

LA CITTA' INCANTATA: APPROFONDIMENTO

a c. della prof.ssa Francesca Gasperini

Chihiro in viaggio attraverso lo specchio

(articolo di Matteo Bittanti tratto da *Cineforum* n° 425, pp. 25-28)

C'è un filo rosso che lega *Il mio vicino Totoro* (Tonari no Totoro, 1988) e *La città incantata* (Sen To Chihiro No Kamikakushi, 2002), tanto che si potrebbe considerare i due film complementari. Le pellicole di Miyazaki sono fiabe per adulti. La prima racconta la storia di due sorelle, l'undicenne Sutsuki e la piccola Mei, di quattro anni, che entrano in contatto con lo spirito delle montagne, Totoro. In *La città incantata* è un'altra una bambina, Chihiro, dieci anni, a varcare la soglia che separa il mondo reale da quello fantastico. L'incipit dei due film è speculare: le due storie si aprono infatti con un trasferimento familiare. Ne *Il mio vicino Totoro*, Mei e Sutsuki lasciano la città per la campagna. In *La città incantata*, assistiamo ad un analogo spostamento: dallo spazio urbano a quello rurale. Dal *kosmos* razionale della Cultura al *kaos* irrazionale della Natura. Le tangenze continuano: in entrambi i casi, il portale tra il mondo "reale" e quello "fantastico" è rappresentato da un tunnel. I piccoli ragnetti che aiutano Kamajii rimandano inevitabilmente ai *susa-ataris* di *Totoro*.

In entrambi i film, la dimensione soprannaturale è onirica, quasi fosse frutto dell'immaginazione della piccola protagonista (Sutsuki in *Totoro*, Chihiro qui, che non a caso, si chiede più volte «Sto forse sognando?»). *Totoro* e *La città incantata* raccontano la medesima storia: in momenti di grande stress psicologico (la malattia della madre nel primo, la sparizione dei genitori nel secondo, due metafore del crescere), le piccole protagoniste se la cavano da sole, acquistando, nel contempo, una nuova capacità di guardare e comprendere il mondo. Il tema della percezione è centrale. Il doppio ruolo di bambina e donna, consente a Chihiro, Mei e Sutsuki di cogliere ciò che gli adulti - che hanno ormai smarrito la purezza e l'innocenza - non sono più in grado di vedere. Durante il viaggio in Audi (l'unico marchio riconoscibile del film), Chihiro comprende sin dall'inizio che c'è qualcosa di strano nell'ambiente circostante. Chihiro, a differenza dei "grandi" coglie il noumeno al di là del fenomeno. La percezione infantile ha dunque un'efficacia epistemologica che trascende quella degli adulti. Il fantastico coesiste con la ratio, ma solo i più innocenti e vulnerabili, i bambini, sono in grado di comprenderlo.

Chihiro & Alice

Se *Il mio vicino Totoro* era "Alice nel Paese delle Meraviglie," allora *La città incantata* è «Alice attraverso lo specchio». Come nelle opere di Carroll, la piccola protagonista finisce catapultata in un mondo magico e assurdo, esilarante e terrificante, in cui il nonsenso e il grottesco rappresentano la normalità. E come nell'opera di Carroll, anche qui il linguaggio gioca un ruolo fondamentale¹. In fondo, *La città incantata* è una riflessione sulla matrice magica e soprannaturale della parola: come spiega Haku, Yubaba governa il regno degli spiriti (*bakemono*, fantasmi) "rubando" letteralmente il nome delle sue vittime². La piccola diventa allora Sen (c'è un gioco di parole: in giapponese il primo kanji che compone il nome Chihiro può essere letto come sen, ovvero "mille"). La perdita del nome, o meglio, la sua trasformazione in numero, conduce all'alienazione, in senso hegeliano e marxista assieme.

¹ Si noti che in *Totoro* il tema del nome giocava un ruolo altrettanto cruciale. Quando Mei incontra Totoro per la prima volta, la ragazzina non gli domanda «Cosa sei?» - domanda più che legittima, considerando il peculiare aspetto della creatura, metà gattone, metà panda - bensì «Come ti chiami», al che la bestia risponde biondando «To-to-ro». Rassicurata, la piccola ragazzina finiva per addormentarsi sul pancione del placido "mostro".

