto. La semplice ma coinvolgente rappresentazione della natura che, sebbene data per scontato nell'ambiente del film, influenza molto Satsuki e Mei, nonché la rappresentazione delle strane creature del bosco propone una visione da sogno che ha da raccontare solo un'unione intima e mistica con il mondo. Eppure, essa risulta del tutto amalgamata alla realtà storica, essendo Miyazaki convinto che non si può comunque scappare da essa e ancor meno dal proprio passato, come risulta deducibile dalle sue idee in merito alla storia belligerante del Giappone e riportate nell'elaborato.

Nel capitolo 3 si è discusso di come Miyazaki Hayao riesce ad assimilare il valore spirituale e edificante alla base delle proprie tradizioni e della propria appartenenza etnica, che si dissocia dalle tensioni legate al tema dell'etnia e riportate tramite le parole di David L. Howell, secondo il quale tali tensioni sono il sintomo di un nazionalismo ancora sedimentato. Miyazaki quindi ancora una volta dichiara di rifiutare muri che separano gli uomini, anche all'interno del Paese. Si è ritenuto importante infatti precisare che Miyazaki ha piena coscienza delle tensioni che il tema dell'esaltazione identitaria e dell'unicità dei giapponesi fa scaturire dal rapporto con l'Altro, inteso tanto come minoranza etnica interna al Paese, quanto come straniero. Un rapporto dalla natura molto discussa che, si vede in questo capitolo, si presenta ancora tra gli anni Novanta e il Duemila, nonostante si sviluppi nel corso del periodo bellico.⁵⁶⁰ Risulta quindi comprensibile che decenni di conflitti non solo politici, ma anche e soprattutto identitari sorti nella prima metà del Novecento presentino il loro conto all'epoca che segue, non potendo solo essere dimenticati come se fossero errori di un'era ormai finita.

In definitiva si è voluto mostrare come Miyazaki Hayao riesce a distinguersi in questo contesto sociale, dimostrandosi in grado di trasmettere un grande rispetto per la tradizione autoctona ma senza

⁵⁵⁸ Il testo che propone molte dichiarazioni in merito, nonché quello usato in questo elaborato, rimane Miyazaki, Okamoto, *Totoro ga Umareta Tokoro*, cit., pp.57-65.

⁵⁵⁹ Prats, "Girl's Aesthetics...", cit., p.378.

⁵⁶⁰ Per un riferimento chiaro e completo si veda Doak, Kevin M., "Building National Identity through Ethnicity: Ethnology in Wartime Japan and After", *The Journal of Japanese Studies*, Vol.27, No.1, 2001, pp.2-5.

asservirla alle necessità politiche e alle ambizioni identitarie giapponesi, rendendola universale e quindi apprezzabile per un pubblico internazionale. A buona ragione *Il mio vicino Totoro* è tra le opere più emblematiche di Miyazaki Hayao e dello studio Ghibli non solo in patria, ma ancora di più all'estero. Il maestro con questo film cerca di dare voce a una serie di valori globali, che contraddistinguono ed elogiano non lo spirito di un solo popolo, ma quello di tutta l'umanità, alimentando una serie di riflessioni che spaziano su temi legati non solo al Giappone, ma al mondo intero.

BIBLIOGRAFIA

Adachi Reito, *A Study of Japanese Animation as Translation: A Descriptive Analysis of Miyazaki Hayao and Other Anime Dubbed Into English*, Boca Raton, Dissertation.com, 2012

Aguilar Jr., Filomeno V., “Rice and Magic A Cultural History from the Precolonial World to the Present”, *Philippine Studies: Historical & Ethnographic Viewpoints*, Vol.61, No.3, 2013

Allison, Anne, *Millennial Monsters: Japanese Toys and the Global Imagination*, Berkeley, University of California Press, 2006

Amato, Eugenio, “Da Omero a Miyazaki. La mitologia classica negli «anime» (e nei «manga») giapponesi: spunti per una futura ricerca”, *OpenEdition Journals*, No.4, 2006

Ashkenazi, Micheal, *Handbook of Japanese Mythology*, ‘handbooks of world mythology’, Santa Barbara, ABC-CLIO, Inc., 2003

Barton, Kristin M., *A State of Arrested Development: Critical Essays on the Innovative Television Comedy*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2015

Befu Harumi, ベフハルミ, *Ideorogī to shite no Nihon Bunkaron*, イデオロギーとしての日本文化論 (L’ideologia in qualità di discorso culturale letterario), Tōkyō, Shisō no kagakusha, 1997

Berndt, Jaqueline, “Anime in Academia: Representative Object, Media Form, and Japanese Studies”, *Arts*, Vol.7, No.56, 2018

Bigelow, Susan J., “Technologies of Perception: Miyazaki in Theory and Practice”, *animation: an interdisciplinary journal*, Vol.4, No.1, 2009

Bix, Herbert P., *Hirohito and the Making of Modern Japan*, “Perennial”, New York, HarperCollins Publisher, 2000

Bolton, Christopher, *Interpreting Anime*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018

