

Pom Poko, il lato oscuro dell'urbanizzazione giapponese negli anni del boom economico

Cristina Cardia

Premessa

Il concetto di abitare richiama nell'immaginario comune sensazioni positive e rassicuranti, contiene in sé l'idea dell'appartenenza ad un certo gruppo sociale ma soprattutto familiare – infatti spesso associato a questo termine è quello di casa, che può configurarsi come qualcosa che si possiede o alla quale si aspira. Ma dietro un linguaggio appagante e confortante si cela, non troppo indistintamente, quello che può essere concepito come il lato oscuro dell'abitare: il consumo incontrollato del territorio, nonché i risultati nefasti che da ciò inevitabilmente scaturiscono.

L'acutizzarsi del fenomeno è inquadrabile in un preciso momento storico: il ventennio del 'boom economico' negli anni '50-'70 del Novecento, che vide lo sviluppo e arricchimento dei paesi industrializzati con una conseguente «crescita della popolazione [e] allargamento della domanda di beni di consumo, di abitazioni, di strutture sociali (scuole, ospedali) e, sui tempi lunghi, l'immissione nei processi produttivi di nuova forza-lavoro più giovane e meglio qualificata» (Giardina, Sabatucci, Vidotto 1996: 790). Se, quindi, in un primo momento le esigenze demografiche imposero un maggiore sviluppo delle città – in un clima di generale entusiasmo determinato soprattutto dalla possibilità delle classi subalterne di entrare nel sistema economico di massa – fin da subito si palesarono pure le conseguenze di una urbanizzazione sempre più 'intensiva' che a tutt'oggi continua indiscriminata divorando di anno in anno chilometri di territorio, non di rado vergine, a favore di una

cementificazione non giustificata dalle effettive attuali richieste del mercato immobiliare.

Anche il Giappone, dopo un lungo periodo di recessione, era riuscito, attraverso l'intervento (e occupazione) americano e «una strategia economica nazionale [studiata dal Primo ministro Hayato Ikeda], attentamente pianificata ed efficientemente eseguita» (Tipton 2011: 291), non solo ad aumentare consistentemente il proprio Pil ma addirittura a diventare la seconda potenza economica dopo gli Stati Uniti – col risultato di sviluppare una sempre maggiore propensione verso la tecnologia e una sempre più spiccata tendenza all'occidentalizzazione, secondo un trend già consolidatosi dalla fine del secolo precedente. Nonostante il prestigio politico ritrovato sul piano internazionale, anche la Terra del Sol Levante si trovò a dover affrontare le questioni sollevate dall'opinione pubblica, nella fattispecie quelle legate ai «costi umani [per le conseguenze dell'inquinamento] e ambientali [per la perdita di ampi spazi verdi dovuti all'eccessiva urbanizzazione] imposti dalla crescita a elevata velocità» (*ivi*: 309): fecero scalpore (a titolo esemplificativo) la diffusione del morbo di Minamata, tragico risvolto dell'avvelenamento da mercurio, e il movimento contro la costruzione dell'aeroporto di Narita, iniziata nel 1966, che aveva comportato lo sgombero delle terre da parte di numerosi contadini. Nonostante le proteste:

Negli anni Sessanta, l'urbanizzazione si evolve in maniera incontrollata, per niente regolata da leggi *ad hoc*, facendo sì che in molte zone, Tokyo *in primis*, ci sia un sovraffollamento impressionante. L'abbandono delle campagne ha gravi conseguenze: un continuo disboscamento in favore del cemento, un inquinamento sempre più crescente; ma anche malcontento e disagio delle famiglie, che sono costrette ad abbandonare uno stile di vita secolare, quello della comunità concentrata nel villaggio e il concetto [...] di *ie*¹, che nelle zone rurali ancora sussisteva (Fontana 2013: 31-32).