² Nella cultura egizia il nome incarnava l'essenza degli oggetti. Pertanto, conoscenza delle parole era la condizione necessaria per esercitare il potere sulle cose e sul mondo.

Marxista, perché Miyazaki da sempre usa il cartone animato per muovere una critica al modello capitalistico. In *La città incantata*, Yubaba dirige con il pugno di ferro una sorta di centro estetico per gli spiriti che popolano il mondo. L'arpia trasforma gli esseri umani in schiavi (Chihiro e Haku). In questa rilettura nipponica della dialettica servo-padrone, Miyazaki non rinuncia a polemizzare contro gli usi/abusi della società contemporanea. Il padre di Chihiro, obeso e spavaldo, guida a folle velocità la sua Audi su una stradina di montagna. Quando la moglie lo invita a rallentare, l'uomo risponde «Non preoccuparti, tanto (l'auto) ha quattro ruote motrici». E quando Chihiro lo prega di non ingozzarsi, il papà le dice che tanto ha «la carta di credito». Inevitabile la punizione divina: gli adulti - che nella cosmologia di Miyazaki sono sempre più irresponsabili dei bambini - finiscono per essere trasformati in maiali³, un tema già trattato in *Porco Rosso* (Kuremi no Bura, 1991). Analogamente, l'avida Yubaba, autoritaria e folle come la Regina Rossa di Carroll, è accecata dalla bramosia al punto da non accorgersi di aver perso temporaneamente il piccolo-grande figlioletto Bou. I dipendenti del centro termale - che stando allo stesso Miyazaki rappresenta una metafora del suo studio di produzione, Ghibli - idolatrano il Dio Ricchezza (l'oro prodotto dalle mani del fantasma "Senza Faccia") sono destinati allo scacco. Allo stesso tempo, per Miyazaki, l'unico modo di uscire dall'impasse è lavorare. Come in *Kiki servizio di consegne* (Majo no Takkyubin, 1988), anche qui la giovane protagonista deve guadagnarsi il diritto a esistere. Kiki, la tredicenne apprendista fattucchiera, lavora come fattorina di una panetteria⁴ per pagarsi l'affitto. Chihiro, dopo aver perso genitori, nome e ogni ricchezza materiale, supera il momento di difficoltà diventando una "donna delle pulizie". Un lavoro faticoso e talvolta umiliante: spetta a lei ripulire le creature più zozze, ammassi semoventi di melma. All'inizio, Chihiro non riesce a stare al passo delle colleghe: Lin la riprende più volte e Kamaji le raccomanda di «finire quello che hai cominciato». Ma chi la dura, la vince. Chihiro e Kiki conquistano l'emancipazione grazie al sudore della loro fronte.

Chihiro & la shojo

Chihiro esce profondamente trasformata dall'esperienza con Yubaba. Prima di entrare nel tunnel è una bambina. Dopo esserne uscita, è una donna. *La città incantata* è allora la storia della perdita dell'innocenza di Chihiro. Ma c'è di più: come nota Alessandro Gomasca («La bambola & il robotto, Culture pop nel Giappone contemporaneo», Einaudi, 2001), «moltissimi videogiochi, fumetti e film d'animazione prodotti in questi ultimi anni in Giappone hanno come protagoniste ragazzine di 12-13 anni» (p. 45), le cosiddette *shojo*. La *shojo* è una «donna-bambino [...] una creatura liminale, sospesa tra infanzia e società adulta, consapevolezza e innocenza, mascolinità e femminilità», (p.43). Questa figura riveste un'importanza centrale all'interno della cultura nipponica. Rappresenta un vero e proprio «paradigma esistenziale, più che un momento di transito temporaneo» (ibidem) per le giovani giapponesi. Quello della *shojo*, è un corpo «sospeso tra realtà e fantasia che incarna [...] un nuovo modello di femminilità canonizzato dalla cultura nipponica contemporanea» (pp. 45-46).

