

Orienti/Occidenti
Radiografie della paura nucleare: *Nuclear Nation* di Atsushi Funahashi e *Testimonianza di un essere vivente* di Akira Kurosawa

“Il mio desiderio più profondo è che la nostra situazione possa aiutarvi a fare le giuste scelte per il futuro”.
 (Katsutaka Idogawa, sindaco di Futaba, teatro dell'incidente nucleare della centrale di Fukushima Daiichi)

La seguente analisi si propone di esplorare due rappresentazioni cinematografiche dell'eredità nucleare nel Giappone contemporaneo: *Nuclear Nation* (2011) del regista Atsushi Funahashi e *Testimonianza di un essere vivente* (*Ikimono no kiroku*, 1955) diretto da Akira Kurosawa. Due radiografie della paura nucleare¹ e dei suoi effetti sull'essere umano, due esempi fra quelli possibili, uno nell'ambito del film documentario e l'altro del cinema di *fiction*. Ognuno di essi, pur dissimili per periodo di produzione, composizione e realizzazione, propone con forza una lucida disamina della difficile condizione dell'esperienza del disastro nucleare, attraverso una narrazione convincente, uno stile cinematografico fluido e un punto di vista intellettualmente valido.

Nel cinema, la paura nucleare è stata indagata attraverso la testimonianza sul campo del film documentario, ma anche nella forma immaginaria/immaginifica del *fiction* film. Le due opere, anche se diverse nella loro forma compositiva, possono a buon diritto iscriversi nell'ambito degli studi di un cinema sul nucleare², che includono le due diverse forme espressive cinematografiche, e più in particolare, in quello degli studi sul cinema *hibakusha* (vittime della bomba atomica) – portati avanti da Mick Broderick³ – proprio in qualità di puntuali radiografie, assolvendo all'importante compito di mantenere vivo e ampliare il dibattito sul nucleare. Le voci – vere – del sindaco di Futaba e dei suoi concittadini documentate in *Nuclear Nation* possono così essere idealmente giustapposte a quelle immaginate dei personaggi di *Testimonianza*, al fine di ampliare il più

possibile gli orizzonti nell'epoca delle delicate scelte sul futuro dell'energia nucleare e degli esseri umani stessi.

Abbiamo scelto due opere che non hanno (ancora) una letteratura critica particolarmente ricca, ma che rappresentano bene gli scenari della paura nucleare, ieri come oggi. Ci siamo basati soprattutto sulla visione dei due film per analizzare/radiografare i dilemmi che (ci) tormentano, e cercare di tirare un filo sottile tra presente e passato rispetto alla medesima questione, la paura nucleare in Giappone, quella che dovrebbe spingere l'essere umano a interrogarsi, che dovrebbe essere tenuta in conto nel prendere le decisioni importanti rispetto all'uso del nucleare.

Nuclear Nation di Atsushi Funahashi: il disastro nucleare di Fukushima Daiichi e il "caso Futaba"

Il film documentario è spesso avanguardia d'intervento culturale e politico, e i cineasti giapponesi hanno solidi modelli di riferimento in questo ambito⁴. Shinsuke Ogawa e Noriaki Tsuchimoto, fautori già dagli anni Sessanta di un cinema militante, impegnato sul fronte sociale e civile, hanno fatto la storia del documentario a livello internazionale⁵. Nel momento cruciale dei bilanci per il Giappone, a un anno dal terremoto e dallo *tsunami* che hanno lasciato il Paese devastato e sconvolto, e innescato l'incidente nucleare di Fukushima Daiichi, il regista Atsushi Funahashi, mosso dalla medesima urgenza dei suoi predecessori, presenta il suo film documentario *Nuclear Nation* alla Berlinale 2012.

Il film documenta il caso emblematico di Futaba, cittadina a tre chilometri dall'impianto nucleare; emblematico della politica energetica spinta del governo giapponese (e delle sue conseguenze). Futaba è una di quelle località rurali – che Funahashi mostra allo spettatore attraverso vecchie fotografie in bianco e nero – a cui, fin dagli anni Sessanta, è stata promessa prosperità con sgravi fiscali e forti sussidi come incentivo per l'insediamento *in loco* di un impianto nucleare. Per la gente di queste campagne povere di risorse, la centrale diviene magica fonte di reddito vicino a casa, così accetta di buon grado, senza porsi interrogativi sul mito – alimentato strategicamente non solo dalle compagnie energetiche nucleari ma anche dalla politica governativa – che l'energia nucleare è sempre e comunque sicura, mentre il numero dei reattori aumenta in nome del lavoro e dello sviluppo. La Tokyo Electric Power Company (TEPCO) inizia, infatti, la costruzione della centrale nucleare Fukushima Daiichi nel dicembre 1966, e la produzione di energia elettrica dal 1971; nel frattempo si cura anche di diffondere filmati promozionali sulla sua

sicurezza – materiale video che fino a qualche tempo fa era facilmente reperibile in rete su YouTube, ma che ora non è più disponibile⁶.

