



Università
Ca' Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

**Il cinema d'animazione dello Studio Ghibli: Miyazaki
Hayao e Takahata Isao, due realtà a confronto**

Relatore

Ch. Prof. Eugenio De Angelis

Correlatrice

Ch. Prof.ssa Silvia Rivadossi

Laureando

Marco Borioni

Matricola 846706

Anno Accademico

2020 / 2021

要旨

宮崎駿と高畑勲はアニメ映画を代表する監督である。彼らの芸術的才能が日本のアニメ映画の水準を大きく向上させた。彼らの映画の成功の理由は映画のモチーフとアニメーションの質の高さである。映画のモチーフは何であるのか。彼らは自身の映画を作成する際に、何から着想を得るのか。スタジオジブリの作品の中で共通点は存在するのか。宮崎と高畑はそれぞれの映画のモチーフを表現するために、同じ方法を使うのか。

本論文の目的は、宮崎と高畑の映画を比較することによって、彼らの映画における共通と相違を明確にすることである。

第一章では、初めに、宮崎と高畑の少年時代、スタジオジブリ設立の経歴と、スタジオジブリ作品の要約について紹介する。その後、宮崎の映画の「風の谷のナウシカ」、「天空の城ラピュタ」、「となりのトトロ」、「もののけ姫」、「千と千尋の神隠し」、「崖の上のポニョ」と、高畑の映画の「おもひでぽろぽろ」、「平成狸合戦ぽんぽこ」、「かぐや姫の物語」の中で登場する自然や人間関係を分析していく。

第二章では、宮崎と高畑の映画の中の現実から着想を得る要素と想像から着想を得る要素を分析していく。まず、「水俣病」からインスピレーションを受けている「風の谷のナウシカ」の「腐海」、「となりのトトロ」に出てくる里山と日本の宗教的な要素、「魔女の宅急便」におけるコリコという街の構造と時代背景、「紅の豚」におけるイタリア空軍と宮崎の平和主義、「もののけ姫」の中で表現される室町時代の制度と宗教の要素、第二次湾岸戦争から着想を得る「ハウルの動く城」の戦争の描写、「風立ちぬ」における戦争の描写を分析していく。それから、「火垂るの墓」における第二次世界大戦中の日本と神戸の爆撃、「おもひでぽろぽろ」における紅花の伝統と里山、「平成狸合戦ぽんぽこ」における戦後の日本の都市化と狸の歴史、「かぐや姫の物語」における平安時代の女性の生活を分析していく。

最後の章では、宮崎と高畑の映画における自然や人間関係、人間の行動の結果、里山、戦争、宗教について比較する。最後に、宮崎と高畑それぞれの映画のライトモチーフを論じる。

Indice

Introduzione.....	5
CAPITOLO 1 – Il rapporto tra l’uomo e la natura nei film di Miyazaki Hayao e di Takahata Isao.....	6
1.1 Miyazaki Hayao.....	6
1.2 Takahata Isao.....	8
1.3 <i>Nausicaä della Valle del Vento</i>	9
1.4 <i>Laputa il castello nel cielo</i>	12
1.5 <i>Il mio vicino Totoro</i>	14
1.6 <i>Principessa Mononoke</i>	16
1.7 <i>La città incantata</i>	19
1.8 <i>Ponyo sulla scogliera</i>	21
1.9 <i>Pioggia di ricordi</i>	23
1.10 <i>Pom Poko, la battaglia dei tanuki dell’Era Heisei</i>	25
1.11 <i>La storia della Principessa Splendente</i>	27
CAPITOLO 2 – Lo Studio Ghibli tra realtà e leggenda.....	30
2.1 <i>Nausicaä della Valle del Vento</i> e la malattia di Minamata.....	30
2.2 <i>Il mio vicino Totoro</i> tra <i>satoyama</i> e religione.....	31
2.3 <i>Kiki consegne a domicilio</i>	34
2.4 <i>Porco Rosso</i> tra aviazione e pacifismo.....	35
2.5 Il periodo Muromachi e i riferimenti religiosi in <i>Principessa Mononoke</i>	37
2.6 <i>La città incantata</i> e la religione.....	40
2.7 <i>Il castello errante di Howl</i> e la Seconda Guerra del Golfo.....	42
2.8 <i>Si alza il vento</i>	45
2.9 <i>Una tomba per le lucciole</i> , le condizioni del Giappone durante la guerra e il bombardamento di Kōbe.....	46
2.10 La tradizione dei <i>benibana</i> e il <i>satoyama</i> in <i>Pioggia di ricordi</i>	48
2.11 <i>Pom Poko</i> , i <i>tanuki</i> e lo sviluppo urbano del Giappone.....	51
2.12 <i>La storia della Principessa Splendente</i> e la vita delle donne nel Periodo Heian.....	57
CAPITOLO 3 – Il confronto.....	60
3.1 Rapporto uomo-natura.....	60
3.2 Il <i>satoyama</i> , la guerra, la religione e il folklore.....	62
3.3 Miyazaki e la passione per il volo.....	67
3.4 Takahata e la nostalgia.....	68

Bibliografia.....	71
Sitografia.....	75
Filmografia.....	76
Foto.....	77

Introduzione

Miyazaki Hayao (宮崎駿) e Takahata Isao (高畑勲) sono due registi estremamente noti del cinema giapponese che, grazie alle loro doti artistiche, sono riusciti a portare l'animazione nipponica – spesso erroneamente considerata di bassa qualità soprattutto nel nostro paese¹ – a dei livelli estremamente alti, sia per la qualità delle animazioni sia per le tematiche affrontate. Nonostante le produzioni dello Studio Ghibli – fondato nel 1985 dai due registi insieme al produttore Suzuki Toshio – si rivolgano principalmente ad un pubblico molto giovane, la loro unicità risiede nel riuscire a trasmettere un messaggio anche agli adulti. Quali sono le tematiche – menzionate di frequente nelle recensioni – dei loro film? A cosa si sono ispirati Miyazaki e Takahata per creare le loro storie? Le pellicole dello Studio Ghibli presentano delle caratteristiche in comune? I registi affrontano la medesima tematica nello stesso modo?

Questa tesi si pone come obiettivo l'analisi dei film di Miyazaki e di Takahata per cercare di individuare delle tematiche comuni, conoscere il modo in cui vengono trattate all'interno delle rispettive opere e fornirne un'interpretazione personale al fine di rivelare eventuali analogie o differenze e una costante nota caratteristica all'interno dello Studio Ghibli.

Essendo il tema ecologico un elemento frequentemente citato all'interno delle pellicole di Miyazaki, nel primo capitolo vengono analizzati i film dei due registi dal punto di vista del rapporto uomo-natura. Il secondo capitolo è incentrato sull'analisi degli elementi che si ispirano a situazioni reali e a quelli che si ispirano alle situazioni di fantasia, mentre il capitolo conclusivo riprende le analisi effettuate nelle sezioni precedenti e le mette in comparazione.

¹ I primi cartoni animati giapponesi trasmessi in Italia erano pensati principalmente per un pubblico infantile e sono stati criticati dai genitori e dai politici per la violenza eccessiva e per la presenza di personaggi dai tratti ambigui. SARA Perinetta, *Giappone in Italia: non solo cartoni, gli anime come ponte culturale*, in “Affaritaliani”, 2020, https://www.affaritaliani.it/esteri/non-solo-cartoni-animati-gli-anime-come-ponte-culturale-tra-giappone-italia-695026.html?refresh_ce, 3-03-2021.

Capitolo 1 – Il rapporto tra l'uomo e la natura nei film di Miyazaki Hayao e di Takahata Isao

Questo capitolo – che si pone come obiettivo l'analisi della tematica ecologica dei film dello Studio Ghibli – si apre con una breve introduzione biografica dei due registi, analizza gli elementi ecologici all'interno delle loro produzioni – inserite in ordine cronologico partendo dalle pellicole di Miyazaki fino ad arrivare a quelle di Takahata – e ne fornisce un'interpretazione personale.

1.1 Miyazaki Hayao

Hayao Miyazaki nasce ad Akebono-chō, nel distretto Bunkyo di Tōkyō, il 5 gennaio 1941.

Nasce durante il secondo conflitto mondiale: da ciò matureranno la sua avversione per la guerra e il timore apocalittico di una catastrofe nucleare. La sua famiglia, per sfuggire ai bombardamenti, si rifugia in campagna a Utsunomiya, una cittadina a un centinaio di chilometri da Tōkyō: lì il piccolo Hayao crescerà diviso fra l'echeggiare della guerra e la prossimità con una fragile pace agreste. [...] Dal 1947 al 1955 il bambino vede la madre costretta a letto a causa di una tubercolosi spinale, una situazione parzialmente ricreata nel film *Il mio vicino Totoro* (*Tonari no Totoro*, 1988), dove la madre delle protagoniste è ricoverata in ospedale. Nonostante la malattia, la madre del regista era una donna estremamente energica che è stata fonte di ispirazione per Dola – la combattiva capobanda dei pirati di *Laputa, il castello nel cielo* (*Tenkū no shiro Rapyuta*, 1986) – e per altri personaggi femminili che fungono da aiutanti alle protagoniste.²

All'inizio degli anni Sessanta, Miyazaki si laurea in scienze politiche e sviluppa un forte interesse per l'animazione, suscitata dalla visione del film *La Leggenda del Serpente Bianco* (*Hakujaden*, 1958) di Yabushita Taiji. Successivamente inizia a lavorare per la Tōei Dōga dove incontra Ōtsuka Yasuo – il suo maestro – Takahata Isao e la sua futura moglie, Ōta Akemi. Nel 1968 effettua il suo primo lavoro importante, creando i personaggi per un lungometraggio diretto da Takahata: *La grande avventura del piccolo principe Valiant* o *Il segreto della spada del sole* (*Taiyō no Ōji - Horusu no Daibōken*, 1968). Dopo *Gli allegri pirati dell'Isola del Tesoro* (*Dōbutsu Takarajima*, 1971) e il mediometraggio *Panda piccolo panda* (*Panda Kopanda*, 1972) Miyazaki e Takahata producono due serie tv per la Zuiyō Eizō (la futura Nippon Animation): *Heidi* (*Heidi la bambina delle Alpi*, *Arupusu no shōjo Haiji*, 1974) e *Marco* (*Haha wo tazunete sanzenri*, 1976).

Nel 1977 Miyazaki si occupa di *Conan il ragazzo del futuro* (*Mirai shōnen Konan*, 1977), una serie animata tratta dal romanzo *The Incredible Tide* (t.l.: *L'incredibile marea*, 1970) di Alexander Key. Cinque persone sopravvivono a un cataclisma devastante, approdano su un'isola, combattono contro un tiranno e fondano una nuova società. *Conan il ragazzo del futuro* mostra una tematica che sarà

² Alessandro BENCIVENNI, *Hayao Miyazaki, il dio dell'anime*, Genova, Le mani Microarts, 2003, pp. 17-18.

sempre più presente nelle successive produzioni del regista: il conflitto tra l'uomo e la natura, rappresentato dalla contrapposizione tra Industria e Hyarbor. Industria è una città quasi completamente disabitata che vive grazie alla lavorazione della plastica e al reattore nucleare che le fornisce energia elettrica, elementi strettamente legati alla scienza e alla tecnologia. Hyarbor invece è un'isola vulcanica dove i suoi abitanti vivono a stretto contatto con la natura e si dedicano all'agricoltura, alla pesca e all'allevamento. Nel 1979 esce il primo film diretto interamente da Miyazaki: *Lupin III il castello di Cagliostro* (*Rupan sansei Cariosutoro no shiro*, 1979). La pellicola – che ha ricevuto il premio Ōfuji Noburō al Mainichi Film Awards del 1979³ – fornisce una chiara dimostrazione del talento del regista e presenta dei riferimenti a quelle che diventeranno le sue tematiche ricorrenti. Il castello in rovina sopraffatto dai rovi e la città romana sepolta dall'acqua rappresentano il conflitto uomo-natura, mentre le acrobazie fra i tetti e le sequenze aeree simboleggiano la sua passione per il volo.⁴ Successivamente inizia a lavorare per “Animage” – una rivista mensile di animazione – dove nel 1982 pubblica la prima puntata del manga *Nausicaä della Valle del Vento* (*Kaze no tani no Naushika*, 1982) del quale viene fatta una trasposizione cinematografica. Il film – la storia di una principessa che cerca di salvaguardare la foresta e gli insetti dalla distruzione degli uomini – esce nel 1984 e il suo successo straordinario porta Miyazaki e Takahata, ovvero il regista e il produttore dell'opera, a fondare una nuova casa di produzione: lo Studio Ghibli. Il nuovo studio di animazione permette a Miyazaki di realizzare cinque lungometraggi animati, tutti diretti da lui: *Laputa il castello nel cielo*, avventura di due adolescenti alla ricerca di un luogo misterioso; *Il mio vicino Totoro*, film che si alterna tra sogno e realtà e che mostra l'incontro di due bambine con un personaggio particolare; *Kiki consegna a domicilio* (*Majo no takkyūbin*, 1989), l'avventura di una strega adolescente che si trasferisce in città per poter effettuare il suo apprendistato; *Porco Rosso* (*Kurenai no buta*, 1992), film incentrato sulla vita di Marco, pilota di aerei italiano con le sembianze di un maiale; *Principessa Mononoke* (*Mononoke Hime*, 1997), la storia di un principe vittima di una maledizione che cerca di riportare la pace in un mondo pieno di odio. Questi cinque film riscuotono un gran successo, di pubblico e di critica, in particolare il personaggio di Totoro che diventa il simbolo dello Studio Ghibli.⁵ Nel 2001 esce *La città incantata* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001), la storia di una bambina che finisce in una città particolare dove dovrà affrontare diverse prove. Il film è molto apprezzato, sia in patria che all'estero, e riceve diversi premi: Miglior film al Japanese Academy Awards nel 2001, l'Orso d'Oro al Festival del Cinema di Berlino nel 2002, l'Oscar come miglior film d'animazione nel 2002. È stata la pellicola che lo ha sdoganato di più a

³ 毎日映画コンクール第34回（1979年）（34esima edizione del Mainichi Film Concours), in “Mainichi Shinbun”, <https://mainichi.jp/mfa/history/034.html>, 2-03-2021.

⁴ BENCIVENNI, *Hayao...*, cit., p. 33.

⁵ Maria Teresa TRISCIUZZI, *Hayao Miyazaki, sguardi oltre la nebbia*, Roma, Carocci, 2013, p. 40.

livello internazionale, portandolo anche a vincere il Leone d'Oro alla carriera alla Mostra del Cinema di Venezia del 2005.

Dopo il successo de *La città incantata*, le produzioni dello Studio Ghibli dirette da Miyazaki continuano: *Il castello errante di Howl* (*Hauru no ugoku shiro*, 2004), le avventure di una giovane ragazza e un mago; *Ponyo sulla scogliera* (*Gake no ue no Ponyo*, 2008), film che ha per protagonista una bambina-pesce che si innamora di un bambino e che vuole diventare umana per stare con lui; *Si alza il vento* (*Kaze tachinu*, 2013), pellicola incentrata sulla vita di un uomo con la passione per il volo.

1.2 Takahata Isao

“Takahata Isao nasce il 29 ottobre 1935 a Ujiyamada, oggi Ise, nella Prefettura di Mie, città che dà anche il nome alla baia omonima”.⁶ Proviene da una famiglia numerosa – è l'ultimo di sette figli – e durante l'infanzia si trasferisce diverse volte a causa del lavoro del padre. Uno di questi spostamenti avviene il 29 giugno 1945, dopo che la sua casa è stata distrutta da un bombardamento. Nonostante egli abbia più volte spiegato di non fare film autobiografici, la “pioggia di fuoco” che investe la città di Kōbe nel film *Una tomba per le lucciole* (*Hotaru no haka*, 1988) è una chiara associazione alle esperienze vissute durante la guerra.⁷ Il giovane Takahata inizia a mostrare interesse per l'animazione dopo la visione del film *Il ragno e il tulipano* (*Kumo to chūrippu*, 1943) di Masaoka Kenzō; una passione che crescerà nel corso degli anni, anche grazie alla visione de *La pastorella e lo spazzacamino* (*La bergère et le ramoneur*, 1948) di Paul Grimault nel 1956, durante il periodo universitario. Dopo aver completato gli studi, entra nella Tōei Dōga dove si occupa della serie animata *Ken il ragazzo lupo* (*Ōkami Shōnen Ken*, 1963) e incontra Ōtsuka Yasuo e Miyazaki Hayao. “Passioni comuni e desiderio di cambiamento si segnalano come lo strumento più stimolante per unificare i tre nel proposito destabilizzante, da autentici sovversivi, di avversare i cliché dell'animazione statunitense realizzando un cinema che Disney non faceva, e ribaltare le modeste pretese artistiche messe in piedi, all'interno della Tōei, dal suo presidente Hiroshi Ōkawa (1897-1971), un abile uomo d'affari riassegnato dalla Toyoko Railway Company per occuparsi dello studio cinematografico”.⁸ Grazie alla loro collaborazione, nel 1968 esce il primo film interamente diretto da Takahata: *La grande avventura del piccolo principe Valiant*, un'opera estremamente ambiziosa che – tuttavia – si rivela un fallimento al botteghino.⁹ Dopo un'esperienza nella A Production e nella Nippon Animation

⁶ Mario RUMOR, *Un cuore grande così*, “Revolution”, Roma, Weird Book, 2019, p. 19.

⁷ RUMOR, *Un cuore...*, cit., p. 20.

⁸ RUMOR, *Un cuore...*, cit., p. 23.

⁹ RUMOR, *Un cuore...*, cit., p. 25.

– all’interno della quale lavora a diverse serie come *Heidi, Marco e Anna dai capelli rossi* (*Akage no An*, 1979) – e dopo i progetti dei primi anni Ottanta, *Jarinko Chie* (“id.”, 1981) e *Gōshu il violoncellista* (*Sero hiki no Gōshu*, 1982)¹⁰, Takahata fonda lo Studio Ghibli insieme a Miyazaki nel 1985. La nuova casa di produzione permette al regista di realizzare diversi film: *Una tomba per le lucciole*, storia di due bambini che cercano di sopravvivere ai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale; *Pioggia di ricordi* (*Omohide poroporo*, 1991), la vacanza in campagna di una giovane impiegata intervallata dai suoi ricordi d’infanzia; *Pom Poko, la battaglia dei tanuki dell’Era Heisei* (*Heisei tanuki gassen Ponpoko*, 1994), film in cui i *tanuki* combattono per difendere il proprio territorio dallo sviluppo urbano; *I miei vicini Yamada* (*Hōhokeyo tonari no Yamada-kun*, 1999), opera che ritrae la vita di un’ordinaria famiglia giapponese; *La storia della Principessa Splendente* (*Kaguyahime no monogatari*, 2013), film sulla vita di una bambina che è stata trovata in un fusto di bambù.

1.3 Nausicaä della Valle del Vento

Nausicaä della Valle del Vento è ambientato in un ipotetico futuro a seguito di una catastrofe ecologica, dove l’umanità è minacciata dall’espansione del Mar Marcio, una foresta malata che esala dei miasmi velenosi e che – insieme ai suoi insetti protettori chiamati Ohm – rappresenta la natura. Gli uomini sono divisi in tre popolazioni: abitanti della Valle del Vento – dei quali fa parte anche la protagonista, la principessa Nausicaä – Tolmekiani e Pejitian. Mentre le altre due popolazioni si fanno la guerra tra loro, gli abitanti della Valle del Vento sono un popolo pacifico che cerca in tutti i modi di vivere in armonia con la natura, una fonte di sostentamento essenziale per il villaggio. La loro principessa è una ragazza forte e determinata che fa di tutto per mantenere la pace e cerca sempre di vedere le cose in modo diverso rispetto agli altri: a differenza di suo padre lei è convinta che insetti ed esseri umani possano vivere insieme e questo la porta in più di un’occasione a proteggere la larva di un Ohm e a vedere nel Mar Marcio – percepito dalla maggior parte delle persone come un pericolo – un elemento di studio, utile per conoscere meglio la natura e i suoi comportamenti. All’inizio del film la ragazza si reca nella foresta velenosa per raccogliere delle spore dalle piante, che utilizza per effettuare degli esperimenti all’interno di una serra nei pressi della sua abitazione. La protezione della larva di un Ohm viene mostrata in due scene distinte: la prima è raccontata attraverso un flashback dove si vede Nausicaä bambina che cerca di proteggere – invano – un insetto dalle mani di suo padre, il quale lo cattura e lo uccide sostenendo che “gli insetti e gli umani non possono vivere insieme”; la seconda si trova nella parte finale del film, quando la protagonista salva la larva di un Ohm dalle mani

¹⁰ RUMOR, *Un cuore...*, cit., p. 27.

di due Pejitianiani che lo stanno utilizzando come esca per portare gli insetti a travolgere l'esercito di Tolmekia. I Tolmekiani hanno una mentalità simile a quella del padre di Nausicaä: vedono la natura come una minaccia e cercano in tutti i modi di sconfiggerla, infatti l'obiettivo principale di Kushana – il comandante dell'esercito di Tolmekia – è quello di resuscitare il Soldato Titano – una creatura potentissima che ha incendiato il mondo nei Sette Giorni di Fuoco – e di utilizzare il suo potere per incendiare il Mar Marcio. I Pejitianiani invece vedono la natura come un'arma per annientare i Tolmekiani e sono intenzionati ad adottare questa strategia anche a costo di distruggere la Valle del Vento e i suoi abitanti. Nel film l'esercito di Tolmekia occupa la Valle del Vento e resuscita il Soldato Titano, ma riesce a utilizzarlo soltanto per rallentare la corsa degli Ohm i quali – attirati dalla larva utilizzata come esca dai Pejitianiani – corrono verso di loro senza riuscire a fermarsi.

I punti di vista precedentemente citati racchiudono tre concezioni del rapporto 'uomo-natura' all'interno del film: l'uomo è superiore alla natura, l'uomo è inferiore alla natura, l'uomo e la natura si equivalgono.¹¹ La superiorità dell'uomo viene rappresentata dal comportamento degli abitanti di Tolmekia e da quelli di Pejite, che non si fanno scrupoli ad attaccare gli Ohm o ad utilizzarli per raggiungere i propri obiettivi; gli abitanti della Valle del Vento tendono a essere intimoriti e rassegnati davanti alla forza distruttiva del Mar Marcio; Nausicaä invece ritiene che l'uomo e la natura abbiano lo stesso valore ed è intenzionata a salvare entrambi.

Il film gioca molto su questo conflitto e porta lo spettatore a schierarsi dalla parte dell'uomo o dalla parte della natura a seconda della situazione. Nelle prime scene del film, l'uomo sembra essere la vittima della storia, costretto a fuggire da una minaccia che non può essere fermata. Tuttavia il messaggio del regista risulta comprensibile sin dai titoli di testa: il mondo – provato dall'inquinamento – è stato ulteriormente danneggiato dai Sette Giorni di Fuoco – un conflitto estremamente violento – e ora si sta vendicando attraverso una foresta velenosa in espansione che inghiotte i resti della civiltà umana, ridotta allo stremo dalla guerra.

Miyazaki si schiera dalla parte della natura e cerca di far capire agli spettatori che se le persone non presteranno attenzione al loro stile di vita e continueranno a combattersi tra loro danneggiando il territorio circostante, la terra potrebbe diventare un luogo inospitale che metterebbe a dura prova la sopravvivenza di tutti gli esseri viventi. Il regista utilizza il personaggio di Nausicaä per enfatizzare il suo ideale pacifista e per educare le persone a rispettare l'ambiente. In diverse occasioni la

¹¹ UCHIDA Yorifumi, "Miyazaki Hayao 'Kaze no tani no Naushika' ni miru 'shizen-ningenkan' to gendaijin no chikyūkankyōkan ni tsuite" (Il rapporto uomo-natura in *Nausicaä della Valle del Vento* di Hayao Miyazaki e la visione ambientale dell'uomo moderno), Tōkyō, *Kokushikan Daigaku Chirigakkai*, 1996, p. 6.

内田順文、「宮崎駿『風の谷のナウシカ』にみる『自然—人間』観と現代人の地球環境観について」、東京、国土館大学地理学会、1996年、p. 6.

protagonista cerca di persuadere gli uomini o le creature senza usare la forza. In una scena del film gli abitanti della Valle vengono attaccati da un insetto, Nausicaä interviene, utilizza un oggetto magico per far calmare l'animale e lo riporta nel suo luogo d'origine. In un'altra scena la protagonista si trova all'interno di un'astronave che viene attaccata da una cannoniera di Pejite. Mentre i soldati rispondono al fuoco, Nausicaä sale sul tetto del veicolo e implora il pilota avversario – Asbel – di fermarsi. La cannoniera viene colpita, Asbel precipita nel Mar Marcio e Nausicaä si lancia dall'astronave per salvarlo. Dopo averlo soccorso, il loro velivolo precipita e i due ragazzi finiscono nelle sabbie mobili, che li portano nel fondo del Mar Marcio. Attraverso i suoi esperimenti con le piante, la ragazza dimostra che la natura non è completamente avvelenata: nella serra spiega al suo amico Lord Yupa che le piante cresciute in un ambiente incontaminato non emettono più veleno. Nel momento in cui Nausicaä scopre che il fondo della foresta velenosa è un luogo privo di inquinamento dove l'aria è respirabile, capisce che c'è ancora speranza per il futuro e che la foresta può guarire. Nel cercare di trovare una soluzione al “problema” del Mar Marcio, la ragazza si rende conto che esiste un solo modo per poter salvare il pianeta: ripristinare l'armonia tra l'uomo e la natura.¹² Per raggiungere il suo scopo si sacrifica – impedendo ai due elementi di entrare in contatto – e riesce a salvare gli umani e le creature della foresta. In questa scena gli Ohm – infuriati – stanno correndo verso la Valle del Vento e stanno per travolgere i suoi abitanti e le truppe dell'esercito di Tolmekia. Nausicaä – dopo aver salvato una larva di un Ohm catturata da due Pejitiani – si mette davanti agli insetti con lui per cercare di fermarli, ma viene travolta. Successivamente gli Ohm si rendono conto del gesto compiuto dalla ragazza e la fanno tornare in vita. Di conseguenza lei entra nella leggenda diventando “la persona dalla veste azzurra che ripristina l'armonia con la madre terra”.

La scena finale dopo i titoli di coda – in cui si vede spuntare il germoglio di una nuova pianta dalla sabbia del fondo del Mar Marcio – mostra la fiducia del regista nella forza della natura la quale è in grado di “risorgere” e di tornare ad essere quella di un tempo.

La guerra all'interno del film – quella combattuta tra i Tolmekiani e i Pejitiani – è una battaglia senza vincitori o vinti, dove entrambi gli eserciti hanno l'occasione per poter ricominciare a vivere in modo pacifico.

Tratto da un manga omonimo che si ispira a una catastrofe ecologica realmente accaduta, l'inquinamento da mercurio del golfo giapponese di Minamata,¹³ e influenzato dall'Ipotesi di Gaia di James Lovelock secondo la quale la terra viene considerata un'entità vivente e cosciente in grado di autoregolarsi,¹⁴ *Nausicaä della Valle del Vento* rappresenta “uno stupendo inno al pacifismo e

¹² Valeria ARNALDI, *Hayao Miyazaki, un mondo incantato*, Roma, Ultra, 2017, p. 88.

¹³ BENCIVENNI, *Hayao...*, cit., p. 53.