Borovoy, Amy, “Doi Takeo and the Rehabilitation of Particularism in Postwar Japan”, *The Journal of Japanese Studies*, Vol.38, No.2, 2012

- Breen, Deborah, "Designs and Dreams: Questions of Technology in Miyazaki Hayao's *The Wind Rises*", *Technology and Culture*, Vol.57, No.2, 2016
- Brent, Allison, "Japanese animation as moral instruction: A Bourdieusian perspective of rural aspiring teachers' and urban anime fans' instrumentalist pedagogies", *Urbana*, Vol.18, 2017
- Brinkmann, Ursula, Weerdenburg, Oscar van, *Intercultural Readiness: Four Competences for Working Across Cultures*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014
- Brown, Robert D., Washitani Izumi *et al.*, *Satoyama: The Traditional Rural Landscape of Japan*, Tōkyō, Springer Japan, 2003, (*ed.or, Satoyama no kankyogaku*, 2001)
- Brown, Steven T., *Tokyo Cyberpunk: Posthumanism in Japanese Visual Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2010
- Caroli, Rosa, Gatti, Francesco, *Storia del Giappone*, "Biblioteca Universale", Bari, editori Laterza, 2006
- Carter, Lawrence William, *Going 'global' 'Studio Ghibli', 'global anime' and the popularisation of a 'mediumgenre'*, PhD thesis, SOAS University of London, 2018
- Cassegård, Carl, "Lovable Anarchism: Campus Protest in Japan From the 1990s to Today", *Culture Unbound*, Vol.6, 2014
- Castaño, D., C.M., "Defining and characterizing the concept of Internet Meme", *Revista CES Psicología*, Vol.6, No.1, 2013
- Chan, Yee-Han, Ngan-Ling Wong, Ng, Lee-Luan, "Japanese Language Students' Perception of Using Anime as a Teaching Tool", *Indonesian Journal of Applied Linguistics*, Vol.7 No.1, 2017
- Cornille, Catherine, "Nationalism in New Japanese Religions", *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, Vol.2, No.2, 1999
- Creighton, Millie, "Consuming Rural Japan: The Marketing of Tradition and Nostalgia in the Japanese Travel Industry", *Ethnology*, Vol.36, No.3, 1997
- Dela Pena, Joseph L., "Otaku: Images and Identity in Flux", *CUREJ: College Undergraduate Research Electronic Journal*, University of Pennsylvania, 2006

- Denison, Ranya, *“Introducing Studio Ghibli’s Monster Princess: From Mononokehime to Princess Mononoke.” Princess Mononoke: Understanding Studio Ghibli’s Monster Princess*, London, Bloomsbury Academic, 2017
- Denison, Rayna, “Anime and Nationalism: The politics of representing Japan in Summer Wars (Hosoda Mamoru, 2009)”, *Mutual Images*, Vol.5, 2018
- Denison, Rayna, “Franchising and Film in Japan: Transmedia Production and the Changing Roles of Film in Contemporary Japanese Media Cultures”, *Cinema Journal*, Vol.55, No.2, 2016
- Doak, Kevin M., “Building National Identity through Ethnicity: Ethnology in Wartime Japan and After”, *The Journal of Japanese Studies*, Vol.27, No.1, The Society for Japanese Studies, 2001
- Doak, Kevin M., *A History of Nationalism in Modern Japan: Placing the People*, “Handbook of Oriental Studies: Handbuch der Orientalistik: Section Five: Japan”, Vol.13, Leiden, Brill, 2007
- Dorman, Benjamin, Reader, Ian, “Projections and Representations of Religion in Japanese Media”, *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, Vol.10, No.3, 2007
- Earnshaw, Steven, *The Handbook of Creative Writing*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007
- Edere, Matthias, “Japanese Folklore Science Today”, *Folklore Studies*, Vol.18
- Frattolillo, Olivero, Oliviero, Salvatore, “La diplomazia giapponese di fronte alla Prima guerra mondiale: dalla dichiarazione alle ‘ventuno domande’”, *economia. Rivista semestrale di Storia e Politica Internazionali*, economia IV, No.2, 2015
- Fridell, Wilbur M., “A Fresh Look at State Shinto”, *Journal of the American Academy of Religion*, Vol.44, No.3, 1976
- Fridell, Wilbur M., “Thoughts on Man and Nature in Japan: A Personal Statement”, *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol.5, No.2/3, 1978
- Frühstück, Sabine, Walthall, Anne, *Child’s Play: Multi-Sensory Histories of Children and Childhood in Japan*, Berkeley, University of California Press, 2017
- Fukunaga Natsuki, “‘Those Anime Students’: Foreign Language Literacy Development through Japanese Popular Culture”, *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, Vol.50, No.3, 2006
- Furniss, Maureen, *Animation: Art and Industry*, London, John Libbey Publishing, 2012
- G. Hu, Tze-Yue, *Frames of Anime: Culture and Image-Building*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010