Nuclear Nation segue da vicino le vicissitudini degli abitanti di Futaba, man mano che la situazione del disastro nucleare si evolve. Dopo l'esplosione del reattore n. 1 di Fukushima Daiichi – il giorno seguente all'11 marzo 2011 – e l'esposizione alla ricaduta radioattiva, gli abitanti di Futaba vengono evacuati. Il governo giapponese, infatti, designa l'intera città “zona di esclusione” e 1.400 residenti sono alloggiati in una scuola superiore in disuso a Saitama, nell'area metropolitana di Tokyo, a 250 chilometri di distanza; l'intera comunità, compreso l'ufficio municipale, è trasferita in quell'edificio di quattro piani, facendo degli abitanti di Futaba rifugiati nucleari. Funahashi riprende dal vero, con delicatezza e rispetto, i volti e i gesti di persone le cui vite sono state messe all'improvviso in attesa, a tempo indeterminato, in un luogo senza coordinate spazio temporali, in un quotidiano monotono fatto di cibi precotti, aggiungendo alle loro voci e ai rumori della presa diretta un commento musicale minimale al pianoforte⁷.



Fig.1

I rifugiati di Futaba vengono seguiti mentre cercano di adattarsi alla situazione, di poter raggiungere le loro case, di chiedere attenzione e risarcimento al governo – commentando il lavoro svolto, il cineasta dichiara che i più colpiti sono i più ignorati dalle autorità. Punto culminante del film, è la visita, concessa dal governo in una finestra temporale limitata a due ore, alla loro città fantasma, devastata dall'azione della Natura e resa invivibile da quella umana. In una sequenza

terribilmente dura (una per tutte), pressata dalla ristrettezza dei tempi concessi, una coppia di persone in tenuta anti radiazioni cerca di porgere un omaggio davanti alla lapide di un familiare (Fig. 1), rovesciata in un mucchio confuso di altre, in quello che un tempo era un cimitero.

Futaba è stata dichiarata “zona di esclusione” a causa dei danni ai reattori nella sua grande centrale nucleare, che l’hanno contaminata, mentre sul portale d’ingresso alla cittadina, sponsorizzato dalla TEPCO, campeggia la scritta: “L’energia nucleare rende la nostra città e la nostra società prospere”, che il regista propone in una lunga inquadratura fissa, senza commenti, solo pianoforte in sottofondo.

Katsutaka Idogawa è il sindaco di Futaba, la città che non esiste più, che presiede caparbiamente il suo ufficio municipale nella scuola di Saitama, cercando di tenere unita la sua comunità e di andare a fondo dell’accaduto. Idogawa è uno di quei sindaci entusiasti sostenitori della politica nucleare del governo (stava esercitando pressioni politiche per costruire altri due reattori), ma, constatata l’esposizione dei suoi elettori a dosi massicce di radiazioni e la situazione ancora incontrollabile alla TEPCO, le sue convinzioni cambiano. Ora è costretto a sperimentare come le vittime vengano tenute a bada con banalità e assenza di decisioni politiche significative. Il sindaco di Futaba, fautore della costruzione di Fukushima Daiichi, è costretto ad ammettere che la centrale è stata un errore enorme per la sua città, nonostante le promesse fatte dal governo. Non solo: a gennaio, il governo ha richiesto che cittadine come Futaba fungessero da discariche per le scorie radioattive. Cacciato via dalla sua città natale dall’incidente nucleare e ora pressato perché approvi lo smaltimento, il sindaco Idogawa, ripreso durante un incontro con le autorità, si scaglia contro il primo ministro Noda: “Per il governo siamo ancora cittadini? Possiamo ancora considerarci protetti dalle leggi?”. Intanto, lasciando che il loro tempo scorra alla scuola dismessa, i rifugiati nucleari pensano a se e quando faranno ritorno a casa, a Futaba. Funahashi intende filmarli fino a quando quel momento arriverà.