¹⁴ BENCIVENNI, *Hayao...*, cit., p. 57.

all'ecologismo, un atto di accusa contro la tendenza umana a portare la distruzione e la contaminazione, un apologo del rispetto della natura e della vita".¹⁵

1.4 Laputa il castello nel cielo

Laputa è un'isola che galleggia nel cielo costituita da un castello e da un giardino immenso. Un tempo era abitata da una civiltà evoluta che aveva costruito un impianto bellico estremamente efficiente e che si avvaleva dei robot per prendersi cura del territorio. In questo film non è presente una rivalità tra gli uomini e gli insetti, come invece viene mostrato in *Nausicaä della Valle del Vento*, ma la natura diventa lo sfondo di un luogo magico e misterioso, rendendo estremamente affascinante una struttura che – vista con gli occhi di Muska – appare semplicemente come una potente macchina da guerra con la quale conquistare il mondo oppure – secondo i pirati e i membri dell'esercito – come una miniera d'oro da cui estrarre diverse risorse. Muska è l'antagonista del film, un discendente del popolo di Laputa e colonnello dell'esercito che vuole utilizzare il potere distruttivo dell'isola per conquistare il mondo. Grazie al ritrovamento dell'aeropietra – un oggetto magico posseduto dalla protagonista – riesce a raggiungere l'isola e a prenderne il controllo. I membri dell'esercito sono degli uomini che collaborano con Muska per poter trovare Laputa, ma successivamente – resisi conto del suo immenso potere e del fatto che l'uomo vuole utilizzarla per dominare il mondo – si schierano contro di lui e cercano – invano – di ostacolarlo. I pirati sono un gruppo di persone intenzionate a raggiungere l'isola per impadronirsi delle sue ricchezze. Sheeta è la protagonista del film, una discendente del popolo di Laputa che vuole aiutare il suo amico Pazu – un ragazzino che lavora in una miniera – a trovare l'isola. All'inizio del film lei è prigioniera di Muska all'interno di un'astronave, ma un attacco improvviso dei pirati le permette di scappare. Tuttavia, mentre è aggrappata a una finestra, perde la presa e cade nel vuoto. La ragazza riesce a salvarsi grazie al potere magico dell'aeropietra, che la fa planare dolcemente a terra. L'atterraggio avviene vicino alla miniera dove lavora Pazu, che la vede e decide di portarla a casa sua. Lì il ragazzo le mostra una foto di Laputa scattata da suo padre e le dice di essere intenzionato a trovare l'isola.

Con il passare degli anni e l'abbandono dell'isola da parte del popolo di Laputa, la vegetazione ha invaso la maggior parte delle strutture: all'interno del castello è cresciuto un albero gigantesco e le sue radici si sono espanse fino ad arrivare ai sotterranei. In questo modo si vuole mettere in evidenza il potere della natura che – nel corso del tempo – inizia a riconquistare il suo spazio.

¹⁵ TRISCIUZZI, *Hayao ...*, cit., p. 35.

L'isola nel cielo – la quale rappresenta una versione simbolica della terra – viene occupata dagli uomini che iniziano a sfruttarla appropriandosi delle sue risorse. Nonostante riesca a sopravvivere alle azioni degli esseri umani, il paesaggio viene inevitabilmente modificato, mostrando al pubblico le conseguenze che le azioni dell'uomo potrebbero avere sul nostro pianeta. Questo è evidente soprattutto in tre scene: i membri dell'esercito entrano nel castello distruggendo le strutture e saccheggiando le sale; Muska rimuove più volte le radici dell'albero nei sotterranei per cercare di raggiungere la fonte del potere di Laputa, rappresentata da una gigantesca aeropietra blu; la formula pronunciata da Sheeta per autodistruggere Laputa fa crollare la parte inferiore del castello. Le componenti belliche di Laputa sono lo specchio dell'altra faccia della natura immaginata da Miyazaki: un elemento affascinante, nel suo insieme, ma che può avere una forza devastante che mette in pericolo le vite umane. Di conseguenza l'uomo non combatte per poter avere la supremazia o per potersi arricchire, ma lo fa semplicemente per sopravvivere.¹⁶

Come in *Nausicaä della Valle del Vento*, il regista ha voluto inserire un popolo in linea con i suoi ideali, nonostante la sua presenza sia esclusivamente simbolica: il popolo di Laputa. I Laputiani – a differenza degli umani – erano in grado di vivere in armonia con la natura e hanno vissuto in pace sull'isola fino a che non sono stati costretti a fuggire a causa di un evento catastrofico. Il legame tra il popolo e la natura era talmente forte che i robot – delle macchine belliche estremamente resistenti – sono stati incaricati di custodirla e di proteggerla. Un esempio è rappresentato dalla scena in cui Sheeta e Pazu arrivano a Laputa con un aliante e incontrano un robot-giardiniere, il quale sposta il loro veicolo perché era finito sopra un nido di pigliamosche. In questo modo il regista dimostra che i due elementi possono vivere in modo pacifico. Tuttavia mette anche in evidenza che gli umani non sono ancora in grado di adottare questo stile di vita e che continuano a vedere la natura come se fosse un ostacolo.¹⁷ L'esempio più appropriato è rappresentato da Muska, il quale in più di un'occasione si stupisce che le radici dell'albero gigante siano arrivate fino ai sotterranei del castello ed esprime il desiderio di potersene sbarazzare.

Il finale del film presenta una doppia chiave di lettura. La prima è simboleggiata dall'aspetto dell'isola, nella quale “i frammenti della civiltà perduta vengono tenuti insieme dall'albero gigantesco”¹⁸ facendo intendere che la natura, nonostante abbia un enorme potere distruttivo, cerca anche di sostenere l'uomo e le sue creazioni. Dopo che Sheeta ha pronunciato la formula per l'autodistruzione di Laputa, la parte inferiore del castello crolla lasciando scoperte le radici dell'albero, che tengono insieme le parti del castello e che ospitano l'aeropietra blu. Successivamente la pietra si illumina e

¹⁶ ARNALDI, *Hayao...*, cit., p. 98.

¹⁷ *Analysis of Laputa: Castle in the Sky*, in “Studio Ghibli Culture”, <https://ghibliculture.wordpress.com/2014/02/16/analysis-of-laputa-castle-in-the-sky/>, 30-12-2020.

¹⁸ BENCIVENNI, *Hayao...*, cit., p. 77.

l'isola inizia a salire. La seconda chiave di lettura è rappresentata dall'immagine di Laputa che sale in alto nel cielo: un mondo pacifico e ideale nel quale la tecnologia e la natura riescono a vivere insieme.¹⁹

1.5 *Il mio vicino Totoro*

Uscito nelle sale all'apice dei successi economici del Giappone prima dello scoppio della bolla speculativa, *Il mio vicino Totoro* presenta una visione idealizzata della campagna degli anni '50, che genera un senso di nostalgia negli spettatori più anziani, e cerca di far colpo sugli spettatori più giovani grazie alla sua rappresentazione della natura.²⁰ Questa viene disegnata in modo estremamente dettagliato e risulta molto più realistica rispetto ai personaggi umani, che invece sono realizzati in uno stile semplificato. Il film utilizza la stessa cura per rappresentare gli animali, che eseguono dei movimenti estremamente fedeli alla realtà.²¹ La pellicola narra le avventure di due bambine – Satsuki e Mei – che si trasferiscono in campagna con il padre, dove fanno la conoscenza di un animale misterioso e magico: Totoro.²² La madre delle bambine è presente nel film ma è costantemente in ospedale, ricoverata a causa di una malattia.

La natura si rivela essere un elemento estremamente importante perché sono presenti delle scene interamente dedicate ad essa. In diverse occasioni il film interrompe la narrazione per focalizzarsi sui fenomeni naturali, al fine di incoraggiare la sensibilizzazione ambientale. Un esempio è rappresentato da una delle scene iniziali in cui si passa da un furgone, che sta portando la famiglia nella sua nuova casa, ad un ruscello: una foglia verde ci cade dentro e il rumore del veicolo viene sostituito da quello dell'acqua.²³ Fermandosi – anche per pochi secondi – ad osservare i ritmi del mondo che lo circonda, lo spettatore può acquisire una maggiore consapevolezza sui comportamenti della flora e della fauna e – di conseguenza – essere maggiormente intenzionato a salvarla.

In *Totoro* Miyazaki utilizza un approccio diverso per trattare il tema ecologico rispetto a *Nausicaä*, in cui si assiste a un vero e proprio scontro tra fazioni, e a *Laputa*, dove la natura è presente ma ha un ruolo marginale, creando una relazione armoniosa nella quale l'uomo e la natura convivono e si

¹⁹ *Analysis of Laputa...*, cit.

²⁰ FUJIKI Kosuke, "My Neighbor Totoro: The Healing of Nature, the Nature of Healing", *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, 2, 3, 2015, p. 152.

²¹ Arran STIBBE, "Zen and the Art of Environmental Education in the Japanese Animated Film Tonari no Totoro", *Journal for the Study of Religion Nature and Culture*, 2008, pp. 475-476.

²² Totoro è una creatura nata dalla fusione di alcuni animali: l'orso, il procione e la talpa. Il suo nome deriva da un personaggio che Mei ha già visto in un libro di fiabe: un troll, che in giapponese si dice *tororu*, ma che la bambina di quattro anni storpia in Totoro.

Giorgio LODA, *Il mio vicino Totoro*, in "The hot corn", 2018, <https://hotcorn.com/it/film/news/mio-vicino-totoro-significato-le-curiosita-sulla-pellicola-miyazaki/>, 6-04-2021.

²³ STIBBE, "Zen...", cit., p. 474.

aiutano a vicenda. In questo modo ne risulta che un tempo – il film è ambientato negli anni Cinquanta – gli uomini e la natura vivevano in armonia e che le persone – sotto certi aspetti – erano più attente alla salvaguardia dell’ambiente rispetto ai giorni nostri perché dipendevano maggiormente dalle risorse del territorio locale. Questa collaborazione reciproca è presente soprattutto tra Totoro e le bambine. Satsuki è alla fermata dell’autobus che sta aspettando il padre e, poco dopo, incontra per la prima volta l’animale, che arriva alla fermata e si mette ad aspettare l’autobus anche lui. Siccome sta piovendo – e non ha nulla con cui ripararsi dalla pioggia – la bambina gli presta un ombrello e lui le regala un pacchetto di semi per ringraziarla. La natura – oltre a rappresentare un mezzo di sostentamento – possiede anche la capacità di curare spiritualmente le persone.²⁴ Un esempio è rappresentato dalla scena in cui le bambine mangiano i prodotti dell’orto della Nonnina – la loro vicina di casa – e di Mei la quale, dopo aver sentito che i prodotti dell’orto fanno bene alla salute, decide di portare una pannocchia a sua madre pensando che l’avrebbe aiutata a guarire. “La pannocchia, custodita come se fosse un tesoro, è il simbolo più evidente del valore attribuito dal regista ai doni della terra”.²⁵

Anche se la signora anziana si occupa delle bambine, la natura – che si manifesta sotto forma di piante, animali e creature soprannaturali – è l’elemento che porta loro gioia e meraviglia in un periodo in cui sarebbero potute essere soggette all’ansia e allo stress per via della malattia della madre. Totoro diventa un sostituto del genitore di Satsuki e Mei, si prende cura di loro e le protegge. Il suo aiuto sottolinea nuovamente la coesistenza pacifica tra gli uomini e la natura presente nel film.²⁶ Grazie a lui, Satsuki riesce a ritrovare sua sorella, che si era allontanata da casa dopo aver scoperto che la loro madre sarebbe dovuta rimanere in ospedale più del previsto.

“Miyazaki provokes audience about being more sensitive to nature by showing how living harmony with nature creates a joyful, relaxed and healthy life”.²⁷ Per la maggior parte del tempo i personaggi sono di buonumore e non mostrano mai segni di stress, stanchezza o fatica, trascinandolo lo spettatore in un mondo pieno di spensieratezza e di meraviglia, come quella che provano le bambine quando si avvicinano alla natura.

Nel film *Il mio vicino Totoro* – che mostra la flora e la fauna in tutto il suo splendore – è presente anche un altro valore estremamente importante per Miyazaki: la riforestazione. Questo è evidente soprattutto nella scena in cui Satsuki e Mei piantano nel loro giardino i semi ricevuti da Totoro perché vogliono far nascere un bosco. Tuttavia i semi non germogliano, così durante la notte le creature

²⁴ FUJIKI, “My Neighbor Totoro...”, cit., p. 153.

²⁵ BENCIVENNI, *Hayao...*, cit., p. 86.

²⁶ FUJIKI, “My Neighbor Totoro...”, cit., p. 154.

²⁷ Sema MUMCU, Serap YILMAZ, “The landscape of Miyazaki; environmental characteristics and messages”, 2010, p. 1077.

soprannaturali utilizzano i loro poteri per farli crescere. Il giorno dopo le bambine tornano nel giardino e si rallegrano perché le piante sono germogliate, trasmettendo un barlume di speranza per il futuro: grazie all'attenzione di Satsuki e di Mei per la natura, la foresta potrà crescere rigogliosa.

In Giappone il film rappresenta una vera e propria battaglia ecologica e un recupero dei valori tradizionali della vita di campagna: prendersi cura del territorio circostante e rispettarlo, dare importanza alla coltivazione della terra e nutrirsi principalmente con i prodotti locali. Totoro è diventato l'icona della *Totoro no Furusato Foundation*, nata per tutelare la foresta di Sayama, luogo a cui si è ispirato il regista per la creazione del bosco del film.

1.6 Principessa Mononoke

Principessa Mononoke rappresenta sullo schermo il conflitto tra l'uomo e la natura in maniera imparziale, evitando di mostrare esclusivamente le condizioni o le sofferenze di una singola fazione. Il protagonista è il principe Ashitaka, il quale – rimasto ferito dopo lo scontro con un demone-cinghiale che aveva attaccato il suo villaggio – viene contagiato da una maledizione mortale e si reca verso ovest per cercare una cura. Durante il tragitto incontra due uomini che erano rimasti feriti dopo uno scontro con un branco di lupi e li riporta a casa. Giunto a destinazione, il principe viene ospitato dal capo della fucina – una donna di nome Eboshi – e fa la conoscenza degli abitanti del luogo. Tramite l'interazione del protagonista con gli abitanti, diviene chiaro che loro devono necessariamente utilizzare le risorse naturali per poter continuare a lavorare, mentre le creature della foresta – i lupi e i cinghiali – hanno bisogno di uno spazio personale in cui poter continuare a vivere. Il principe scopre che il lavoro degli uomini aveva disturbato i cinghiali, che si sono vendicati attaccando il villaggio. Successivamente è arrivata Eboshi con i suoi fucilieri e ha utilizzato le armi da fuoco per abbattere gli animali. Attraverso la sua imparzialità, il film riesce a spiegare nel dettaglio i motivi che spingono i personaggi, o gli animali, a compiere determinate azioni: le creature si sentono minacciate dalla progressiva espansione dell'uomo, mentre questi ultimi si appropriano delle risorse naturali senza pensare alle conseguenze che i loro gesti stanno causando all'ambiente. Il film utilizza una narrazione allegorica e piena di simboli per mostrare le conseguenze delle azioni degli uomini, i quali – attraverso il loro sfruttamento eccessivo – potrebbero eliminare un elemento essenziale per la loro esistenza.²⁸

Lo Shishigami, San, i lupi, i cinghiali e i *kodama* rappresentano la natura; Jiko, Eboshi e gli abitanti della fucina rappresentano gli uomini. Lo Shishigami (t.l. Dio Cervo) è il Dio della foresta, un cervo

²⁸ NAKAMURA Tamah, "Hayao Miyazaki's World", Roberto Recinos e Hiroshi Kudo (a cura di), Fukuoka, Kyūshū University, 2013, p. 79.

dal volto umano che di notte cambia forma trasformandosi nel Daidarabocchi (t.l. Monaco Gigante), un gigante con una testa animale. Questa divinità è in grado di guarire gli esseri viventi o di togliergli la vita. San è una ragazza cresciuta tra i lupi che detesta gli umani ed è intenzionata a uccidere Eboshi. I *kodama* sono gli spiriti degli alberi, la loro presenza indica che la foresta è un luogo sano. Jiko è un monaco intenzionato a ottenere la testa dello Shishigami per volere dell'Imperatore. Eboshi è una donna a capo di una fucina che – avendo ottenuto dall'Imperatore il gruppo di fucilieri con i quali è riuscita a scacciare i cinghiali – accetta di collaborare con Jiko e lo aiuta a ottenere la testa dello Shishigami. Nella parte finale del film la donna spara alla divinità riuscendo a tagliargli la testa, che finisce nelle mani di Jiko. Ashitaka e San convincono il monaco a restituire la testa al Daidarabocchi, il quale esala l'ultimo respiro e muore.

Il principe Ashitaka – pur essendo un essere umano – non si schiera dalla loro parte e cerca in tutti i modi di mantenere la pace: interrompe lo scontro tra Eboshi e San nella fucina – quando la ragazza si era introdotta al suo interno per uccidere il suo nemico –, tenta di fermare il demone-cinghiale per evitare di ucciderlo, salva gli uomini della fucina e li riporta a casa, salva un lupo che era rimasto ferito in uno scontro tra uomini e animali.

Anche in questo film la natura viene ritratta in tutto il suo splendore e presenta diverse sfaccettature.

Nature's representation in the film is both rich and complex. Firstly, nature is illustrated as the ancient realm of the *kami*. [...] Nature is also shown to have a playful, peaceful side in the form of the *kodama*, little rattling spirits born from the larger, older trees. Yet, it is also shown that nature has its malevolent side, where the wild animals are hostile toward all men and do war with them. At the same time, nature is also shown to be both a provider/ sustainer of life; a huge amount of mined iron and wood was used by the Ironworks to sustain their livelihood. Yet nature is also shown to be the harbinger of death, personified in the *shishigami*.²⁹

Principessa Mononoke non si limita a mostrare solo lo scontro tra l'uomo e la natura ma presenta anche dei personaggi molto particolari che possono far riflettere lo spettatore attraverso le loro azioni: San ed Eboshi. San è la personificazione della natura, una ragazza cresciuta tra i lupi che viene considerata parte del branco pur avendo un aspetto umano. La sua esistenza dimostra che gli uomini e la natura possono vivere in armonia. San si sente a tutti gli effetti parte del mondo in cui è cresciuta, odia gli umani e – nonostante si sia resa conto che non tutti gli uomini sono malvagi – non riesce a perdonarli. Dopo essere entrata nella fucina, la ragazza inizia a lottare con Eboshi, ma Ashitaka interrompe lo scontro, fa perdere i sensi ad entrambe, prende San e la porta fuori dal villaggio. Tuttavia durante il tragitto viene colpito da un'arma da fuoco. San si riprende e lo porta nella tana del

²⁹ NAKAMURA, "Hayao...", cit., p. 77.

Dio Cervo per salvarlo. I due iniziano a passare del tempo insieme e a provare dei sentimenti l'uno per l'altra.

Humanity is another important theme of *Mononoke-hime*. It expresses itself through various sub-themes developed throughout the movie. Love is one of them, but instead of sinking into a trifle romantic history between San and Ashitaka, it in fact symbolizes the necessary and possible alliance between men and nature. [...] Moreover, the conclusion makes that unusual relationship surprisingly beautiful. Ashitaka and San's relationship, as they separate, should not be seen as fatalism, but as the best form of respect for the one's choices. [...] After what they have seen and what they have experienced, they are no longer naive enough to ask for guarantees or promises of an eternal love.³⁰

Eboshi è il simbolo della società umana, una donna che vive in una fortezza e che sfrutta le risorse della natura per poter sopravvivere. Nonostante venga trattata come se fosse un'antagonista – dal momento che si allea con la tecnologia e decide di attaccare la natura – lei è costretta a combattere per proteggere il suo villaggio.³¹ Questo perché – oltre ad essere bersaglio dei cinghiali e dei lupi che vedono il loro territorio minacciato dall'espansione dell'uomo – la fortezza viene presa di mira anche dai samurai, che lavorano per l'Imperatore. Eboshi viene persuasa dal monaco Jiko a uccidere lo Shishigami perché “Asano (the lord of the samurai) wants the Spirit's head as a present for the Emperor who bears the presumption that it will grant him eternal life”.³² Nel finale del film – dopo che lo Shishigami ha riavuto la sua testa e ha rigenerato la foresta con il suo potere – Eboshi si pente delle sue azioni e decide di voler ricominciare costruendo un villaggio per la sua comunità. Ne risulta che gli uomini non sono del tutto malvagi, possono rimediare ai propri errori e – se prestano attenzione all'ambiente e contribuiscono al suo sviluppo – possono vivere in armonia con la natura. Nonostante l'antagonista del film possa essere considerato l'uomo, molti personaggi presentano una personalità conflittuale che li porta a non essere caratterizzati come “buoni” o “cattivi”. Il primo di tutti è proprio Eboshi, costretta ad agire a causa delle pressioni dell'Imperatore. In realtà il suo vero obiettivo è quello di poter aiutare il suo popolo, ed è disposta a fare qualunque cosa pur di raggiungerlo. Lo stesso discorso vale per il bonzo Jiko, il monaco errante al servizio dell'Imperatore. Sebbene sia lui a convincere la donna a dare la caccia allo Shishigami, il personaggio non agisce di sua spontanea volontà, ma deve eseguire l'ordine di un suo superiore. In altre parole, le relazioni tra uomo e natura – o tra uomini in generale – all'interno del film sono estremamente sfaccettate e soggette a diverse variabili.

³⁰ NAKAMURA, “Hayao...”, cit., p. 79.

³¹ Susan J. NAPIER, *Anime from Akira to Princess Mononoke: Experiencing Contemporary Japanese Animated Films*, Palgrave, 2000, p. 185.

³² WU Weibon, *Metamorphoses: Planetary Writing and Storytelling*, 2012, Tamkang University, PhD dissertation, p. 99.

Principessa Mononoke si conclude con un equilibrio apparentemente armonioso, in cui si assiste ad una sorta di pareggio tra le due fazioni.³³ La foresta si ripopola di *kodama* e gli abitanti si preparano per costruire il proprio villaggio: i due mondi si riprendono e iniziano una nuova vita cercando di prestare maggiore attenzione alle conseguenze delle proprie azioni.

1.7 La città incantata

Il film – risalente al 2001 – è uno dei più famosi del regista e ha vinto diversi premi tra cui l’Orso d’Oro al Festival del cinema di Berlino e l’Oscar come miglior film d’animazione. La protagonista della storia è una bambina di nome Chihiro che – durante il trasloco verso la sua nuova casa – finisce in un edificio termale all’interno di un parco di divertimenti abbandonato, che scopre essere abitato da creature particolari. All’interno della pellicola gli umani non si confrontano più con foreste velenose o animali sacri, perché in questo caso la “natura” viene rappresentata dagli abitanti della città incantata, i quali spaziano dall’essere degli animali antropomorfi a delle divinità dotate di poteri magici. La posizione del loro mondo – ovvero un parco divertimenti abbandonato e un edificio termale – è un primo riferimento al rapporto tra l’uomo e la natura dal punto di vista del paesaggio: il parco – costruito durante il periodo della bolla speculativa – simboleggia l’urbanizzazione incontrollata degli anni Ottanta che ha portato all’eliminazione di diverse aree verdi del Giappone.

La prima interazione tra gli umani e la natura si verifica quando la famiglia di Chihiro entra nel villaggio. I genitori vedono un ristorante aperto con diverse pietanze in bella vista e – senza pensarci troppo – iniziano a mangiare. Questo gesto li porta ad essere trasformati in maiali e rappresenta una prima critica del regista al comportamento delle persone nei confronti dell’ambiente: i genitori di Chihiro vengono puniti per non aver mostrato alcun rispetto nei confronti del luogo in cui si trovano e nei confronti delle persone che lo abitano. La seconda interazione è quella tra la protagonista e gli abitanti della città incantata. Esclusi alcuni personaggi – Haku, Lin, Kamaji e Zeniiba – all’inizio del film gli abitanti si mostrano ostili e diffidenti nei suoi confronti, a causa del fatto che lei è un essere umano. Haku è un ragazzo che Chihiro incontra all’inizio del film, il quale la conduce nell’edificio termale e le dice di andare da Kamaji – un ragno con la testa umana che lavora nelle caldaie – per trovare un lavoro. Nella città incantata coloro che non lavorano vengono trasformati in maiali da Yubāba, la strega proprietaria delle terme. Lin è una dipendente che conduce Chihiro da Yubāba in modo che la bambina possa firmare un contratto con la strega. Zeniiba è la sorella gemella di Yubāba. Nella seconda parte del film Sen – questo è il nome che la strega le ha dato per tenerla sotto il suo

³³ CHENG Catherine Ju-yu, “Nature and the Smiths in Hayao Miyazaki’s Princess Mononoke”, *Tamkang Review*, 49, 2, 2019, p. 27.

controllo – si reca da lei per restituirle un oggetto che le era stato rubato e riceve in cambio un amuleto a forma di fermacapelli.

Nel corso della storia, la protagonista si fa notare per le sue imprese – come quella di riuscire a placare la fame insaziabile di Kaonashi (t.l.: Senzavolto) – e inizia lentamente a maturare e a guadagnare il rispetto della natura, che si era mostrata ostile nei suoi confronti. Un esempio è rappresentato dalla scena in cui deve pulire una vasca insieme a Lin e viene incaricata di chiedere alla guardiola una tessera per utilizzare l’acqua con i sali, ma la guardiola si rifiuta di consegnargliela. La ragione del comportamento ostile degli abitanti della città incantata nei confronti degli esseri umani è dovuta alla loro espansione incontrollata: “per soddisfare i propri desideri le persone hanno inquinato e prosciugato il fiume, costruito un parco divertimenti e si sono impossessate della dimora delle divinità”.³⁴

Kaonashi è una creatura nera con una maschera bianca che viene fatta entrare nelle terme dalla protagonista. Inizialmente si mostra disponibile e aiuta in modo concreto la bambina: quando la guardiola si rifiuta di consegnarle la tessera per utilizzare l’acqua con i sali, Kaonashi diventa invisibile e gliene procura una. Tuttavia successivamente si rivela essere una creatura insaziabile che mangia tutto quello che gli viene dato dal personale pagando con delle pepite d’oro. La bambina gli fa mangiare una polpetta magica e la creatura – dopo aver vomitato tutto quello che aveva ingerito – esce dalle terme e si tranquillizza.

Miyazaki utilizza alcuni personaggi per evidenziare le conseguenze del comportamento degli umani: il “famoso Dio del Fiume” e Haku.

Il primo arriva alle terme e ha l’aspetto di un Dio del cattivo odore – una figura fangosa e maleodorante – perché le persone hanno buttato nel fiume una grande quantità di rifiuti abusivi, sporcando la figura della divinità. Chihiro rimuove una bicicletta dal suo corpo e lui riesce a riprendere la sua forma originale. Questa scena rappresenta una critica alle azioni sconsiderate e dimostra che, se si presta attenzione all’ambiente, anche il “famoso Dio del Fiume” può recuperare la sua natura.³⁵

³⁴ 人間たちは己の欲望を満たすために、川を汚し、川を埋め立て、後で不要となるテーマパークを作り、神々の住み処を奪ってきた。

KAWAKATSU Mari, “‘Sen to Chihiro no kamikakushi’ ni okeru kamigami no reiraku, kyōzō, fūkei no tentō, yōrōtenmeihantenchi wo kīwādo to shite” (La decadenza delle divinità ne *La città incantata*: l’immagine riflessa nello specchio, il capovolgimento del paesaggio e il Destino Reversibile del Parco di Yōrō), *Saitama gakuen daigakukiyō*, 13, 2013, p. 182.