¹ Il termine *ie* è strettamente legato al concetto di famiglia (e presuppone la 'sacralità' della gerarchia) ma allo stesso tempo ha una connotazione diversa da quella occidentale: non riguarda solo l'ambito privato dell'individuo ma anche i rapporti che

Nonostante il dichiarato malcontento della parte più avvertita dell'opinione pubblica, la logica perversa dello sviluppo edilizio rimane ancora una pratica largamente diffusa alla quale i vari governi, a diversi livelli, non sembrano voler porre rimedio in maniera sostanziale. Se in taluni casi la protesta muove tardi i suoi primi passi, 'a giochi fatti', in Italia un geniale precursore del calibro di Italo Calvino pianifica già a partire dalla metà degli anni '50 la realizzazione di una sorta di trilogia dedicata al tema: *Cronache degli anni Cinquanta*². Il progetto non vedrà la luce, ma nota è l'opera che fin dal titolo mette a fuoco la questione: *La speculazione edilizia*³. Sotto forma di lungo racconto (o romanzo breve) viene narrata la storia di un intellettuale, Quinto, che, tradendo le sue convinzioni e la sua formazione culturale, finisce per mettersi in affari impelagandosi nei territori insidiosi della speculazione edilizia. Se ciò che pare interessare Calvino è la decadenza della morale politica nella collusione con gli interessi economici, diverso è in parte il discorso che sullo stesso argomento imbastirà molti anni dopo (2010) Salvatore Settis in *Paesaggio Costituzione cemento*. Mentre quella descritta dal narratore era la storia di un fallimento, l'archeologo focalizza la sua attenzione sulla connivenza dello Stato che si manifesta nella totale mancanza di salvaguardia del patrimonio – e in effetti già nel 1973 una simile impostazione era stata assunta dal documentario *La forma della città* di Pier Paolo Pasolini, il quale, partendo dalla trasformazione di Orte, metteva in luce come in tutto il mondo, a prescindere da quale sistema politico fosse al governo, la città moderna andava inglobando in modo distruttivo quella antica, facendo scempio della bellezza degli originari paesaggi.

Nonostante le diverse impostazioni e intenti è evidente come la cementificazione abbia trovato spazio in produzioni che avvertivano della

lo legano ad altre persone, come ad esempio quelle comprese nello stesso ambito lavorativo (cfr. Fontana 2013).

² Così si legge nell'intervista all'autore, a cura di Maria Corti, uscita su "Autografo", II, 6 dell'ottobre 1985. Vedranno la luce solo *La speculazione edilizia* e *Giornata di uno scrutatore*; avrebbe dovuto completare la trilogia *Che spavento l'estate*.

³ La prima pubblicazione risale al 1957, quando uscì sul n. 20 della rivista "Botteghe Oscure", verrà poi ristampato da Einaudi nel 1963; ora in Calvino 2018.

gravità della situazione negli spazi e nei codici più canonici, in relazione all'innescò di una polemica che era insieme sociale e culturale, da parte dell'élite più sensibile. Sebbene gli intellettuali giapponesi non si esimano dal percorrere canali analoghi, va comunque segnalata la straordinaria vivacità di una produzione 'altra' che acquista un peso ben diverso da quello ricoperto nei paesi occidentali: in effetti, almeno a partire dal secondo dopoguerra, nella Terra del Sol Levante il film d'animazione diventa il tramite spesso preferenziale per affrontare questioni d'importanza capitale (cfr. Fontana 2013). E tuttavia la storia dell'*anime* è ben più antica di quanto non lascino trapelare i recenti successi – proprio il suo costituirsi come linguaggio tradizionale spiega perché uno strumento simile sia stato capace di veicolare contenuti e significati che nel mondo occidentale sono sovente affidati a codici ritenuti più esclusivi e magari meno 'infantili'. Secondo Maria Roberta Novielli (2015: 17) si possono far risalire le origini dell'*anime* almeno all'XI secolo, quando «per narrare storie di varia natura: leggende, racconti, aneddoti religiosi, resoconti di battaglie» ci si affidava agli *emakimono*⁴, dei rotoli con immagini e testi dipinti che venivano srotolati, per far scorrere le immagini, man mano che una voce narrante raccontava le vicende ivi rappresentate⁵. Oltre che agli *emakimono*, Novielli riconduce lo sviluppo dell'*anime* ad altre tre pratiche culturali tipicamente giapponesi: il *nishiki*

⁴ Questi rotoli, per la coincidente presenza di immagini e narrazione scritta, possono essere considerati i precursori antichi tanto del *manga* – il corrispettivo del fumetto occidentale – quanto dell'*anime*: entrambi si fanno portatori di tematiche serie (anche se non necessariamente); d'altra parte spesso esiste una continuità tra il prodotto *manga* e la sua consecutiva evoluzione in formato *anime*: un esempio celebre è *Kaze no tani no Naushika*, di Hayao Miyazaki, pubblicato a puntate su "Animage" della Tokuma Shiten dal 1982, il quale due anni dopo diverrà l'*anime* famoso in Italia col titolo di *Nausicaä della Valle del vento*.