- Galbraith, Patrick W., Kam, Thiam HUat, Kamm, Björn-Ole (ed.), *Debating Otaku in Contemporary Japan: Historical Perspectives And New Horizons*, Suffolk, Bloomsbury, 2015
- Gardner, Richard A., “Aum Shinrikyō and a Panic About Manga and Anime”, in MacWilliams, Mark W., *Japanese Visual Culture*, New York, ‘East Gate Book’, M.E. Sharpe, Inc., 2008
- Garon, Sheldon M., “State and Religion in Imperial Japan, 1912-1945”, *The Journal of Japanese Studies*, Vol.12, No.2, 1986
- Gatti, Francesco, *Storia del Giappone Contemporaneo*, “Biblioteca del Novecento”, Milano, Bruno Mondadori Editori, 2002
- Gayle, Curtis Anderson, “Progressive Representations of the Nation: Early Post-war Japan and Beyond”, *Social Science Japan Journal*, Vol.4, No.1, 2001
- Genda Yuji, *Solitary Non-Employed Persons: Empirical Research on Hikikomori in Japan*, ‘Advances in Japanese Business and Economics: Volume 23’, Singapore, Springer Nature Singapore Pte Ltd, (ed. or. Koritsu Mugyo (SNEP), 2013), 2019
- Gilday, Edmund T., “Dancing with Spirit(s): Another View of the Other World in Japan”, *History of Religions*, Vol.32, No.3, 1993
- Godart, G. Clinton, “Tezuka Osamu's Circle of Life: Vitalism evolution, and Buddhism”, *Mechademia*, Vol.8, “Tezuka's Manga Life”, 2013
- Goldberg, Wendy, “Transcending the Victim's History: Takahata Isao's ‘Grove of the Fireflies’”, *Mechademia: Second Arc*, Vol.4, War/Time, 2009
- Greenberg, Raz, “Giri and Ninjo: The Roots of Miyazaki Hayao's “Il mio Vicino Totoro” in Animated Adaptations of Classic Children's Literature”, *Literature/Film Quarterly*, Vol.40, No.2, Salisbury University, 2012
- Greenberg, Raz, *Miyazaki Hayao-Exploring the Early Work of Japan's Greatest Animator*, New York, Bloomsbury Academic, 2018
- Greene, Barbara, “Furusato and the Emotional Pilgrimage: *Ge Ge Ge no Kitarō* and Sakaiminato”, *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol.43, No.2, 2016
- Guénon, René, *Oriente e Occidente*, Milano, Oriental Press s.r.l, 2005, (ed. or *Orient et Occident*, 1924)

- Gustafsson, Karl, “Identity and recognition: remembering and forgetting the post-war in Sino-Japanese relations”, *The Pacific Review*, Vol.28, No.1, 2015
- Hairston, Marc, “A Cocoon with a View: Hikikomori, Otaku, and Welcome to the NHK”, *Mechademia: Second Arc*, Vol.5, “Fanthropologies”, 2010
- Hamatai Hitoshi, Hamatani Eloise Pearson, “Preserving Tradition: Ennen, Dengaku, and Nōmai in Japan Today”, *Asian Theatre Journal*, Vol.9, No.2
- Hanada Tomoko 花田朋子, “Jiburi no Kyōkashō 3”, ジブリの教科書 3 (I libri di testo dello Studio Ghibli), “Tonari no Totoro”となりのトトロ, (Il mio vicino Totoro), Tōkyō, Bungeishunjū, 2019
- Hardacre, Helen, *Shinto: A History*, New York, Oxford University Press, 2017
- Haugh, Michael, “Native-Speaker Beliefs about Nihonjinron and Miller's ‘Law of Inverse Returns’”, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, Vol. 32, No. 2, “American Association of Teachers of Japanese”, 1998
- Heidi A., Grieve, Gregory P. (ed.), *Playing with Religion in Digital Games*, “Digital Game Studies”, Bloomington, Indiana University Press, 2014
- Hein, Laura, “The Cultural Career of the Japanese Economy: Developmental and Cultural Nationalisms in Historical Perspective”, *Third World Quarterly*, Vol.29, No.3, “Developmental and Cultural Nationalisms”, 2008
- Heppell, Brian, Wiltshire, Richard, “Environmental Pollution and Japan”, *Teaching Geography*, Vol.15, No.2, “Special Feature Geography and Politics”, 1990
- Herlander, Elias, *The Anime Galaxy: Japanese Animation As New Media*, Covilhã, LabCom Books, 2012
- Hirayama, Miyuki, “Jizo-Bon in Kyoto Today: A Celebration of Children and Community”, *Children’s Folklore Review*, Vol.29, 2018
- Horie Norichika, “Spirituality and the Spiritual in Japan: Translation and Transformation”, *Journal of Alternative Spiritualities and New Age Studies*, Vol.5, 2009
- Horner, Emily, “‘Kamishibai’ as Propaganda in Wartime Japan”, *Storytelling, Self, Society*, Vol.2, No.1, 2005