川勝麻里、「『千と千尋の神隠し』における神々の霊落：鏡像・風景の転倒・養老天命反転地をキーワードとして」、埼玉学園大学紀要、巻13号、2013年、p. 182.

³⁵ 「名のある川の主」が油屋にやって来たとき、神様はクサレ神のような、醜いどろどろの姿で悪臭を放っているのだが、それは何者かが川に投げ捨てて行った大量の不法投棄のゴミが、神様の姿を汚していたためであった。千尋が「名のある川の主」の体に刺さっていた、人間が川に不法投棄した自転車やゴミをすっかり取り除くと、川の神は本来の姿に戻る事が出来た。このような部分に、川を汚して生きている人間たち

Haku – che era sotto il controllo di Yubāba – viene liberato dall’incantesimo grazie all’aiuto di Chihiro, che ricorda il loro primo incontro nel fiume Kohaku, il luogo d’origine del ragazzo e il suo vero nome. Kohaku è finito a vivere nelle terme e a servire la strega perché ha perso la sua casa: il Fiume Kohaku non esiste più, è stato interrato per permettere la costruzione di alcune abitazioni.³⁶ Secondo le parole di Weeraya Donsomsakulkij, questo è anche un modo per ricordare ai giapponesi la loro relazione con l’ambiente naturale, che non dovrebbe essere dimenticata, e per dimostrare che la natura vive di vita propria e potrebbe ribellarsi alle azioni dell’uomo manifestandosi sotto forma di spiriti.³⁷ Il tutto viene percepito solo da parte degli spettatori, perché i genitori di Chihiro non si ricordano nulla di quello che è successo. “La storia potrebbe sembrare un sogno della protagonista, ma viene testimoniata dalla presenza dell’amuleto di Zeniiba, che luccica tra i capelli della bambina”.³⁸

1.8 *Ponyo sulla scogliera*

Ponyo sulla scogliera è un film prevalentemente incentrato sulla relazione amorosa tra due esseri che provengono da mondi diversi: un bambino di nome Sōsuke e una pesciolina rossa con la faccia umana di nome Brunilde. Il bambino – che era andato in acqua a giocare con la sua barchetta – trova la pesciolina rimasta incastrata in un barattolo di vetro, la libera e decide di tenerla come animale domestico dandogli il nome Ponyo.

Nonostante il film dia molta importanza al rapporto tra i due protagonisti, presenta alcuni riferimenti ecologici abbastanza evidenti. Il primo è presente nella sequenza di apertura: Ponyo finisce nella rete di una barca che sta raschiando il fondale dell’oceano, rivelando una grande quantità di rifiuti e di rottami.³⁹ Attraverso questa rappresentazione, il regista vuole concentrare l’attenzione dello spettatore su un problema attuale e estremamente urgente: l’eccessivo inquinamento da parte degli esseri umani nel mare. Nella scena, Ponyo si ritrova circondata dai rifiuti e rimane incastrata in un barattolo di vetro, un elemento simbolico che sottolinea le conseguenze del comportamento delle persone e la pericolosità dei rifiuti che si disperdono nell’ambiente e che entrano a contatto con gli animali. Il secondo è rappresentato dall’atteggiamento di Fujimoto – il padre di Brunilde – nei

の愚かな行いに対する批判精神を読み取ることが出来るが、居場所をきれいにすれば、「名のある川の主」も神としての性質を取り戻せる。

KAWAKATSU, “Sen to Chihiro...”, cit., pp. 184-185.

³⁶ Weeraya DONSOMSAKULKIJ “Spirited Away: Negotiation between Capitalism and Reminiscent Environmental Ethics”, *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, 2, 3, 2015, p. 148.

³⁷ DONSOMSAKULKIJ, “Spirited Away...”, cit., p. 149.

³⁸ BENCIVENNI, *Hayao...*, cit., p. 140.

³⁹ ASAI Chiaki, “The Marginal World and the Role of Water in the Films of Hayao Miyazaki”, *Senri Kinran daigakukiyō*, 8, 2011, p. 10.

confronti degli esseri umani. Dopo aver trascorso del tempo con Sōsuke – ed essersi innamorata di lui – Ponyo viene rapita dal padre che la riporta a casa – un sottomarino in fondo al mare – e la mette in una vasca insieme alle sue sorelle. Secondo le parole di Susan Napier:

Fujimoto claims that he “used to be human.” Now, however, he abominates humanity and is working to transform the world back into the Devonian period, the so-called Age of Fish, when vast seas covered the Earth. Fujimoto’s loathing of humanity stems from his disgust at what humans have done to the world, illustrated early in the movie by a scene of a trawler dragging a load of human trash through the ocean shallows.⁴⁰

Il suo atteggiamento può essere considerato una personificazione estrema del lato ambientalista di Miyazaki⁴¹ il quale, inserendo la tematica ecologica nella maggior parte delle sue pellicole, ha dimostrato di esservi particolarmente legato.

Ponyo sulla scogliera mostra gli eventi senza schierarsi completamente né dalla parte degli uomini né dalla parte della natura. In questo senso, lo tsunami che si abbatte sulla città presenta due diverse chiavi di lettura: una conseguenza delle azioni dell’uomo; un elemento che aiuta la protagonista a raggiungere il suo scopo. Mentre Fujimoto è assente, Ponyo esce dalla vasca insieme alle sue sorelle, entra in una stanza in cui è presente un elisir creato dal padre – l’Acqua della Vita – e lo sparge accidentalmente in giro. La pozione aumenta i poteri della protagonista che li utilizza per diventare umana e per trasformare le sue sorelle in pesci giganteschi. Entusiasta, Ponyo esce dal sottomarino, sale in superficie e inizia a correre sull’acqua dirigendosi verso la terraferma, accompagnata dalle sue sorelle che – facendo grandi salti – creano uno tsunami che si abbatte sulla città. La prima chiave di lettura dell’evento naturale è legata al fatto che la sua nascita deriva dalla pozione magica creata da Fujimoto, il quale voleva utilizzarla per far sollevare l’oceano e sommergere la terra.⁴² La seconda invece è legata alla volontà di Ponyo, che “mette in moto le onde e provoca la tempesta soltanto per poter raggiungere il suo amore”.⁴³ L’imparzialità del film porta comunque a pensare che le onde non appaiono per mostrare un disastro causato dall’uomo, ma un’azione involontaria, perché Ponyo – spargendo accidentalmente “l’Acqua della Vita” – distrugge l’equilibrio degli ecosistemi del mondo. Attraverso questo tipo di rappresentazione, Miyazaki adotta una posizione che accetta le meraviglie della natura e cerca di portare il suo pubblico ad ammirare gli elementi naturali in tutte le sue forme.⁴⁴ Nel film l’elemento che viene messo maggiormente in evidenza e viene mostrato in tutto il suo

⁴⁰ Susan J. NAPIER, *Miyazakiworld, a life in art*, Yale, Yale University Press, 2018, p. 269.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Deborah ROSS, “Miyazaki’s Little Mermaid: A Goldfish Out of Water”, *Journal of Film and Video*, 66, 3, 2014, p. 25.

⁴³ ARNALDI, *Hayao...*, cit., p.168.

⁴⁴ YONEMURA Miyuki, “Representations of the environment in Hayao Miyazaki’s *Ponyo on the Cliff by the Sea*: Japan’s cultural landscape and the representation of disaster”, *Senshu University Institute of Humanities Monthly Bulletin*, 2017, p. 50.

splendore è proprio il mare. Ritratto come un luogo puro e incontaminato, a differenza della terra che è sporca e inquinata, riesce a unire i due mondi e a far incontrare gli umani con gli abitanti dell'oceano, come rappresentato nella scena in cui Lisa – madre di Sōsuke – e le anziane della Casa dei Girasoli – casa di riposo in cui lavora la madre del protagonista – dialogano con i genitori di Ponyo.⁴⁵ Dopo che lo tsunami si è abbattuto sulla città, la terraferma e i suoi edifici sono stati quasi interamente sommersi dall'acqua. I genitori della protagonista si sono recati alla Casa dei Girasoli per incontrare la madre del bambino e hanno creato una bolla per permettere ai terrestri di respirare sott'acqua.

Per quanto riguarda il rapporto tra l'uomo e la natura all'interno del film, bisogna sottolineare che la protagonista e le sue sorelle possono essere considerate il risultato del rapporto armonioso tra gli umani e gli abitanti dell'oceano perché sono figlie di un essere umano, Fujimoto, e della dea del mare, Gran Mammare. Lo scontro tra le due fazioni è rappresentato dagli obiettivi del padre – il quale vorrebbe distruggere la terra riportando il mondo all'Era dei Pesci e tenere Ponyo lontana da un mondo pericoloso e inquinato – e della figlia, una bambina-pesce che desidera vivere sulla terra per stare con la persona che ama. In un dialogo tra i genitori della protagonista si scopre che – se il bambino ricambierà l'amore di Ponyo e accetterà la sua natura – lei potrà diventare umana e vivere sulla terra per sempre. Lo scontro tra le due fazioni si risolve senza vincitori o vinti, perché Fujimoto accetta la scelta della figlia e lei – ottenendo l'approvazione di Sōsuke – può finalmente vivere sulla terra e ripristinare l'equilibrio che era stato precedentemente spezzato, riportando il mare alla sua forma originale.

1.9 Pioggia di ricordi

La protagonista del film è Taeko Okajima, un'impiegata di Tōkyō di 27 anni che si reca in vacanza a Yamagata – in campagna – per raccogliere *benibana* (cartami). Alla stazione di arrivo la donna incontra il contadino Toshio Kazuo che le dà un passaggio in macchina. Durante il tragitto, l'uomo racconta la sua grande passione per l'agricoltura, un'attività che considera estremamente impegnativa e che potrebbe estinguersi da un momento all'altro. In passato Toshio lavorava come impiegato in una ditta, ma ha lasciato l'azienda trascinato da un collega più anziano che si occupava di agricoltura biologica. Successivamente i due arrivano nei campi e Taeko inizia la raccolta dei cartami. Le scene seguenti descrivono in modo estremamente dettagliato il processo di lavorazione dei fiori, utilizzati per creare la materia grezza del rossetto. Il regista ha fatto in modo che le esperienze dei personaggi mandassero un messaggio positivo sulla vita di campagna:⁴⁶ la raccolta dei *benibana* mostrata nel

⁴⁵ TRISCIUZZI, *Hayao...*, cit., p. 139.

⁴⁶ HU, *Frames...*, cit., p. 126.

minimo dettaglio, le diverse attività agricole svolte dalla protagonista, la vita più rilassata rispetto alla frenesia della città e lo scandire del tempo attraverso il ritmo del giorno e della notte. Durante le vacanze a Yamagata, Taeko sperimenta l'agricoltura biologica – che considera eccessivamente faticosa – e altre attività di campagna: utilizzare il trattore, raccogliere la frutta, mungere una mucca e creare degli oggetti con la paglia. La positività del nuovo stile di vita sperimentato dalla protagonista risulta particolarmente evidente grazie al personaggio di Toshio e alla sua passione per l'agricoltura. Ne risulta una relazione pacifica ed estremamente forte tra l'uomo e la natura, dove le persone utilizzano le risorse della terra e si prendono cura di essa per fare in modo che possa continuare a vivere. Il tutto viene spiegato in una scena del film dove il contadino e la sua amica riflettono sul significato del termine *inaka* (campagna). Toshio spiega a Taeko che – a differenza di quanto si possa pensare – la campagna è stata interamente costruita dall'uomo. Si tratta di un paesaggio che ha preso forma nel tempo mentre gli uomini combattevano contro la natura e si appropriavano delle sue risorse. Lui è convinto che esista una collaborazione fra l'uomo e la natura: i contadini utilizzano le risorse della terra come fonte di sostentamento e, allo stesso tempo, si prendono cura di essa per fare in modo che possa vivere il più a lungo possibile.

Il film si mette in difesa del territorio devastato dalla mano dell'uomo⁴⁷ e presenta dei riferimenti allo spopolamento delle campagne e al desiderio dei contadini di cambiare vita trasferendosi in città. Dopo una giornata lavorativa Toshio, Taeko e Naoko – una ragazza di campagna – si fermano a guardare il paesaggio e a parlare di recitazione. Taeko e Toshio hanno avuto dei ruoli minori, mentre a Naoko sono sempre stati affidati dei ruoli importanti, ma soltanto perché c'erano poche persone. Il contadino le spiega che si tratta di una conseguenza della crescita dell'emigrazione per lavoro, che ha portato a uno spopolamento dei villaggi e alla riduzione del numero dei bambini e dei giovani. Lui, ai tempi delle superiori, desiderava trasferirsi a Tōkyō per poter avere una vita migliore. *Pioggia di ricordi* mostra le conseguenze del cambiamento dello stile di vita delle persone derivante dallo sviluppo dell'industrializzazione: l'agricoltura – che per tanti anni è stata una delle attività principali dell'uomo – ha assunto un ruolo secondario e un giorno, secondo le parole di Toshio, potrebbe estinguersi all'improvviso.

Grazie alla campagna – che desiderava sin da quando era piccola – Taeko scopre un mondo estremamente affascinante, fatto di attività faticose ma appaganti, di tradizioni che si sono mantenute nel tempo e di nuovi punti di vista nei confronti del paesaggio circostante. In una scena della prima metà del film la narrazione si sposta dal 1982 al 1966 dove la protagonista – che all'epoca aveva 10

⁴⁷ RUMOR, *Un cuore...*, cit., p. 231.

anni – cerca invano di convincere i suoi genitori ad andare in vacanza in campagna e invidia i suoi compagni di classe perché loro hanno la possibilità di farlo.

Attraverso questo film la donna di città e gli spettatori hanno la possibilità di conoscere il territorio e di vederlo con gli occhi di chi lo vive quotidianamente. La riflessione di Toshio nei confronti del termine *inaka*, la costante apparizione della campagna all'interno del film – ovvero di un territorio nato dalla collaborazione fra l'uomo e la natura – e la descrizione dettagliata delle sue attività mettono in evidenza l'importanza del vivere in armonia con la natura e di proteggere un territorio e uno stile di vita che stanno scomparendo.

1.10 *Pom Poko, la battaglia dei tanuki dell'Era Heisei*

Pom Poko, la battaglia dei tanuki dell'Era Heisei può essere considerato il film più ambientalista di Takahata e rappresenta sullo schermo un vero e proprio conflitto tra gli uomini e la natura, che in questo caso appare sotto forma di *tanuki*, cani-procione che sono in grado di trasformarsi. Nonostante ci siano diverse scene dove i *tanuki* si comportano come degli esseri umani – mangiano il loro cibo, camminano su due zampe, suonano degli strumenti musicali – sono degli animali a tutti gli effetti che si sentono minacciati dall'urbanizzazione e che sono costretti a fuggire e a cercare un nuovo posto in cui vivere. Nella prima parte del film abitano nei pressi di una casa in mezzo al bosco, dove c'è una grande abbondanza di cibo, e successivamente – quando si rendono conto che l'edificio è stato abbandonato – decidono di trasformarlo nella propria tana. Tuttavia poco tempo dopo la casa viene distrutta e gli animali sono costretti a cercare un altro rifugio. Gli umani stanno lavorando per creare l'area edificabile di Tama-New Town, un progetto approvato dalla città di Tōkyō per cercare di tenere sotto controllo l'urbanizzazione che – con il miracolo economico e l'eccessiva domanda di abitazioni – aveva fatto estendere la sua periferia in maniera incontrollata sopra i boschi e i terreni agricoli.

Il film si concentra prevalentemente sugli animali e cerca di far immedesimare il pubblico nei protagonisti. In questo modo viene lanciata una critica alla modernizzazione, che – secondo il punto di vista del regista – porta l'uomo a sentirsi superiore alle altre creature e a cercare di dominare la natura.⁴⁸

Nel tentare di fermare l'urbanizzazione e la distruzione del bosco, i *tanuki* decidono di adottare due strategie: imparare l'arte del trasformismo – conosciuta solamente dai più anziani – e studiare il comportamento degli umani. Dopo aver appreso l'arte della metamorfosi, un *tanuki* di nome Gonta e altri volontari si dirigono in un cantiere e utilizzano le loro abilità per causare degli incidenti e far

⁴⁸ RUMOR, *Un cuore...*, cit., p. 242.

fuggire gli umani, riuscendo ad arrestare i lavori. Tuttavia l'azione è servita soltanto a rallentare il processo perché la costruzione di New Town continua. Gli animali decidono di invitare quattro maestri trasformisti dello Shikoku per perfezionare ulteriormente le loro abilità. Una volta giunti a Tama, i quattro trasformisti propongono di utilizzare la Grande Strategia degli Spettri, che consiste nel creare dei mostri giganteschi per spaventare gli esseri umani e farli fuggire dalla città. La Strategia viene messa in atto ma viene scambiata per un evento pubblicitario di Wonderland, un parco divertimenti in costruzione a New Town.

In questo film il conflitto tra l'uomo e la natura è strettamente collegato al problema dell'urbanizzazione incontrollata e al disboscamento del paese. In diverse occasioni viene messo in evidenza che l'avanzamento dei lavori comporta progressivamente la riduzione del territorio dei *tanuki* e degli altri animali, mettendoli in difficoltà. I *tanuki* si trovano di fronte a un problema molto grave perché loro – avendo un alto tasso di riproduzione – sono aumentati di numero mentre il bosco è diventato più piccolo. I più colpiti sono quelli comuni – coloro che non sono in grado di trasformarsi – perché sono costretti a rischiare la vita per procurarsi da mangiare, finendo spesso vittima di trappole o di incidenti stradali. I trasformisti invece sono più agevolati perché possono mimetizzarsi tra gli umani e comprare il loro cibo.

Oltre a presentare un conflitto tra l'uomo e la natura, la pellicola si sofferma anche sulle conseguenze delle azioni dell'uomo: a metà della storia un *tanuki* proveniente da un'altra città riferisce ai protagonisti che la terra delle colline di Tama è stata spostata e scaricata illegalmente nel suo territorio, danneggiando e deturpando la foresta. Ne risulta che le azioni dell'uomo non modificano solo una determinata area, ma possono creare delle reazioni a catena che si ripercuotono su altri ambienti. L'impronta ecologica del film è presente anche in una breve scena, nella quale i *tanuki* puniscono due ragazzi – che avevano gettato delle lattine per terra – lanciandogli addosso dei rifiuti.

Pom Poko dimostra agli spettatori che l'uomo e la natura devono esistere in equilibrio: senza di esso non c'è possibilità di sopravvivere a lungo, perché distruggere la natura significa distruggere anche gli esseri umani.⁴⁹ Il film non arriva a mostrare una conseguenza di questo tipo, ma comunica che gli uomini hanno stravolto l'equilibrio naturale e che prima o poi dovranno cercare di rimediare. La soluzione viene presentata nel finale del film e deriva dalle azioni dei *tanuki* che hanno portato i giornali a diffondere degli slogan sulla “coesistenza armoniosa con gli animali” e a sensibilizzare la popolazione sul problema dell'urbanizzazione: le persone iniziano a dare importanza alle aree verdi della città e adottano delle misure per tutelarle. Dopo che la Grande Strategia degli Spettri era stata

⁴⁹ Chris PEACH, *Pom Poko: Environmental Resonance*, in “Peachsalmanac”, 2017, <https://peachsalmanac.com/pom-poko-environmental-resonance/>, 20-02-2021.

scambiata per un evento pubblicitario, un *tanuki* di nome Tsurukame propone di rivelare agli umani che sono stati loro gli artefici della parata per le strade della città e decide di inviare un “appello di 808 tanuki” a una rete televisiva. Qualche giorno dopo, una troupe televisiva si reca in un bosco delle colline di Tama per girare un servizio sui *tanuki*. Gli animali si mostrano, esibiscono le loro abilità di trasformismo, dichiarano di essere gli artefici della parata per le strade della città e invitano gli umani a fermare l’urbanizzazione perché – all’interno del loro gruppo – ci sono anche dei *tanuki* che non sono in grado di trasformarsi e che, senza il bosco e le montagne, non riuscirebbero a sopravvivere.

Successivamente viene completata la costruzione di New Town e gli animali sono costretti ad adottare diverse strategie: molti *tanuki* comuni si allontanano da Tama salendo su una barca creata da uno dei maestri trasformisti dello Shikoku, altri si spostano a Machida, altri ancora – incluso un personaggio di nome Ponkichi – rimangono in città. I trasformisti decidono di diventare umani e di vivere in mezzo a loro. L’ultimo riferimento al tema ecologico è rappresentato dalla scena finale del film, dove Ponkichi fa un discorso agli spettatori: ormai è troppo tardi per poter tornare indietro e i *tanuki* si sono dovuti adattare ai cambiamenti del territorio, ma la salvaguardia dell’ambiente è estremamente importante per tutte quelle creature che non sono in grado di mimetizzarsi tra la popolazione.

1.11 *La storia della Principessa Splendente*

Tratto da un racconto del XI secolo intitolato *Storia di un tagliabambù (Taketori monogatari)*, *La storia della Principessa Splendente* è l’ultimo film di Takahata prima della sua scomparsa. Anche in questa pellicola sono presenti diversi riferimenti al tema ecologico, soprattutto nella prima parte della narrazione, che è ambientata nel villaggio di montagna. Un giorno un tagliatore di bambù – Sanuki no Miyatsuko – trova una bambina vicino a un fusto e decide di prenderla con se. La piccola – a cui viene dato il nome Principessa – trascorre le sue giornate con i bambini del villaggio. La vita di quel luogo è totalmente in armonia con la natura: i bambini cantano canzoni sulla foresta e le sue creature, Sanuki utilizza le risorse della terra e si prende cura di essa, sua moglie cucina prodotti locali, Principessa impara fin da piccola ad amare e a rispettare il luogo in cui è cresciuta e gli animali che lo popolano. La protagonista possiede una forte identificazione con la natura e il film cerca di mettere in evidenza questo legame attraverso diverse scene, una delle quali ritrae la bambina che – incuriosita da una coppia di rane – inizia a strisciare per inseguirle e poi – senza l’aiuto di nessuno – passa dal procedere a gattoni a muovere i primi passi.⁵⁰ Nel villaggio di montagna la vita scorre serena e spensierata, mostrando nuovamente l’amore di Takahata nei confronti della natura, dei paesaggi

⁵⁰ Mio BRYCE, Jason DAVIS, “The tale of the princess Kaguya”, *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, 2, 3, 2015, p. 141.

naturali e della vita al di fuori del contesto urbano. Secondo le parole di Mio Bryce e Jason Davis: “The bamboo forest and the surrounding mountains depict an ecosystem in which the rural life of humans interact daily with nonhuman life, a living relationship contributing to Kaguya’s enjoyment of her happy childhood”.⁵¹

Un giorno Sanuki trova dell’oro e dei vestiti preziosi all’interno di una pianta di bambù e decide di trasferirsi nella capitale per far vivere a sua figlia una vita migliore. Dopo il trasferimento Principessa prende delle lezioni per diventare una nobile damigella, suo padre cambia radicalmente atteggiamento e vestiario – diventando eccessivamente cerimonioso e rinnegando la classe sociale di cui faceva parte prima di trasferirsi – mentre sua madre continua a svolgere delle attività simili a quelle che faceva nel villaggio di montagna. Una di queste è prendersi cura del giardino. Anche la figlia è interessata alla medesima attività e decide di inserirci dei modellini per ricreare il suo vecchio villaggio. Inizialmente entusiasta della sua nuova vita, Principessa diventa sempre più triste fino a desiderare di poter essere salvata dalla Luna, il suo pianeta d’origine. Nella seconda parte del film viene mostrata la nostalgia del contatto diretto con la natura, soprattutto attraverso la protagonista, la quale ricrea il suo villaggio di montagna, libera un uccellino in gabbia regalatole da un ammiratore e – durante un banchetto in suo onore – sogna di scappare dalla città per tornare nella sua vecchia casa. La narrazione mette in evidenza l’importanza di vivere a stretto contatto con la natura e che la vita di montagna – per quanto possa essere faticosa – è molto più libera e spensierata della vita di città, nella quale bisogna seguire delle regole estremamente rigide.

Nel film la natura non viene rappresentata esclusivamente sotto forma di piante e di animali, ma anche attraverso la Luna e i suoi abitanti, che scendono sulla terra per riportare Principessa nel suo luogo d’origine. A differenza della terra, la Luna è un luogo dove i suoi abitanti vivono in completa armonia con l’ambiente circostante, ma sono degli esseri freddi e privi di emozioni. In una delle scene finali – quando l’esercito celeste incontra la protagonista e i suoi genitori – gli abitanti della Luna esprimono il loro disprezzo nei confronti degli esseri umani per il loro stile di vita e i loro atteggiamenti, ritenendoli degli esseri impuri che vivono in un luogo inquinato. Nonostante *La storia della Principessa Splendente* sia incentrato sul rapporto armonioso tra l’uomo e la natura, il giudizio degli abitanti della Luna racchiude un ennesimo riferimento al tema ecologico: le persone si trovano in un luogo estremamente fragile nel quale lo sfruttamento delle risorse rischia di stravolgere gli equilibri naturali, di conseguenza devono prestare attenzione al loro stile di vita altrimenti finiranno per danneggiare ulteriormente il loro pianeta. Tuttavia Principessa prende le loro difese sostenendo che

⁵¹ BRYCE, DAVIS, “The tale...”, cit., p. 141.

gli umani non sono tutti degli esseri irresponsabili o malvagi e che lei – nonostante sia cresciuta sulla terra – ha imparato a vivere in armonia con la natura grazie agli insegnamenti dei suoi genitori.

Attraverso le sue pellicole Miyazaki mostra le conseguenze delle azioni dell'uomo – che potrebbero causare dei danni irreparabili al nostro pianeta, agli animali e a noi stessi – si schiera contro le sue manie di conquista – che lo portano a sentirsi superiore alla natura, alle altre creature e a distruggere l'ambiente pur di ampliare il suo spazio – si serve di un personaggio per evidenziare il suo disprezzo nei confronti di alcuni comportamenti dell'essere umano – Fujimoto di *Ponyo sulla scogliera* – e si sofferma sul problema dell'inquinamento del mare. Tuttavia i suoi film sottolineano anche uno stile di vita incentrato sulla relazione armoniosa tra l'uomo e la natura – *Il mio vicino Totoro* – rendono omaggio al Giappone rurale e mostrano che – grazie alla cooperazione – il pianeta può continuare a vivere e le persone possono condurre una vita serena. Takahata mostra le differenze tra la vita di città e quella di campagna, cerca di dare una visione estremamente approfondita di alcune attività che un giorno potrebbero scomparire – come ad esempio l'agricoltura – si sofferma sull'importanza della relazione armoniosa tra l'uomo e la natura e sul mantenimento delle tradizioni – ovvero il processo di lavorazione dei cartami. Nelle sue pellicole è presente anche una critica all'urbanizzazione incontrollata, un riferimento all'importanza della tutela del verde – il bosco è essenziale per la sopravvivenza degli animali che non sono in grado di adattarsi alle modifiche prodotte dall'uomo – una forte nostalgia del contatto con la natura da parte di coloro che vivono in città – rappresentata dai sentimenti di Principessa dopo il suo trasferimento nella capitale – e una speranza per il futuro – l'educazione della protagonista de *La storia della Principessa Splendente* e l'ambiente in cui è cresciuta, che l'hanno portata ad avere rispetto nei confronti dell'ambiente e delle creature della terra. Di conseguenza, dalle pellicole di Miyazaki e di Takahata risulta che la tutela dell'ambiente e la convivenza con le altre specie sono estremamente importanti per la sopravvivenza del pianeta, dei suoi ecosistemi e degli esseri umani.