⁵ Non si può dire altrettanto per le narrazioni occidentali di miti e leggende, i quali nascono e si diffondono per via orale prima di venire fissati in scrittura: se risulta evidente come parallelamente esistesse una produzione pittorica dedicata agli stessi temi, è pure chiaro come i due codici viaggiassero su livelli distinti e l'immagine non concorresse alla comprensione delle vicende – anzi, nelle immagini queste vengono date per acquisite e quindi nessuna informazione ulteriore è fornita dall'illustrazione rispetto a quanto già non fosse noto attraverso la narrazione.

kagee che, sviluppatosi dal teatro delle ombre, consisteva nella «proiezione ottica di immagini illuminate da candele su schermo in carta tradizionale» (ivi: 18) con accompagnamento musicale: rispetto al precedente era rivolto ad un pubblico anche adulto, con tematiche riprese dal teatro *kabuki*; l'*utsushie* che, basato sulla lanterna magica olandese, venne sviluppato da Toraku Kameya nei primi anni del XIX secolo per la rappresentazione di storie tradizionali: oltre al puro intrattenimento, ben presto l'*utsushie* si rivolse all'ambito dell'informazione diventando uno dei mezzi privilegiati per comunicare quanto avveniva nel corso dei conflitti bellici; il *kamishibai*, il quale era noto fin dal XII secolo ma ottiene la popolarità solo nei primi anni del Novecento: consisteva nell'allestimento di un teatrino all'interno del quale le immagini scorrevano mentre una voce narrante le descriveva. In sostanza, in Giappone la convivenza dell'elemento narrativo e di quello figurativo era stata 'rodato' da secoli prima che l'*anime* venisse effettivamente prodotto e raggiungesse l'apice del successo, mentre nel mondo occidentale i due linguaggi procedevano, per lo più, per due strade autonome, con almeno una significativa eccezione concernente la produzione rivolta specificamente all'infanzia – motivo per cui spesso le 'istituzioni' culturali hanno guardato con un certo pregiudizio a questo tipo di operazioni. Al contrario, in Giappone l'*anime* ha raccolto l'eredità di questi antichi mezzi di espressione di natura complessa, producendo animazioni che possono vantare un'intensità espressiva che va molto al di là della semplice somma dei due linguaggi.

In particolare, ormai da decenni la questione ecologista trova ampia risonanza nella produzione cinematografica dello Studio Ghibli, fondato nel 1985 da Isao Takahata e Hayao Miyazaki. Se in alcune delle opere più note, quali *Kaze no tani no Naushika* (*Nausicaä della Valle del vento*, 1984) o *Mononoke-hime* (*Principessa Mononoke*, 1997), la tematica ambientalista convive con quella dell'antimilitarismo e dei nefasti risultati dell'utilizzo del nucleare, essa diventa protagonista assoluta nell'*anime*⁶ *Pom Poko*.

⁶ «Con la parola *anime* si definisce l'animazione giapponese in tutte le sue forme, dall'opera cinematografica alla serie televisiva, passando per gli OAV (original animation video), prodotti realizzati per il solo mercato *home video*. Essa è

Il caso giapponese

Pom Poko (*Heisei tanuki gassen Ponpoko*, in italiano 'Pompoko la guerra dei tanuki dell'Era Heisei') è un *anime* del 1994, diretto da Isao Takahata e prodotto dallo Studio Ghibli, liberamente ispirato alla produzione letteraria per l'infanzia di Kenji Miyazawa (1896-1933).

La realizzazione del film rientra nella fase di riscoperta dello scrittore vissuto nel periodo Meiji (1868-1912)⁷, già iniziata qualche anno prima. Per l'importanza rivestita dalla natura nel rapporto con le società umane, già in precedenza lo Studio Ghibli aveva fatto ricorso alla produzione fiabesca e favolistica di Miyazawa: non a caso alcuni critici già segnalavano riferimenti al racconto *Donguri to Yamaneko* (*Le ghiande e il gatto selvatico*, 1921) nel film di Hayao Miyazaki *Tonari no Totoro* (*Il mio vicino Totoro*, 1989) e ciò non sorprende se si considerano i comuni intenti ideologici sottesi ai lavori dello scrittore e della casa di produzione giapponese⁸.

l'abbreviazione di *animêshon*, a sua volta traslitterazione giapponese della parola inglese *animation*» (Fontana 2013: 21).

