

Orienti/Occidenti

Cartografie della post-apocalissi: rappresentazioni della metropoli post-atomica nel cinema d'animazione giapponese contemporaneo

“Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee di una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimenti delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole”.

(Italo Calvino, *Le città invisibili*)

La città, distrutta, deformata, rinata dalle proprie ceneri, al tempo stesso metafora e nemesis di un sistema e di un potere fatalmente votati a un destino di implosione/esplosione, è senz'altro una delle immagini più potenti, disturbanti e presenti del cinema di animazione giapponese contemporaneo. *Akira* di Katsuhiro Ōtomo (1988), *Metropolis* di Rintarō (2001) e *Summer wars* di Mamoru Hosoda (2009), ognuno – come vedremo – in modo diverso, offrono interessanti spunti di riflessione sulle modalità in cui la metropoli si costruisce come fulcro della narrazione del fallimento della modernità, lo stesso che ha condannato l'umanità a vivere nel limbo sospeso dell'era post-atomica. Edifici che dovrebbero racchiudere e proteggere le vite degli individui e della comunità, articolare gli spazi del pubblico e del privato, si rivelano inadeguati, ambigui, inospitali, porosi. E il rapporto fra l'uomo e l'architettura urbana si fa incerto, e fragile.

Girati a quasi un decennio di distanza l'uno dall'altro, ci parlano di una progressiva rarefazione della paura del nucleare, dalle immagini di distruzione nette e senza appello all'interno delle quali *Akira* è incastonato, al virtuosismo citazionista di *Metropolis*, dove la deflagrazione finale si moltiplica – e nel contempo si diluisce – in un gioco di specchi, fino ad arrivare a *Summer wars* e alla dissoluzione del reale nel virtuale. Un processo che non implica tuttavia una perdita di senso,

anzi. E la mappa metropolitana di Tokyo – riferimento ossessivamente presente, citazione esplicita o metonimia – si fa ora cartografia di uno spazio simbolico, e in gioco non è solo la distribuzione architettonica delle aree urbane, quanto la rappresentazione iconica del controllo sullo spazio geografico e sulla comunità che lo abita a opera dei meccanismi politici, e la costruzione di nuove gerarchie, valori e poteri.

Film di culto¹, psichedelico e visionario, *Akira* esplora uno dei temi ricorrenti dell'animazione giapponese di fantascienza, la metamorfosi del corpo. La pellicola si snoda fra due distruzioni, quella di Tokyo, al termine della III Guerra Mondiale, il 16 luglio 1988 (data della première del film), e quella di Neo Tokyo, risorta dalle macerie 31 anni dopo e teatro della vicenda. Al centro, la figura di Tetsuo, membro di una delle gang di motociclisti che imperversano per le strade della città.

Legato al capo della banda, Kaneda, da un'amicizia profonda che risale ai tempi della loro difficile infanzia in orfanotrofio e che suscita in lui un mix di sentimenti contraddittori e confusi, sospesi fra una sorta di dipendenza e il risentimento, è un adolescente fragile, fatalmente destinato a essere manipolato da una scienza al servizio delle oscure mire di un potere politico tentacolare, e a diventarne strumento di devastazione e morte².

Nella sua trasformazione consiste il nucleo narrativo del film: prigioniero nel laboratorio segreto degli scienziati governativi che con i loro esperimenti scatenano il suo potenziale psichico, Tetsuo riesce a fuggire, ossessionato da Akira, un'entità ambigua con la quale in un ciclo di orrifiche mutazioni – che per inciso ricordano un altro cult della cinematografia giapponese dello stesso anno, *Tetsuo* di Shin'ya Tsukamoto – sembra passo dopo passo identificarsi. Nel finale, scompare, trascinato nel destino di Akira e degli altri mutanti psichici.