Miyazaki ha contribuito più di ogni altro autore ad alimentare la fascinazione quasi feticistica per la *shojo*. La sua eroina è generalmente giovane, se non giovanissima. I suoi tratti caratteristici sono l'autonomia, la perseveranza, la generosità. Rappresenta, in molti casi, una possibilità di redenzione sociale e culturale profonda. Ma, come osserva Susan J. Napier («Anime. From Akira to Princess Mononoke», Palgrave, New York, 2001), si discosta dalla *shojo* tradizionale, perché non è "passivamente sognatrice" né "ultrafemminile" (p. 124). All'interno della cosmologia dell'autore nipponico è declinata ora come amazzone (si pensi alla Nausicaä di *Nausicaä nella Valle del Vento*, Kaze no Tani no Nausicaä, 1984, ma anche alla San de *La principessa Mononoke*, 1999), ora come bambina all'apparenza delicata e vulnerabile, in realtà tenace e coraggiosa (Kiki, Mei, Satsuki,

³ Il villaggio dei demoni, descritto dal padre di Chihiro come «un parco a tema abbandonato», è simile al Paese dei Balocchi collodiano. Là Pinocchio e Lucignolo si trasformavano in asini, qui i genitori diventano maiali.

⁴ La componente "pecuniaria" di Kiki era assente nel romanzo da cui è stato tratto il film ed è stata introdotta da Miyazaki, che, del resto, può vantare studi universitari in Economia & Commercio.

Chihiro, Sheeta). La shojo di Miyazaki è spesso orfana (vedi San ne *La Principessa Mononoke*, Sheeta in *Laputa*) oppure impossibilitata, per scelta o costrizione, a fare affidamento sui genitori (Kiki, Nausicaä, Meie Satsuki di *Totoro*). L'eroina di Miyazaki deve allora affrontare prove difficilissime per rifondare l'unità familiare perduta, oppure crearne una alternativa, ex novo. Sovvertendo i cliché della narrativa tradizionale, il classico eroe maschile finisce per diventare mero supporto al personaggio femminile: vedi il Tombo di *Kiki servizio di consegne*, Kanta di *Il mio vicino Totoro*, Pazu in *Laputa* e Haku in *La città incantata*. La shojo di Miyazaki non è una lolicon, una ninfetta: viene deprivata di connotazioni erotiche. Il bacio accennato, ma alla fine mancato, tra Chihiro e Haku rimanda ad un'etica/estetica asessuata.

Ucci ucci, sento odor di cristianucci

Quella di Miyazaki è una narrativa della perdita. In *Nausicaä e Conan (Mirai Shonen Conan*, serie televisiva, 1978), è il macro-cosmo a venir meno: il mondo implode senza che i personaggi possano fare nulla per salvarlo. In *Totoro*, *Kiki, servizio di consegne* e *Il Viaggio di Chihiro*, è invece il micro-cosmo (la famiglia) a dissolversi. In *Totoro*, la madre è ammalata e le due ragazzine sono costrette a fare affidamento solo su se stesse. In *La città incantata*, la metamorfosi dei genitori, avidi e ingordi, costringe Chihiro a lavorare per sopravvivere. Un altro leit-motiv tipicamente miyazakiano è il volo, che ricorre in tutte le sue produzioni - e che, in alcuni casi, prosegue ben oltre i titoli di coda, cfr. *Porco Rosso* e *Kiki servizio di consegne*⁵. Si pensi alle isole volanti di *Laputa (Tenkuu no Shiro Laputa*, 1984), alle spericolate acrobazie del pilota Porco Rosso, alla scopa magica di Kiki, alle camminate nel cielo di Nausicaä. E non è un caso che il nome dello studio di produzione di Miyazaki fondato nel 1985 insieme al collega e amico Isao Takahata, sia Ghibli, come il vento sahariano. Al pari di J.G. Ballard (la cui influenza è palpabile in svariate opere del regista nipponico), il volo può essere letto come catarsi e purificazione, come liberazione dal passato (dalle tradizioni), ma anche dai vincoli (etici e morali) che esso comporta. Il volo è spesso un momento epifanico e lisergico: in *La città incantata*, il mistero di Haku viene finalmente rivelato proprio durante una cavalcata aerea: solo allora il ragazzo-drago recupera la sua vera identità.