Osservare da vicino il “caso Futaba” significa doversi confrontare con la paura nucleare, mettere in discussione le scelte fatte in passato e interrogarsi su quelle future. Ma in Giappone, già a metà degli anni Cinquanta, c’è un fuoriclasse del cinema che pone la medesima questione con lo sguardo di un veggente, si tratta di Akira Kurosawa⁸.

Testimonianza di un essere vivente di Akira Kurosawa: osservazione di un umanista veggente.

Nel 1955 Akira Kurosawa realizza *Testimonianza di un essere vivente*, un film in grado di manifestare le più profonde paure dell'essere umano e la paranoia post-atomica⁹, anticipatrice di quella odierna – connessa alla pericolosità dell'energia nucleare, in impianti come Fukushima Daiichi – in maniera così precisa e puntuale che ancora oggi le implicazioni scaturite risultano altrettanto allarmanti e angoscianti. Fin dalla sua uscita, *Testimonianza* ha avuto poca fortuna di critica e di pubblico ed è rimasto pressoché sconosciuto in Europa e in Nord America, pur avendo partecipato al Festival di Cannes del 1956. Ma si può dire che si tratti di un'opera molto importante nella filmografia del regista, che merita di essere riscoperta, una di quelle di più scottante attualità, anche proprio qui e ora, alla luce di quanto accaduto a Fukushima Daiichi.

Nei primi anni Cinquanta, l'esplosione delle bombe atomiche statunitensi sganciate sul Giappone ha già causato almeno 250.000 vittime, molte delle quali contaminate dalle radiazioni, un numero destinato inesorabilmente a crescere nel tempo. I nomi di queste persone, designate come *hibakusha*, cioè, letteralmente, “persone colpite dall'esplosione”, sono iscritti in un registro, che viene a tutt'oggi aggiornato¹⁰. Sembra assolutamente significativo che proprio ora, nella *Dichiarazione di Yokohama per un mondo libero dall'energia nucleare*, redatta a gennaio 2012 dal Comitato Organizzatore della Global Conference for a Nuclear Power Free World¹¹, si affermi quanto segue: “Ogni passaggio nel trattamento del combustibile nucleare ha creato degli *hibakusha*, un termine inizialmente associato ai sopravvissuti delle bombe di Hiroshima e Nagasaki, che attualmente viene usato per tutte le vittime dell'esposizione alle radiazioni. L'estrazione dell'uranio dalle miniere, i test delle armi atomiche, gli incidenti alle centrali nucleari, lo stoccaggio e il trasporto delle scorie nucleari: tutte queste attività hanno creato degli *hibakusha*”.

A questo proposito, se Broderick include espressamente il film di Kurosawa nel suo studio sul cinema *hibakusha*, poiché lo considera in grado di attestare, forse meglio di qualsiasi altro del suo tempo, l'affermazione dello psichiatra Robert Jay Lifton, che, sotto la minaccia onnipresente di distruzione nucleare, siamo tutti *hibakusha*¹², allora, nella una medesima prospettiva, diventa possibile inscrivere anche *Nuclear Nation* nello stesso ambito.

Nel marzo del 1954, la ricaduta radioattiva di un test nucleare americano nell'atollo di Bikini investe e contamina il peschereccio giapponese Daigo Fukuryū Maru insieme a un centinaio di navi in transito e parte degli abitanti delle isole Marshall. L'opinione pubblica giapponese, che si

confronta quotidianamente con il monito della gravosa e incerta condizione degli *hibakusha* e delle loro famiglie, ne rimane fortemente scossa. Un'ulteriore preoccupazione riguarda la contaminazione della fauna ittica e le sue ricadute sul mercato e sulla salute. Il timore, dai più considerato irrazionale, ma comunque reale e realistico, che le esplosioni nucleari abbiano compromesso gravemente anche l'equilibrio ecologico, dà origine alla prima creatura mostruosa cinematografica uscita dal mare radioattivo a cercare vendetta: *Gojira* (*Godzilla*, 1954, diretto da Ishirō Honda)¹³.