Nell'*opening* la città ci viene mostrata in una rapida sequenza a volo di uccello: nella luce dorata del sole, la grande arteria stradale multicorsia, i palazzi che la fiancheggiano, fino ad abbracciare con lo sguardo che si alza veloce l'intera area metropolitana dominata da un pugno di grattacieli grigi, a suggerire la presenza di un potere (politico) che allunga la sua ombra minacciosa sulla comunità. All'improvviso una luce incandescente, dalla forma perfettamente emisferica – plastica stilizzazione del fungo atomico – avanza dai sobborghi fino a divorare l'intera città, strade, palazzi, grattacieli (Figg. 1-2). Una scena della durata di una manciata di secondi, eppure dilaniante per lo specifico legame che instaura tra spazio, memoria e identità. Tokyo, Hiroshima e Nagasaki: prodotti

della storia che, integrati e più e più volte riproposti nei meccanismi culturali, ne sono riemersi trasformati in significanti universali, per cui a essere in gioco non è ormai l'identità "giapponese", ma quella dell'uomo condannato a vivere nell'era post-atomica.



Figg. 1-2

Siamo tutti dei sopravvissuti. Tokyo, fin dall'epoca della sua prima, grande espansione alle soglie del '900, è sempre stata una delle città simbolo della modernità, del progresso; rasa al suolo dai bombardamenti sullo scorcio della II Guerra Mondiale, non solo risorge dalle proprie stesse macerie ma più di ogni altra metropoli contemporanea sembra incarnare il sogno avvenirista e il modello della *global city*. Nelle parole di Saskia Sassen:

[T]hese cities now function in four new ways: first, as highly concentrated command points in the organization of the world economy; second, as key locations for finance and for specialized service firms, which have replaced manufacturing as the leading economic sectors; third, as site of production, including the production of innovations, in these leading industries; and fourth, as markets for the products and innovations produced. These changes in the functioning of cities have had a massive impact upon both international economic activity and urban form: cities concentrate control over vast resources, while finance and specialized service industries have restructured the urban, social and economic order. Thus a new type of city has appeared. It is the global city. Leading examples now are New York, London, Tokyo [...]³.

Akira fotografa il momento in cui la "città globale" si sta affermando, uno spazio architettonico e simbolico che racchiude le caratteristiche individuate da Sassen, e in più coglie quello che è il tratto peculiare di Tokyo rispetto a New York o Londra, la proiezione nel futuro. Non a caso, dopo l'*opening* e i titoli di testa, ci troviamo catapultati nel 2019, a Neo Tokyo. Questa volta lo sguardo è dal basso, sono piedi che si muovono nei vicoli degradati, aree liminali dal punto di vista urbanistico, economico, sociale, la zona d'ombra del sistema capitalistico. E poi la corsa in moto fra

i grattacieli, i fari di luce, le rutilanti immagini pubblicitarie: la scena è una citazione fin troppo esplicita di *Blade Runner* di Ridley Scott, film di culto del 1982. La lettura filologica della città dei replicanti è nota: una Los Angeles distopica del 2019, con tutti i tratti della metropoli asiatica; lo skyline si dice sia di Hong Kong, ma nell'immaginario si sovrappone a quello di Tokyo, capitale allora emergente, in pieno boom economico. Colpisce qui come in *Akira* la disturbante assolutizzazione dell'estetica della sgradevolezza, nessun ristoro è concesso allo sguardo, solo ombre cupe, degrado, e l'ubiqua sensazione di pericolo. Perché questa è l'eredità di Hiroshima e Nagasaki, la paura di una forza distruttrice incontrollata scaturita dal cuore stesso di quelle città teoricamente costruite per accogliere e tutelare la vita delle comunità. Le metropoli cresciute fra le due guerre, ispirate ai modelli dei maestri del modernismo – Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier – proponevano una marcata separazione degli spazi: edifici governativi, università, aeroporto e stazione ferroviaria centrale, area industriale, zona residenziale... un'articolazione razionale non solo delle architetture, ma anche della vita degli individui, pensata per garantire ordine, sicurezza, *normalità*. Ma dal centro nevralgico di quelle stesse città, la sede del potere, urbanisticamente collocato e pensato per poter essere riconosciuto come punto di riferimento dell'identità nazionale collettiva, si è sprigionata una incontrollabile potenza distruttrice che ha alterato per sempre l'equilibrio uomo/scienza/natura. Per questo il potere – qualunque forma di potere, politico o economico – nel mondo post-atomico è iconicamente reso in costruzioni grigie, buie, che odorano di morte.