⁷ In effetti, come notato da Novielli, già prima di questa data erano stati prodotti in Giappone, anche se sporadicamente, degli adattamenti animati di opere di Miyazawa: tra le prime l'autrice ricorda *Sero hiki no Gōshu* (*Gōshu il violoncellista*, 1949) di Yoshitsugu Tanaka, riproposto per la Oh!Production nel 1982 proprio da Isao Takahata. Il lungometraggio «richiese sei anni di lavorazione, una meticolosità d'opera giustificata dalla ricchezza di piani, di variazione del movimento e dalla fedeltà del ritmo delle immagini rispetto alle partiture musicali» (Novielli 2015: 193). Già a partire da questo lavoro, insomma, Takahata sviluppa una certa propensione al realismo (si pensi al capolavoro *Hotaru no haka – La tomba delle lucciole*, del 1988) e al forte pathos, che diverranno l'impronta stilistica della sua produzione per la Ghibli. Tuttavia, se si considera appunto la propensione verso il pragmatismo disincantato di Takahata, a complicare le cose è la presenza all'interno della storia di *Gōshu* di alcuni animali – e tra questi anche un tanuki – con un impianto favolistico che risulta determinante ai fini dello sviluppo della narrazione.

⁸ I temi sono quelli generalmente riconosciuti come tipici delle opere di Hayao Miyazaki, ma in effetti alla base di tutta la produzione dello Studio Ghibli (e quindi non solo del capofila definito da più parti come il maestro dell'animazione nipponica), ossia il rapporto tra uomo e natura, la capacità dei più giovani di confrontarsi con situazioni che gli adulti non sono in grado di gestire (e spesso comprendere), il rispetto verso le altre forme di vita e quindi la salvaguardia dell'armonia universale. Per ragioni storiche,

Eppure *Pom Poko* costituisce per Takahata l'opportunità di realizzare una più sistematica trama di relazioni intertestuali che si estendono fino a contemplare ampie porzioni dell'opera di Miyazawa. Tra i richiami più evidenti troviamo quello a *Futago no hoshi* (*Le stelle Gemelle*, 1918), cui è dedicata la scena dei due bambini che spaventano gli operai incaricati di radere la collina, e l'altro a *Tsukiyo no kedamono* (*Le notti di luna delle belve*), dove la presenza di un muro di mattoni⁹ diventa il limite che impedisce ad alcuni degli animali presenti, tra i quali un tanuki e una volpe¹⁰, di lasciare lo zoo. Lo stesso titolo del film *Pom Poko*, intraducibile in italiano, corrisponde al rumore che, secondo la tradizione, emetterebbe il tanuki battendosi lo stomaco (o i testicoli) come un tamburo, e anche in questa scelta si riconosce la volontà di omaggiare il linguaggio onomatopeico tipico dello scrittore.

Entro la rielaborazione messa in atto da Takahata, quelli che erano gli aspetti tipici del folklore giapponese, funzionali, nella prospettiva di Miyazawa, per la creazione di un mondo fantastico, sembrano essere diventati marginali nella società giapponese, inquadrata nel momento cruciale in cui vive il boom economico e insegue il progetto di una vita sempre più simile a quella occidentale – soprattutto di stampo americano.

altri filoni narrativi, tipici della Ghibli, non potevano ancora coinvolgere direttamente Miyazawa, come per esempio le conseguenze legate all'uso del nucleare e il conflittuale rapporto con la tecnologia – elementi che si fanno largo nella cultura giapponese in seguito alla distruzione di Hiroshima e Nagasaki ma che sono tutt'oggi motivo di dibattito.

⁹ Chiaro segnale dell'intervento umano sulla natura, ma al contempo puntuale richiamo per il pubblico di Miyazawa alle prime manifestazioni di 'occidentalizzazione' del periodo Taishō (1912-1926), con il graduale passaggio da una architettura tradizionale a una di importazione straniera.

¹⁰ Entro il bestiario fantastico dell'immaginario giapponese, tanuki e volpi sono probabilmente gli animali che hanno acquisito maggior spessore narrativo. In comune hanno le capacità di vivere a lungo, anche centinaia di anni, e di mutare la loro forma per farsi gioco degli esseri umani. Se le volpi, non diversamente da quanto accade in Occidente, vantano fra le altre doti l'astuzia e la furbizia che impiegano per i loro fini particolari, anche a discapito degli altri, il tanuki è noto per il suo animo gioviale e scherzoso. Numerose credenze legate ai due animali si trovano in Mizuki 2018a e Mizuki 2018b.