La preoccupazione ambientalista, altra costante di Miyazaki, appare qui stemperata dall'esigenza poetica. Nei mondi animati dell'autore nipponico, la natura si manifesta come una forza autonoma e dichiaratamente non-umana, se non esplicitamente anti-umana. Le foreste e le selve oscure (*Totoro*, *La Principessa Mononoke*, *Laputa*, *La città incantata*) ricorrono frequentemente, insieme ad altri elementi, l'aria e l'acqua. Il mondo contemporaneo o post-industriale (la Cultura), rappresenta la nemesi della Natura. E' noto che, per Miyazaki, i processi di modernizzazione hanno portato alla progressiva distruzione dell'equilibrio primordiale e all'alienazione dell'uomo con l'ambiente naturale. In *La città incantata*, l'accusa di Miyazaki si incarna in Okutaresama, il "Mostro Puzzolente", lo Spirito di un Fiume. La creatura, un ammasso di fango maleodorante, vomita i rifiuti che gli esseri umani gli hanno rovesciato dentro, dai frigoriferi alle biciclette. Oltre a inquinare, gli esseri umani "puzzano,": al passaggio di Chihiro, gli spiriti si tappano letteralmente il naso. Una seconda figura interessante è quella di Koanashi, detto "Senza Volto," un mostro incappucciato che ricorda il Macchia Nera disneyano⁶. Il demone, in origine buono e generoso, diventa vorace e mostruosamente avido nel momento in cui comincia a consumare in modo disordinato, bulimico, inghiottendo tutto ciò che gli capita a tiro. Produce una ricchezza effimera. L'oro diventa fango. Il messaggio è chiaro: la cupidigia, umana o soprannaturale, porta inevitabilmente al collasso del sistema.

⁵ Il padre di Miyazaki era un ingegnere aeronautico. Durante la Seconda Guerra Mondiale progettava parti dei caccia Zero.

⁶ Dietro al quale, secondo lo stesso Miyazaki, si cela la figura del produttore cinematografico.

L'immagine-tempo

Miyazaki possiede un gusto quasi boschiano per la composizione delle scene e dei quadri. David Chute (*Miyazaki Sensei*, «Film Comment», novembre-dicembre 1998), sottolinea che il regista nipponico «non crea immagini, bensì modelli in due dimensioni che, con l'aggiunta del movimento (il tempo), riescono a simulare con grande efficacia la terza dimensione. Ma il regista non si limita a costruire solo l'apparenza esterna di un mondo o di una macchina, ma anche tutto ciò che gli sta dietro». Immagine-tempo, immagine-mondo. C'è di più: come ha notato Napier (2001, p. 121), l'approccio di Miyazaki prevede «una sistematica defamiliarizzazione del reale, un suo allontanamento in una direzione che gli consente di sviluppare un mondo fantastico, una dimensione etica ed estetica che è al tempo stesso esotica e familiare» (p. 122). Il castello di Yubaba è familiare ed esotico assieme: rimanda ipertestualmente a quello di Cagliostro (cfr. *Il Castello di Cagliostro*, tit. or. *Lupin III Cagliostro no Shiro*, 1979), ma sembra partorito dalla fantasia di un Piranesi in acido o di Escher sotto l'effetto di funghi psichedelici. I mondi di Miyazaki sono impossibili eppure perfettamente credibili. Contigui al nostro, ma al tempo stesso ontologicamente "altro da." E' proprio questa alterità familiare che alleggerisce, senza tuttavia indebolire, l'urgenza pedagogica dell'autore nipponico.

Per finire, ciò che colpisce di più di *La città incantata* è il ritmo sommesso, lento e mai violento. C'è *ethos*, ma non *pathos*. *La città incantata* è un "viaggio" in senso letterale (il titolo originale, *Sen To Chihiro No Kamikakushi* è traducibile come «il viaggio e la misteriosa sparizione di Chihiro») e metaforico. Allucinato e allucinogeno. Un film che andrebbe visto una volta sola, come vorrebbe il suo stesso autore e che dovrebbe vivere nella memoria dello spettatore anziché nello spazio digitale di un disco compatto. Un film, come ha dichiarato lo stesso Miyazaki, pensato e realizzato «per coloro che hanno avuto dieci anni e per quelli che devono ancora compierli». Un film, aggiungerei, pensato e realizzato per tutti coloro che hanno smesso di crescere dopo aver compiuto dieci anni.