Lo scoppio dell'atomica ha deformato il rapporto fra l'uomo e lo spazio pensato per accoglierlo, le strutture architettoniche si sono dimostrate altrettanto fragili e ambigue delle ideologie che le avevano progettate, e pur tuttavia sembrano in grado solo di riprodurre se stesse, all'infinito. Neo Tokyo, ma ancor di più la futuristica Metropolis dell'omonimo film di Rintarō del 2001, propongono un'articolazione dello spazio che appare come una distorsione distopica della città ideale modernista, fondata sulla netta separazione fra centro e periferia⁴. Il film segue le vicende di Kenichi, appena adolescente, e dello zio, un investigatore privato impegnato nella ricerca dello scienziato pazzo Dott. Laughton, giunti in città durante i festeggiamenti che seguono all'inaugurazione di un immenso grattacielo, lo Ziggurat, simbolo del potere del signore di Metropolis, Duke Red (Fig. 3). Ed è proprio a Laughton che quest'ultimo ha ordinato di costruire Tima, un ginoide con le sembianze della figlia perduta, perché possa sedere sul trono situato in cima al gigantesco edificio per governare il mondo.



Fig.3

Cuore di Metropolis, lo Ziggurat è l’emanazione di Duke Red, immagine vivente del controllo da lui esercitato sulla città, e destinato a trasformarsi in una micidiale arma per la conquista del pianeta. Come già ha notato Lawrence Bird, il mostruoso grattacielo riunisce in sé i due simboli architettonici del potere presenti nell’ovvio ipotesto dell’*anime*, il film di Fritz Lang del 1927, la Torre di Babele e la Cattedrale; non solo, ma il suo profilo richiama chiaramente il *Tōkyōto chōsha*, la sede del governo metropolitano di Tokyo, progettato da Kenzō Tange (1913-2005)⁵ e inaugurato nel 1991⁶. Allo Ziggurat e alla prepotenza con cui si erge, quasi a sfidare il cielo (interessante a questo proposito che il *Tōkyōto chōsha* abbia conservato fino al 2006 il primato di edificio più alto della città), si oppongono i cunicoli tentacolari dei sotterranei che, a differenza di Lang, Rintarō immagina pieni di colore, e di vita. Perché nel mondo post-atomico l’umanità pulsa ai margini, nelle periferie, lontano dal centro da cui emana un potere che continua a divorare se stesso.

Un altro elemento che accomuna Metropolis e Neo Tokyo è, a fronte del rapporto distorto con la comunità, una sorta di legame simbiotico con una figura ibrida destinata a dividerne l’ineluttabile destino di distruzione, in un doppio movimento di implosione/esplosione. Tima e Akira sono corpi il cui involucro – l’epidermide – non è più in grado di assolvere la funzione naturale e culturale di barriera fra *dentro* e *fuori*, fra ciò che è umano e ciò che non lo è. Corpi liminali, nel contempo biotici e meccanici, soggetti che non possono esperirsi e percepirsi come “uno”, ma nemmeno considerarsi “duplici”, anche solo perché i confini violati non possono essere rifissati⁷. Il cyborg è una figura pressoché onnipresente – nelle sue diverse declinazioni – nel cinema di animazione giapponese del dopoguerra: icona delle culture pop incentrate sui temi dell’apocalisse e della sopravvivenza, potente metafora dell’angoscia di fronte all’oscura minaccia

delle radiazioni, ci riporta all'inevitabile confronto con il bombardamento atomico e la possibilità reale della distruzione globale in esso implicita, all'esplorazione della natura intrinsecamente ambigua della tecnologia. Figura che istintivamente ascriviamo al futuro, ci parla invece del presente, della società contemporanea, delle sue trasformazioni, dei nostri incubi e delle nostre paure. Perché il corpo cyborg, come il corpo *hibakusha*⁸, il corpo sopravvissuto all'esplosione e al successivo *fall-out*, è un corpo lacerato, esposto, improvvisamente permeabile alla contaminazione, alla metamorfosi. L'atomica non uccide una volta sola, ma nasconde nelle viscere dell'uomo un seme di morte di cui non è possibile prevedere le fasi di crescita e germinazione.