Capitolo 2 – Lo Studio Ghibli tra realtà e leggenda

I film di Miyazaki e di Takahata presentano diversi riferimenti letterari e storici, che si rivelano estremamente utili per lo sviluppo della loro narrazione. Alcuni riguardano la situazione bellica del Paese o si concentrano su un determinato periodo storico, altri sono ambientati in città europee e hanno per protagonisti personaggi delle fiabe, altri ancora mettono in contrasto uno dei simboli del folklore giapponese con lo sviluppo urbano del ventesimo secolo.

In questo capitolo viene effettuata un'analisi degli elementi che si ispirano alla realtà e di quelli che si ispirano alla fantasia o al folklore.

2.1 *Nausicaä della Valle del Vento* e la malattia di Minamata

La storia di *Nausicaä della Valle del Vento* prende forma nella mente di Miyazaki attraverso la “malattia di Minamata”, uno dei più gravi disastri ecologici del Giappone del dopoguerra. L'incidente ha coinvolto la città di Minamata, un piccolo villaggio di pescatori del Kyūshū, nel sudovest del Giappone.

Its disturbing story begins in the 1930s as the town was continuing to shed its heritage as a poor fishing and farming village. In 1932 the Chisso Corporation – an integral part of the local economy since 1907 – began to manufacture acetaldehyde, which was used to produce plastics. As we know now, mercury from the production process began to be discharged into the bay. Though no one knew until decades later, the heavy metal became incorporated into methylmercury chloride: an organic form that – when ingested, could be incorporated into organisms and then passed through the food chain. [...] After World War II – around 1952 – the production of acetaldehyde boomed. So – too – did the local economy, and most residents welcomed their improved lifestyles. About the same time, fish began to float in Minamata Bay. Chisso – as it had since 1925, continued to pay indemnity to local fishermen for possible damage to their fishing waters. Also at that time, cats began to exhibit bizarre behaviors that sometimes resulted in their falling into the sea and dying, in what residents referred to as “cat suicides”. In the early 1950s, similar behaviors began to appear – sporadically and without much notice – in humans.⁵²

Quattro anni dopo – nel 1956 – scoppia l'epidemia, causata dall'avvelenamento da mercurio presente nei pesci della baia di Minamata, mentre nel 1959 si scopre che il metallo che ha causato l'incidente proveniva dalla Chisso Corporation. La fabbrica è stata costretta a pagare 3,2 milioni di dollari per risarcire i pazienti.⁵³ Pur continuando a rimanere operativa, la Chisso Corporation ha interrotto la

⁵² Douglas ALLCHIN, “The tragedy and triumph of Minamata: a paradigm for understanding ecological, human-environment and culture-technology interactions”, *The American Biology Teacher*, 61, 6, 1999, p. 414.

⁵³ ALLCHIN, “The tragedy...” cit., p. 415.

produzione di metilmercurio e di acetaldeide nel 1968.⁵⁴ Successivamente si è scoperto che nella Baia era nato un batterio particolare, il quale si è evoluto nel tempo, è diventato resistente al mercurio e ha purificato il metallo pesante eliminando l'inquinamento del mare.⁵⁵

La notizia ha esercitato una profonda influenza su Miyazaki, il quale ha deciso di utilizzare il batterio come modello per la creazione del Mar Marcio nel film *Nausicaä della Valle del Vento*. La foresta di funghi velenosi – nonostante all'inizio della storia possa sembrare soltanto una conseguenza delle azioni dell'uomo – simboleggia anche la capacità della natura di adattarsi e di risolvere i problemi in modo autonomo. Nella seconda metà della pellicola Nausicaä e Asbel finiscono nel fondo del Mar Marcio e scoprono che quel luogo è ancora incontaminato: la natura è riuscita ad adattarsi alle condizioni del sottosuolo, ha avuto la possibilità di crescere e di rendere l'aria respirabile. Un secondo riferimento alla caratteristica sopracitata della natura è presente nel finale del film, in cui si vede germogliare una pianta dalla sabbia del fondo del Mar Marcio.

Nella realtà il batterio in grado di resistere al mercurio ha purificato la Baia di Minamata, mentre nel film di Miyazaki – secondo le parole di Tōzu Morihiro – “il Mar Marcio e gli Ohm sono nati per riportare la purezza nel mondo, che era stato contaminato dagli esseri umani”.⁵⁶

2.2 Il mio vicino Totoro tra satoyama e religione

Il mio vicino Totoro è un film ambientato nella campagna giapponese alla fine degli anni Cinquanta, quando la Seconda Guerra Mondiale si era conclusa e le persone stavano iniziando la ricostruzione del Paese. La sua ambientazione lo rende particolarmente legato al concetto di *satoyama* perché contiene delle immagini della campagna estremamente dettagliate, che potrebbero arrivare a superare quelle di un film live action.⁵⁷ Un esempio è rappresentato da una delle prime scene – dove si vede il furgone dei traslochi che passa in mezzo ai campi di riso – o nel momento in cui Satsuki e Mei volano insieme a Totoro verso l'albero di canfora e ammirano dall'alto il paesaggio circostante. Si potrebbe

⁵⁴ TSUDA Toshihide, YORIFUJI Takashi, TAKAO Soshi, MIRYAI Masaya, BABAZONO Akira, “Minamata disease: catastrophic poisoning due to a failed public health response”, *Journal of Public Health Policy*, 30, 1, 2009, p. 61.

⁵⁵ NAKAMURA Kunihiko, FUJISAKI Tadashi, SHIBATA Yoshisada, “Mercury-resistant bacteria in the sediment of Minamata Bay”, *Nippon Suisan Gakkaishi*, 54, 8, 1988, p. 1359.

⁵⁶ 腐海や蟲達が、人間が汚してしまった世界を清浄な世界へと回復するために生まれてきた。

TŌZU Morihiro, “Miyazaki Hayao sakuhin ‘Kaze no tani no Naushika’ wo tōshite kankyōronri no konnichi no arikata ni tsuite no ichikōryō” (Riflessione sulla logica ambientale dei giorni nostri attraverso Nausicaä della Valle del Vento di Miyazaki Hayao), *Suzuka tankidaigaku kiyō*, 27, 2007, p. 22.

十津守宏、「宮崎駿作品『風の谷のナウシカ』を通して環境論理の今日のあり方についての一考慮」、鈴鹿短期大学紀要、巻27号、2007年、p. 22.

⁵⁷ Timo THELEN, “Longing for the ‘Absolute Satoyama’. Reconsidering Nostalgia and Environmentalism in *My Neighbor Totoro (Tonari no Totoro)*”, Ludgera Lewerich, Theresa Sieland, Timo Thelen (a cura di), *Das ländliche Japan zwischen Idylle und Verfall*, Düsseldorf, Düsseldorf University Press, 2020, p. 85.

quindi pensare che questo elemento sia il fulcro principale di tutta la storia. Tuttavia la connessione del film con esso deriva prevalentemente dagli elementi visivi.⁵⁸ A differenza di quanto accade in *Pioggia di ricordi* – dove diventa un elemento ricorrente nei dialoghi dei personaggi e negli sfondi del racconto – il *satoyama* viene utilizzato prevalentemente come elemento scenico, che crea una certa nostalgia negli spettatori adulti e si collega a un fenomeno culturale esplosivo negli anni Duemila denominato “nostalgia Shōwa”. Nonostante questo – grazie alla rappresentazione delle Colline di Sayama della fine degli anni Cinquanta⁵⁹ – il *satoyama* di *Totoro* diventa una potenziale motivazione per l’ambientalismo e una manifestazione del legame dei giapponesi con la natura.⁶⁰

Nel film sono presenti delle creature dai poteri magici che fungono da aiutanti alle protagoniste della vicenda – Totoro che aiuta Satsuki a trovare Mei, il Gattobus che porta le bambine all’ospedale – e che possono rappresentare un collegamento con la sfera religiosa. Secondo Jiang Yuxin sono presenti diversi riferimenti religiosi all’interno del film, che hanno un ruolo estremamente importante perché elevano la natura a luogo sacro e trasformano Totoro in un dio della foresta.⁶¹ La sacralità della natura viene spiegata attraverso alcune scene prese in ordine cronologico: la prima mostra i Susuwatari⁶² (Nerini del buio) che lasciano la casa delle bambine durante la notte; la seconda mostra il Torii⁶³ ai piedi della montagna dove vive Totoro; la terza mostra la cima della montagna dove sono presenti un grande albero di canfora, un santuario, una lanterna e una tavoletta di pietra.⁶⁴

Nella prima scena la famiglia Kusakabe sta facendo il bagno e improvvisamente il padre scoppia in una fragorosa risata per tranquillizzare le figlie che si erano spaventate dal rumore della casa provocato dal vento. Questo spaventa i Nerini del buio, i quali escono dai loro angoli e fluttuano via alla ricerca di un’altra dimora. Successivamente viene mostrato l’esterno della casa e si vedono i Nerini del buio che volano nel cielo notturno in direzione della luna.

The moon is a religious symbol, and its appearance in the scene symbolizes the inclusiveness of nature even to the lowest and little creatures like Susuwatari. The religious meaning of the moon is from Kojiki. The moon is called Tsukiyomi no Mikoto 月読, meaning the moon god. [...] Although feared by humans, when Susuwatari leaves the house, Tsukiyomi welcomes it into the kingdom of nature. The acceptance of Susuwatari implies the inclusive character of nature and clears people’s misconception about this dark

⁵⁸ THELEN, “Longing...”, cit., p. 85.

⁵⁹ Makoto YOKOHARI, Jay BOLTHOUSE, “Keep it alive, don’t freeze it: a conceptual perspective on the conservation of continuously evolving *satoyama* landscapes”, *Landscape and Ecological Engineering*, 7, 2011, p. 208.

⁶⁰ THELEN, “Longing...”, cit., p. 89.

⁶¹ Yuxin JIANG, *The power of religion in anime*, religion thesis, Bryn Mawr College, 2014, pp. 9-10.

⁶² Spiriti della fuliggine che vivono negli angoli bui delle case abbandonate.

⁶³ Portale attraverso il quale si accede a un luogo di culto dell’Asia Orientale.

⁶⁴ JIANG, *The power...*, cit., p. 18.

creature. The acceptance of Susuwatari in the moonlight purifies it. It clears out the impurities it have gained in the human's world, so it may join the world of the sacred.⁶⁵

La seconda scena si svolge quando Kusakabe e le bambine vanno nel bosco a ringraziare Totoro per essersi preso cura di Mei. La tana dell'animale si trova sulla cima di una montagna, alla quale è possibile accedervi attraverso una scalinata. All'inizio di essa è presente un Torii di pietra, parzialmente nascosto dagli alberi. La sua presenza ai piedi della montagna simboleggia l'importanza di quel luogo a livello religioso.⁶⁶

Nella terza scena Satsuki, Mei e Kusakabe raggiungono la casa di Totoro costituita da un grande albero di canfora – sotto il quale si trova la tana dell'animale – un piccolo santuario, una lanterna e una tavoletta di pietra.

A place of worship is presented in this scene, given that all the objects presented are either religious symbols or contain religious elements. The stone lantern, which is called Toro – 石灯籠 in Japanese – is a traditional Buddhist symbol that usually stands at the entrance to a temple or a pagoda. [...] Later, the use of this type of lantern spread to Shinto. In this scene, the stone lantern stands right at the end of the stairs at the very top of the mountain. Its location reminds the visitors that this is the house of a higher being, and they are about to step into the world of the sacred. The tablet scattered on the other side of the ground from the stone lantern is also a mark of the presence of a practiced religion. The tablet has a word carved on the surface. The word is 奉納, which means “giving an offering”. This word is often seen on boxes that collect offerings or tablets right in front of the Buddha or shrine. [...] The third religious element in this scene is the shrine. [...] In addition to the shrine, the rope on the tree with white paper stripes tied on is another indication that Totoro's home is sacred. The same kind of rope is hung between the two pillars at the gate of the Shinto shrine shown in the photo. This kind of rope is called Shimenawa, and it is made with twisted rice straws. [...] Besides serving as a prayer for good harvest, Shimenawa also functions as a symbol of purification and a marking of the sacredness of the area. Because of Shimenawa, the gigantic camphor tree is no longer simply a hundreds of years old tree that grows in the wild. The gigantic camphor tree is a religious element serves as an evidence of the presence of Kami [...].⁶⁷

Un altro riferimento religioso è presente nella scena in cui i Totoro stanno eseguendo una danza intorno all'orto delle bambine per far germogliare le piante.⁶⁸ Il loro gesto può essere considerato un rituale religioso perché sembra un'imitazione del Kagura, un'antica danza giapponese di origini sciamaniche.⁶⁹

⁶⁵ JIANG, *The power...*, cit., pp. 19-20.

⁶⁶ JIANG, *The power...*, cit., pp. 20-21.

⁶⁷ JIANG, *The power...*, cit., pp. 21-24.

⁶⁸ JIANG, *The power...*, cit., p. 37.

⁶⁹ Irit AVERBUCH, “Shamanic dance in Japan: the choreography of possession in Kagura performance”, *Asian Folklore Studies*, 57, 2, 1998, p. 294.

La rappresentazione della campagna giapponese e della natura in modo estremamente accurato, i personaggi di fantasia che possiedono dei poteri magici e i diversi riferimenti religiosi rendono *Il mio vicino Totoro* un film tra realtà e finzione che si rivela essere un omaggio al Giappone e alle sue tradizioni.

2.3 Kiki consegna a domicilio

Kiki è una strega di tredici anni che si allontana da casa insieme al suo gatto – Jiji – per poter effettuare l'apprendistato in un'altra città. Una volta raggiunta una città di mare – Koriko – incontra una giovane fornaia – Osono – che le offre vitto e alloggio in cambio di assistenza nel suo negozio. Sfruttando la sua abilità di saper volare a cavallo di una scopa, la piccola strega decide di aprire un'attività di consegne a domicilio. Tuttavia un giorno scopre di non essere più in grado di volare. Grazie alle parole di una sua amica di nome Ursula – ragazza pittrice conosciuta durante una consegna – capisce che è normale avere dei momenti di sconforto e che la maturazione di una persona passa attraverso la capacità di riuscire a superare i momenti più difficili. Durante le consegne incontra Tombo, un ragazzo con la passione per il volo con il quale stringe un rapporto di amicizia. Un giorno il ragazzo la invita a salire su un dirigibile ormeggiato vicino alla spiaggia, ma lei rifiuta. Lui ci sale sopra ma poco dopo – a causa del vento – il mezzo si stacca dagli ormeggi e rimane in balia della tempesta che lo spinge verso un palazzo. Kiki viene a conoscenza dell'accaduto, supera la sua paura e – volando a cavallo di uno spazzolone – salva il suo amico.

Al confine tra la realtà e la fantasia, *Kiki consegna a domicilio* è una pellicola che si concentra prevalentemente sulle difficoltà che devono affrontare le ragazzine alla ricerca dell'indipendenza e dell'autodeterminazione, nonostante siano ancora legate alla dipendenza economica dei genitori e alla sicurezza dell'infanzia.⁷⁰ Ad esclusione della protagonista e del suo gatto – che nella prima parte del film è un animale fantastico perché è in grado di parlare – i personaggi e le ambientazioni sono presi direttamente dalla realtà.

The town of Koriko – where Kiki settles – has elements of many cities – Naples, Paris, Lisbon, Amsterdam, and even San Francisco [...] – but Stockholm is the primary inspiration. [...] Koriko has expansive squares and parks, dignified public buildings, fascinating little side streets, quiet residential enclaves and green suburbs on the outskirts of town. [...] The story's time frame and technology are also a mishmash. Miyazaki sets the story in a mythical version of the 1059s in which – he says – World War II did not take place. Young people are losing respect for their elders in town – witness Madame's ungrateful grand-daughter⁷¹ – but in

⁷⁰ Helen MCCARTHY, *Hayao Miyazaki master of Japanese animation*, Berkeley, Stone Bridge Press, 1999, p. 140.

⁷¹ Madame è una cliente di Kiki, una signora anziana gentile e generosa.

the country communities still revolve around traditional relationships and ideas of mutual help. The buildings of Koriko include 1960s tower blocks, eighteen-century villas with their old bread ovens still in place in the kitchen, and square town houses. Cars are reminiscent of the 1940s, television is black and white, and the shops have the kind of traditionally genteel air found in the better quarters of Europe's capitals. [...] The technology sidelined when the Hindenberg crashed in our world is still around in Kiki's, with airships a major feature of the aviation scene.⁷²

Come precedentemente accennato da Helen McCarthy, la vicenda presenta un contrasto tra la città e la campagna. Il villaggio rurale di Kiki è estremamente legato alle tradizioni locali: all'inizio della storia la protagonista deve volare in una nuova città per effettuare l'apprendistato indossando un determinato abito e facendosi accompagnare dal suo gatto, entrambi di colore nero. Una volta arrivata in città, scopre un mondo completamente nuovo in cui sono presenti delle regole specifiche che devono essere rispettate – viene fermata da un poliziotto per aver violato il codice della strada – e le persone – vedendola atterrare a cavallo di una scopa – la guardano in modo strano e ne sono intimorite. Lei e il suo talento – la capacità di volare a cavallo di una scopa – risultano essere l'elemento fantastico all'interno della pellicola. Tuttavia – a differenza di quanto accade in diversi cartoni giapponesi che hanno per protagoniste delle streghe – il suo potere magico non le dà la possibilità di poter realizzare i suoi sogni⁷³ rendendola per un certo periodo di tempo una ragazzina ordinaria. Questo conferisce all'elemento fantastico un ruolo abbastanza marginale, per mostrare che la protagonista è in grado di poter affrontare le difficoltà anche senza l'aiuto della magia.

In *Kiki consegna a domicilio* Miyazaki crea un mondo senza tempo – in cui l'elemento reale e quello fantastico si amalgamano perfettamente – e una storia che si allontana dagli schemi classici della narrazione fiabesca – una strega con i poteri magici che vive diverse avventure – per trasformarsi in un racconto di formazione.

2.4 Porco Rosso tra aviazione e pacifismo

Marco Pagot è un pilota dell'aeronautica che – a seguito di una cicatrice causata da un combattimento durante la Prima Guerra Mondiale – ha deciso di cambiare il suo viso nel muso di un maiale. Dopo la fine del conflitto si stabilisce in Croazia, dove si mantiene dando la caccia ai pirati dell'aria. Successivamente si reca a Milano per far riparare il suo aereo, ma durante il tragitto viene attaccato da un famoso pilota – Donald Curtis – che collabora con i pirati. Il protagonista sopravvive allo scontro, si fa riparare il veicolo alla Piccolo S.p.a. e torna a casa con Fio – la nipote del proprietario

⁷² MCCARTHY, *Hayao...*, cit., p. 144.

⁷³ MCCARTHY, *Hayao...*, cit., p. 144.

dell'officina. Durante il tragitto passa davanti all'albergo di Gina – una sua amica d'infanzia – dove effettua diverse evoluzioni. Tuttavia viene notato anche da Donald, che era giunto in quel luogo per cercare di conquistare Gina, il quale si reca a casa di Marco per sfidarlo. Fio propone ai due piloti un duello alla pari, dove in palio ci sono le spese arretrate dell'aereo di Marco – se Donald perderà – e la mano di Fio. Il protagonista risulta vincitore dalla sfida e – dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale – va a vivere con Gina.

Porco Rosso è ambientato negli anni Venti, in un periodo di grande tensione tra gli stati europei dopo la fine della Prima Guerra mondiale. Il conflitto diede un impulso estremamente forte allo sviluppo dell'aviazione, dove sono stati fatti dei progressi in campo militare, commerciale e civile.⁷⁴ “Nel 1919 il tenente Albert Cushing Read – aviatore della marina degli Stati Uniti – effettuò il primo volo transatlantico a tappe – da Terranova a Lisbona – a bordo di un idrovolante Curtiss”.⁷⁵ In generale tra il 1918 all'inizio della Seconda Guerra Mondiale ci furono diverse traversate e trasvolate, compiute da aerei che diventavano sempre più potenti.⁷⁶ Vennero perfezionati gli idrovolanti, mentre i veicoli italiani raggiunsero dei risultati eccellenti. In occasione del decennale della fondazione dell'Aeronautica Militare Italiana, due formazioni di Savoia-Marchetti S.55 fecero la traversata dell'Atlantico da Roma a New York, percorrendo oltre ventimila chilometri.⁷⁷ “A cavallo delle due guerre si rafforzarono gli insegnamenti appresi sul campo di battaglia. Questo periodo è considerato come uno dei più fertili nell'evoluzione dell'aviazione. Le potenze sentirono fortemente la necessità di dotarsi di una propria forza aerea indipendente, conscie del fatto che – da lì in poi – tutte le future guerre sarebbero state combattute anche in aria”.⁷⁸ Gli anni Venti sono stati un periodo di grande tensione anche all'interno del territorio italiano, caratterizzato dalla nascita del Partito fascista guidato da Benito Mussolini, dalla sua vittoria nelle elezioni nazionali e dall'inizio della dittatura. In questo contesto, *Porco rosso* si rivela essere una pellicola che trasmette l'antimilitarismo e il pacifismo del regista.⁷⁹ Negli scontri contro i suoi nemici – la banda di Mamma Aiuto e Donald Curtis – il protagonista non mostra mai l'intenzione di voler uccidere i suoi avversari ma semplicemente di neutralizzarli. Il primo incontro avviene all'inizio del film, quando Marco viene a sapere che il gruppo di pirati del cielo ha preso in ostaggio delle ragazze di una scuola elementare. Il protagonista sale sul

⁷⁴ Virginia Elydia CORBELLI, *Storia ed evoluzione del potere aereo: dagli albori della questione aerea all'impiego tattico e strategico dell'aviazione*, tesi di laurea in relazioni internazionali (cattedra di studi strategici), Università Luiss Guido Carli, a.a. 2019-2020, p. 32.

⁷⁵ Basil COLLIER, *Storia della guerra aerea. Dai pionieri della ricognizione ai reattori supersonici*, Milano, Mondadori, 1974, p. 114.

⁷⁶ CORBELLI, *Storia...*, cit., p. 32.

⁷⁷ CORBELLI, *Storia...*, cit., p. 33.

⁷⁸ CORBELLI, *Storia...*, cit., p. 34.

⁷⁹ DAISUKE Akimoto, *A pig, the state and war: Porco rosso (Kurenai no buta)*, in “Animation studies”, 2014, <https://journal.animationstudies.org/daisuke-akimoto-a-pig-the-state-and-war-porco-rosso/>, 18-05-2021.

suo aereo e vola a salvarle ma – una volta arrivato – si accorge che non c'è bisogno del suo aiuto perché gli ostaggi si sono liberati e hanno devastato il veicolo dei loro aggressori. A quel punto Marco lascia andare i pirati, riporta le ragazze a scuola e riscuote metà della taglia. Il secondo incontro avviene nella seconda metà del film e si apre con uno scontro a fuoco tra gli idrovolanti di Marco e di Donald. Successivamente le loro mitragliatrici diventano inutilizzabili – uno finisce i colpi, l'altro ha l'arma inceppata – così i due sfidanti scendono a terra e iniziano a prendersi a pugni. La battaglia si trasforma in un vero e proprio incontro sportivo, mentre la violenza si affievolisce e lascia il posto alla competizione. Inoltre il protagonista stesso – rispecchiando gli ideali del regista – dimostra di essere contro la guerra e contro il regime. Il primo esempio di questa affermazione è rappresentato dalla scena in cui il pilota italiano si reca in un negozio per comprare delle munizioni. Un giovane assistente gli propone delle munizioni particolari ma lui le rifiuta dicendogli che non ha intenzione di andare in guerra. Il secondo esempio è rappresentato dalla scena in cui – durante la sua permanenza a Milano – Marco va al cinema e incontra Arturo Ferrarin, un suo vecchio amico e compagno nell'aeronautica. Ferrarin – dopo avergli rivelato che è ricercato per aver commesso dei crimini – cerca di convincerlo a rientrare in aeronautica, ma Marco rifiuta dicendo che preferisce essere un maiale piuttosto che un fascista.

Porco rosso risulta essere una pellicola che rimane estremamente fedele alla realtà – pur rappresentando una versione parzialmente idealizzata dell'Italia degli anni Venti – con un protagonista che riflette gli ideali di Miyazaki – antimilitarismo, pacifismo e antifascismo – e un'immagine accurata degli idrovolanti dell'epoca, che rimandano anch'essi a una delle tematiche ricorrenti del regista, ovvero la passione per il volo.

2.5 Il Periodo Muromachi e i riferimenti religiosi in *Principessa Mononoke*

Principessa Mononoke è un film ambientato nel Periodo Muromachi, un'epoca caratterizzata da diversi conflitti interni per la conquista del potere. Al tempo il Giappone era dotato di due forme di potere distinte: il *bakufu* (governo militare) che aveva come carica più alta lo *shōgun* (generale) e la Corte, che sottostava agli ordini dell'Imperatore. Nel Periodo Muromachi il *bakufu* risultava essere l'autorità suprema e – di conseguenza – la carica di *shōgun* aveva un potere pari a quello dell'Imperatore. Secondo le parole di Francesco Gatti:

Il Periodo Muromachi (1338-1573) prende il nome dal quartiere di Kyōto in cui fu istituita la sede del governo militare e vide quindici membri del clan Ashikaga avvicinarsi alla carica di *shōgun*. [...] Nel gettare le basi del suo governo, Ashikaga Takauji (1305-1358) si ispirò al moderno precedente del *bakufu* da cui prese in prestito le istituzioni le concezioni e parte del personale necessario al suo funzionamento. Il governo centrale

si fondava sul Samurai dokoro (Ufficio degli affari militari) sul Mandokoro (Ufficio amministrativo) e sul Monchūjo (Ufficio investigativo). [...] A livello locale è stato adottato il sistema degli *shugo* (governatori militari inviati dal *bakufu*) e dei *jitō* (intendenti terrieri militari). Fuori da Kyōto l'autorità del *bakufu* era rappresentata dai delegati regionali, mentre il controllo sulla Corte era garantito dalla prossimità della sede del governo militare con il palazzo imperiale. [...] Col tempo i vassalli iniziarono a diventare sempre più potenti e a disporre di un'autorità pari a quella dello *shōgun*. Il *bakufu* non era più un garante dei diritti e un dispensatore del potere e della giustizia, ma si presentava come una coalizione formata da *shōgun* e *shugo*.⁸⁰

Successivamente gli *shugo* acquisirono maggior potere diventando dei capi regionali e si schierarono a sostegno del clan Hosokawa o del clan Yamana, che erano in lotta per la successione shōgunale. La battaglia segnò l'inizio di un lungo periodo di guerre civili – Sengoku o “dei territori belligeranti” – che durò circa un secolo.⁸¹ Nel 1543 arrivarono in Giappone i primi mercanti portoghesi che portarono con se diverse tecnologie provenienti dall'Europa, primo fra tutti l'archibugio, il quale influenzò in modo profondo gli eventi bellici che si stavano svolgendo nel Paese. “L'impiego delle armi da fuoco – in parte importate e in parte prodotte da artigiani giapponesi – determinò sempre più spesso le sorti delle battaglie, costrinse a erigere massicci castelli entro cui difendersi e spinse a modificare le armature dei guerrieri”.⁸² *Principessa Mononoke* è ambientato in questo periodo di lotte e disordini, dove gli uomini si battevano per la conquista del potere e per cercare di ottenere più territori possibili. Il clima belligerante è presente sin dalle prime scene del film, dove si vede un villaggio che viene attaccato da un esercito. L'introduzione delle armi da fuoco nel Paese diventa un elemento estremamente importante anche all'interno della pellicola. Grazie ad esse gli uomini della fucina hanno la possibilità di sconfiggere i cinghiali che erano andati a devastare il loro villaggio e di poter continuare a lavorare. Eboshi e i suoi fucilieri rappresentano il progresso tecnologico, un vantaggio degli uomini che possono utilizzare per sottomettere i propri nemici: grazie al suo fucile la donna riesce a posizionarsi a distanza di sicurezza e a colpire lo Shishigami senza che lui si accorga della sua presenza.