Kurosawa riceve la spinta a realizzare *Testimonianza di un essere vivente* dal compositore Fumio Hayasaka, suo stretto collaboratore, che, toccato dalla vicenda dei marinai contaminati del Fukuryū, propone al regista di scrivere insieme una sceneggiatura¹⁴ sulla paura della catastrofe nucleare. Reduce dal grande successo, anche internazionale, di *I sette samurai* (*Shichinin no samurai*, 1954), il cineasta ha la possibilità di imporre le sue scelte alla casa di produzione Tōhō e intende portare immediatamente l'opera sullo schermo, proponendo anche gli stessi attori protagonisti: Takashi Shimura e Toshirō Mifune.

In contrasto con la pura fisicità della narrazione epica di *I sette samurai*, *Testimonianza* è un lavoro introspettivo e cerebrale, rivolto a preoccupazioni più puntuali e pertinenti al Giappone post-bellico. Kurosawa decide di trattare il terribile – e quanto mai delicato per il Giappone – tema dell'impatto con la distruzione nucleare attraverso un melodramma familiare dai risvolti filosofici e umanistici. Il primo a entrare in scena è il personaggio del dottor Harada, che funge da punto di riferimento per lo spettatore, ed è colui che si sforza più fortemente di rimanere obiettivo per quanto riguarda il dilemma di fondo del film: è razionale o irrazionale permettere alla paura del nucleare di stabilire le linee guida attraverso cui dobbiamo vivere? In effetti, la forza della sceneggiatura risiede proprio nell'interrogare senza sosta lo spettatore, attraverso un dramma familiare, che può sembrare banale, ma in cui si contrappongono concetti universali e fondamentali: autorità e ribellione, valore dell'amore e dei beni materiali, egoismo e interesse collettivo, cecità e veggenza, follia e normalità. La questione di come riuscire a vivere sotto minaccia nucleare è cruciale e Kurosawa tratta questo tema spinoso con grande sensibilità, con un registro metaforico e, insieme, realistico.

Kiichi Nakajima (Toshirō Mifune), un anziano industriale di grande personalità, benestante e di successo, vive nella paura dell'annientamento nucleare e vorrebbe espatriare in Brasile con tutta la famiglia, amanti e figli illegittimi compresi, per mettersi in salvo da morte sicura a causa di una probabile esplosione nucleare e contaminazione radioattiva. Tuttavia, la famiglia gli si oppone e si rivolge al Tribunale per le Controversie familiari per farlo interdire, temendo che con il suo

sconsiderato comportamento dilapidati tutte le sostanze che spettano loro. Infatti, ne ha già impiegate molte nel progetto incompiuto di un rifugio antiatomico e ora ha intenzione di liquidare la fonderia su cui si basa il benessere dei figli, per poter fuggire dal Giappone e trasferirsi in una piantagione brasiliana. Dopo aver tentato tutte le strade per convincere, a uno a uno, i membri della sua famiglia a seguirlo, limitato nelle sue azioni dalla sentenza del Tribunale, Nakajima si spinge a un tragico e irreparabile gesto: l'incendio della fonderia stessa. Superato il punto di non ritorno, ormai ridotto all'impotenza, perde così completamente il senno e viene internato in ospedale psichiatrico. Il dottor Harada (Takashi Shimura), un dentista che fa parte della commissione nominata dal Tribunale, rimane colpito dalla vicenda sul piano umano, ma anche della responsabilità civile.

Harada emerge con umanità e dà spessore ai momenti più significativi del film. Kurosawa lo riprende di spalle nei passaggi chiave, come a sottolineare il suo rifiuto di condividere il comportamento della famiglia di Nakajima, degli altri membri della corte (personificazione della società e delle sue convenzioni, convinti che certe preoccupazioni siano di competenza degli organi preposti e non del singolo), del suo stesso figlio (che, come gli altri, non comprende il suo interrogarsi), ma anche la sua impotenza.



Fig.2

Il dentista, come *alter ego* di Kurosawa stesso, osserva entrambe le facce della medaglia. Da un lato c'è un uomo che guarda nel profondo le paure che attanagliano la sua società, rimanendone lacerato. Dall'altro, c'è una società di persone compiacenti e ignoranti (mentre Harada si ostina a

volersi informare, leggendo libri sulla ricaduta radioattiva con il fungo nucleare in copertina [Fig. 2]), che scelgono di non vedere la crudeltà di ciò che potrebbe accadere e di non rapportare il loro caso specifico a quello più generale di un mondo fatto di eccessi materiali. La questione è aperta anche qui e ora, nel “caso Futaba”, come nella decisione di riaccendere i reattori nucleari (presa dal governo Noda a metà giugno 2012).