Dopo il 9 agosto 1945 siamo tutti sopravvissuti. Senza più certezze e sicurezze, non più protetti dalle nostre case, dalle nostre città, dai nostri corpi. Protagonisti di narrative che possono solo costruirsi sulla base di meccanismi di perdita o sottrazione: dell'innocenza, di punti di riferimento solidi, ma soprattutto del proprio io. Ed è proprio quest'ultima perdita che riecheggia nel finale di *Metropolis*, nell'ultima domanda di Tima: "Io, chi sono?"⁹.

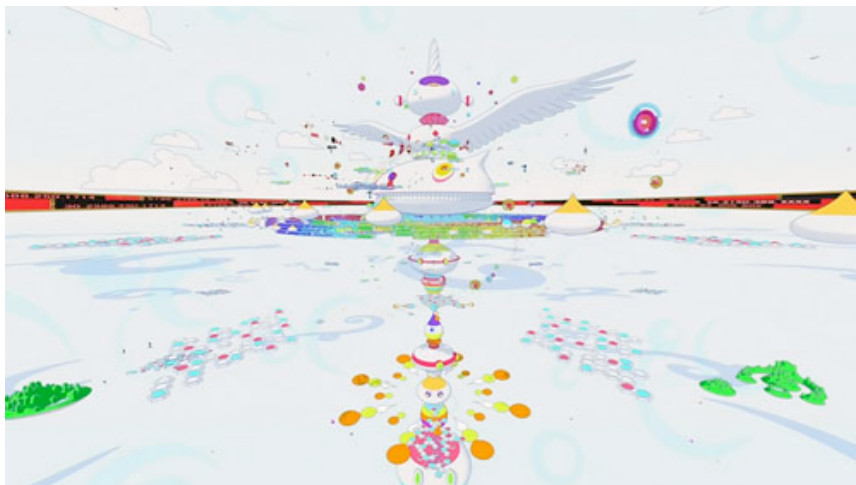


Fig.4

Come abbiamo già anticipato nelle prime righe, le immagini di città distrutte si rincorrono nell'animazione (e non solo) del dopoguerra, in una ripetizione scandita e ricorrente che anziché produrre una perdita di senso, sembra dischiuderne nuovi livelli, anche laddove i riferimenti alla storia e alla memoria si fanno più rarefatti. Così, in *Summer wars* di Mamoru Hosoda (2009), il potere non si iscrive più al centro della città reale, ma dilaga nello spazio virtuale. Ancora una volta il protagonista è un adolescente, Kenji, liceale geniale ma con problemi di socializzazione, che all'improvviso un mattino si risveglia al centro di un disastro: Oz, il mondo immateriale dove è solito trascorrere la maggior parte del proprio tempo (Fig. 4), è stato violato da Love Machine,

un'intelligenza artificiale che si è impadronita del suo account, ed è precipitato nel caos. Oz è ubiquo e inafferrabile, svincolato dai limiti imposti da spazio e tempo, e controlla ogni singolo sistema elettronico del paese: Love Machine si impadronisce di questo incredibile potenziale, ingigantendosi e spandendosi senza controllo, arrivando a minacciare non solo il Giappone ma il mondo intero. Fino all'implosione finale.

Il fascino di *Summer wars* è tutto nella distopica decostruzione del reale, delle sue strutture e categorie fondanti, in una sonnacchiosa quotidianità che viene bruscamente spezzata dal manifestarsi di un potere incontrollabile perché scaturito dell'iperreale, dall'ipercorporeo – anche se il missile con il quale Love Machine sfida la terra è quanto mai reale... La minaccia non trova più una rappresentazione grafico-architettonica, non è più identificabile in uno spazio più o meno simbolico. Viviamo in un mondo sempre più virtualizzato, in cui grazie alla tecnologia l'oggetto svapora nella propria riproduzione, in nome di quella che è stata definita *estetica della sparizione*¹⁰. Privato dei limiti oggettivi, l'elemento architettonico va alla deriva, galleggia in un etere elettronico sprovvisto di dimensioni spaziali, inscritto nella sola temporalità di una diffusione istantanea¹¹.