- Howell, David. L., "Ethnicity and Culture in Contemporary Japan", *Journal of Contemporary History*, Vol.31, No.1, 1996
- Ienaga Saburō, *Japan's Last War: World War II and the Japanese, 1931-1945*, Hoboken, Blackwell, 1979, (ed. or. *Taiheiyo senso*, 1968)
- Igarashi Yoshikuni, *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*, Princeton, Princeton University Press, 2000
- Ike Nobutaka, "Western Influences on the Meiji Restoration", *Pacific Historical Review*, Vol.17, No.1, 1948
- Inaga, Shigeni, "Miyazaki Hayao's Epic Comic Series: "Nausicaä in the Valley of the Wind:" An Attempt at Interpretation", *Japan Review*, No.11, 1999
- Indergaard, Fumiko Fukase e Micheal, "Religious Nationalism and the Making of the Modern Japanese State", *Theory and Society*, Vol.37, No.4, 2008
- Jansen, Marius B., *The Making of Modern Japan*, Cambridge, Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press, 2002
- Jensen, Casper Bruun, Blok, Anders, "Techno-animism in Japan: Shinto Cosmograms, Actor-network Theory, and the Enabling Powers of Non-human Agencies", *Sage Journals*, "Theory, Culture and Society", Vol.30, Issue 2, 2013
- Kane, Micheal, *Postmodern Time and Space in Fiction and Theory*, "Geocentrism and Spatial Literary Studies", Cham, Palgrave Macmillan, 2020
- Kano Masanao, Ogino Miho, Jennison, Rebecca, "Changing Perspectives on the Family in Post-War Japan", *Review of Japanese Culture and Society*, Vol.1, No.1, Inaugural Issue: JAPAN & THE JAPANESE, 1986
- Kawagoe Toshihiko, "Agricultural Land Reform in Postwar Japan: Experiences and Issues", *World Bank Policy Research Working Paper*, World Bank Group, No.2111, 1999
- Kawamura Nozomu, "The Historical Background of Arguments Emphasizing the Uniqueness of Japanese Society", *Social Analysis: The International Journal of Anthropology*, No.5/6, Japanese Society: Reappraisals and New Directions, 1980

Kersten, Rikki, “The Intellectual Culture of Postwar Japan and the 1968-1969 University of Tokyo Struggles: Repositioning the Self in Postwar Thought”, *Social Science Japan Journal*, Vol.12, No.2, 2009

Kingston, Jeff, ed. Selden, Mark, *Japan's Quiet Transformation: Social change and civil society in the 21st century*, “Asia's Transformations”, Oxon, Routledge Curzon, 2004

Kitano, Naho, “Animism, Rinri, Modernization; the Base of Japanese Robotics”, Waseda University, 2007,

<http://www.roboethics.org/icra2007/contributions/KITANO%20Animism%20Rinri%20Modernization%20the%20Base%20of%20Japanese%20Robo.pdf>

Kiyota Minoru, “Buddhism in Postwar Japan. A Critical Survey”, *Monumenta Nipponica*, Vol.24, No.1/2, 1969

Knight, Catherine, “The Nature Conservation Movement in Post-War Japan”, *Environment and History*, Vol.16, No.3, 2010

Knight, John, “Rural Revitalization in Japan: Spirit of the Village and Taste of the Country”, *Asian Survey*, Vol.34, No.7, 1994

Knight, Kathleen, “Transformations of the Concept of Ideology in the Twentieth Century”, *The American Political Science Review*, Vol.100, No.4, “Thematic Issue on the Evolution of Political Science, in Recognition of the Centennial of the Review”, 2006

Kohno Masaru, “On the Meiji Restoration: Japan's search for sovereignty?”, *International Relations of the Asia-Pacific*, Vol.1, No.2

Kojima Takehiko, “Misleading Yanagita Kunio: A Neglected Intellectual Lineage between Enlightenment Thought and Japanese Folklore”, *Japanese Studies Review*, Vol. XVIII, 2014

Koyama Hitomi, “Historicism, Coloniality, and Culture in Wartime Japan”, *Contexto Internacional*, Vol.38, No.3, 2016

Kraemer, Christine Hoff, “Between the Worlds: Liminality and Self-Sacrifice in Princess Mononoke”, *Journal of Religion & Film*, Vol.8, Issue 2, Art.1, 2004

Krämer, Hans Martin, “How ‘Religion’ Came to Be Translated as ‘Shūkyō’: Shimaji Mokurai and the Appropriation of Religion in Early Meiji Japan”, *Japan Review*, No.25, 2013

Kurata Dyksatra, Yoshiko, “Jizō, the Most Merciful. Tales from Jizō Bosatsu Reigenki”, *Monumenta Nipponica*, Vol.33, No.2, 1978