Il personaggio di Shimura fa da giusto contrappunto a quello di Mifune, invecchiato del doppio dei suoi anni per sostenere il ruolo del vecchio *tycoon* Nakajima. Nella interpretazione di Mifune, Kiichi Nakajima è un grande vecchio, perfettamente lucido nei suoi ragionamenti, attanagliato da una crescente e irreprimibile inquietezza, che lo rende nervoso e gli fa agitare freneticamente il ventaglio, che porta con sé per trovare sollievo dalla calura estiva (che sembra non dargli tregua proprio come le sue paure), e che, schioccato come una frusta, tradisce il suo temperamento volitivo e iracundo; mentre il dentista Harada di Shimura è un uomo pacato e riflessivo, si potrebbe quasi dire un umanista rinascimentale, che pone al centro dei suoi pensieri e delle sue azioni l'essere umano, svolgendo con cura la sua professione insieme al figlio (la macchina da presa riprende in primo piano i suoi gesti di dentista meticolosi e delicati), e impegnandosi per la comunità in prima persona come mediatore familiare del Tribunale.

Kurosawa intende spingere lo spettatore a farsi coinvolgere: hanno ragione i figli, che non vogliono perdere i privilegi acquisiti attraverso il lavoro del padre e vogliono vivere una vita agiata in un paese in ascesa, o il vecchio Nakajima, nella sua genuina convinzione di voler fare il bene di tutte le persone a lui care, allontanandole, con la forza se necessario, da un imminente e terribile pericolo? E la natura di questa minaccia non è niente di meno che la morte immediata a causa di un'esplosione nucleare, o peggio ancora, l'esposizione alle terribili radiazioni che contamineranno all'istante il Giappone. Kiichi Nakajima è infatti colui che asserisce: “Io vivo nella paura”¹⁵, non solo a parole, ma anche fisicamente, contraendosi in un fascio di nervi al solo rumore del passare di un aereo o nel vedere un lampo di luce del temporale filtrare dalla finestra, gettandosi sull'ultimo nato dei suoi figli per proteggerlo con il suo corpo stesso, convinto che l'annientamento di tutto ciò che ha di più caro sia questione di pochi attimi.

Nakajima ha costruito la sua fonderia da zero e ora deve subire l'umiliazione di vedere il suo ruolo di capofamiglia sovvertito dai figli, che non percepiscono la minaccia da cui egli cerca di proteggerli. I suoi piani di fuga implicano lo sradicamento della sua famiglia dal Giappone, “una valle in balia della radioattività”, come recita l'articolo del quotidiano letto dal padre della sua

amante più giovane Asako, nella sequenza in cui Nakajima strappa quella pagina con disperata veemenza, cercando di fare a pezzi la minacciosa immagine del fungo nucleare su cui campeggia il titolo: “La terribile realtà della bomba a idrogeno. Arma mortale per sterminare tutta l’umanità”. La soluzione di emigrare in Brasile comporta sconvolgimenti indesiderati per le giovani generazioni, che sono venute a patti con il fatto di vivere in un tale pericolo, liquidato considerandolo irrazionale, e semplicemente accantonato. Così, appare loro logico presentare una petizione per farlo interdire, anche se forse in realtà la sua pazzia è una forma estrema di lucidità, quando asserisce: “Tutti dobbiamo morire, ma io mi rifiuto di essere ucciso!”.

Fin dai suoi film precedenti del primo dopoguerra, sembra che Kurosawa voglia porre la medesima questione: considerato il nostro passato e le condizioni attuali, che tipo di società diverremo in futuro? La radiografia sociale di *Testimonianza di un essere vivente* si potrebbe anche considerare come un seguito ideale di *Vivere (Ikiru, 1952)*, questa volta con Shimura nei panni dell’osservatore, coscienza tormentata dello spettatore stesso, mentre Mifune rappresenta una forma di ribellione più spinta (rispetto al protagonista di *Vivere* Watanabe), paradossalmente sempre in età avanzata, contro la disumanità del sistema; quel sistema politico e sociale che pretende di prendere – o non prendere – tutte le decisioni importanti, sopra la testa dell’essere umano, con la scusa della delega ricevuta.