Questo lo scenario nel quale irrompono i drammatici eventi dell'11 marzo 2011, inducendo inevitabilmente a una ri-lettura delle reiterate, multiformi rappresentazioni del mondo post-atomico, in una prospettiva che può essere duplice: da un lato, rispetto alla rarefazione nel virtuale, i problemi al nucleo del reattore hanno drammaticamente riportato le nostre paure a una dimensione più concreta, materica, all'hic et nunc; dall'altro hanno messo in luce la presenza di un potenziale distruttivo silente, e ubiquo, del quale in opere come *Summer wars* sembra di ritrovare un presentimento¹².

Paola Scrolavezza

¹ *Akira* in Giappone fu il film più visto del 1988, e l'anno successivo replicò il successo negli USA e in Europa, dove, osannato da pubblico e critica, a tutt'oggi viene considerato il lungometraggio che ha segnato l'inizio del *boom* dell'animazione giapponese.

² Susan Napier, *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 39-48.

³ Saskia Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton, Princeton University Press, 2001, pp. 3-4.

⁴ Il film di Rintarō si ricollega all'omonimo *manga* di Osamu Tezuka del 1949, a sua volta ispirato al capolavoro di Fritz Lang del 1927. Il filo che unisce le tre opere è tuttavia molto tenue, essendo tutte profondamente radicate nel contesto storico all'interno del quale si sono prodotte: rimane la potente dimensione distopica sulla quale il futuro è proiettato, la riflessione sul corpo, sull'*essenza* e la riproducibilità dell'essere umano, sulle responsabilità di una scienza irrimediabilmente collusa con il potere. Per un approfondimento di queste tematiche si rimanda a Lawrence Bird, "States of Emergency: Urban Space and the Robotic Body in the *Metropolis* Tales", *Mechademia*, vol. 3, 2008, pp. 127-148.

⁵ Tange, lo ricordiamo brevemente, è stato profondamente influenzato dai maestri del modernismo, in particolare da Le Corbusier.

⁶ Lawrence Bird, "States of Emergency: Urban Space and the Robotic Body in the *Metropolis* Tales", *op. cit.*

⁷ Sharalyn Orbaugh, "Emotional Infectivity: Cyborg Affect and the Limits of the Human", *Mechademia*, vol. 3, 2008, pp. 150-172.

⁸ Con il termine *hibakusha* si indicano coloro che riuscirono a sopravvivere al bombardamento atomico di Hiroshima e Nagasaki.

⁹ Il tema della perdita dell'innocenza è sottolineato dalla presenza di protagonisti adolescenti come Tima, Kenichi, Tetsuo: figure liminali, sulla soglia fra l'infanzia e l'età adulta, simboleggiano la parte più autentica e fragile dell'umanità, il suo futuro.

¹⁰ Paul Virilio, *Estetica della sparizione*, Napoli, Liguori, 1992. In Virilio, per la precisione, l'estetica della sparizione descrive l'attuale derealizzazione dell'esperienza derivante dall'alienazione tecnologica.

¹¹ Paul Virilio, *Lo spazio critico*, Bari, Dedalo, 1998, p. 10.

¹² Questo breve saggio rientra in un progetto di ricerca più ampio sul ruolo degli spazi urbani nelle narrative del Giappone contemporaneo. Mi ripropongo di approfondire ulteriormente gli spunti qui proposti, e gli interrogativi rimasti irrisolti in successive pubblicazioni, in particolare Paola Scrolavezza, *Punto. Linea. Cerchio. Percorsi metropolitani nella scrittura del Giappone contemporaneo*, Milano, Morellini, in corso di pubblicazione.