- Kurosaki Hiroyuki, "Preserving the Dignity of Shinto Shrines in the Age of the Internet", in Baffelli, Erica, Reader, Ian, Staemmler, Birgit, *Japanese Religions on the Internet: Innovation, Representation, and Authority*, New York, Routledge: Taylor & Francis Group, 2011
- Kuzmina, E.V., "Representation of Western and Eastern Culture in Miyazaki Hayao Animation", *Facets of Culture in the Age of Social Transition: Proceedings of the All-Russian Research Conference with International Participation*, KnE Engineering, 2018
- Lamarre, Thomas, "Speciesism, Part I: Translating Races into Animals in Wartime Animation", *Mechademia: Second Arc*, Vol.3, Limits of the Human, 2008
- Lamarre, Thomas, "Speciesism, Part II: Tezuka Osamu and the Multispecies Ideal", *Mechademia: Second Arc*, Vol.5, "Fanthropologies", 2010
- Lamarre, Thomas, *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009
- Lichtheim, George, "The Concept of Ideology", *History and Theory*, Vol.4, No.2, 1965
- Liddicoat, Anthony J., "Internationalising Japan: Nihonjinron and the Intercultural in Japanese Language-in-education Policy", *Journal of Multicultural Discourses*, Vol.2, No.1, 2007
- Lie, John, "Ruth Benedict's Legacy of Shame: Orientalism and Occidentalism in the Study of Japan", *Asian Journal of Social Science*, Vol.29, No.2, 2001
- Lu, Amy Shirong, "The Many Faces of Internationalization in Japanese Anime", *Animation: A Interdisciplinary Journal*, Vol.3, No.2, 2008
- Macrae, Graeme, "Ethnography, Ethnology and the Ethnography of Ethnologies", *SITES: New Series*, Vol.3, No.2, 2006
- MacWilliams, Mark W., *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime*. "An East Gate Book", Abingdon-on-Thames, New York, Routledge: Taylor & Francis Group, 2015
- Makino Yoko, "Lafcadio Hearn And Yanagita Kunio: Who Initiated Folklore Studies In Japan?", *Lafcadio Hearn in International Perspectives*, 2007
- Matsumoto Yasushi, "Japanese Urban Sociology: Development and Current Trends", *The American Sociologist*, Vol.31, No.3, 2000

- Mayo, Marlene J., “Nationalist Revolution in Japan”, Recensione de Beasley, W.G., *The Meiji Restoration, Monumenta Nipponica*, Vol.29, No.1, 1974
- McCarthy, Helen, “*My Neighbor Totoro*”, in Furniss, Maureen (ed.), *Animation: Art and Industry*, Londra, John Libbey Publishing Ltd., 2012
- Metevelis, Peter, “‘Torii’: Japanese Shrine Gates A Call for Cooperation”, *Asian Folklore Studies*, Vol.47, No.2, 1988
- Metraux, Daniel A., “Religious Terrorism in Japan: The Fatal Appeal of Aum Shinrikyo”, *Asian Survey*, Vol.35, No.12, 1995
- Miller, Ian Jared, *The Nature of the Beasts: Empire and Exhibition at the Tokyo Imperial Zoo*, Berkeley, University of California Press
- Miyazaki Hayao 宮崎駿, Okamoto Atsushi 岡本厚, Studio Ghibli hen, *Totoro ga Umareta Tokoro*, トトロの生まれたところ, (Il luogo in cui è nato Totoro), Tōkyō, Iwanami Shoten Ltd., 2018
- Mizuno Hiromi, “When Pacifist Japan Fights: Historicizing Desires in Anime”, *Mechademia: Second Arc*, Vol.2, “Networks of Desire”, 2007
- Mori Kōichi, “Yanagita Kunio: An Interpretive Study”, *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol.7, No.2/3, 1980
- Morimoto Lori, “The ‘Totoro Meme’ and the politics of transfandom pleasure”, *East Asian Journal of Popular Culture*, Vol.4, No.1, 2018
- Morrison, Lindsay R., “Home of the Heart: the Modern Origins of *Furusato*”, *ICU Comparative Culture*, No.45
- Müller, Timo, “Gerty MacDowell, Poetess: Butler's ‘The Authoress of the Odyssey’ and the Nausicaa”, *Twentieth Century Literature*, Vol.55, No.3, 2009
- Mullins, Mark R., Nakano Koichi (ed.), *Disasters and Social Crisis in Contemporary Japan: Political, Religious, and Sociocultural Responses*, Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, 2016
- Mumcu, Sema, Yilmaz, Serap, “Anime Landscapes as a Tool for Analyzing the Human–Environment Relationship: Miyazaki Hayao Films”, *Arts*, Vol.7, No.16, 2018
- Murphy-Shigematsu, Stephen, “Multiethnic Japan and the Monoethnic Myth”, *MELUS*, Vol.18, No.4, “Asian Perspectives”, 1993