Oltre ai riferimenti al periodo storico, *Principessa Mononoke* contiene anche diversi rimandi allo shintoismo e alle sue credenze.

Shintoism is originated from Japan and have influenced Japanese culture and society. [...] Shintoism focuses more on the time they have while living other than spending more time thinking about afterlife. Shintoism believe that the death and the ancestors live among the living as Kami. Kami means spirit, and god. Shintoism

⁸⁰ CAROLI, GATTI, *Storia...*, cit., pp. 70-72.

⁸¹ CAROLI, GATTI, *Storia...*, cit., pp. 75-76.

⁸² CAROLI, GATTI, *Storia...*, cit., p. 83.

practice a lot of rituals, and those rituals bring people closer to nature and to have a life with nature in harmony.⁸³

Nel film ci sono alcuni personaggi che hanno seguito questa via e che sono in grado di vivere in armonia con la natura – Ashitaka e la Principessa Mononoke – mentre altri – come Lady Eboshi e il Bonzo Jiko – la vedono come un ostacolo – i cinghiali che cercano di riconquistare le proprie terre – o un semplice mezzo per poter raggiungere i propri scopi – la testa dello Shishigami – adottando uno stile di vita diverso da quello predicato dallo shintoismo. Gli elementi religiosi all'interno della pellicola sono due: gli animali parlanti e la “purificazione dell'acqua”.⁸⁴

Japan is often said to be home to ‘*Yaoyorozu no kami*’, rough meaning being, ‘eight million gods’, indicating that there are unbelievably many gods in Japan, and every one of those gods has its own following. [...] In Shinto, *kami* is an ideology and is thought to be ‘something thankful and a merciful being’ who gives blessings on people’s life. *Kami*’s are not things which are believed in and followed blindly, but is based on something both supernatural and superhuman, something human beings believe is all around them, of nature yet apart. There are three types of *kami*’s classified in Shinto. The first is the *kami* of myths, the second is the *kami* of nature, and the third is the *kami* of holy people. In the Japanese concept of *kami*, no one *kami* is mightier than the others. There is no almighty *kami*. Instead, each *kami* is put into fields that they are specialized in. Most of the time, those fields are categorized into two types, nature *kami*, and human *kami* (Hara, K. 2003).⁸⁵

In base all’analisi sopracitata, lo Shishigami è un *kami* legato alla natura, mentre Moro, Okkoto, i lupi, i cinghiali e le scimmie possono essere considerate delle divinità minori che vivono nello stesso mondo degli umani.

The ablutions that are meant to remove all possible defilement from the body and the spirit are called *misogi* and the origins of this custom are recorded in the ancient chronicles *Kojiki* and *Nihonshoki*. Izanagi – the male of the primordial couple – goes on a journey to the other world in an attempt to bring back his wife – the goddess Izanami – who had died giving birth to the Fire God. Izanagi’s quest fails because – like Orpheus – he breaks the taboo of not looking back and sees his wife’s decomposing body, and on his return to the world of the living, Izanagi must cleanse himself of all the pollution accumulated during his contact with the world of the dead. The purification rite performed by Izanagi involves water only, and thus water has remained the main purification means. [...] This ritual – although it may seem obsolete – is still widely practiced and respected in Japanese society, to the extent that some temples actually post instruction boards near the water wells, explaining to the visitors how to perform the ablutions [...].⁸⁶

⁸³ Gloria LEE, *Princess Mononoke and Shintoism*, comparative religion, 2015, pp. 1-2.

⁸⁴ LEE, *Princess...*, cit., pp. 3-4.

⁸⁵ Helena KONRÁDSDÓTTIR, *The way of Shinto through modern Japan*, tesi di laurea in lingue e culture del Giappone, Università d’Islanda, 2020, pp. 17-18.

⁸⁶ Carmen Sapunarú TAMAS, “The ritual significance of purification practices in Japan”, *Humanities Review*, 19, 2014, p. 2.

Nel film l'acqua purificatrice si trova nella tana dello Shishigami, un luogo costituito da una piccola isola in mezzo a uno stagno. Per recarvisi bisogna necessariamente immergersi nell'acqua, che elimina tutte le impurità e prepara il personaggio all'incontro con il Dio della Foresta. Nella prima parte della storia la Principessa vi si immerge per portare il Principe Ashitaka – ferito da un colpo di arma da fuoco – dalla divinità, poi il Principe la attraversa per portarci San dopo che lei era rimasta ferita da Okkoto – che si era trasformato in un demone – e infine il protagonista la attraversa nuovamente per aiutare Eboshi, che era svenuta dopo aver perso un braccio a causa di un attacco dello spirito di Moro.

Principessa Mononoke risulta essere un'opera che si ispira in maniera estremamente fedele al periodo storico in cui è ambientata, arricchita di diversi elementi religiosi che ne rappresentano “l'elemento fantastico” e le conferiscono un aspetto fiabesco.

2.6 La città incantata e la religione

La città incantata è una pellicola che mostra il cambiamento interiore di una bambina di nome Chihiro, la quale si ritrova all'interno di un luogo magico in cui deve affrontare diverse prove. I suoi genitori sono stati trasformati in maiali dalla strega Yubāba – proprietaria di un edificio termale situato accanto a un parco divertimenti abbandonato – perché hanno mangiato in un ristorante aperto senza alcuna autorizzazione, e la protagonista – tra le diverse prove – deve occuparsi della loro liberazione. La storia presenta diversi elementi religiosi: nel titolo, nell'estetica – luoghi e simboli – nella caratterizzazione dei personaggi – molti dei quali sono delle divinità – e in alcuni momenti della narrazione. Il titolo in lingua giapponese del film (*Sen to Chihiro no kamikakushi*) presenta una doppia chiave di lettura: se non viene tradotto letteralmente, diventa “L'improvvisa scomparsa di Sen e Chihiro”, mentre una traduzione letterale – che si focalizza sul significato dell'ultima parola – gli conferisce una caratteristica più spirituale: “Sen e Chihiro nascoste dagli dei”.

There is the expression in Japanese *kami-kakushi ni au* (to experience *kami-kakushi*) which refers to the folk designation of incidents when someone is inexplicably missing for some time. If and when that person returns – and whether or not that person remembers being gone – people say that that person has been “hidden by the *kami*”. Chihiro's parents do not remember being gone [...] but Chihiro herself does remember her transforming journey into a realm of the *kami*.⁸⁷

Nelle prime scene del film, la famiglia si sta dirigendo in macchina verso la sua nuova casa. Il padre è alla guida e imbocca una strada laterale – che passa in mezzo al bosco – pensando di prendere una

⁸⁷ James W. BOYD, NISHIMURA Tetsuya, “Shinto Perspectives in Miyazaki's Anime Film ‘Spirited Away’”, *Journal of Religion and Film*, 8, 4, 2004, p. 7.

scorciatoia. Mentre il veicolo attraversa la foresta, la famiglia passa davanti a un piccolo riferimento religioso. “They pass an old torii leaning against a large tree, surrounded by numerous ‘spirit houses’ and Chihiro’s eyes grow large”.⁸⁸ La presenza del torii e dei tabernacoli indica che la protagonista e i suoi genitori stanno per entrare all’interno di un luogo sacro. La famiglia arriva davanti a un portale, lo attraversa e si trova davanti delle case abbandonate e un villaggio deserto, pieno di ristoranti aperti. I genitori si fermano in un locale a mangiare, mentre la bambina – indispettita dal loro comportamento – si allontana, fino a raggiungere un edificio termale. Dopo essere stata allontanata da Haku, Chihiro torna dai genitori ma scopre che si sono trasformati in maiali. In quel momento il paesaggio circostante cambia radicalmente: in precedenza era giorno e il villaggio era deserto, mentre ora è calata la notte, i ristoranti hanno acceso le luci e sono iniziati ad apparire gli spiriti. Terrorizzata, Chihiro prova a correre verso il portale, ma la strada che lo collegava al villaggio si è trasformata in un fiume. Poco dopo vede giungere una barca dalla quale scendono diverse creature. Molte di loro sembrano semi-trasparenti. Questa caratteristica gli conferisce una dimensione spirituale e li differenzia dalla protagonista, che invece è un essere umano. La città incantata mostra il suo vero volto: un luogo apparentemente deserto di giorno che – durante la notte – viene popolato dagli spiriti e dalle divinità. Le terme accendono le luci e iniziano ad accogliere i clienti. Il mondo che cambia produce degli effetti anche sulla protagonista, che inizia lentamente a scomparire. Viene salvata da Haku, che le dà una polpetta per eliminare l’incantesimo e la porta con se all’interno dell’edificio.

I clienti dell’edificio termale sono delle divinità, che – in modo analogo agli esseri umani – entrano in quel luogo per rilassarsi. Questo fattore può essere considerato un elemento religioso, secondo quanto affermato da Boyd e Nishimura:

There are many folk and Shrine Shinto perspectives embedded in the cultural vocabulary of this film. The director Miyazaki explicitly acknowledges his indebtedness to this tradition. He refers – for example – to his “very warm appreciation for the various, very humble rural Shinto rituals that continue to this day throughout rural Japan” and cites the solstice ritual when villagers call forth all the local *kami* and invite them to bathe in their baths.⁸⁹

Quando Chihiro inizia a lavorare le viene affidato un cliente particolare: una creatura maleodorante e ricoperta di fango che successivamente si rivela essere un “Famoso Dio del Fiume”. La bambina lo fa immergere in una vasca e inizia a lavarlo per cercare di rimuovere lo sporco. Questa scena può essere considerata un riferimento al *misogi*, il rito di purificazione con l’acqua. Tuttavia lo sporco non riesce a essere rimosso del tutto e la protagonista deve estrarre un oggetto rimasto incastrato nel corpo del cliente per permettergli di tornare alla sua forma originale. Oltre al Dio del Fiume, nel film

⁸⁸ BOYD, NISHIMURA, “Shinto...”, cit., p. 1.

⁸⁹ BOYD, NISHIMURA, “Shinto...”, cit., p. 3.

ci sono altri due personaggi – Kaonashi e Haku – che possono essere considerati parte delle otto milioni di divinità presenti all’interno dello Shintoismo. Il primo è una creatura di colore nero che indossa una maschera bianca, possiede dei poteri magici – invisibilità, capacità di far apparire delle pepite d’oro – ed è estremamente ingorda. Nella prima parte della storia sembra un personaggio pericoloso – mangia alcuni membri del personale attirandoli con delle pepite d’oro – mentre successivamente – quando si reca a casa di Zeniiba insieme a Chihiro – si scopre essere buono e mansueto, ma triste perché non era ancora riuscito a trovare il suo posto nel mondo. Grazie all’aiuto della strega, Kaonashi riesce a trovare una casa e un’attività da poter svolgere. Il secondo è un Dio del Fiume – il cui vero nome è Kohaku – in grado di passare da una forma animale – drago – a quella umana. Fino alla seconda metà del film è sotto il controllo di Yubāba, ma viene liberato da Chihiro che riesce a ricordare il suo vero nome.

As Victor Turner notes, there can be moments in the liminal experience of deep reciprocal encounters between persons or places, i.e. a deep sense of mutual relation (an I-Thou) between persons or with nature. Miyazaki is possibly portraying Chihiro as being in a genuine, authentic relation with the *kami* presence of the Kohaku river. In Shinto terms, such an occasion is called *shinjin-gouitsu*, a “uniting of kami with the human spirit” which occurs only when one approaches the other with the “sincerity and purity of one’s heart” (*makoto no kokoro*).⁹⁰

Questo personaggio può essere considerato una trasposizione dei valori culturali giapponesi: indossa un vestito simile a un *hakama*⁹¹ e parla in maniera formale. Utilizza *watashi* – “io” nel linguaggio formale – al posto di *boku* – “io” maschile e più colloquiale – per riferirsi a se stesso e *sonata* – termine antico e aristocratico – per riferirsi a Sen.⁹²

I diversi riferimenti religiosi all’interno del film rendono l’avventura di Chihiro un vero e proprio viaggio spirituale e permettono alla narrazione di concentrarsi sullo sviluppo interiore della protagonista, che alla fine della storia risulterà più matura e consapevole delle proprie capacità.

2.7 Il castello errante di Howl e la Seconda Guerra del Golfo

La protagonista de *Il castello errante di Howl* è Sophie, una giovane ragazza di città che lavora in un negozio di cappelli. Dopo aver suscitato l’interesse di Howl – un mago di bell’aspetto estremamente famoso – rimane vittima di un incantesimo della Strega delle Lande, che la trasforma in una donna anziana. La Strega delle Lande è una maga che era stata sedotta da Howl e – dopo essere stata

⁹⁰ BOYD, NISHIMURA, “Shinto...”, cit., p. 10.

⁹¹ Parte di un abito formale di un prete shintoista.

⁹² BOYD, NISHIMURA, “Shinto...”, cit., p. 11.

abbandonata – aveva iniziato a perseguitarlo. Sophie non può rivelare a nessuno che il suo aspetto è cambiato a causa di un incantesimo ed è costretta a lasciare la sua città. Mentre si sta dirigendo a casa di sua sorella minore, incontra Rapa – uno spaventapasseri animato – che la conduce al castello di Howl. Dopo aver fatto la conoscenza di Markul – un giovane mago – e di Calcifer – demone del fuoco che utilizza il suo potere per far muovere il castello – Sophie inizia a lavorare al suo interno come donna delle pulizie. Si scopre che è in corso una guerra e che tutti i maghi e le streghe sono chiamati a difendere la nazione. Tuttavia Howl non vuole partecipare e manda Sophie – sotto falsa identità – a cercare di convincere Saliman – maga al seguito della Corona reale – a rinunciare alla sua convocazione. Il tentativo fallisce, Howl si presenta a palazzo e porta via Sophie, insieme alla Strega delle Lande e a Hin, cane al servizio di Saliman. Successivamente la città della protagonista viene bombardata e il gruppo è costretto a spostarsi. La Strega delle Lande scopre che Calcifer possiede il cuore di Howl e se ne impadronisce; tuttavia Sophie la convince a restituirlo e spezza l'incantesimo che legava il mago al demone del fuoco. Dopo aver liberato Rapa dalla sua maledizione, Sophie, Howl, Hin, la Strega delle Lande, Markul e Calcifer tornano nel castello errante e volano verso nuove avventure. Hin contatta Saliman che decide di intervenire per far smettere la guerra.

Il castello errante di Howl cerca di rappresentare l'antimilitarismo del regista attraverso il mago, il quale “spends most of his time busy with the ongoing war”.⁹³ Howl non prende una posizione all'interno del conflitto ma cerca di fermare i veicoli carichi di bombe che stanno seminando morte e distruzione, come si può vedere nella scena in cui si trova nel suo giardino segreto insieme a Sophie. All'improvviso un velivolo bellico passa sopra di loro, Sophie si chiede se il mezzo sia alleato o nemico e Howl – dopo averle risposto che è un fattore che non fa alcuna differenza – lo ferma utilizzando la magia. Un secondo riferimento al pacifismo è rappresentato dal mutamento della Strega delle Lande. Inizialmente è un personaggio malvagio disposto a tutto pur di possedere Howl, mentre nella parte finale della storia dimostra di aver compreso i propri errori. Il primo mutamento della Strega delle Lande viene effettuato nel suo aspetto. Quando Sophie si reca a palazzo per incontrare Saliman si scopre che anche lei è andata nello stesso luogo per il medesimo motivo. Tuttavia Saliman considera la Strega una persona pericolosa e – dopo averle teso una trappola – la riporta alla sua vera età, trasformandola in una donna anziana dall'aria innocente. La Strega rimane accanto ai protagonisti fino alla fine del film e – dopo aver assistito alla trasformazione di Rapa in un principe – gli dice di tornare nel suo regno e di far cessare il conflitto. Le parole della Strega vengono condivise anche da Saliman che – dopo essere stata contattata da Hin – decide di intervenire per porre fine alla guerra.

⁹³ *Book vs Movie: Howl's Moving Castle* by Diana Wynne Jones, in “The Readventurer”, 2012, <http://www.thereadventurer.com/-home/book-vs-movie-howls-moving-castle-by-diana-wynne-jones>, 14-06-2021.

Nonostante il film non sia interamente focalizzato sui conflitti, ci sono diverse scene che ne indicano la presenza. Nella prima parte della storia – all'interno della città di Sophie – si vedono dei velivoli bellici con una bandiera, dei soldati che effettuano una parata e un treno che trasporta carri armati. Successivamente – dopo che Sophie è entrata nella dimora del mago – si vede una nave da guerra partire dalla città portuale – uno dei luoghi dai quali è possibile accedere attraverso la porta del castello – e il sindaco che va a bussare alla porta del Signor Jenkins – una delle identità di Howl – per comunicargli che è chiamato a difendere la nazione. In seguito Howl vola sopra una città distrutta e vengono mostrati dei velivoli che sganciano delle bombe. La flotta da guerra – gravemente danneggiata – fa ritorno nella città portuale. Poco dopo si vede passare un velivolo nemico, che lancia delle bombe e dei volantini. Dopo che i personaggi principali sono scappati da Saliman, viene colpita anche la città di Sophie. Secondo quanto riportato da Carl e da Garrath T. Wilson:

Diana Wynne Jones – the novelist who wrote the original source material – believed that Miyazaki has directly imported and overlaid his own feelings about World War II into the animated adaptation⁹⁴ but Miyazaki has also stated that the film is “profoundly affected by the war in Iraq”⁹⁵.⁹⁶

La Guerra in Iraq – o Seconda Guerra del Golfo – è un conflitto iniziato nel 2003 che ha portato gli Stati Uniti a far cadere il regime di Saddam Hussein, il quale era alla guida del Paese sin dal 1979.

A scatenare il conflitto è stato il sospetto da parte del presidente Usa – George W. Bush junior – di un ricorso da parte di Saddam Hussein ad un programma volto ad aumentare la dotazione di armi di distruzione di massa. [...] Nella notte tra il 19 e il 20 marzo le sirene antiaeree attivate a Baghdad hanno preannunciato le prime incursioni dei bombardieri Usa sulla capitale irachena. [...] Il 9 aprile i mezzi dell'esercito americano sono entrati a Baghdad. [...] Un carro armato ha abbattuto la statua di Saddam Hussein posta al centro di una piazza, simboleggiando la fine dei 23 anni di governo da parte del rais. [...] Il primo maggio il presidente americano George W. Bush – atterrato sulla portaerei *Abraham Lincoln* – ha dichiarato ufficialmente la fine delle operazioni di guerra su larga scala in Iraq. [...] Ma se la guerra a maggio è stata dichiarata conclusa, la pace in Iraq non risulterà in futuro mai destinata ad iniziare. [...] Nel Sud del Paese gli sciiti hanno iniziato una ribellione contro la presenza delle truppe americane che ha portato ad attacchi contro gli stessi soldati Usa ed i vari alleati. [...] Questo ha trasformato un potenziale conflitto lampo in un'operazione lunga 8 anni: soltanto nel 2011 infatti gli americani stabiliranno un definitivo ritiro dal Paese, lasciando il potere militare in mano agli iracheni.⁹⁷

⁹⁴ Diana Wynne JONES, *Howl's Moving Castle*, London, Harper Collins Children's Books, 2009, p. 316.

⁹⁵ Michelle LE BLANC, Colin ODELL, *Studio Ghibli: The Films of Hayao Miyazaki and Isao Takahata*, Harpenden, Kamera Books, 2009, p. 127.

⁹⁶ Carl WILSON, Garrath T. WILSON, “Taoism, Shintoism and the ethics of technology: an ecocritical review of Howl's Moving Castle”, *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, 2, 3, 2015, p. 193.

⁹⁷ Mauro INDELICATO, *La Seconda Guerra del Golfo: il conflitto contro Saddam del 2003*, in “Insideover”, 2020, <https://it.insideover.com/schede/guerra/la-seconda-guerra-del-golfo-il-conflitto-contro-saddam-del-2003.html>, 14-06-2021.

Il castello errante di Howl risulta essere un film che vuole raccontare l'avventura di una giovane ragazza e che – al contempo – vuole schierarsi contro la guerra utilizzando la psicologia dei suoi personaggi, dai quali è possibile riconoscere il sentimento pacifista di Miyazaki.

2.8 Si alza il vento

Horikoshi Jirō è un giapponese che – sin da piccolo – ha la passione per il volo e per gli aerei. La sua miopia lo vede costretto a rinunciare alla carriera di pilota, e lo porta a diventare un progettista. La narrazione della vita reale si alterna con quella dei sogni del protagonista, nei quali interagisce con un famoso progettista di aerei italiano, Caproni. Diventato adulto, Jirō si trasferisce a Tōkyō per frequentare l'università. Mentre è sul treno diretto verso la capitale incontra una ragazza – Satomi Naoko – e se ne innamora. Successivamente avviene una scossa di terremoto e il protagonista aiuta Naoko e sua madre a mettersi in salvo. Terminati gli studi, Jirō viene assunto da una ditta di aeroplani a Nagoya, dove lavora a diversi progetti. Durante un estate incontra nuovamente Naoko e decide di sposarla. Tuttavia la ragazza muore prematuramente a causa di una tubercolosi. L'ultimo progetto del protagonista riguarda la creazione dei Mitsubishi A6M Zero, che vengono utilizzati dai giapponesi durante la Seconda Guerra Mondiale. La guerra termina, il Paese viene sconfitto, Jirō rimane vedovo ma riesce comunque a realizzare il suo sogno: diventare un progettista di aerei.

Si alza il vento è ambientato prevalentemente tra gli anni Venti e gli anni Quaranta, come dimostrato dalla violenta scossa di terremoto che colpisce la città di Tōkyō – un riferimento al Grande Terremoto del Kantō del 1923 – e dalle battute finali tra il protagonista e Caproni, in cui viene evidenziata la sconfitta del Giappone durante la Seconda Guerra Mondiale. Il film racconta la storia di Jirō ed è incentrato sulla sua vita e sul suo lavoro. Tuttavia – in diverse scene – viene messa in evidenza la presenza della guerra e il fatto che gli aerei vengono utilizzati come armi che causano morte e distruzione. Durante il suo primo incontro con Caproni, il protagonista vede diversi velivoli italiani volare sopra di loro. Il progettista gli dice che “ne torneranno meno della metà, perché stanno andando a incenerire città nemiche”.⁹⁸ Caproni evidenzia il suo disappunto nei confronti dell'utilizzo degli aerei come armi e rivela a Jirō che – una volta terminato il conflitto – ha intenzione di costruire un aereo passeggeri. La guerra è il fattore che fa svegliare il giovane protagonista dal suo primo sogno all'interno del film. Jirō si reca sul tetto di casa per salire su un piccolo aereo e inizia a volare nel cielo. Improvvisamente appare un velivolo enorme con una croce nera sopra e diverse bombe, una delle quali colpisce l'aereo del ragazzo e lo fa precipitare. Successivamente il protagonista – diventato

⁹⁸ MIYAZAKI Hayao, *Kaze tachinu (Si alza il vento)*, 2013, Studio Ghibli DVD Video, 126'.

adulto – incontra nuovamente Caproni che lo invita al suo volo di pensionamento ed esprime nuovamente il suo disappunto sui velivoli: “Gli aeroplani portano il peso del destino di divenire strumenti di massacro e distruzione”.⁹⁹ Jirō condivide la sua opinione perché la sua intenzione – in qualità di progettista – è quella di creare degli aeroplani esteticamente belli. Mentre è in un hotel fuori città per trascorrere le vacanze estive, il protagonista incontra un cliente tedesco, il quale gli comunica che il Professor Junkers – direttore di un’azienda di aeroplani per cui Jirō ha lavorato – viene visto come oppositore del governo di Hitler, che la Germania andrà nuovamente in guerra e dovrà essere fermata. Un’ennesima posizione antimilitarista è quella di Honjō – amico e collega del protagonista – il quale nella seconda parte del film – quando è in corso la Seconda Guerra Mondiale – sostiene che “lui e Jirō non sono mercanti d’armi, ma vogliono solo creare dei buoni aeroplani”.¹⁰⁰

... Is it fair to argue that this film is influenced by ‘anti-war pacifism’ of Director Miyazaki and Studio Ghibli. Indeed, as Toshio Suzuki [...] commented: in spite of Miyazaki’s preference for military airplanes, this film contains an ‘anti-war message’ just like other Studio Ghibli works, such as *Porco Rosso* and *Howl’s Moving Castle*. [...] Suzuki – moreover – argues that there exists no ‘combat scenes’ of war in *The Wind Rises*.¹⁰¹

Nonostante Miyazaki abbia cercato di creare un film d’animazione senza una posizione politica precisa, si nota chiaramente il suo punto di vista riguardo al coinvolgimento del Giappone nella Seconda Guerra Mondiale.¹⁰² Attraverso le opinioni dei suoi personaggi, il regista mostra il suo disappunto nei confronti di una guerra che ha causato innumerevoli vittime. La scelta di non inserire scene di combattimento all’interno della pellicola evidenzia maggiormente il pacifismo di Miyazaki. *Si alza il vento* risulta essere una pellicola che racconta la vita di un uomo che riesce a realizzare il suo sogno, vive in un periodo difficile e – in parte – sente il peso della responsabilità di progettare opere magnifiche che vengono – purtroppo – utilizzate per causare morte e distruzione.

2.9 Una tomba per le lucciole, le condizioni del Giappone durante la guerra e il bombardamento di Kōbe

Una tomba per le lucciole è un film del 1988 diretto da Takahata Isao che racconta la storia di due fratelli di Kōbe – Seita e Setsuko – deceduti durante la Seconda Guerra Mondiale. Nel corso della narrazione Seita vede morire la madre – rimasta gravemente ferita dopo un bombardamento – apprende la morte del padre – un ufficiale della Marina Imperiale Giapponese caduto in battaglia – e

⁹⁹ MIYAZAKI, *Kaze...*, cit.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ AKIMOTO Daisuke, “War Memory, War Responsibility, and Anti-War Pacifism in Director Miyazaki’s *The Wind Rises* (*Kaze Tachinu*)”, *Sōka heiwa kenkyū*, 28, 2014, p. 47.

¹⁰² AKIMOTO, “War...”, cit., p. 48.

cerca invano di salvare la sua sorellina, che muore per denutrizione. Poco dopo anche lui morirà, stremato dal dolore e dalla fame. Tratto da *Una tomba per le lucciole* (1967) di Nosaka Akiyuki, il film di Takahata riporta sullo schermo le sofferenze patite dai civili durante il periodo bellico, che dovevano lottare contro la carenza di cibo – causata dal razionamento forzato delle provviste – e cercare di sopravvivere ai bombardamenti.