Così, i fatti filmati in *Nuclear Nation* possono in qualche modo essere interpretati come il risultato del rifiuto dei concittadini di Kurosawa di voler osservare da vicino la paura nucleare e le sue implicazioni, fin dagli anni Cinquanta – come invece il cineasta propone strenuamente nel suo film, con lo sguardo di un veggente, appunto – accantonandola come irrazionale e folle, e lasciando così che la politica energetica governativa messa in campo facesse diventare il Giappone da Paese dell’olocausto nucleare a Paese in cui “l’energia nucleare rende le città e la società prospere” (come la TEPCO dichiara sul portale d’ingresso di Futaba, filmato da Funahashi).

In gran parte girato in modo documentaristico, quasi fosse un cinegiornale¹⁶, il film ha un’intensità quasi claustrofobica. Kurosawa fa uso del fotogramma in formato *academy* per stipare insieme tutti i personaggi nella medesima inquadratura, nelle sequenze in cui si discute il caso in tribunale, o quando i familiari sono riuniti a casa, spingendo la cinepresa appena un po’ più vicino del solito, quel tanto che basta per far sentire allo spettatore di far parte della commissione stessa o di intromettersi nelle discussioni private dei personaggi. Kurosawa tiene spesso la cinepresa fissa su di essi, in lunghe inquadrature statiche, in modo che lo spettatore incominci a interrogarsi a sua

volta. La fotografia ad alto contrasto enfatizza un incisivo bianco e nero con un minimo di grigi opachi; lo stile è minimalista con frequenti stacchi sugli oggetti inanimati, anche a indicare un certo senso di meccanizzazione della nuova era industriale – dipendente dall'energia elettrica.

Kurosawa intende trasmettere il suo messaggio umanista e universale attraverso un'estetica strettamente realistica, in economia di mezzi, con uso di dissolvenze a tendina, nessun effetto speciale, pochi movimenti di macchina. Tuttavia, dall'inizio alla fine, la quotidianità sembra abitata da un'intangibile angoscia di morte, quasi confinante con il cinema fantastico. La sequenza iniziale, su cui scorrono titoli di testa, apre con le inquadrature delle vie affollate di un'indaffarata Tokyo in pieno decollo industriale, accompagnate da un brioso motivo musicale jazz con *theremin*, il cui inquietante lamento acuto segnala subito la paranoia dell'Era atomica degli anni Cinquanta, già utilizzato nelle colonne sonore dei film di fantascienza americani del periodo.

Il regista rende l'essenza stessa del film in una delle prime sequenze, quella in cui la famiglia Nakajima viene fatta accomodare nel corridoio del Tribunale, in attesa di discutere le circostanze del caso. Sulle diverse inquadrature dei famigliari, che attendono nervosamente nello stretto corridoio, vengono sovrapposte in dissolvenza incrociata le frasi scritte della loro petizione, mentre i membri della commissione la stanno leggendo tra di loro ad alta voce nell'aula adiacente, in montaggio parallelo. Sequenza questa che tocca la perfezione dal punto di vista della capacità espressiva cinematografica: le linee sulla carta e gli ideogrammi stessi vengono a creare le sbarre di una prigione su ciascuno di essi, rinchiudendoli forse in una prigione di follia che, arrivati a questo punto, non potranno più lasciare (Figs. 3-4). Da questo momento in poi, le parole impresse sulla carta hanno il potere di limitare la capacità di un uomo di agire, dando peso e consistenza a una, in qualche modo, superficiale insofferenza e all'incomprensione, che genera sfiducia e inaffidabilità nelle relazioni umane.



Figg.3-4

Kurosawa trova un accorgimento decisamente interessante per mettere in scena le modalità con cui giudizi terzi sembrano poter governare la vita dei singoli nell'era post bellica. Tutti rimangono imprigionati nelle convenzioni sociali, nelle maglie del sistema, che indica una via già politicamente messa in campo e quindi non modificabile e non discutibile: la sola possibilità è adeguarsi, o soccombere, come Nakajima. Viste attraverso quelle sbarre metaforiche, tutte le parti forse hanno ragione e forse sbagliano. Sono le stesse sbarre che separano Harada e il medico dell'ospedale psichiatrico – dove il dentista va a trovare un Nakajima, ormai completamente prostrato e sopraffatto dalle sue paure – dai pazienti, nella sequenza che conduce alla chiusura del film. La grata del sanatorio, al centro dell'inquadratura, sembra accomunare, più che dividere, suggerendo con una punta di poesia che la follia si trova su entrambi i lati. Significative le parole del medico: “È pazzo lui? O lo siamo noi, che possiamo rimanere imperturbabili in un mondo folle?”.