- Musa, S.; Ziatdinov, R.; Griffiths, C. “Introduction to computer animation and its possible educational applications”. In M. Gallová, J. Gunčaga, Z. Chanasová, M.M. Chovancová (Eds.), *New Challenges in Education. Retrospection of history of education to the future in the interdisciplinary dialogue among didactics of various school subjects*, Ružomberok, Verbum, 2013
- Nagai Michio, “Social Change in Postwar Japan”, *The Developing Economies*, Vol.7, Issue 4, 1969
- Nakane Chie, *La società giapponese, “minima”*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1992
- Nanzan University, “Reminiscences of Religion in Postwar Japan (First Installment)”, *Contemporary Religions in Japan*, Vol.6, No.2, 1965
- Napier, Susan J., *Anime: from Akira to Princess Mononoke: Experiencing Contemporary Japanese Animation*, New York, Palgrave Mcmillan, 2000
- Napier, Susan J., “Confronting Master Narratives: History As Vision in Miyazaki Hayao’s Cinema of De-assurance”, *positions*, Vol.9, No.2, 2001
- Napier, Susan J., *Miyazakiworld: A Life in Art*, New Haven, Yale University Press, 2018
- Ning, Wang, “Orientalism versus Occidentalism?”, *New Literary History*, Vol.28, No.1, “Cultural Studies: China and the West”, 1997
- Nishimura Hajime (ed.), *How to conquer air pollution A Japanese experience*, “Studies in Enviromental Science 38”, Amsterdam, Elsevier, 1989
- Nishimura Tomohiro, 西村 智弘, *Nihon no animēshon ha ikanishite seiritsu shita no ka 日本のアニメーションはいかにして成立したのか* (In che modo si è sviluppata l’animazione giapponese?), Tōkyō, Shinwasha, 2018
- Nolte, Sharon Hamilton, “Individualism in Taishō Japan”, *The Journal of Asian Studies*, Vol.43, No.4, 1984
- Novielli, Maria Roberta, *Animerama: Storia del cinema d’animazione giapponese*, Venezia, Marsilio Editori 2015
- Novielli, Maria Roberta, *Floating Worlds: A Short History of Japanese Animation*, “CRC Focus”, Boca Raton, CRC Press-Taylor & Francis Group, 2018
- Ogawa Hitoshi, “The advent of anime philosophy: Miyazaki Hayao and neighboriness”, *The philosophical studies of Yamaguchi University*, Vol.25, 2018

- Ogihara-Schuck, Eriko, *Miyazaki's Animism Abroad: The Reception of Japanese Religious Themes by American and German Audiences*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014
- Oguma Eiji, 小熊英二, *Minshu to Aikoku: Sengo Nihon no nashonarizumu to kōkyōsei*, <民主>と<愛国>: 戦後日本のナショナリズムと公共性 (Popolo e Patriottismo: il nazionalismo del Giappone del dopoguerra e la sfera pubblica), Tōkyō, Shinyosha, 2003
- Ohe Seizo, “The Socio-Political Experiment in Postwar Japan”, *ethics*, Vol.66, No.4, 1956
- Ohnuki-Tierney, Emiko, “The Emperor of Japan as Deity (Kami)”, *Ethnology*, Vol.30, No.3, 1991
- Ohnuki-Tierney, Emiko, *Rice as Self: Japanese Identities through Time*, Princeton, Princeton University Press, 1993
- Ohsawa Yuki, “A Contemporary Version of Globalization: New Ways of Circulating and Consuming Japanese, Anime and Manga in East Asia”, *Conference Proceedings*, 2018
- Omura Hiroshi, “Trees, Forests and Religion in Japan”, *Mountain Research and Development*, Vol.24, No.2, 2004
- Otmazgin, Nissim, “Anime in the US: The Entrepreneurial Dimensions of Globalized Culture”, *Pacific Affairs*, Vol.87, No.1, 2014
- Pelzel, John C., “Japanese Ethnological and Sociological Research”, *American Anthropologist*, “New Series”, Vol.50, No.1, Part 1, 1948
- Penney, Matthew, “Miyazaki Hayao and the Asia-Pacific War 宮崎駿とアジア太平洋戦争”, *The Asia-Pacific Journal*, “Japan Focus”, Vol.10, Issue 54, No.154, 2012
- Power, Natsu Onoda, *God of comics: Osamu Tezuka and the creation of post World War II manga*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009
- Prindle, Tamae K., “Nakamura Ryūtarō's Anime, Serial Experiments, Lain (1998), as an Expository Anime”, *Asian Studies III*, Vol. XIX, No.1, 2015
- Pye, Michael, “Suzuki Daisetsu's View of Buddhism and the Encounter between Eastern and Western Thought”, *The Eastern Buddhist*, NEW SERIES, Vol.39, No.2, 2008
- Rambelli, Fabio, “Floating Signifiers: The Plural Significance of the Grand Shrine of Ise and the Incessant Re-signification of Shinto”, *Japan Review*, No.27, 2014