I soldati giapponesi, oltre agli orrori della guerra, affrontarono spesso sacrifici inumani per carenza di rifornimenti, giungendo in alcuni casi al cannibalismo dei commilitoni o dei prigionieri di guerra. Queste atrocità e quelle commesse contro le popolazioni civili sono quasi totalmente dimenticate, anche per l'azione di occultamento che ne fece il tribunale di Tōkyō per i crimini di guerra. La popolazione giapponese fu sottoposta al razionamento dei prodotti tessili e alimentari e, con il peggioramento della situazione bellica, subì incursioni aeree e bombardamenti distruttivi, il cui epilogo è costituito dal lancio delle bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki.¹⁰³

La guerra e le sue conseguenze rimangono i temi centrali del film d'animazione di Takahata che – nonostante presenti alcune scene più spensierate, come i due fratelli che giocano insieme o vanno al mare – si concentra prevalentemente sui bombardamenti, sulla distruzione della città e sulle sofferenze patite dai cittadini. Il primo attacco aereo viene mostrato in modo estremamente dettagliato: la scena si apre con degli aerei da guerra che volano sopra Kōbe, suona l'allarme, la madre dei protagonisti si reca al rifugio antiaereo, Seita e Setsuko escono di casa e vedono delle bombe incendiarie cadere vicino a loro, la città prende fuoco, gli aerei continuano il bombardamento e la gente fugge. In mezzo a una città rasa al suolo vengono mostrati corpi carbonizzati, persone che piangono i propri cari, vittime gravemente ferite e cremazioni di defunti. Successivamente avvengono altri attacchi aerei, indicati da riferimenti visivi – velivoli che lanciano bombe – o uditivi – il suono dell'allarme. Le sofferenze dei cittadini – oltre alle scene precedentemente citate in cui sono presenti persone che piangono i propri cari, cremano i cadaveri o assistono vittime gravemente ferite – sono rappresentate anche dalla condizione dei due fratelli e dal contesto in cui si trovano. Dal momento che la loro casa è stata distrutta sono costretti a trasferirsi dalla zia, una donna apparentemente ospitale che si rivela essere eccessivamente severa e patriottica: rimprovera diverse volte i due fratelli e gli nega una seconda razione di cibo perché – a differenza di sua figlia e di suo marito – loro “non lavorano per la patria”. In diverse occasioni la donna è costretta a vendere oggetti personali per potersi procurare da mangiare. Successivamente Seita e la sorella si allontanano da casa della zia, il ragazzo esaurisce i beni da poter barattare ed è obbligato a rubare e a chiedere aiuto a un contadino. Tuttavia l'uomo gli risponde che le risorse scarseggiano per tutti e che la sua produzione non è sufficiente per dividere il cibo con altre persone.

¹⁰³ Rosa CAROLI, Francesco GATTI, *Storia del Giappone*, Bari, Editori Laterza, 2017, p. 214.

Dal 3 gennaio 1945 fino alla fine della guerra, Kōbe e i suoi dintorni sono stati bombardati dagli americani. Tuttavia mentre gli attacchi precedenti miravano a colpire gli edifici militari e le fabbriche di munizioni, il bombardamento del 4 febbraio ha colpito alcuni distretti della città. Successivamente sono avvenuti altri due attacchi – l'11 e il 17 marzo 1945 – che hanno danneggiato diverse zone: Hyōgo, Hayashida, Sōtō, Fukiai, Honjōmura, la fabbrica Konan e la Kawanishi Kōkūki. L'ultimo attacco – avvenuto il 5 giugno 1945 – ha raso al suolo la città.¹⁰⁴ Da questa ricerca, ne risulta che il film d'animazione diretto da Takahata Isao sia ambientato durante l'ultima fase della Seconda Guerra Mondiale, poiché il primo attacco aereo rappresentato all'interno della storia è avvenuto il 5 giugno 1945 e ha distrutto la città di Kōbe.

Una tomba per le lucciole mostra nei minimi dettagli gli orrori della guerra e le conseguenze delle azioni dell'uomo, lasciando una testimonianza estremamente forte di un passato che non si deve dimenticare, nella speranza che le generazioni future non commettano gli stessi errori dei loro antenati.

2.10 La tradizione dei *benibana* e il *satoyama* in *Pioggia di ricordi*

All'interno della pellicola *Pioggia di ricordi* sono presenti due elementi che fanno parte della tradizione giapponese e che risultano estremamente legati al Paese e al suo territorio: i *benibana* e il *satoyama*.

La storia dei fiori di cartamo viene descritta attraverso le parole di Watanabe Shunzō:

The simple but elegant safflower, the prefecture flower of Yamagata, has a long and rich history. Although it is too often overlooked, it has played an important role in the history of the Middle East, China, Japan and other of the world. From early times in Japan it is referred to in songs and poems, and it may be even be said that without the *benibana* (Safflower) there would have been no traditional Japanese textile dyeing crafts. [...] The safflower is usually said to have originated in the Nile River Valley of Egypt. In ancient Egypt, it was used for crimson in cosmetics. [...] From the Middle East, the safflower spread into India and later over the Silk Road into China. It was from China that the safflower is thought to have entered Japan, at the time of Emperor Oonin (200-500 A. D.). [...] The earliest use of the safflower dye in Japan is said to be in the *Kachō Monyō* (works of art at the ancient Nara court featuring Chinese motifs of flower and birds), now preserved at Shosoin in Todaiji temple. It was used widely by the ladies of the Heian court (799-1192) as a rouge and lipsticks. [...] It entered the Mogami region in early Edo and by early Meiji reached its zenith with a cultivation acreage exceeding 1400 hectares. [...] It was processed locally into a pulpy state (*benibana*

¹⁰⁴ *Kōbe kūshū no gaiyō* (riassunto del bombardamento di Kōbe) in “Kōbe shi”, 2019, www.city.kobe.lg.jp/a44881/bosai/disaster/war01/war02.html, 26-04-2021.

神戸空襲の概要、神戸市、2019年、www.city.kobe.lg.jp/a44881/bosai/disaster/war01/war02.html, 26-04-2021.

mochi) [...] and shipped to Kyoto where it was used in Nishijin textile making and the manufacture of lipstick and cosmetics.¹⁰⁵

I *benibana* che crescono nella prefettura di Yamagata si chiamano Mogami. Oltre a questi ne esistono diverse tipologie, come i *benibana* di Dewa, quelli “senza spine” e quelli “gialli”.¹⁰⁶ Nella prima metà della storia è presente un riferimento ai Mogami all’interno del dialogo tra la protagonista Taeko Okajima e il contadino Toshio Kazuo, che la sta portando a casa in macchina dalla stazione di Yamagata. L’uomo le dice che i cartami rappresentano una specialità del passato e che dalle sue parti non si producono più. Erano estremamente popolari nel Periodo Edo tra coloro che li utilizzavano per lavoro, mentre per i contadini dell’epoca rappresentavano una semplice coltura.

Il Mogami rappresenta la materia prima del *karakurenai* (colore rosso), un prodotto costoso e fortemente desiderato. Questo fiore aveva un valore molto alto e si potrebbe persino dire che senza di esso – utilizzato come arredamento per il santuario di Ise, come fiore decorativo per il *mizutori* del Tōdaiji, come tinta per il tessuto Nishijin di Kyōto o come rossetto – non ci sarebbe stata la cultura tradizionale. A differenza della maggior parte dei *benibana* – utilizzati principalmente per produrre olio alimentare – i Mogami vengono coltivati per la tintura. Scelti per adattarsi alla raccolta dei petali a mano – un metodo tradizionale della Prefettura di Yamagata – sono fiori di una tipologia ottima che hanno sostenuto la produzione dei *benimochi* da tinta. [...] Nel Periodo Muromachi questi ultimi venivano commerciati come denaro liquido, mentre a metà del Periodo Edo sono arrivati a costituire la maggioranza delle entrate dei contadini, garantendo la loro sussistenza.¹⁰⁷

Una volta giunti nei campi, Taeko e Toshio iniziano la raccolta dei cartami. Il processo di lavorazione dei fiori viene spiegato e illustrato nei minimi dettagli: i fiori vengono lavati e pigiati con i piedi, inseriti in un macchinino che li trasforma in pezzi lunghi e compatti con un colore tendente al rosso, lasciati riposare due o tre giorni – per poter diventare rossi e appiccicosi – pestati nel mortaio,

¹⁰⁵ WATANABE Shunzō, “Cultivation, introduction and historical note of the benibana in Yamagata Prefecture”, *Journal of the Yamagata Agriculture and Forestry Society*, 34, 1977, p. 73.

¹⁰⁶ HAYAKAWA Masanobu, *The Benibana Museum*, Kahoku, Yamagata University Library, 2007, p. 17.

¹⁰⁷ 「赤」は、古くからの日本の基本色で、[...]日本人にとっては特別な色といわれている。なかでも紅花を使った「唐紅」は、高価だったため、大変貴重で人々の憧れの色であった。その「唐紅」の原料であった「最上紅花」は、品質が優れていたため、最も美しい染料として[...]と高く評価された。伊勢神宮等の文化財としての価値の高い調度品、東大寺お水取りの装飾花、京都の西陣織・友禅染の染料や化粧用の口紅等として活用され、最上紅花がなければ伝統文化が成立しなかったといっても過言でない。世界で栽培されている紅花の系統は[...]形質は多様であるが、そのほとんどが食用油の生産を目的としており、当地域で染料用に栽培されている品種「もがみべにばな」は稀有な存在である。さらに、「もがみべにばな」は、本県での長い栽培の歴史の中で本県の気候や染料用の収穫方法である伝統的な手摘みによる花卉収穫に適応するように選抜され、本県における染料用「紅餅」等の生産を支えてきた優れた品種である。[...]当地域で生産された「紅餅」は、室町時代から換金作物として販売されており、江戸時代の中期には農民の現金収入の過半を占めるようになるなど、水稻とともに重要な品目として生計を保障してきてきた。

YOSHIMURA Mieko, SATŌ Takahiro, *Rekisho to dentō ga tsunagu Yamagata no “Mogami benibana”* (I “Mogami benibana” di Yamagata che uniscono la storia e la tradizione), Yamagata, Nihon nōgyōisan, 2019, p. 2.

吉村美栄子、佐藤孝弘、『歴史と伝統がつなぐ山形の「最上紅花」』、山形、日本農業遺産、2019年、p. 2.

schiacciati e arrotondati fino a diventare delle polpette. Queste ultime – i *benimochi* – vengono fatte asciugare al sole e rappresentano la materia grezza del rossetto. Dal processo di lavorazione è possibile ottenere anche la “tintura cartami”, tramite lo scioglimento del liquido di scarto della pressa – un pigmento di colore giallo – con l’acqua. Questo sistema di produzione garantisce la sussistenza delle persone anche al giorno d’oggi.¹⁰⁸ Si tratta di un sistema di agricoltura iniziato alla fine del Periodo Muromachi, pioniere della sesta industrializzazione, che utilizza un metodo artigianale per lavorare i prodotti agricoli e che li vende come prodotti industriali.¹⁰⁹

Il secondo elemento da analizzare è il *satoyama*, un concetto largamente utilizzato nel panorama giapponese – artistico, letterario, cinematografico – che ha portato diverse persone a effettuare delle campagne per la sua conservazione, a causa della crescente minaccia dell’espansione urbana e del progressivo spopolamento delle zone rurali.

When traveling from Tokyo to the countryside, one can see a picturesque landscape from the train window. A mosaic of rice paddies and vegetable gardens interrupted by small forests, streams, villages, farmhouses and small shrines. This is *satoyama*, seen by many as the traditional cultural landscape of Japan, located at the intersection between nature and civilization. This landscape can still be seen all over Japan, though it has been under threat from economic and demographic development since the end of The Second World War. Now, when an aging society is leaving the rural areas of Japan depopulated, the *satoyama* landscapes are over-growing, presenting new challenges for those still left working the land.¹¹⁰

La parola è formata da due *kanji*: il primo significa “villaggio” (*sato*) il secondo “montagna” (*yama*). Secondo il dizionario Nihongo Kokugo Daijiten, la parola indica “una piccola foresta vicino alle abitazioni umane, utilizzata per raccogliere la legna da ardere e le piante commestibili”.¹¹¹ Il termine nel suo utilizzo moderno – ovvero “una foresta vicino al villaggio”¹¹² – è stato rivitalizzato dal professor Shidei Tsunahide tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Settanta.¹¹³ Essendo costituito da piccoli campi che vengono interrotti da zone forestali di diverse misure, il *satoyama* si trova al di fuori dell’agricoltura intensiva e viene considerata un’area comune modellata dall’interazione tra l’uomo e l’ambiente.¹¹⁴ Questa sua caratteristica lo porta a collegarsi direttamente con un paesaggio ricorrente all’interno del film di animazione di Takahata: la campagna. Desiderata

¹⁰⁸ YOSHIMURA, *Rekish...*, cit., p. 5.

¹⁰⁹ 山形県で紅花花卉を原料としての『紅餅』生産が始まったのは、室町末期といわれ、自ら生産した農産物を自ら加工し、付加価値の高い加工品として販売する、6次産業化の先駆的な農業システムである。
Ibid.

¹¹⁰ Jon Magnus RUUD, *Problems with the concept Satoyama*, master’s thesis in Modern Japan, University of Oslo, 2020, p. 4.

¹¹¹ 人里近くにある、生活に結びついた山や森林。薪や山菜の採取などに利用される。

¹¹² 人里に接した小山。Fonte: MORIMOTO Yukihiro, “What is Satoyama? Points for discussion on its future direction”, *Landscape and Ecological Engineering*, 7, 2011, p. 163.

¹¹³ RUUD, *Problems...*, cit., p. 7.

¹¹⁴ RUUD, *Problems...*, cit., p. 8.

dalla protagonista fin dall'infanzia, diventa uno degli sfondi principali della storia e consente a Taeko di vivere un'esperienza indimenticabile, arricchita dalle spiegazioni di Toshio. Una di queste riguarda proprio il significato del termine campagna, che viene erroneamente associato alla natura dalle persone di città e inserita nello stesso insieme di foreste, boschi e corsi d'acqua. Secondo la definizione del contadino, il paesaggio di campagna – esclusi i rilievi montani – è stato interamente costruito dall'uomo. Si è formato nel tempo mentre gli uomini combattevano contro la natura e si appropriavano delle sue risorse. Successivamente le persone hanno iniziato a prendersene cura e a fare in modo che rimanesse intatto per poter sfruttare i prodotti della terra.

Al giorno d'oggi il *satoyama* è in decadenza e il suo declino – iniziato prima della Seconda Guerra Mondiale – è dovuto a tre fattori: il cambiamento demografico, lo sviluppo economico e l'avanzamento tecnologico.¹¹⁵ Lo sviluppo economico ha favorito la costruzione di nuovi edifici mentre l'avanzamento tecnologico ha portato alla nascita di diversi centri industriali a ridosso delle città. Di conseguenza le città principali sono diventate sempre più grandi e più ricche, causando un cambiamento demografico: le persone residenti in campagna hanno iniziato a spostarsi in città in cerca di una vita migliore. Nel film *Pioggia di ricordi* Toshio manifesta questo desiderio, dicendo a Taeko e a Nanako – una ragazzina di campagna – che ai tempi delle superiori voleva andare a Tōkyō a tutti i costi. Un secondo riferimento allo spopolamento delle campagne è presente anche nel dialogo tra i tre personaggi riguardante la recitazione scolastica: Taeko e Toshio hanno sempre recitato in ruoli minori, mentre a Nanako sono stati affidati anche dei ruoli importanti, ma soltanto perché c'erano poche persone. Il contadino allora le spiega che questo è dovuto allo spopolamento delle campagne, un fenomeno che ha ridotto il numero dei bambini nelle scuole. *Pioggia di ricordi* è ambientato nel 1982, il periodo della crescita rapida del Giappone, caratterizzata dallo sviluppo economico, tecnologico e dalla migrazione verso le città. Il *satoyama* all'interno della pellicola viene rappresentato dalla campagna di Yamagata, costituita da diversi campi e dalle distese di fiori di cartamo. La sua filosofia di interazione tra l'uomo e l'ambiente è presente nelle diverse attività svolte dalla protagonista e dal contadino, dall'agricoltura biologica e dalla lavorazione dei fiori, che viene illustrata nei minimi dettagli.

2.11 *Pom Poko*, i *tanuki* e lo sviluppo urbano del Giappone

I protagonisti del film *Pom poku, la battaglia dei tanuki dell'Era Heisei* sono degli animali antropomorfi che combattono per proteggere la loro casa dall'intervento dell'uomo. La loro specie è

¹¹⁵ RUUD, *Problems...*, cit., p. 11.

il *tanuki*, un mammifero notturno che assomiglia a un procione, si riproduce molto rapidamente e fa parte di una tradizione folkloristica del Paese, gli *yōkai* (fantasmi). Fino al Periodo Kamakura (1185-1333) questi animali sono sempre stati ritratti come dei prestigiatori che amano fare scherzi o creare confusione.¹¹⁶ Dal punto di vista storico, secondo quanto riferito da Michael Dylan Foster:

Although the *tanuki* [...] makes its earliest documented appearance in one of the oldest extant texts in Japan, the mytho-historical *Nihonshoki* 日本書紀 of 720, it is not until a *setsuwa* (説話 short tale) from the thirteenth-century *Uji shūi monogatari* 宇治拾遺物語 that we find what one scholar has called the first recorded *tanuki* [...]. The *setsuwa* tells of a mountain hermit who, after years of deep devotion, begins to receive nightly visits from the Bodhisattva Fugen on his white elephant. A hunter who brings the hermit food is invited to stay to witness the holy vision. But when Fugen appears, radiating a beautiful light, the hunter is suspicious. [...] To test its veracity he duly fits an arrow to his bow and lets fly at the image. The light goes out and a crashing sound is heard. In the morning, the hunter and the hermit follow a trail of blood to the bottom of a ravine where they find a dead *tanuki* with an arrow in its chest.¹¹⁷

I *tanuki* sono spesso accompagnati da animali scaltri che utilizzano i propri poteri per raggirare le persone: i *kitsune* (volpi). Queste ultime assumono spesso le sembianze di una donna, seducono un uomo quando è lontano dalla moglie e hanno la capacità di prendere il controllo delle persone o dei luoghi. I *tanuki* invece tendono a essere più impacciati e non sono coinvolti nelle possessioni degli esseri umani. Nel corso del tempo i cani-procione sono diventati dei prestigiatori volgari e comici, mentre le volpi hanno assunto il ruolo di trasformiste manipolatrici.¹¹⁸ Grazie alle loro abilità, i *tanuki* sono in grado di modificare temporaneamente il paesaggio.

Nel Periodo Edo (1603-1868) si assiste alla nascita di racconti satirici dove il folklore dei *tanuki* e degli altri *yōkai* si interseca con le questioni popolari, i sentimenti politici e gli interessi artistici e commerciali. Gli animali fanno la loro comparsa anche negli almanacchi, nelle guide di viaggio, nei testi di storia naturale e nelle enciclopedie.¹¹⁹ Successivamente vengono inseriti anche nei *kaidan* (racconti spettrali). In uno di questi – tratto da una raccolta intitolata *Shokoku hyaku monogatari* (*Cento storie di molti paesi*, 1677) – l'animale prende la forma del desiderio più profondo del protagonista – la moglie deceduta di un samurai – ma viene ucciso perché l'uomo crede che si tratti di un inganno.¹²⁰

L'avvento del treno a vapore e la costruzione della ferrovia durante il Periodo Meiji (1868-1912) hanno modificato il paesaggio naturale e alterato la relazione tra gli umani e l'ambiente circostante.

¹¹⁶ Michael Dylan FOSTER, "Haunting modernity: tanuki, trains and transformation in Japan", *Asian Ethnology*, 71, 1, 2012, p. 4.

¹¹⁷ FOSTER, "Haunting modernity...", cit., p. 6.

¹¹⁸ FOSTER, "Haunting modernity...", cit., p. 7.

¹¹⁹ FOSTER, "Haunting modernity...", cit., p. 8.

¹²⁰ FOSTER, "Haunting modernity...", cit., p. 9.

Nel folklore del Periodo Edo, le montagne e le foreste erano considerate dei luoghi misteriosi in cui si potevano incontrare delle creature sovranaturali. Di conseguenza il simbolo della tradizione e della natura del Paese – il *tanuki* – si è dovuto scontrare inevitabilmente con il simbolo del progresso, ovvero il treno.¹²¹ Questo scontro è stato raccontato in diverse leggende, chiamate “leggende del treno a vapore” o “leggende del treno fantasma”. Di seguito viene presentata la versione di Matsutani.

Now there's reclaimed land in the area around Shinagawa, but in those days the waves ran against the shore [...]. It was a lonely place, and there were a lot of *tanuki* and *kitsune* there as well. At night, when the train would run through [the area], they would hear a sound, *shu shu po po po* coming from the other direction, and they'd hear a steam whistle blowing, and they'd say “a train is coming!” At first, even the conductor was thinking, “we're going to crash”, and he would stop his own train and have a look around. But the train from the other direction never came. “This is strange”, they'd think, and then one night as always, the *shu shu po po po* sound came, and they could hear the steam whistle, and this time they thought, “let's not worry about it”, and they gave it more speed and went straight ahead. ... Everybody expected a head-on collision – but they just went right on with no problem. When dawn broke, along the tracks at the foot of Mt. Yatsu, they found a big *tanuki* lying there dead. Back in the days of the steam engines, there was only one track so there was no way a train could randomly come from the other direction. [...] It was just that *tanuki* really enjoy imitating things.¹²²

Queste leggende mostrano una profonda ambivalenza nei confronti della modernità e un senso di tristezza dovuto alla perdita dell'ambiente naturale e delle tradizioni locali.¹²³ La modernità viene considerata un problema perché sta modificando il territorio e le sue tradizioni, mentre il treno viene visto come un “mostro” che corre attraverso la vita tradizionale, difesa – invano – dai *tanuki*. L'animale – che potrebbe sembrare una vittima passiva di questa espansione nazionale e industriale – rappresenta a tutti gli effetti un sentimento di opposizione.¹²⁴ Utilizzando le sue abilità e prendendo di mira il veicolo, effettua un'offensiva ideologica nei confronti di tutto quello che riguarda la ferrovia: modernità industriale, distruzione della natura, distruzione delle strutture rurali.¹²⁵

Lo scontro tra tradizione e modernità è presente anche in *Pom Poko*, dove i *tanuki* sono costretti a confrontarsi con l'uomo per difendere il loro spazio vitale dall'urbanizzazione. I protagonisti del film conservano tutte le caratteristiche degli animali dei racconti popolari – trasformismo, modifica del paesaggio, alto tasso di riproduzione – ma vengono rappresentati in maniera diversa. I *tanuki* di Takahata hanno ricevuto una vera e propria umanizzazione perché la maggior parte del tempo si

¹²¹ FOSTER, “Haunting modernity...”, cit., p. 11.

¹²² MATSUTANI Miyoko, *Gendai no minwa: anata mo katarite, watashi mo katarite* (Racconti folkloristici contemporanei: tu sei un narratore e io sono un narratore), Tōkyō, Chūkōshinsho, 2000, pp. 34-35.

松谷みよ子、『現代の民話—あなたも語り手、私も語り手』、東京、中公新書、2000年、pp. 34-35.

¹²³ FOSTER, “Haunting modernity...”, cit., p. 12.

¹²⁴ FOSTER, “Haunting modernity...”, cit., p. 13.

¹²⁵ FOSTER, “Haunting modernity...”, cit., p. 14.

comportano come se fossero degli esseri umani: camminano su due zampe, utilizzano le mani, suonano degli strumenti. Da questo risulta una rappresentazione abbastanza fedele a quella del folklore, che è stata modificata per potersi adattare a un pubblico più vasto.

Nel film sono presenti anche i *kitsune*, che fanno la loro comparsa nella seconda parte della storia. Ryūtarō – la volpe che entra in contatto con Kinchō VI, uno degli esperti trasformisti dello Shikoku – si presenta inizialmente sotto mentite spoglie di un uomo proveniente dagli uffici di Wonderland, all'interno dei quali aveva rivelato al presidente del parco divertimenti che la parata avvenuta la sera precedente era stata opera dei *tanuki*. Ryūtarō conduce Kinchō VI in un locale di Ginza – nel quale sono presenti diverse volpi che hanno l'aspetto di donne seducenti – dove gli spiega che l'unico modo per poter sopravvivere a Tōkyō è di trasformarsi permanentemente in esseri umani. Successivamente questo personaggio collabora con Kinchō VI per tendere una trappola al direttore di Wonderland: lo conducono all'interno di un edificio illusorio creato dai *tanuki*, si fanno consegnare una somma pattuita e scappano con il denaro. La figura dei *kitsune* all'interno di *Pom Poko* risulta estremamente fedele alle caratteristiche delle volpi del folklore.

Il film d'animazione di Takahata espone il problema dell'urbanizzazione eccessiva e delle sue conseguenze sull'ambiente attraverso lo sviluppo di Tama New Town, un progetto realmente esistente creato per “risolvere il problema dell'urbanizzazione incontrollata e per soddisfare la crescente domanda di abitazioni”.¹²⁶ La nuova area urbana è il risultato di un lungo processo di crescita e di trasformazione del Paese, iniziato alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Secondo le parole di Raffaele Pernice:

In 1950 the outbreak of the Korean War started a process of impressive growth of the economy, led mainly by American capital and technological know-how, as Japan became the principal strategic base of the USA in the Far East [...]. The financial aid of the Americans promoted the development of Japanese heavy industry and, during the three years of the Korean War, Japan began the impressive work of modernizing its industrial equipment and the assimilation of advanced industrial technologies from abroad. [...] The priority given by the Japanese government to economic growth was the reason behind the promotion, since the late 1950s, of many public works for the construction of expressways, railways, dams, ports, and artificial harbors throughout the Japanese archipelago, but especially in the Tokyo, Osaka and Ise Bay areas. [...] The process of rapid economic growth led to an uncontrolled urban growth of the main cities and the development of 3 industrial macro-regions around Tokyo, Osaka and Nagoya, which became the centers for most of the investments operated by the Japanese government. [...] The Japanese tendency towards urbanization during the 1950s and 1960s combined with the phenomena of emigration of rural masses toward the region of Tokaido [...]. This was particularly evident from the late 1950s, and was followed by a relative emigration

¹²⁶ Estelle DUCOM, “Tama New Town, west of Tokyo: Analysis of a shrinking suburb”, *Landscape and urban planning*, 2008, p. 6.

from the big industrial centers in the suburbs during the 1970s, due to the progressive surge of cases of further congestion and pollution in the large cities since the early 1960s.¹²⁷

Di conseguenza il Governo Metropolitan di Tōkyō ha creato il progetto Tama New Town nel 1965. La nuova città si trova tra le municipalità di Tama, Hachioji, Inagi e Machida, nella parte sud-occidentale della capitale.¹²⁸ La sua struttura, la costruzione e i problemi derivanti dalla bolla speculativa vengono riportati da Estelle Ducom.

The new town was divided into two types of areas: new residential development programs on hills, and land readjustment programs in valleys. The new residential development program areas were divided into 21 neighbourhood units. Each unit consisted in 100 ha containing 3000 to 5000 dwellings supposed to host 12000 to 20000 people, two elementary and one secondary schools, neighbourhood centres with stores and facilities along pedestrianized streets. [...] In 1975, the number of supplied houses per year reached a peak. [...] From 1975 to 1985, new types of multiple dwelling housing were sought. At the end of the 1980's, under the asset-inflated bubble economy, high density housing complexes were built by the Tokyo Metropolitan Housing Supply Corporation (Tōkyōto Jūtaku Kyōkyū Kōsha) and the Housing and Urban Development Corporation (Jūtaku Toshi Seibi Kōdan). Eventually, after the bubble economy in the 1990's, the land prices decline and the redevelopment projects in central Tokyo have caused the return of population into central Tokyo and the unpopularity of old housing remote from stations in Tama New Town. [...] In 2000 Tokyo Metropolitan Government and the Urban Renaissance Agency declared completion of Tama New Town development project.¹²⁹

Nella prima parte del film d'animazione, una voce fuori campo – accompagnata da continue illustrazioni – spiega i motivi della progressiva scomparsa del bosco e della modifica delle colline dell'area di Tama.