L'immagine finale della timida speranza, a cui il fervente umanista Kurosawa non può rinunciare, è resa dalla giovane amante che va a trovare il vecchio patriarca, salendo le scale dell'ospedale con l'ultimo dei suoi figli addormentato sulle spalle (Fig. 5), in contrappunto con la sconsolata discesa di Harada che, battuto dagli eventi, non è riuscito a evitare la tragedia pur mettendoci il suo impegno civile.



Fig.5

La paura nucleare di *Testimonianza di un essere vivente* troverà ulteriore spazio¹⁷ nel sesto episodio di *Sogni (Konna Yume o mita, 1990)*, *Fuji in rosso (Akafuji)*, nello scenario apocalittico causato proprio dall'esplosione di una centrale nucleare, costruita sconsideratamente ai piedi del Monte Fuji¹⁸, infuocato da un'improvvisa eruzione. Il tema verrà ripreso anche in *Rapsodia in agosto (Hachigatsu no kyōshikyoku, 1991)*, suo penultimo film, in cui riporta la memoria all'olocausto di Hiroshima, attraverso gli occhi e il cuore di nonna Kane. Nell'ultima memorabile sequenza, Kane confonde il lampo di un fulmine causato dal forte temporale con l'esplosione nucleare¹⁹ – proprio allo stesso modo di Nakajima – , e si mette così a correre a perdifiato nella radura contro il vento e la pioggia battente, cercando di raggiungere il marito (perito molti anni prima nell'olocausto), aggrappata a un ombrellino fragile quanto lei, inseguita dai familiari in montaggio parallelo. Tutti ripresi in corsa nella stessa direzione, più e più volte, facendo un calibrato uso del ralenti, con una canzoncina infantile cantata da un coro di bimbi, in contrappunto. L'ottantunenne Kurosawa tocca qui, con incontestabile maestria, le più alte vette di lirismo raggiungibili attraverso il linguaggio cinematografico: pura poesia nella dolorosa resa dell'essere umano segnato dalla paura nucleare.