- Reader, Ian, “Identity, Nihonjinron, and Academic (Dis)honesty”, *Monumenta Nipponica*, Vol.58, No.1, 2003
- Rifa-Valls, Montserrat, “Postwar Princesses, Young Apprentices, and a Little Fish-Girl: Reading Subjectivities in Miyazaki Hayao's Tales of Fantasy”, *Visual Arts Research*, Vol.37, No.2, 2011
- Robertson, Jennifer, “Furusato Japan: The Culture and Politics of Nostalgia”, *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Vol.1, No.4, 1988
- Rösch, Felix, Watanabe Atsuko, *Modern Japanese Political Thought and International Relations*, “Global Dialogues”, London, Rowman & Littlefield International Ltd., 2018
- Rots, Aike P., “Public Shrine Forests? Shinto, Immanence, and Discursive Secularization”, *Japan Review*, No.30, “Formations of the Secular in Japan”, 2017
- Sabattini, Mario, Santangelo, Paolo, *Storia della Cina*, “Biblioteca Storica Laterza”, Bari, editori Laterza, 2005
- Saito Yuriko, “The Japanese Appreciation of Nature”, *British Journal of Aesthetics*, Vol.25, No.3, 1985
- Sasada Hironori, “Youth and Nationalism in Japan”, *SAIS Review of International Affairs*, Vol.26, No.2, 2006
- Satake Tomohiko, “The origin of trilateralism? The US–Japan–Australia security relations in the 1990s”, *International Relations of the Asia-Pacific*, Vol.11, No.1, 2011
- Sharma, Nitasha, “Perception of life and death in Japan”, *IOSR Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)*, Vol.20, Issue 8, Ver. IV, 2015
- Shibata Ria, *Japan's Identity Crisis and Sino-Japanese Relations*, in Mullins, Mark R., Nakano, Koichi (ed.), *Disasters and Social Crisis in Contemporary Japan: Political, Religious, and Sociocultural Responses*, London, Palgrave Mcmilan, 2016
- Shimazono Susumu, “New New Religions and This World: Religious Movements in Japan after the 1970s and their Beliefs about Salvation”, *Social Compass*, Vol.42, No.2, 1995
- Smith, Robert J., “The Japanese Rural Community: Norms, Sanctions, and Ostracism”, *American Anthropologist*, New Series, Vol.63, No.3, 1961
- Stalker, Nancy K., *Japan: History and Culture from Classical to Cool*, Berkeley, University of California Press, 2018

- Steger, Brigitte, “The Stranger and Others: The Life and Legacy of the Japanese Ethnologist Oka Masao”, *Vienna Journal of East Asian Studies*, Vol.11, 2019
- Storhoff, Gary, Whalen-Bridge, John, *American Buddhism as a Way of Life*, Albany, Suny Press, 2010
- Tai, Eika, “Rethinking Culture, National Culture, and Japanese Culture”, *Japanese Language and Literature*, Vol.37, No.1, Special Issue: Sociocultural Issues in Teaching Japanese: Critical Approaches, 2003
- Takahata Isao 高畑勲, *Animēshon, Ori ni furete, アニメーション、折にふれて* (entrare in contatto con l’animazione), Tōkyō, Iwanami Shoten, 2013
- Takimoto Tatsuhiko, *Welcome to the NHK*, Milano, “Jpop”, Edizioni BD, 2011, (ed.or. *NHK NI YOUKOSO!*, 2002)
- Talbot, Margaret, “The Auteur of Anime”, *The Asia-Pacific Journal*, “Japan Focus”, Vol.4, Issue 3, 2006
- Tamaki Saitō, trad. di Angles, Jeffrey, *Hikikomori: Adolescence without End*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013 (ed. or *Shakatteki Hikikomori*, 1998)
- Tanabe Jr., George J., “Playing with Religion”, *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, Vol.10, No.3, 2007
- Tanaka Akihiko, Funabashi Yoichi (ed.), *Japan’s International Agenda*, New York, NYU Press, 1994
- Taylor, Affrica, *Reconfiguring the Natures of Childhood*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2013
- Taylor, Matthew, “Strategies of Dissociation: A Mimetic Dimension to Social Problems in Japan”, *Anthropoetics*, Vol.12, No.2, 2006
- Thomas, Joylon Baraka, *Drawing on Tradition: Manga, Anime and Religion in Contemporary Japan*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2012
- Thomas, Joylon Baraka, “Horrific “Cults” and Comic Religion: Manga after Aum”, *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol.39, No.1, “Aftermath: The Impact and Ramifications of the Aum Affair”, 2012
- Thomas, Jolyon Baraka, “Shūkyō Asobi and Miyazaki Hayao's Anime”, *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, Vol.10, No.3, 2007