“Il miracolo economico e l'eccessiva domanda di abitazioni hanno trasformato i dintorni di Tōkyō, che si sono estesi in maniera incontrollata sopra i terreni agricoli e ai boschi montani. Dal 1967 la capitale promosse il progetto Tama New Town per cercare di tenere sotto controllo l'urbanizzazione. Con una superficie di circa tremila ettari, Tama New Town dovrebbe ospitare più o meno trecentomila persone. Per creare la sua aera edificabile gli uomini hanno tagliato gli alberi, eliminato i rilievi, scavato le montagne, demolito le case e, infine, coperto le risaie e i campi”.¹³⁰

La frase conclusiva del discorso del narratore mette in evidenza le azioni degli uomini, i quali hanno modificato il paesaggio circostante e danneggiato – inevitabilmente – la dimora di molti animali. Nella storia le vicende dei *tanuki* sono intervallate dalla costruzione della nuova area, simboleggiata

¹²⁷ Raffaele PERNICE, “The transformation of Tokyo during the 1950s and early 1960s projects between City Planning and Urban Utopia”, *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 5, 2, 2006, pp. 253-254.

¹²⁸ DUCOM, “Tama...”, cit., p. 6.

¹²⁹ DUCOM, “Tama...”, cit., p. 7.

¹³⁰ TAKAHATA Isao, *Heisei tanuki gassen Ponpoko (Pom Poko, la battaglia dei tanuki dell'Era Heisei)*, 1994, Studio Ghibli DVD Video, 119'.

da diverse scene che mostrano lo stato di avanzamento dei lavori, i cantieri, i cambiamenti graduali del paesaggio, e la crescita dello spazio urbano. All'interno di una di queste, Gonta ritorna nel bosco Takaga e si accorge che la maggior parte di esso è stato trasformato in un'area in costruzione. La visione del bosco distrutto lo porta a entrare in un cantiere e a utilizzare i suoi poteri per fermare gli umani e arrestare temporaneamente il processo di costruzione. Nella parte centrale della narrazione la voce fuori campo ritorna e annuncia che – a causa dell'avanzamento dei lavori – lo spazio vitale dei *tanuki* si è drasticamente ridotto, mettendoli in seria difficoltà. Un ulteriore riferimento al problema dell'urbanizzazione è dato dalla testimonianza di Hayashi da Fujino, il quale riferisce ai *tanuki* di Tama che la terra di scavo dei lavori di New Town è stata scaricata illegalmente nella sua zona, danneggiandone i monti e le valli. Le scene finali mostrano lo stupore di Bunta – uno dei *tanuki* che si era recato nello Shikoku per cercare gli esperti trasformisti – nel vedere il suo territorio distrutto dall'urbanizzazione e la trasformazione della dimora dei protagonisti – un tempio sopra una montagna – in un quartiere residenziale.

Pom Poko è un film che utilizza la realtà e il folklore per raccontare la storia di un Paese estremamente legato alle sue tradizioni che ha iniziato a evolversi e a cambiare aspetto, per diventare una delle potenze economiche più importanti del mondo. Tuttavia questa scelta ha portato inevitabilmente all'eliminazione di alcuni luoghi che – in passato – rappresentavano l'immagine del Giappone e del suo popolo: un paese ricco di tradizioni, immerso nel verde e abitato da persone che vivono a stretto contatto con la natura – ad esempio nella scena in cui i *tanuki* ricreano il paesaggio delle colline di Tama prima della costruzione di New Town – e che la utilizzano per il proprio sostentamento. Il suo lato tradizionale è simboleggiato dai *tanuki*, dai *kitsune* e dai boschi delle colline di Tama. I protagonisti possono anche rappresentare tutte quelle persone che non riescono ad adattarsi ai cambiamenti e che desiderano un ritorno a un Giappone più tradizionale. Lo sviluppo urbano della città di Tōkyō e la costruzione di Tama New Town sono un riferimento alla modernizzazione, dove il Giappone si modifica e viene modificato per soddisfare le esigenze dei suoi cittadini. Takahata dimostra che il progresso comporta dei cambiamenti radicali e può portare al declino degli elementi tradizionali: con la scomparsa del bosco i *tanuki* comuni sono costretti a trovare dei nuovi spazi per poter sopravvivere, mentre i trasformisti vivono mimetizzati tra gli umani e devono sopportare lo stress della vita frenetica della città.

Attraverso i riferimenti allo sviluppo urbano di Tōkyō degli anni Novanta, *Pom poko* presenta una critica alla modernizzazione e cerca di mettere in evidenza le conseguenze delle azioni dell'uomo.

2.12 *La storia della Principessa Splendente e la vita delle donne nel Periodo Heian*

Verso la fine del Periodo Nara le donne vicine all'imperatore – che esercitavano delle funzioni importanti – sono state gradualmente escluse dalla politica e il loro ruolo venne limitato a servire l'imperatore in forma privata.¹³¹ Con la comparsa di un sistema ereditario si è iniziata a dare molta importanza alla parentela maschile; di conseguenza – per far fronte alla necessità di avere dei figli maschi – l'imperatore e i nobili si circondarono di una sposa e di diverse concubine, rendendo la poligamia una pratica comune.¹³² Le donne dell'alta borghesia persero il ruolo di dame di compagnia e diventarono amministratrici della famiglia, mentre quelle della bassa borghesia lavoravano al servizio della corte o di un principe per poter facilitare la carriera di un loro familiare.¹³³ In generale, si riteneva che le donne fossero destinate a un'esistenza dipendente dagli altri perché – grazie al loro aspetto – sarebbero riuscite a trovare un marito di alto rango che avrebbe potuto favorirne l'ascensione sociale. Di conseguenza – a differenza di quanto accadeva con l'istruzione maschile – non ricevevano un'educazione incentrata sui testi cinesi e non imparavano – almeno in forma ufficiale – i *kanji*.¹³⁴ La loro educazione si basava sull'apprendere la calligrafia – *hiragana e katakana* –, la musica – in particolare a suonare il *koto*¹³⁵ – e alcune faccende domestiche, come la cucitura, la tessitura e la tintura.¹³⁶

La storia della Principessa Splendente – benché sia un'opera di fantasia – contiene alcuni riferimenti storici che mostrano la struttura gerarchica della società – dimostrata dalla presenza di molteplici personaggi come principi, principesse, servi, messaggeri e Imperatore –, la vita delle donne e la loro condizione sociale durante il Periodo Heian. Tali riferimenti sono presenti soprattutto nella seconda metà della storia, quando Principessa e la sua famiglia si trasferiscono nella capitale. Dopo il trasferimento la vita della protagonista cambia radicalmente: in precedenza era abituata a stare a contatto con la natura, giocare con i bambini del villaggio di montagna e accompagnare suo padre nella foresta, mentre in città è costretta a seguire diverse regole e a frequentare delle lezioni con l'obiettivo di diventare una nobile damigella. L'aspirazione paterna della realizzazione della figlia – egli ritiene estremamente importante che Principessa segua le lezioni e impari a comportarsi come una dama di corte – è un primo riferimento alla condizione della donna nel Periodo Heian: all'epoca le femmine non avevano una propria autonomia ed erano costrette a dipendere dai propri mariti. Di conseguenza, se Principessa fosse diventata una nobile damigella avrebbe avuto più possibilità di

¹³¹ FUKUTO Sanae, Jacqueline PIGEOT, "L'éducation des filles dans la société aristocratique de l'époque de Heian", *Médiévales*, 72, 2017, p. 57.

¹³² FUKUTO, "L'éducation...", cit., p. 58.

¹³³ FUKUTO, "L'éducation...", cit., p. 59.

¹³⁴ FUKUTŌ, "L'éducation...", cit., p. 60.

¹³⁵ Strumento musicale a tredici corde appartenente alla famiglia delle cetre.

¹³⁶ FUKUTŌ, "L'éducation...", cit., pp. 65-66.

trovare un marito di alto rango o di entrare a corte per servire l'Imperatore. Le lezioni includono due discipline che facevano parte dell'educazione femminile del Periodo Heian: la calligrafia e il koto. Si riteneva che una nobile damigella dovesse essere abile nell'arte della scrittura e della musica. Inizialmente Principessa prende tutto come se fosse un gioco e – pur essendo portata – non si impegna abbastanza; una volta diventata adulta conduce una vita solitaria e silenziosa, dedicandosi quotidianamente ad entrambe le discipline. Un ulteriore riferimento alla condizione della donna del Periodo Heian è rappresentato dal ruolo assunto dalla madre della protagonista dopo il trasferimento nella capitale: svolge dei lavori considerati umili dal marito – come cucinare o prendersi cura del giardino – che la portano ad essere associata a una donna della bassa borghesia, la quale ha il compito di lavorare al servizio del capofamiglia.

Il film contiene anche dei riferimenti alla bellezza estetica che – durante il Periodo Heian – era una caratteristica che poteva rivelarsi estremamente vantaggiosa per le donne perché aumentava le possibilità di trovare un marito di alto rango. Allo stesso modo, la bellezza di Principessa – che acquisisce fama a seguito del banchetto cerimoniale celebrato in onore del compimento della maggiore età – la porta a essere desiderata da diversi principi e dall'Imperatore.

Miyazaki prende ispirazione da un fatto reale – la malattia di Minamata – per creare un film d'animazione – *Nausicaä della Valle del Vento* – che possa sensibilizzare le persone sulla tutela ambientale, dimostrando che i batteri sono in grado di adattarsi e di purificare quello che un tempo era stato contaminato. Utilizza il *satoyama* come elemento di sfondo per raccontare l'avventura di due bambine – *Il mio vicino Totoro* – che si alterna tra sogno e realtà, inserendo alcuni elementi che fanno riferimento allo Shintoismo per arricchire ulteriormente la narrazione e mettere in evidenza la benevolenza della natura e delle creature sovranaturali. Crea un'ambientazione fittizia in un contesto pacifico in cui non sono presenti conflitti avvenuti nella realtà per raccontare l'avventura di una giovane strega che – grazie alle proprie forze – riesce a maturare e a diventare indipendente. Successivamente si sposta in Italia, per mostrare le gesta di Marco Pagot e del suo aereo, creando un film – *Porco Rosso* – che evita di mostrare le scene di guerra per concentrarsi prevalentemente sull'aviazione. Tale scelta – unita all'atteggiamento del protagonista che si schiera apertamente contro il regime e contro la guerra – mette in evidenza la linea pacifista del regista. In *Principessa Mononoke* ricrea l'atmosfera bellica presente nel Periodo Muromachi – in cui diversi clan lottavano per il potere – e utilizza i riferimenti religiosi per conferire una connotazione spirituale alla natura. Le divinità sono presenti anche all'interno de *La città incantata*, dove vengono utilizzate per creare un mondo fantastico nel quale si svolge l'avventura di Chihiro. Il mondo alternativo fa in modo che la vicenda della protagonista possa essere considerata un vero e proprio viaggio interiore, che la porta ad essere più matura e sicura di se. Anche *Il castello errante di Howl* è una storia fantastica ambientata in un

mondo fittizio al limite tra la realtà e la fantasia, la quale tuttavia contiene diverse scene di guerra al suo interno, volte ad esprimere il disappunto del regista nei confronti di un conflitto che si stava svolgendo nei primi anni Duemila: la Seconda Guerra del Golfo.¹³⁷ Viene riproposto nuovamente il pacifismo del regista attraverso l'atteggiamento di Howl – il quale non prende una posizione all'interno del conflitto ma si limita a fermare i velivoli bellici che stanno distruggendo le città – della redenzione della Strega delle Lande – la quale nella parte finale della pellicola dice al principe di far cessare la guerra – e dal ripensamento di Saliman, che decide di intervenire per porre fine al conflitto. La passione per il volo – precedentemente trattata in *Porco Rosso* – ritorna anche nel film *Si alza il vento*, dove Miyazaki crea la storia di un ragazzo giapponese con la passione per il volo. Anche in questo caso – nonostante la narrazione si svolga prevalentemente tra gli anni Venti e gli anni Quaranta – il regista sceglie di non mostrare nessuna battaglia, limitandosi a indicare la presenza della guerra attraverso alcune figure simboliche, come le bombe nel sogno del protagonista, gli aerei che volano sopra il fuoco durante l'incontro tra Jirō e Caproni e i resti dei velivoli da guerra giapponesi sparsi al suolo.

Takahata utilizza *Una tomba per le lucciole* per mettere in evidenza le conseguenze della guerra e le difficoltà patite dalla popolazione civile a causa dei bombardamenti e della carenza di cibo. Successivamente crea una pellicola dall'atmosfera leggera e nostalgica – *Pioggia di ricordi* – dove utilizza il *satoyama*, la campagna giapponese e la tradizione dei *benibana* per fornire una rappresentazione accurata della vita agricola del suo Paese, di un'attività antica che dovrebbe essere preservata e di un territorio che – a causa dei cambiamenti della società che hanno portato le persone a spostarsi nelle città abbandonando le campagne – sta andando progressivamente in declino. In *Pom Poko, la battaglia dei tanuki dell'Era Heisei* Takahata crea una contrapposizione tra il *tanuki* – animale realmente esistente e parte della tradizione del Giappone – e lo sviluppo urbano della città di Tōkyō per mettere in evidenza i cambiamenti del suo Paese a causa della modernizzazione, che portano inevitabilmente alla modifica del paesaggio e alla perdita di alcune tradizioni – simboleggiate dai protagonisti del racconto. Nel suo ultimo film – *La storia della Principessa Splendente* – prende ispirazione da un racconto antico per inserire alcuni riferimenti sulla vita e la condizione della donna del Periodo Heian, mostrando – in parte – la struttura della società del Giappone durante quell'epoca.

¹³⁷ FRANCESCA Romana Torre, *Il castello errante di Howl: il significato del film di Hayao Miyazaki*, in "Cinematographe.it", 2020, <https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/focus/il-castello-errante-di-howl-significato/>, 27-06-2021.

Capitolo 3 – Il confronto

Questo capitolo si pone come obiettivo il confronto tra i due registi dello Studio Ghibli sulle tematiche trattate nei capitoli precedenti e la presentazione di una caratteristica ricorrente all'interno della filmografia del singolo autore, in modo da poter individuare eventuali analogie o differenze.

3.1 Rapporto uomo-natura

Nella filmografia dei due registi è stato precedentemente analizzato il rapporto tra l'uomo e la natura che in alcune pellicole risulta armonioso, mentre in altre si traduce in un conflitto. *Nausicaä della Valle del Vento*, *Principessa Mononoke* e *Pom Poko, la battaglia dei tanuki dell'Era Heisei* presentano uno scontro tra gli uomini e la natura, mentre *Laputa il castello nel cielo*, *Il mio vicino Totoro*, *La città incantata*, *Ponyo sulla scogliera*, *Pioggia di ricordi* e *La storia della Principessa Splendente* presentano un rapporto armonioso.

Una differenza evidente nei film in cui l'uomo e la natura entrano in conflitto è data dal fatto che le opere di Miyazaki presentano dei personaggi che non prendono una posizione specifica – Nausicaä e il Principe Ashitaka – e cercano di fare da intermediari tra le due fazioni. In *Pom Poko* – nonostante siano presenti dei *tanuki* che adottano delle soluzioni maggiormente pacifiche rispetto ad altri – non sono presenti personaggi neutrali che possano fungere da intermediari. In secondo luogo, nel film di Takahata la natura può essere considerata la protagonista della storia – simboleggiata dai *tanuki* – mentre nelle pellicole di Miyazaki fa parte di una delle due fazioni, lasciando a Nausicaä e al Principe Ashitaka il ruolo principale.

Nei film in cui il rapporto tra l'uomo e la natura risulta armonioso *Il mio vicino Totoro* e *Pioggia di ricordi* presentano delle somiglianze perché cercano di esaltare la collaborazione reciproca tra le due fazioni: Satsuki e Mei vengono aidate da Totoro e lo aiutano nel momento del bisogno, Toshio e Taeko si servono della campagna per potersi mantenere e si prendono cura del territorio in modo che possa garantire la loro sussistenza.

Ponyo sulla scogliera e *La storia della Principessa Splendente* mostrano anch'essi una caratteristica in comune: il contrasto fra due mondi diversi, nei quali il primo è dominato dalla natura, mentre il secondo è dominato dall'uomo. Nello specifico, in *Ponyo sulla scogliera* è possibile notare una contrapposizione tra l'oceano – pulito e tranquillo, almeno nella prima parte della narrazione – e la terra – sporca e caotica. Ne *La storia della Principessa Splendente* tale caratteristica è riscontrabile attraverso lo stile di vita della protagonista: nella prima parte del racconto – quando Principessa abitava ancora nel villaggio di montagna – faceva una vita allegra e spensierata, mentre nella seconda

– a seguito del trasloco nella capitale – le sue giornate sono diventate sempre più tristi e rigide, anche a causa delle diverse regole di comportamento che ha dovuto seguire per cercare di diventare una nobile damigella. Ad esclusione di questa caratteristica, i film precedentemente citati espongono il rapporto uomo-natura in modo diverso: *Ponyo sulla scogliera* mostra una relazione armoniosa – la volontà di Ponyo di vivere sulla terra per poter stare con un essere umano – che si basa sui sentimenti della protagonista, mentre *La storia della Principessa Splendente* mostra una relazione armoniosa tra l'uomo e la natura che si basa interamente sulla nostalgia, ovvero il desiderio di Principessa di poter tornare alla vita di montagna.

Le pellicole dei due registi possiedono un'ulteriore tematica in comune: l'azione negativa dell'uomo sulla natura. Nei film di Miyazaki gli elementi legati a questa tematica sono il Mar Marcio in *Nausicaä della Valle del Vento*, la distruzione e il saccheggio del castello in *Laputa, il castello nel cielo*, l'abbattimento della foresta e l'avversione degli animali – in particolare dei cinghiali – nei confronti



Figura 1 Nausicaä all'interno del Mar Marcio. *Nausicaä della Valle del Vento*, Miyazaki Hayao, Studio Ghibli, 1984.

dell'uomo in *Principessa Mononoke*, l'eliminazione della dimora di Haku – che è stato costretto a trasferirsi nelle terme di Yubāba – e la contaminazione del “Famoso Dio del Fiume” – che aveva assunto l'aspetto di una figura ricoperta di fango e di spazzatura – ne *La città incantata*, i rifiuti nel mare che intrappolano la bambina-pesce in *Ponyo sulla scogliera*. Nei film di Takahata tali elementi sono

i lavori per la costruzione di Tama New Town in *Pom Poko*, che distruggono la dimora dei *tanuki* e degli altri animali.

Attraverso la rappresentazione della natura all'interno della loro narrazione, *Pom Poko*, *Totoro* e *Pioggia di ricordi* contengono un messaggio sull'educazione e sulla tutela del verde. *Pom Poko* mostra che la battaglia dei *tanuki* ha fatto crescere la consapevolezza delle persone di vivere a contatto con la natura, che si è tradotta nell'adozione di diverse misure da parte dell'uomo per tutelare le aree verdi di Tama New Town. *Pioggia di ricordi* mostra che la campagna è estremamente importante per

la sopravvivenza dell'uomo, il quale deve prendersi cura del territorio per fare in modo che la natura possa vivere il più a lungo possibile. *Totoro* invece contiene un messaggio implicito, riconoscibile da diverse situazioni: il padre che comunica alle figlie che la presenza dell'albero di canfora lo ha convinto a comprare la casa in cui si sono trasferiti, la nonnina che dice alle giovani protagoniste che i prodotti dell'orto fanno bene e possono aiutare le persone a guarire, il desiderio delle bambine di voler creare una foresta partendo da un piccolo orto.

3.2 Il *satoyama*, la guerra, la religione e il folklore

Nel secondo capitolo sono stati analizzati gli elementi che si ispirano alle situazioni reali e quelli che si ispirano alle situazioni fantastiche. Dall'analisi degli elementi che si ispirano alla realtà è possibile notare tre tematiche comuni all'interno delle pellicole di Miyazaki e di Takahata: la riproduzione di un determinato periodo storico, il *satoyama* e la guerra.

Principessa Mononoke e *La storia della Principessa Splendente* sono accomunati dal fatto di possedere diversi riferimenti al periodo storico in cui sono ambientati, come la presenza dei samurai, i conflitti, le armi da fuoco, il ruolo dell'Imperatore e la società gerarchica divisa per classi. Altre pellicole – *Una tomba per le lucciole*, *Porco Rosso*, *Il castello errante di Howl* e *Si alza il vento* – hanno come elemento comune la trasposizione degli aerei e delle bombe per simboleggiare il periodo bellico o il tema della guerra. *La città incantata* e *Pom Poko* contengono dei riferimenti alla bolla speculativa e all'urbanizzazione del Paese. Nella pellicola di Miyazaki sono rappresentati dal discorso del padre di Chihiro – che fa riferimento a diversi parchi divertimenti costruiti durante la bolla speculativa e successivamente lasciati in abbandono – e dal discorso di Haku sul suo passato: il Dio del Fiume Kohaku ha perso la sua casa perché il fiume è stato interrato per costruire delle abitazioni. In *Pom Poko* invece c'è un riferimento alla bolla speculativa – considerata una delle cause dell'incremento della domanda di abitazioni nella capitale – mentre l'urbanizzazione di Tōkyō è parte integrante della narrazione e porta i *tanuki* ad adottare delle strategie per cercare di arrestare la distruzione del loro territorio da parte degli uomini. Ne consegue che in questi ultimi due film – a differenza delle pellicole precedentemente citate, nelle quali i riferimenti reali avevano all'incirca la medesima importanza per entrambi – la bolla speculativa e l'urbanizzazione del Paese possiedono una rilevanza diversa a seconda del regista: Miyazaki li inserisce ma fa in modo che non diventino parte integrante della narrazione, mentre il racconto di Takahata si basa interamente su di esse.

Il *satoyama* viene utilizzato in *Totoro* e in *Pioggia di ricordi* per rendere omaggio al Paese e alle sue tradizioni. Tuttavia è possibile riscontrare una differenza tra le due pellicole: nonostante nella storia di Satsuki e Mei siano presenti delle scene interamente dedicate alla natura, essa rimane comunque

un elemento di sfondo con la quale i personaggi interagiscono in rari casi – come ad esempio quando le bambine cercano di far germogliare i fiori insieme ai Totoro – , mentre nel film di Takahata è presente un’interazione abbastanza frequente tra gli uomini e la natura, rappresentata dalla raccolta dei *benibana*, dallo svolgimento delle attività di campagna e dall’agricoltura biologica. Nel film di Miyazaki non sono inserite spiegazioni inerenti al luogo in cui si svolge la storia, mentre la pellicola di Takahata – oltre a mostrare diverse attività – fornisce anche delle spiegazioni sull’agricoltura biologica e sul significato del termine *inaka*.



Figura 2 Le protagoniste Satsuki e Mei che mangiano i prodotti dell'orto di "nonnina". *Il mio vicino Totoro*, Miyazaki Hayao, Studio Ghibli, 1988.

La guerra è un’altra tematica individuabile nelle pellicole dei due registi. In particolare, in *Una tomba per le lucciole*, *Porco Rosso* e *Si alza il vento* sono raccontate storie ambientate all’incirca nel medesimo periodo: la Seconda Guerra Mondiale. Nonostante la guerra sia una tematica comune all’interno delle pellicole sopracitate, viene affrontata in modo diverso a seconda del regista. Miyazaki ha passato l’infanzia a Utsunomiya – nella campagna giapponese – e di conseguenza è cresciuto in una zona in cui la guerra e le sue conseguenze hanno avuto un impatto minore. Tuttavia ha convissuto con la consapevolezza di aver partecipato – anche solo in modo simbolico – al conflitto, perché suo zio era proprietario di un’azienda che costruiva i Mitsubishi A6M Zero, aerei da guerra utilizzati durante la Seconda Guerra Mondiale dai piloti giapponesi. Takahata invece è cresciuto nel Kansai e ha vissuto in prima persona l’impatto devastante della guerra: è stato costretto a trasferirsi perché la sua casa è andata distrutta a seguito di un bombardamento. Miyazaki si è apertamente schierato contro la guerra e la violenza, scegliendo di mostrare scene di combattimento poco cruente

– come nel caso di *Porco Rosso* in cui si assiste alla lotta tra Marco e Donald – o eliminandole del tutto – come avviene in *Si alza il vento* dove il conflitto viene rappresentato dalla presenza di diversi velivoli da guerra – per concentrarsi sulla realizzazione degli aerei e sull’approfondimento della loro struttura. In *Porco Rosso* non si entra mai troppo nello specifico, ma la pellicola trasmette una grande passione per l’aviazione, condivisa dal protagonista della storia e dal regista stesso. Marco Pagot è un pacifista a tutti gli effetti: sceglie di non distruggere l’aereo dei pirati che avevano preso in ostaggio delle giovani studentesse, si schiera apertamente contro il regime – sostenendo di voler restare un maiale piuttosto che unirsi al fascismo –, utilizza dei proiettili semplici con lo scopo di danneggiare i velivoli nemici senza eliminarli e interagisce con il giovane assistente del negozio di munizioni – il quale gli propone dei nuovi proiettili con una maggiore potenza di fuoco – e gli spiega che il suo obiettivo non è quello di andare in guerra.



Figura 3 Marco Pagot, il protagonista di *Porco Rosso*, a bordo del suo aereo. *Porco Rosso*, Miyazaki Hayao, Studio Ghibli, 1992.

La tematica del volo ritorna nel film *Si alza il vento*, dove Miyazaki la ripropone cercando di inserire anche degli approfondimenti sulle meccaniche dei velivoli. Anche in questo caso la passione del regista viene condivisa sia dal protagonista – Jirō – che da altri personaggi della storia – Caproni e Honjō – i quali – nonostante abbiano progettato degli aerei da guerra – desiderano semplicemente creare dei velivoli esteticamente appariscenti e che – eventualmente – possano diventare dei veri e propri mezzi di trasporto. In questo film la guerra è simboleggiata da diversi velivoli bellici – come quelli italiani all’interno del sogno di Caproni o quelli giapponesi in alcuni frammenti della storia – e dalle bombe all’interno del sogno di Jirō da giovane. Tuttavia il conflitto rimane comunque un

elemento di sfondo, che non viene minimamente approfondito ma a cui vengono fatti solo brevi riferimenti dai personaggi.



Figura 4 Caproni (a sinistra) e il giovane Jirō in una scena del film. *Si alza il vento*, Miyazaki Hayao, Studio Ghibli, 2013.

Invece, in *Una tomba per le lucciole* sono presenti diverse scene che mostrano il coinvolgimento del Giappone nella Seconda Guerra Mondiale: bombardamenti, civili feriti, persone che cremano i cadaveri, edifici distrutti e incendi. A differenza di Miyazaki – il quale evita di mostrare scene eccessivamente esplicite – Takahata si sofferma su queste ultime, facendo trasparire la violenza delle battaglie e creando un film estremamente intenso. Nel corso della narrazione si assiste diverse volte a scene di bombardamenti – dove la popolazione civile è costretta a fuggire e a cercare riparo nei rifugi – edifici in fiamme o distrutti, persone gravemente ferite – tra le quali vi è anche la madre dei protagonisti – e cadaveri cremati. Tali riferimenti dimostrano che Takahata ha deciso di trattare l'elemento bellico in modo diametralmente opposto rispetto a quello di Miyazaki, dando centralità al conflitto e alle conseguenze che il conflitto ha avuto nella storia del suo Paese. In questo modo Takahata ha creato una pellicola estremamente realistica che ha suscitato forti emozioni negli spettatori.



Figura 5 I fantasmi di Seita (a sinistra) e Setsuko osservano dal finestrino di un treno la distruzione di Kōbe. *Una tomba per le lucciole*, Takahata Isao, Studio Ghibli, 1988.