Va comunque notato come anche lo scrittore avesse vissuto la prima fase di 'modernizzazione' del suo paese, e non è improbabile che la rappresentazione degli animali, personificazioni della tradizione, confinati all'interno dell'emblematico muro in mattoni, voglia presagire la perdita della propria autonomia, anche e soprattutto culturale, come poi in definitiva avverrà negli anni '60 – periodo nel quale è ambientato appunto il film di Takahata.

Come notato da Fontana (2013), se protagonisti sono i tanuki come entità collettiva, nel corso del film si susseguono tuttavia diversi punti di vista: alcune 'voci' descrivono la propria esperienza individuale (e parziale) mentre una principale voce narrante racconta i fatti così come sono oggettivamente avvenuti, a simulare un documentario – ma questa è solo una delle letture possibili. La complessità della narrazione è realmente godibile solo a patto di cogliere i diversi significati che il suo autore cela al di sotto del messaggio più superficiale: all'interno di *Pom Poko* convivono la storia fantastica dei tanuki e della lotta per la sopravvivenza con la storia reale della Tokio odierna, ma anche la crisi della tradizione soffocata da una modernità dal volto esogeno – e ancora più in profondità il conflitto generazionale tra figli e genitori:

In questo senso Takahata rinnova una volta di più il suo piacere per una dicotomia [...]. Ecco dunque che la sua visione del fantastico non può mai prescindere dal reale: sebbene le continue visioni di cui è infarcito il film non nascondano un piacere quasi *infantile* della creazione per immagini, esse non sono mai disgiunte da uno sguardo molto lucido sulla Storia e la società nipponiche, al punto che la natura antropomorfa dei tanuki offre anche più di uno spunto satirico verso abitudini profondamente umane della società giapponese, in particolare per ciò che riguarda il rapporto con la memoria, la gerarchia e gli adulti (Di Giorgio 2011).

Nonostante l'ironia intervenga quasi sempre a stemperare le situazioni più tragiche, il film non disdegna nell'allestimento delle sequenze e nella messa in scena dei conflitti il ricorso un 'linguaggio' drammatico: del resto l'argomento è caro a Takahata, che in gioventù partecipò alle manifestazioni contro gli stravolgimenti provocati dalla

dirompente crescita economica e realizzò un primo documentario dal vivo, nel 1987, dal titolo *Yanagawa horiwari monogatori* ('Storia dei canali di Yanagawa') – unico prodotto non animato della sua produzione e, retrospettivamente, forse proprio per questo ritenuto dal suo autore meno adatto a rappresentare i fatti.

La lotta per la sopravvivenza

La narrazione si sviluppa attraverso due linee direttrici: da un lato le testimonianze di quanto è accaduto vengono portate dagli animali con la tecnica dell'analessi, dall'altro le immagini che, talvolta in contrapposizione con quanto descritto, recano in tempo reale le avvisaglie di quanto sta avvenendo nell'ambiente circostante – segnali ai quali i tanuki non sembrano, almeno inizialmente, dar peso. In particolare, il punto di svolta è costituito dalla decisione di alcuni contadini di lasciare la loro abitazione, circostanza che – sebbene non sconvolga le abitudini dei protagonisti – diventa per lo spettatore l'occasione per cogliere un elemento esplicito concernente il cambiamento in atto entro un paesaggio rurale, rimarcato dall'apparizione sullo sfondo di alcune gru. Anche quando il cibo inizia a scarseggiare, i tanuki più giovani non si interrogano sulle possibili cause ma innescano delle lotte con i clan vicini per il controllo del territorio: l'unica a comprendere la gravità della situazione è l'anziana Oroku¹¹ (detta 'palla di fuoco'), la quale li esorta a confrontarsi con quanto sta accadendo – già il volto della montagna è irriconoscibile e una buona parte della collina sulla quale vivono è stata raschiata via. La traumatica metamorfosi dell'ambiente, fino a quel momento taciuta, si fa più chiara quando la voce fuori campo impostata alla maniera di un

¹¹ Se il ruolo dell'anziano saggio che avverte di un pericolo imminente è un motivo anche della cultura occidentale, in questo caso assume un significato ancora più pregnante: tutta la narrazione è giocata sulla contrapposizione tra tradizione e modernità, e se l'intera specie dei tanuki è elevata a sineddoche della cultura folklorica giapponese, pure al suo interno esiste una distinzione tra chi, essendo esperto della vita, coglie i pericolosi mutamenti della società e chi, più giovane e avvezzo ai nuovi risvolti sociali, comprende che i sistemi antichi non sono sufficienti a sconfiggere il nemico.