Cinzia Cimalando

-
- ¹ Cfr. Spencer Weart, *Nuclear Fear: A History of Images*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.
- ² Cfr. Jack G. Shaheen (a cura di), *Nuclear War Films*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1978.
- ³ Cfr. Mick Broderick (a cura di) *Hibakusha Cinema: Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Age in Film*, Londra, Keegan Paul International, 1996.
- ⁴ Cfr. Abé Mark Nornes, Markus Nornes, *Japanese Documentary Film: The Meiji Era Through Hiroshima*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.
- ⁵ Ogawa realizza tra il 1968 e il 1977 la pregevole serie di film documentari *Sanrizuka*, dedicata alla lotta dei contadini della località di Sanrizuka contro la costruzione dell'aeroporto internazionale di Narita a Tokyo; mentre l'opera di maggior impatto di Tsuchimoto è una serie di documentari (1971-78) sul cosiddetto "incidente di Minamata", in Kyushu, cioè il disastro ambientale dell'inquinamento da mercurio, causato da una grande industria scaricando in mare residui chimici, con il conseguente avvelenamento del pescato e della popolazione locale. Per ulteriori approfondimenti, si rimanda a Abé Mark Nornes, *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007 e David Desser, *Tsuchimoto Noriaki and the Political Documentary in Japan*, Amherst, Hampshire College, 1990.
- ⁶ La TEPCO è riuscita a ritirarlo, ma rimangono a disposizione altri materiali significativi, come il documentario *Nuclear Ginza*, realizzato da Nicholas Rohl nel 1995 per la televisione britannica Channel Four, sull'industria nucleare giapponese e il rischio che rappresenta per i suoi lavoratori e per la popolazione stessa. Il film è stato realizzato con il contributo del fotografo Kenji Higuchi, che documenta dal 1977 la vita dei lavoratori impiegati negli impianti nucleari giapponesi. Utile in proposito il sito Backyard World, dedicato alla crisi nucleare di Fukushima e costantemente aggiornato (<http://bywo.wordpress.com/video/docu-storici>).
- ⁷ Funahashi si occupa della regia, del montaggio e della fotografia – con Yutaka Yamazaki –, mentre la musica è di Haruyuki Suzuki e Ryūichi Sakamoto (il noto musicista ha deciso per la militanza e si è schierato pubblicamente contro il riavvio del nucleare).
- ⁸ Per ulteriori approfondimenti si rimanda, tra gli altri, a Stephen Prince, *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton, Princeton University Press, 1999 e Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa. Third Edition Expanded and Updated with a New Epilogue*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- ⁹ Cfr. E. Ann Kaplan e Wang Ban (a cura di), *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2004 e Adam Lowenstein, *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, New York, Columbia University Press, 2005.
- ¹⁰ Cfr. Robert Jay Lifton, *Death in Life: Survivors of Atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991.
- ¹¹ Il testo integrale è scaricabile on line al seguente indirizzo (http://npfree.jp/download/yokohama_declaration_en.pdf).
- ¹² M. Broderick (a cura di), *op. cit.*, p.15.
- ¹³ La memoria dell'olocausto nucleare, la paranoia che circonda i test effettuati da Stati Uniti e Unione Sovietica negli anni Cinquanta e la guerra fredda permeano molti film, da *Hiroshima Mon Amour* (Alain Renais, 1959), al satirico *Il dottor Stranamore, ovvero: come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba* (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, Stanley Kubrick, 1964), a *Sacrificio* (*Offret*, Andrei Tarkovskij, 1986) – con cui il film di Kurosawa sembra avere interessanti punti di contatto – e *Pioggia nera* (*Kuroi ame*, Shōhei Imamura, 1989). Se questo stato di paura ha preso altre forme, sicuramente anche oggi, dopo Fukushima Daiichi, non si è placato. Cfr. Jerome F. Shapiro, *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*, New York, Routledge, 2002.
- ¹⁴ Fumio Hayasaka viene quotato per la sceneggiatura insieme a Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni e Kurosawa stesso. Il musicista, gravemente ammalato di tubercolosi, scompare nell'ottobre del 1955 senza vedere l'opera compiuta, lasciando il regista profondamente prostrato, al punto che decide di lasciare il film senza commento musicale, tranne che per il tema di apertura, impostato da Hayasaka e poi completato dal suo allievo Masaru Satō, utilizzato anche per i titoli di coda.
- ¹⁵ *I Live in Fear* è il titolo internazionale in inglese del film, e anche in italiano, accanto al letterale *Testimonianza di un essere vivente*, si trova il titolo alternativo *Vivere nella paura*.
- ¹⁶ Interessante a questo proposito la sequenza in cui l'emigrato in Brasile, invitato da Nakajima, si presenta con un cine proiettore portatile – d'avanguardia tecnologica – e mostra alla famiglia un filmato sulla sua piantagione. Oppure anche la particolare modalità in cui viene proposto un flashback nella narrazione, nella sequenza in cui la figlia più giovane Sue mostra insieme all'anziana madre un album fotografico all'amante Asako, a testimonianza dei giorni felici in cui Nakajima faceva divertire i familiari: Kurosawa propone abilmente un breve montaggio di fotografie in dettaglio. Senza dimenticare l'immagine reale del fungo nucleare proposta in dettaglio, fotografata sulla copertina di un libro e sulla pagina di un giornale, a cui ho già fatto riferimento.
- ¹⁷ Cfr. James Goodwin, "Akira Kurosawa and the Atomic Age", in Mick Broderick (a cura di), *op. cit.*, p. 187.
- ¹⁸ Non può non tornare alla mente la splendida immagine del Monte Fuji filmata in *Testimonianza*, alle spalle di Nakajima e del suo ospite proveniente dal Brasile, mentre visitano un terreno sulla collina verdeggiante. Nella sua

bellezza ricorda allo spettatore che i giapponesi vivono in un arcipelago pericolosamente esposto a eruzioni vulcaniche e terremoti.

¹⁹ In effetti, i cronisti dell'epoca descrivono la detonazione atomica come un lampo di luce subito seguito da uno scoppio fragoroso, cioè *pika don*, termine con cui viene subito designata. Cfr. Katharine Anne (Gabele) Douglass, "Pika-Don and Motion Pictures: The Atomic in Cinema", in *Montage*, n. 2, 2008 (http://www.uiowa.edu/~montage/issues/2008/01_Douglass.pdf).