Per quanto riguarda gli elementi che si ispirano alle situazioni fantastiche, Miyazaki e Takahata inseriscono dei riferimenti diversi all'interno delle loro storie.

I *tanuki* e i *kitsune* di *Pom Poko* – oltre ad essere due animali realmente esistenti – appartengono al folklore del Paese e vengono utilizzati per simboleggiare il cambiamento del Giappone di fronte alla modernità. Questo film risulta essere l'unico che contiene dei riferimenti religiosi, come ad esempio il tempio in cui si rifugiano i *tanuki* dopo che la loro tana era stata distrutta dalle ruspe.

Nelle pellicole di Miyazaki invece – *Totoro*, *Principessa Mononoke* e *La città incantata* – l'elemento fantastico è legato alla religione e viene rappresentato sotto forma di creature mitologiche – i Totoro – animali parlanti – lupi e cinghiali – e divinità. La religione diventa una tematica ricorrente nei suoi film e risulta molto più evidente anche grazie alla presenza di diversi simboli religiosi all'interno delle narrazioni, come i diversi oggetti presenti nella tana di Totoro – ad esempio la corda e la lanterna – nell'omonimo film, il rito *misogi* in *Principessa Mononoke*¹³⁸ e i Torii al lato della strada nella prima parte de *La città incantata*.

¹³⁸ Antonio MÍGUEZ SANTA CRUZ, “Lo que Miyazaki nos quiso decir. Ecologismo y hermenéutica detrás de *Mononoke hime*”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 9, 2014, p. 217.

3.3 Miyazaki e la passione per il volo

Il volo – essendo una grande passione di Miyazaki¹³⁹ – è una tematica presente nella maggior parte delle sue pellicole, al punto da poter rappresentare uno dei tratti caratteristici delle sue storie. In *Nausicaä della Valle del Vento* sono presenti le astronavi dei Tolmekiani, dei Pejitianiani e un piccolo velivolo utilizzato dalla protagonista per potersi muovere liberamente. In *Laputa* vi sono l’aeronave di Muska – velivolo da combattimento di grandi dimensioni –, la nave dei pirati di Dola – dotata anch’essa della capacità di volare –, piccoli velivoli che vengono utilizzati da Pazu e dai suoi alleati per salvare Sheeta – la quale era stata imprigionata nel castello di Muska –, l’aliante adoperato da Sheeta e Pazu per fare da vedetta durante il viaggio per Laputa e l’isola galleggiante che fluttua nel cielo. In *Totoro* è presente una trottola volante – utilizzata dal troll per portare le bambine sulla cima dell’albero di canfora – e il Gattobus, un autobus a forma di gatto in grado di volare che si offre di portare le protagoniste all’ospedale per conoscere le condizioni di salute della loro madre. In *Kiki consegna a domicilio* il riferimento al tema del volo è rappresentato dalla presenza di scope volanti – utilizzate dalla protagonista per poter spostarsi liberamente ed effettuare le consegne – e del dirigibile. La passione per il volo viene condivisa sia da Kiki che da un altro personaggio di questo film: Tombo. In *Porco Rosso* vengono rappresentati diversi idrovolanti, mentre la caratterizzazione del protagonista della storia mette in evidenza la sua passione per i velivoli, i quali – in modo analogo alla visione dei personaggi del film *Si alza il vento* – vengono considerati un mezzo utilizzato principalmente per la locomozione e non per combattere – dimostrato anche dalla scelta di Marco di utilizzare proiettili semplici al posto di munizioni con una maggiore potenza di fuoco. Ne *La città incantata* il riferimento al volo è rappresentato dalla forma animale di Haku, quella di un drago che è in grado di volare, mentre ne *Il castello errante di Howl* è simboleggiato dalla presenza dei velivoli da guerra e dalla seconda versione del castello: per la maggior parte della narrazione la dimora del mago è un edificio formato da diversi componenti che si muove attraverso delle lunghe zampe, mentre nelle scene dei titoli di coda il castello di Howl – dopo essere stato distrutto a causa dell’eliminazione della maledizione che legava Calcifer al mago – è stato ricostruito, abbellito e dotato di un paio di ali. I titoli di coda del film sono accompagnati dal castello errante che vola nel cielo. Infine – come precedentemente citato – il tema del volo è presente anche in *Si alza il vento*, simboleggiato dalla presenza di diversi velivoli – reali e di fantasia – dalla passione dei vari personaggi – Jirō, Honjō e Caproni – per gli aerei e dall’approfondimento sulla loro struttura all’interno della narrazione.

¹³⁹ BENCIVENNI, *Hayao...*, cit., p. 17.

3.4 Takahata e la nostalgia

Nei film di Takahata è possibile individuare un filo conduttore che lega *Pioggia di ricordi*, *Pom Poko* e *La storia della Principessa Splendente*: la nostalgia. In *Pioggia di ricordi* la narrazione del presente si alterna con quella del passato della protagonista, la quale ricorda con nostalgia alcuni momenti importanti della sua vita, come la prima volta che ha mangiato un ananas o l'incontro con il suo primo amore delle elementari. In *Pom Poko* la tematica viene messa in evidenza nella parte finale della storia, quando i *tanuki* trasformisti – rassegnati dall'inevitabile avanzamento dei lavori e della conseguente distruzione e riduzione del bosco – decidono di utilizzare i propri poteri per ricreare un'immagine del bosco di Tama prima della costruzione di New Town, generando un senso di nostalgia negli abitanti del posto. Nel film *La storia della Principessa Splendente* l'umore malinconico della protagonista mette in evidenza la sua nostalgia nei confronti del villaggio di montagna, nel quale conduceva una vita gioiosa, spensierata e a contatto con la natura. La nostalgia è ulteriormente manifestata dalla richiesta di Principessa, la quale implora gli abitanti della Luna – il suo luogo d'origine – di venirla a salvare, nonostante non abbia mai avuto alcun rapporto con loro.

I film prodotti dai due registi hanno come tematiche comuni il rapporto uomo-natura e l'azione negativa dell'uomo sull'ambiente. Il rapporto uomo-natura viene rappresentato in modi diversi: in alcuni casi la relazione risulta conflittuale, in altri armoniosa. Nelle pellicole con una relazione conflittuale, le opere di Miyazaki presentano dei personaggi neutrali che cercano di fungere da intermediari tra le due fazioni, mentre in quelle di Takahata la natura risulta la protagonista del racconto. Invece le pellicole con un rapporto armonioso condividono l'esaltazione della collaborazione uomo-natura e il contrasto tra due mondi diversi, dove il primo è dominato dagli umani – la terra – mentre il secondo è dominato dalla natura – l'oceano e la montagna. Nonostante entrambi i registi inseriscano le conseguenze delle azioni umane all'interno delle loro storie, Miyazaki le ripropone con maggiore frequenza all'interno della sua filmografia, mentre Takahata la utilizza esclusivamente all'interno di *Pom Poko*. I due autori cercano anche di inserire un messaggio sull'educazione e sulla tutela del verde, che risulta maggiormente evidente nelle pellicole di Miyazaki. Invece, i film di Takahata presentano dei riferimenti al periodo storico o a determinate tematiche – bolla speculativa, urbanizzazione del Paese, *benibana* e significato del termine *inaka* – molto più evidenti rispetto alle opere del suo collega. Miyazaki adotta un approccio meno esplicito nell'affrontare la tematica della guerra – evitando di mostrare combattimenti troppo violenti o eliminando completamente le battaglie – mentre Takahata utilizza un approccio più diretto ed espone in modo approfondito la sofferenza patita dalle persone e le conseguenze del conflitto – nello specifico della Seconda Guerra Mondiale. Da questo confronto si deduce che le loro pellicole si rivolgono a due tipologie di pubblico: quelle di Miyazaki sono maggiormente dirette verso i giovani,

quelle di Takahata verso gli adulti. Infine, ogni regista inserisce una caratteristica che ricorre esclusivamente all'interno delle proprie pellicole: Miyazaki esprime la sua passione per il volo e per gli aerei, Takahata contraddistingue le sue storie da quelle del collega attraverso il tema della nostalgia.

In questa tesi sono stati analizzati i film di Miyazaki Hayao e di Takahata Isao con lo scopo di individuare eventuali analogie e differenze all'interno delle loro produzioni.

Nel primo capitolo viene esaminato il lavoro di Miyazaki, che affronta il rapporto uomo-natura soffermandosi prevalentemente sulle azioni negative dell'uomo – tra cui troviamo il disboscamento, l'inquinamento del mare e i rifiuti scaricati illegalmente – e sull'esaltazione della collaborazione reciproca tra la natura e gli esseri umani. Quest'ultima caratteristica viene condivisa da Takahata, il quale però affronta il rapporto uomo-natura concentrandosi sulle differenze tra città e campagna, sul mantenimento delle tradizioni in favore della modernità e sul rispetto dell'ambiente.

Il secondo capitolo analizza il lavoro di Miyazaki e di Takahata, i quali – attraverso *Nausicaä della Valle del Vento* e *Pom Poko* – si ispirano a fatti realmente accaduti per raccontare una storia che contiene un messaggio sulla tutela ambientale, rendono omaggio al proprio Paese inserendo il *satoyama* all'interno di *Il mio vicino Totoro* e *Pioggia di ricordi*, creano dei film con riferimenti a determinati periodi storici – il Periodo Muromachi in *Principessa Mononoke* e il Periodo Heian in *La storia della Principessa Splendente* –, affrontano la tematica della guerra e le sue conseguenze, inseriscono degli elementi del folklore o della religione per arricchire le loro narrazioni.

Nel terzo capitolo, infine, si mettono a confronto le pellicole dei due registi: da questo confronto risulta che possiedono molteplici tematiche in comune – rapporto uomo-natura, azioni negative dell'uomo sulla natura, ambientalismo, contrasto tra due mondi diversi, guerra – le quali vengono affrontate in modo diverso a seconda dell'autore dell'opera. Miyazaki si concentra prevalentemente sulle azioni negative dell'uomo sulla natura, inserisce dei riferimenti impliciti all'ambientalismo, cerca di far risaltare il pacifismo schierandosi apertamente contro la guerra ed evitando di mostrare scene di combattimento eccessivamente cruente – o eliminandole del tutto come accade in *Si alza il vento* –, inserisce diversi riferimenti religiosi e utilizza il volo come tematica ricorrente. Takahata si concentra prevalentemente sul messaggio ecologico – inserendo diversi riferimenti espliciti all'interno di *Pioggia di ricordi* e di *Pom Poko* – racconta in modo estremamente dettagliato le sofferenze dei cittadini e la distruzione del Giappone causate dalla Seconda Guerra Mondiale, inserisce dei personaggi legati al folklore del suo Paese e utilizza la nostalgia come tematica ricorrente.

In conclusione, è possibile affermare che i film di Miyazaki e di Takahata trattano le medesime tematiche ma in maniera diversa, in relazione alle caratteristiche di ciascuno di loro e del pubblico di riferimento.

Bibliografia

- AKIMOTO, Daisuke, “War Memory, War Responsibility, and Anti-War Pacifism in Director Miyazaki’s *The Wind Rises (Kaze Tachinu)*”, *Sōka heiwa kenkyū*, 28, 2014, pp. 45-72.
- ALLCHIN, Douglas, “The tragedy and triumph of Minamata: a paradigm for understanding ecological, human-environment and culture-technology interactions”, *The American Biology Teacher*, 61, 6, 1999, pp. 413-419.
- ARNALDI, Valeria, *Hayao Miyazaki. Un mondo incantato*, Roma, Ultra, 2017.
- ASAI, Chiaki, “The Marginal World and the Role of Water in the Films of Hayao Miyazaki”, *Senri Kinran daigakukiyō*, 8, 2011, pp. 10-15.
- AVERBUCH, Irit, “Shamanic dance in Japan: the choreography of possession in Kagura performance”, *Asian Folklore Studies*, 57, 2, 1998, pp. 293-329.
- BENCIVENNI, Alessandro, *Hayao Miyazaki. Il dio dell’anime*, Genova, Le Mani Microarts, 2003.
- BOYD James W., NISHIMURA Tetsuya, “Shinto Perspectives in Miyazaki’s Anime Film ‘Spirited Away’”, *Journal of Religion and Film*, 8, 4, 2004, pp. 1-14.
- BRYCE Mio, DAVIS Jason, “The tale of the princess Kaguya”, *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, 2, 3, 2015, pp. 139-146.
- CAROLI Rosa, GATTI Francesco, *Storia del Giappone*, Bari, Editori Laterza, 2017.
- CHENG, Catherine Ju-yu, “Nature and the Smiths in Hayao Miyazaki’s Princess Mononoke”, *Tamkang Review*, 49, 2, 2019, pp. 27-48.
- COLLIER, Basil, *Storia della guerra aerea. Dai pionieri della ricognizione ai reattori supersonici*, Milano, Mondadori, 1974.
- CORBELLI, Virginia Elydia, *Storia ed evoluzione del potere aereo: dagli albori della questione aerea all’impiego tattico e strategico dell’aviazione*, tesi di laurea in relazioni internazionali (cattedra di studi strategici), Università Luiss Guido Carli, a.a. 2019-2020.
- DONSOMSAKULKIJ, Weeraya, “Spirited Away: Negotiation between Capitalism and Reminiscent Environmental Ethics”, *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, 2, 3, 2015, pp. 147-151.
- DUCOM, Estelle, “Tama New Town, west of Tokyo: Analysis of a shrinking suburb”, *Landscape and urban planning*, 2008, pp. 1-35.

- FOSTER, Michael Dylan, “Haunting modernity: tanuki, trains and transformation in Japan”, *Asian Ethnology*, 71, 1, 2012, pp. 3-29.
 - FUJIKI, Kosuke, “My Neighbor Totoro: The Healing of Nature, the Nature of Healing”, *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, 2, 3, 2015, pp. 152-157.
 - FUKUTŌ Sanae, PIGEOT Jacqueline, “L’éducation des filles dans la société aristocratique de l’époque de Heian”, *Médiévales*, 72, 2017, pp. 57-71.
 - HAYAKAWA, Masanobu, *The Benibana Museum*, Kahoku, Yamagata University Library, 2007.
 - HU, Tze-yue G., *Frames of Anime*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010.
 - JIANG, Yuxin, *The power of religion in anime*, religion thesis, Bryn Mawr College, 2014.
 - JONES, Diana Wynne, *Howl’s Moving Castle*, London, Harper Collins Children’s Books, 2009.
 - KAWAKATSU, Mari, “‘Sen to Chihiro no kamikakushi’ ni okeru kamigami no reiraku, kyōzō, fūkei no tentō, yōrōtenmeihantenchi wo kīwādo to shite” (La decadenza delle divinità ne *La città incantata*: l’immagine riflessa nello specchio, il capovolgimento del paesaggio e il Destino Reversibile del Parco di Yōrō), *Saitama gakuen daigakukiyō*, 13, 2013, pp. 181-192.
- 川勝麻里、「『千と千尋の神隠し』における神々の霊落：鏡像・風景の転倒・養老天命反転地をキーワードとして」、埼玉学園大学紀要、巻 13 号 2013 年、pp. 181-192.
- KONRÁÐSDÓTTIR, Helena, *The way of Shinto through modern Japan*, tesi di laurea in lingue e culture del Giappone, Università d’Islanda, 2020.
 - LE BLANC Michelle, ODELL Colin, *Studio Ghibli: The Films of Hayao Miyazaki and Isao Takahata*, Harpenden, Kamera Books, 2009.
 - LEE, Gloria, *Princess Mononoke and Shintoism*, comparative religion, 2015.
 - MATSUTANI, Miyoko, *Gendai no minwa: anata mo katarite, watashi mo katarite* (Racconti folkloristici contemporanei: tu sei un narratore e io sono un narratore), Tōkyō, Chūkōshinsho, 2000.
- 松谷みよ子、『現代の民話—あなたも語り手、私も語り手』、東京、中公新書、2000 年。
- MCCARTHY, Helen, *Hayao Miyazaki master of Japanese animation*, Berkeley, Stone Bridge Press, 1999.
 - MÍGUEZ SANTA CRUZ, Antonio, “Lo que Miyazaki nos quiso decir. Ecologismo y hermenéutica detrás de *Mononoke hime*”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 9, 2014, pp. 190-220.

- MORIMOTO, Yukihiro, “What is Satoyama? Points for discussion on its future direction”, *Landscape and Ecological Engineering*, 7, 2011, pp. 163-171.
- MUMCU Sema, SERAP Yilmaz, “The landscape of Miyazaki; environmental characteristics and messages”, 2010, pp. 1058-1085.
- NAKAMURA Kunihiro, FUJISAKI Tadashi, SHIBATA Yoshisada, “Mercury-resistant bacteria in the sediment of Minamata Bay”, *Nippon Suisan Gakkaishi*, 54, 8, 1988, pp. 1359-1363.
- NAKAMURA, Tamah, “Hayao Miyazaki’s World”, Roberto Recinos e Hiroshi Kudo (a cura di), Fukuoka, Kyūshū University, 2013.
- NAPIER, Susan Jolliffe, *Anime from Akira to Princess Mononoke: Experiencing Contemporary Japanese Animated Films*, Palgrave, 2000.
- NAPIER, Susan Jolliffe, *Miyazakiworld, a life in art*, Yale, Yale University Press, 2018.
- PERNICE, Raffaele, “The transformation of Tokyo during the 1950s and early 1960s projects between City Planning and Urban Utopia”, *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 5, 2, 2006, pp. 253-260.
- ROSS, Deborah, “Miyazaki’s Little Mermaid: A Goldfish Out of Water”, *Journal of Film and Video*, 66, 3, 2014, pp. 18-30.
- RUMOR, Mario, *Un cuore grande così, “Revolution”*, Roma, Weird Book, 2019.
- RUUD, Jon Magnus, *Problems with the concept Satoyama*, master’s thesis in Modern Japan, University of Oslo, 2020.
- STIBBE, Arran, “Zen and the Art of Environmental Education in the Japanese Animated Film *Tonari no Totoro*”, *Journal for the Study of Religion Nature and Culture*, 2008, pp. 468-488.
- TAMAS, Carmen Sapunaru, “The ritual significance of purification practices in Japan”, *Humanities Review*, 19, 2014, pp. 1-19.
- THELEN, Timo, “Longing for the ‘Absolute Satoyama’. Reconsidering Nostalgia and Environmentalism in *My Neighbor Totoro (Tonari no Totoro)*”, Ludgera Lewerich, Theresa Sieland, Timo Thelen (a cura di), *Das ländliche Japan zwischen Idylle und Verfall*, Düsseldorf, Düsseldorf University Press, 2020, pp. 77-94.
- TŌZU, Morihiro, “Miyazaki Hayao sakuhin ‘Kaze no tani no Naushika’ wo tōshite kankyōronri no konnichi no arikata ni tsuite no ichikōryō” (Riflessione sulla logica ambientale dei giorni nostri)

attraverso Nausicaä della Valle del Vento di Miyazaki Hayao), *Suzuka tankidaigaku kiyō*, 27, 2007, pp. 21-27.

十津守宏、「宮崎駿作品『風の谷のナウシカ』を通して環境論理の今日のあり方についての一考慮」、鈴鹿短期大学紀要、巻27号、2007年、pp. 21-27.

- TRISCIUZZI, Maria Teresa, *Hayao Miyazaki, sguardi oltre la nebbia*, Roma, Carocci, 2013.

- TSUDA Toshihide, YORIFUJI Takashi, TAKAO Soshi, MIRYAI Masaya, BABAZONO Akira, “Minamata disease: catastrophic poisoning due to a failed public health response”, *Journal of Public Health Policy*, 30, 1, 2009, p. 61.

- UCHIDA, Yorifumi, “Miyazaki Hayao ‘Kaze no tani no Naushika’ ni miru ‘shizen-ningenkan’ to gendaijin no chikyūkankyōkan ni tsuite” (Il rapporto uomo-natura in *Nausicaä della Valle del Vento* di Hayao Miyazaki e la visione ambientale dell’uomo moderno), Tōkyō, *Kokushikan Daigaku Chirigakkai*, 1996, pp. 1-15.

内田順文、「宮崎駿『風の谷のナウシカ』にみる『自然—人間』観と現代人の地球環境観について」、東京、国士館大学地理学会、1996年、pp. 1-15.

- WATANABE, Shunzō, “Cultivation, introduction and historical note of the benibana in Yamagata Prefecture”, *Journal of the Yamagata Agriculture and Forestry Society*, 34, 1977, pp. 73-76.

- WILSON Carl, WILSON Garrath T., “Taoism, Shintoism and the ethics of technology: an ecocritical review of Howl’s Moving Castle”, *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, 2, 3, 2015, pp. 189-194.

- WU, Weibon, *Metamorphoses: Planetary Writing and Storytelling*, 2012, Tamkang University, PhD dissertation.

- YOKOHARI Makoto, BOLTHOUSE Jay, “Keep it alive, don’t freeze it: a conceptual perspective on the conservation of continuously evolving *satoyama* landscapes”, *Landscape and Ecological Engineering*, 7, 2011, pp. 207-216.

- YONEMURA, Miyuki, “Representations of the environment in Hayao Miyazaki’s *Ponyo on the Cliff by the Sea*: Japan’s cultural landscape and the representation of disaster”, *Senshu University Institute of Humanities Monthly Bulletin*, 2017, pp. 49-54.

- YOSHIMURA Mieko, SATŌ Takahiro, *Rekishī to dentō ga tsunagu Yamagata no “Mogami benibana”* (I “Mogami benibana” di Yamagata che uniscono la storia e la tradizione), Yamagata, Nihon nōgyōisan, 2019.

吉村美栄子、佐藤孝弘、『歴史と伝統がつなぐ山形の「最上紅花」』、山形、日本農業遺産、2019年。

Sitografia

- *Analysis of Laputa: Castle in the Sky*, in “Studio Ghibli Culture”, <https://ghibliculture.wordpress.com/2014/02/16/analysis-of-laputa-castle-in-the-sky/>, 30-12-2020.

- *Book vs Movie: Howl's Moving Castle by Diana Wynne Jones*, in “The Readventurer”, 2012, <http://www.thereadventurer.com/-home/book-vs-movie-howls-moving-castle-by-diana-wynne-jones>, 14-06-2021.

- CHRIS, Peach, *Pom Poko: Environmental Resonance*, in “Peachsalmanac”, 2017, <https://peachsalmanac.com/pom-poko-environmental-resonance/>, 20-02-2021.

- DAISUKE, Akimoto, *A pig, the state and war: Porco Rosso (Kurenai no buta)*, in “Animation studies”, 2014, <https://journal.animationstudies.org/daisuke-akimoto-a-pig-the-state-and-war-porco-rosso/>, 18-05-2021.

- GIORGIO, Loda, *Il mio vicino Totoro*, in “The hot corn”, 2018, <https://hotcorn.com/it/film/news/mio-vicino-totoro-significato-le-curiosita-sulla-pellicola-miyazaki/>, 6-04-2021.

- *Kōbe kūshū no gaiyō* (riassunto del bombardamento di Kōbe), in “Kōbe shi”, 2019, www.city.kobe.lg.jp/a44881/bosai/disaster/war01/war02.html, 26-04-2021.

神戸空襲の概要、神戸市、2019年、
www.city.kobe.lg.jp/a44881/bosai/disaster/war01/war02.html, 26-04-2021.

- 毎日映画コンクール第34回（1979年）（34esima edizione del Mainichi Film Concours), in “Mainichi Shinbun”, <https://mainichi.jp/mfa/history/034.html>, 2-03-2021.

- MAURO, Indelicato, *La Seconda Guerra del Golfo: il conflitto contro Saddam del 2003*, in “Insideover”, 2020, <https://it.insideover.com/schede/guerra/la-seconda-guerra-del-golfo-il-conflitto-contro-saddam-del-2003.html>, 14-06-2021.

- SARA, Perinetto, *Giappone in Italia: non solo cartoni, gli anime come ponte culturale*, in “Affaritaliani”, 2020, https://www.affaritaliani.it/esteri/non-solo-cartoni-animati-gli-anime-come-ponte-culturale-tra-giappone-italia-695026.html?refresh_ce, 3-03-2021.

- FRANCESCA, Romana Torre, *Il castello errante di Howl: il significato del film di Hayao Miyazaki*, in “Cinematographe.it”, 2020, <https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/focus/il-castello-errante-di-howl-significato/>, 27-06-2021.

Filmografia

MIYAZAKI Hayao, *Kaze no tani no Naushika (Nausicaä della Valle del Vento)*, 1984, Studio Ghibli DVD Video, 117’

MIYAZAKI Hayao, *Tenkū no shiro Rapyuta (Laputa, il castello nel cielo)*, 1986, Studio Ghibli DVD Video, 124’

MIYAZAKI Hayao, *Tonari no Totoro (Il mio vicino Totoro)*, 1988, Studio Ghibli DVD Video, 87’

MIYAZAKI Hayao, *Majo no takkyūbin (Kiki consegna a domicilio)*, 1989, Studio Ghibli DVD Video, 103’

MIYAZAKI Hayao, *Kurenai no buta (Porco Rosso)*, 1992, Studio Ghibli DVD Video, 93’

MIYAZAKI Hayao, *Mononoke hime (Principessa Mononoke)*, 1997, Studio Ghibli DVD Video, 134’

MIYAZAKI Hayao, *Sen to Chihiro no kamikakushi (La città incantata)*, 2001, Studio Ghibli DVD Video, 125’

MIYAZAKI Hayao, *Hauru no ugoku shiro (Il castello errante di Howl)*, 2004, Studio Ghibli DVD Video, 119’

MIYAZAKI Hayao, *Gake no ue no Ponyo (Ponyo sulla scogliera)*, 2008, Studio Ghibli DVD Video, 101’

MIYAZAKI Hayao, *Kaze tachinu (Si alza il vento)*, 2013, Studio Ghibli DVD Video, 126’

TAKAHATA Isao, *Hotaru no haka (Una tomba per le lucciole)*, 1988, Studio Ghibli DVD Video, 93’

TAKAHATA Isao, *Omohide poroporo (Pioggia di ricordi)*, 1991, Studio Ghibli DVD Video, 119’

TAKAHATA Isao, *Heisei tanuki gassen Ponpoko (Pom Poko, la battaglia dei tanuki dell’Era Heisei)*, 1994, Studio Ghibli DVD Video, 119’

TAKAHATA Isao, *Kaguyahime no monogatari (La storia della Principessa Splendente)*, 2013, Studio Ghibli DVD Video, 137’

Foto

Nausicaä della Valle del Vento, l'anniversario del film di Miyazaki, in “Tom’s hardware”, <https://www.tomshw.it/culturapop/nausicaa-della-valle-del-vento/>, 21-06-2021.

Il mio vicino Totoro: recensione del film diretto da Hayao Miyazaki, in “Cinematographe”, <https://www.cinematographe.it/recensioni/il-mio-vicino-totoro-recensione/>, 21-06-2021.

Porco Rosso: recensione del film di Hayao Miyazaki, in “Cinematographe”, <https://www.cinematographe.it/recensioni/porco-rosso-recensione-film-hayao-miyazaki/>, 21-06-2021.

Si alza il vento – Il testamento di Hayao Miyazaki, in “La settimana arte”, <https://www.artesettima.it/2018/07/24/si-alza-il-vento-il-testamento-di-hayao-myazaki/>, 21-06-2021.

Studio Ghibli’s ‘Grave of the fireflies’: A devastating and timeless tale of the Second World War, in “Frieze”, <https://www.frieze.com/article/studio-ghiblis-grave-fireflies-devastating-and-timeless-tale-second-world-war>, 21-06-2021.