documentarista (più avanti scopriremo essere sempre la voce di un tanuki) spiega come si era arrivati a questa situazione:

I dintorni di Tokio, lanciati nel miracolo economico, per l'esuberante domanda di abitazioni, avanzavano in un disordinato sviluppo urbano nei terreni agricoli e nei boschi montani. Al posto di tale indiscriminato sviluppo urbano, a mo' del brucare dei vermi, per fornire lotti di edilizia residenziale e grande quantità di abitazioni, dal 1967 Tokio promosse il progetto 'Tama new town'. Superficie totale: 3000 ettari circa. Popolazione residente prevista: 300 mila unità. Ogni albero dei boschi montani tagliato, i monti raschiati, i rilievi livellati, le risaie e i campi ricoperti, casolari, un tempo, demoliti. Alterando completamente il profilo montuoso delle colline di Tama, si creò una gigantesca area fabbricabile su cui si disse di edificare un'enorme città dormitorio verde e spaziosa in un grande piano di sviluppo mai visto prima in tempi antichi o moderni¹².

La nuova consapevolezza acquisita porta i tanuki a organizzarsi al fine di salvare il loro habitat: essi decidono di creare un consiglio patriarcale, il quale stabilisce di realizzare un piano quinquennale che prevede la rinascita del trasformismo¹³ e lo studio dei comportamenti umani, nonché l'astensione dai rapporti sessuali al fine di evitare nuove nascite. In realtà la strategia resistenziale precipita quando la distruzione di buona parte del bosco Takaga induce Gonta (tra i più bellicosi) a creare un gruppo di volontari per sabotare i lavori con azioni violente. Oltre a queste rappresaglie, con una strategia volta a evocare i topoi della superstizione nipponica, si attuano anche piani più moderati, finalizzati a spaventare gli addetti ai lavori e sensibilizzare la popolazione: i tanuki si trasformano in animali sacri e statue di divinità, ovvero assumono le sembianze di mostri del folklore giapponese. Alla fine, anche l'ultima arma, 'la strategia degli spettri' – una grande processione di spiriti – si

¹² La citazione è una trascrizione puntuale dalla versione italiana del film.

¹³ Il trasformismo è una delle doti fantastiche peculiarmente attribuite ai tanuki e alle volpi, che sono dunque capaci di assumere qualunque sembianza d'essere animato o inanimato.

dimostra fallimentare e anziché giocare a favore dei tanuki viene pubblicizzata come il piano di marketing del nuovo parco di divertimenti Wonderland, che si prende la responsabilità dell'accaduto.

Ai tanuki restano due opzioni – ancora una volta in linea con quanto accaduto alla società giapponese e a una parte significativa della sua millenaria tradizione culturale: rinunciare alla propria vita, morendo da tanuki, o rinunciare alla propria natura sopravvivendo come esseri umani. Così l'estremista radicale Gonta e i suoi compagni, reclutati nelle montagne, si sacrificano, coerentemente con lo spirito Bushidō, combattendo con le loro vere sembianze contro gli umani, corpo a corpo, fino a trovare una morte onorevole; mentre il film si chiude con un'ultima dichiarazione esemplificante la condizione e lo spirito dei tanuki sopravvissuti:

Lo sviluppo di New Town viene portato avanti tutt'ora senza intoppo. Col passare di giorni e mesi anche la città si fa man mano più placida, e anche per gli umani mi pare diventata un posto piuttosto buono in cui vivere. [...] Peraltro in questa vicenda il nostro esserci mostrati dinanzi agli umani, in quanto ai risultati, ha generato un effetto terribilmente buono: con colorite espressioni retoriche come 'vivere in coesistenza con i tanuki' la cosa è stata ripresa dai giornali, e da lì, valorizzando i terreni attorno allo sviluppo urbano, preservandoli nella forma degli originali boschi montani, si è andati come a creare dei parchi. Però per noi ormai era troppo tardi, lo spazio era troppo stretto per continuare a viverci: una parte di noi valicò la montagna, spostandosi a vivere in una zona con ancora tanti boschi montani e campi coltivati, chiamata Machida. Ma anche lì chiaramente c'erano dei tanuki, che in più, stretti all'angolo dallo sviluppo urbano – rimanevano uccisi dagli incidenti stradali – stavano passando dei giorni difficili. E così noi altri, in ultimo, abbiamo finito per prendere *quella* decisione. Proprio così, noi altri capaci di metamorfosi alla fine, così come le volpi, oggi giorno andiamo vivendo come umani. Io sono un impiegato, mia moglie Kiyō lavora in uno snackbar, c'è anche un

tanuki terribile che ha avuto successo in campo immobiliare e si occupa impassibile di sviluppo urbano nelle foreste¹⁴.