- Titus, David A., "The Making of the 'Symbol Emperor System' in Postwar Japan", *Modern Asian Studies*, Vol.14, No.4, 1980
- Tomos, Ywain, *The significance of anime as a novel animation form, referencing selected works by Miyazaki Hayao, Satoshi Kon and Mamoru Oshii*, Aberystwyth University
- Trafi-Prats, Laura, "Girls' Aesthetics of Existence in/With Miyazaki Hayao's Films", *Cultural Studies - Critical Methodologies*, Vol.17, No.5, 2016
- Traphagan, John W., "Heroes of the Antimodern: 'Respect for the Elderly Day' and Writing the Narrative of the Elder Generation in Japan", *Journal of Ritual Studies*, Vol.19, No.2, 2005
- Tsutsui William M., "Landscapes in the Dark Valley: Toward an Environmental History of Wartime Japan", *Environmental History*, Vol.8, No.2, 2003
- Turner, Bryan S., Salemk, Oscar, *Routledge Handbook of Religions in Asia*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2014
- Tze-Yue G. Hu, *Frames of Anime: Culture and Image-Building*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010 (I ed. 2010)
- Ukav, Ismail, "Market Structures and Concentration Measuring Techniques", *Asian Journal of Agricultural Extension, Economics & Sociology*, Vol.19, No.4, 2017
- Wilson, George M., "Plots and Motives in Japan's Meiji Restoration", *Comparative Studies in Society and History*, Vol.25, No.3, 1983
- Wright, Lucy, "Forest Spirits, Giant Insects and World Trees: The Nature Vision of Miyazaki Hayao", *The Journal of Religion and Popular Culture*, Vol.10, No.1, 2005
- Yagi Yasuyuki, "'Mura-Zakai'. The Japanese Village Boundary and Its Symbolic Interpretation", *Asian Folklore Studies*, Vol.47, No.1, 1988
- Yamamoto Kana, "The myth of 'Nihonjinron', homogeneity of Japan and its influence on the society", *CERS Working Paper*, 2015
- Yamamura Kozo, "Market Concentration and Growth in Postwar Japan", *Southern Economic Journal*, Vol.32, No.4, 1966
- Yoneyama Shoko, *Animism in Contemporary Japan: Voices for the Anthropocene from Post-Fukushima Japan*, Routledge, Taylor & Francis Group, Oxon, New York, 2019

Yoshida Kaori, *Animation and "Otherness": The Politics of Gender, Racial, And Ethnic Identity in the World of Japanese Anime*, Vancouver, University of British Columbia, 2008

Yoshimi Kuroda, "The Output Bias of Technological Change in Postwar Japanese Agriculture", *American Journal of Agricultural Economics*, Vol.70, No.3

SITOGRAFIA

Isaac, Yuen, *Children and Nature: My Neighbour Totoro*, "Ekostories" 2012, <https://ekostories.com/2012/04/13/children-nature-totoro/>

Kokuritsu Kokkai Toshokan Dejitaru Korekushon, *Ōzora no ko*, 2010, https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1150600?itemId=info%3Andljp%2Fpid%2F1150600&_lang=ja

RE, *Spirits, gods and pastel paints: The weird world of master animator Miyazaki Hayao*, "Independent", 2010, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/spirits-gods-and-pastel-paints-the-weird-world-of-master-animator-hayao-miyazaki-1880974.html>

"The Miyazaki Hayao Web", *Asia Pulse*, 5/16/97, <http://www.nausicaa.net/miyazaki/mh/impressionsold.html#ap516>

Toshihiko Ando, *Totoro Fund: The Totoro no Furusato (The Homeland of Totoro) Foundation*, 1990, <https://www.totoro.or.jp/english.html>

FILMOGRAFIA

Corazzata spaziale Yamato, Dir. Leiji Matsumoto, "I capolavori dell'animazione giapponese", DeAgostini, 1994 (Group TAC, 1977)

Il mio vicino Totoro, Dir. Miyazaki Hayao, "Studio Ghibli DVD Video", Lucky Red, 2012 (Studio Ghibli, 1988)

Laputa, Castello nel Cielo, Dir. Miyazaki Hayao, "Studio Ghibli DVD Video", Lucky Red, 2012 (Studio Ghibli, 1986)

Nausicaä della Valle del Vento, Dir. Miyazaki Hayao, "Studio Ghibli DVD Video", Lucky Red, 2016 (Studio Ghibli, 1984)

FOTO

I divini guerrieri del mare di Momotarō, “Los Angeles Times”, ‘*Momotaro*,’ a Japanese World War II-era propaganda animation film, finally gets a DVD release,

<https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-japanese-animation-momotaro-20170530-story.html>, 13/04/2020

Serial Experiments Lain <http://rebloggy.com/post/serial-experiments-lain/83320707431>,
14/07/2020

Miyazaki Hayao e Takahata Hisao, “Milestone Basement”, *Isao Takahata; a great artist*,
<http://milestonebasement.com/journal/isao-takahata-a-great-artist/>, 18/04/2020

Osamu Tezuka “TezukaInEnglish”, *Welcome to Tezuka In English*, <http://tezukainenglish.com/wp/>,
15/04/2020

Sede Studio Ghibli, “sempredirebanzai.it”, *Studio Ghibli cerca artisti per il nuovo film di Miyazaki!*, <https://www.sempredirebanzai.it/studio-ghibli-cerca-artisti-per-il-nuovo-film-di-miyazaki/>, 18/04/2020

Soldato speciale Norakuro: l'esercitazione, “Dr. Grob’s Animation Review”, *のらくろ二等兵 演習の巻* (*Private 2nd Class Norakuro: The Drill*),

<https://drgrobsanimationreview.com/2017/07/21/private-2nd-class-norakuro/> 13/04/2020

Welcome to the NHK!, “Hiddenhearts' Anime Thoughts”

<https://hiddenheartsanimethoughts.wordpress.com/2015/05/27/welcome-to-the-nhk-review/>,
14/07/2020