È solo verso l'epilogo che l'esilarante fantasmagoria dei tanuki lascia definitivamente spazio alla tragedia che va consumandosi. La giocosità dei tanuki per buona parte della narrazione filtra e porge quasi eufemisticamente, allo spettatore, la reale gravità degli accadimenti – e, come capita nella realtà quotidiana, i piccoli segnali del cambiamento non prospettano le macroscopiche conseguenze se non quando ormai è troppo tardi per tornare indietro: il dramma della 'metamorfosi definitiva' era proletticamente annunciato da una teoria di indizi (e di scene), prima ancora che i tanuki si trovassero costretti a rinunciare alla collina per migrare sotto nuove spoglie in città. Molti di loro avevano, fin quasi dal prologo, iniziato a trascurare gli allenamenti di trasformismo per passare le giornate a guardare la televisione; durante le riunioni alcuni erano stati sorpresi a bere birra o a nutrirsi del cibo degli umani come se fosse loro costume abituale. Dietro la narrazione dell'urbanizzazione di Tokio si cela la questione, ancora più spinosa, del conflitto fra tradizione e modernità¹⁵:

Il regista non nasconde l'amarrezza per la transizione verso un processo di urbanizzazione condotto in modo anche selvaggio, ma evita ogni tono inquisitorio verso ciò che [...] avverte come una deriva inevitabile, dei cui effetti si accorgono per primi gli stessi tanuki attraverso l'esperienza diretta: basti pensare [...] alla loro spiccata preferenza per gli edifici abbandonati dagli uomini ed eletti a loro

¹⁴ La citazione è una trascrizione puntuale dalla versione italiana del film. Il tanuki-speculatore edile dimostra come, al di là dello spazio culturale di riferimento (ricordiamoci di Calvino), ovunque è dato trovare il portatore di un'etica votata al cinismo sempre perfettamente sincronizzata con gli stravolgimenti determinati da una crisi.

¹⁵ Un conflitto che vede le sue radici nelle reazioni dei due movimenti – uno a favore capeggiato da Sakuma Shōzan, convinto sostenitore dell'adozione di una tecnologia moderna che avrebbe fatto progredire il Paese, uno contrario capeggiato dal daimyō di Mito, Tokugawa Nariaki, che pretendeva la cacciata dei «barbari» – nati come risposta alle pretese di Matthew Perry in relazione all'apertura del Giappone al commercio con l'Occidente (cfr. Tipton 2011).

rifugio. Il potere dei cani procione, di conseguenza, diventa non tanto un artificio magico disgiunto dal contesto, ma piuttosto un elemento che permette il ritorno a un immaginario condiviso dagli stessi umani, che non a caso sono tanto atterriti dalle presenze evocate dagli animali, quanto affascinati dalle stesse, perché le riconoscono come parte di un proprio bagaglio (Di Giorgio 2011).

Risulta evidente, dunque, come la storia dei tanuki possa essere letta in chiave allegorica a rappresentare la storia nipponica moderna, ricordando per un verso i tanti intellettuali che nel corso del Novecento si sono tolti la vita davanti a ciò che consideravano come lo sfacelo della loro società, mentre, per l'altro, i più si adattavano agli sconvolgimenti determinati dall'occidentalizzazione del Paese. E tuttavia, anche per uno spettatore europeo, apparentemente estraneo alle dinamiche di una terra tanto lontana, può destare un maggiore sofferto coinvolgimento la scelta dei tanuki di rinunciare alla propria natura, che non la morte di quanti si sacrificano nel tentativo di bloccare la distruzione del bosco – o l'abbandono della propria casa da parte della famiglia dei contadini, nei primi minuti del film. Si può parlare, in definitiva, della storia di un fallimento: come il protagonista del romanzo di Calvino *La speculazione edilizia*, anche i tanuki scelgono di rinunciare alla propria natura per essere inglobati in un sistema al quale sono sempre stati estranei. E, in effetti, l'obiettivo di Takahata non consiste nel rievocare folkloristicamente un tempo passato, ma nel problematizzare le dinamiche del presente – fino al punto che viene spontaneo domandarsi se, al pari dei tanuki, anche l'essere umano rinunci alla propria natura ogni giorno, dissolvendola nel quotidiano tran-tran di una caotica megalopoli.

Bibliografia

- Calvino 2018 = Italo Calvino, *La speculazione edilizia*, Mondadori, Milano 2018.
- Casolino 2016 = Marco Casolino, *Scienza, tecnologia e natura in Miyazaki*, in Matteo Boscarol (a cura di), *I mondi di Miyazaki. Percorsi filosofici negli universi dell'artista giapponese*, Mimesis, Milano 2016.
- Chiesi 2015 = Roberto Chiesi, *Il "caso" Orte nel docu-Rai "La forma della città" (1973) di PPP*, in "Pier Paolo Pasolini, centro studi Casarsa della delizia", 09/09/2015, <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/roma/il-caso-orte-nel-docu-rai-la-forma-della-citta-1973-di-ppp-di-roberto-chiesi/>, online (ultimo accesso 23/11/2019).
- Coulmas 2010 = Florian Coulmas, *Hiroshima. Storia e memoria dell'olocausto nucleare*, a cura di Andrea Gilardoni, Mimesis, Milano 2010. Edizione originale *Hiroshima. Geschichte und Nachgeschichte*, C. H. Beck, München 2005.
- Di Giorgio 2011 = Davide Di Giorgio, *Manga/Anime Pom Poko, "Sentieri selvaggi"*, 24/05/2011, <https://www.sentieriselvaggi.it/manga-anime-pom-poko/>, online (ultimo accesso 23/11/2019).
- Fontana = Andrea Fontana, *La bomba e l'onda. Storia dell'animazione giapponese da Hiroshima a Fukushima*, Bietti Heterotopia, Milano 2013.
- Giardina, Sabatucci, Vidotto 1996 = Andrea Giardina, Giovanni Sabatucci, Vittorio Vidotto, *Manuale di storia: 3. L'età contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Miyazawa 2018 = Kenji Miyazawa, *Le stelle gemelle e altri racconti*, traduzione di Anita Luna Banchemo, Asiasphere, Roma 2018.
- Mizuki 2018a = Shigeru Mizuki, *Enciclopedia dei Mostri Giapponesi*, Kappalab, Bologna 2018.
- Mizuki 2018b = Shigeru Mizuki, *Enciclopedia degli Spiriti Giapponesi*, Kappalab, Bologna 2018.
- Novielli 2015 = Maria Roberta Novielli, *Animerama. Storia del cinema d'animazione giapponese*, Marsilio, Venezia 2015.

- Tipton 2011 = Elise K. Tipton, *Il Giappone moderno. Una storia politica e sociale*, Einaudi, Torino 2011. Edizione Originale *Modern Japan. A Social and Political History*, Routledge, Abingdon-on-Thames 2008.
- Settis 2010 = Salvatore Settis, *Paesaggio Costituzione cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino 2010.
- Trisciuzzi 2016 = Maria Teresa Trisciuzzi, *Visioni apocalittiche*, in Ead., *Hayao Miyazaki. Sguardi oltre la nebbia*, Carocci, Roma 2016.

Sitografia

- Pom Poko*, <http://www.studioghibli.it/film/pom-poko/> (ultimo accesso: 23/11/2019).
- Pom Poko, le battaglie dei tanuki moderni*, <https://web.archive.org/web/20110504033401/http://www.animemovieforever.net:80/4475/recensione-pom-poko-battaglie-tanuki-moderni> (ultimo accesso: 23/11/2019).

Filmografia

- La forma della città*, Pierpaolo Pasolini, Rai, Italy, andato in onda il 07/02/1974 (16 min. 13 secondi).
- Nausicaä della Valle del vento*, Hayao Miyazaki, Studio Ghibli, Japan, 1984 (116 min.).
- La tomba delle lucciole*, Isao Takahata, Studio Ghibli, Japan, 1988 (89 min.).
- Pom Poko*, Isao Takahata, Studio Ghibli, Japan, 1994 (114 min.).
- Principessa Mononoke*, Hayao Miyazaki, Studio Ghibli, Japan, 1997 (134 min.).