

IL FASCISMO ATTRAVERSO GLI ANIME: TRA PORCO ROSSO E CONAN

MASSIMO FARINA *

Abstract: between skies and seas crossed by seaplanes, two stories set in completely different periods and places tell the metapolitical meaning of fascism according to Miyazaki Hayao. The internal conflict of the human being, aware of his microfascist nature, leads him to deleterious relationships with his fellow men and with nature. Despite the awareness of this innate human condition and the consequent disillusionment, the message of hope for change and universal reconciliation is constant.

Keywords: Porco Rosso – Anime – Conan – Fascism – War

1. Introduzione

La stagione storico-politica europea compresa fra le due guerre mondiali è caratterizzata dall'avvento dei grandi totalitarismi reazionari a forte impronta populista e xenofoba. Assai rappresentativi di questo periodo sono stati i regimi che si affermarono in Italia e in Germania ma il fenomeno investì anche altri Paesi, dal Portogallo alla Spagna fino a diversi contesti nazionali dell'Europa orientale e specificamente dell'area balcanica.

Le vicende di quel periodo hanno travalicato i confini europei, fino a raggiungere il lontano Oriente che, coinvolto in pieno nel conflitto, ha offerto una sua versione dei fatti anche all'occidente.

Il Giappone, il più sconfitto tra gli sconfitti, fu l'unico a patire la nefasta sorte dell'attacco nucleare da parte dell'America: il 6 agosto 1945, il bombardiere americano B29 «*Enola Gay*» sganciò la prima bomba atomica («*Little Boy*») nel cuore della città di Hiroshima; tre giorni dopo fu la volta di «*Fat Man*», la seconda bomba atomica a danno della città Nagasaki.

Questi traumatici episodi influenzarono in maniera profonda le dinamiche sociali e industriali post-belliche del Giappone, modificando l'immaginario collettivo del contesto nazionale e globale, e stimolando la voglia di raccontare, dal proprio punto di vista, quei

* Massimo Farina, Ricercatore di Filosofia del diritto IUS/20, Università degli Studi di Cagliari. Email: m.farina@unica.it

fatti e quei regimi. Le peculiarità dei racconti giapponesi andarono ben oltre l'aspetto sostanziale del testo scritto fino a presentarsi, al grande pubblico, in una modalità comunicativa inusitata – agli occhi del mondo occidentale – per quel genere di contenuti.

Attraverso gli *anime*¹, che la massa appellava semplicemente come cartoni animati giapponesi, gli autori raggiunsero ogni fascia d'età della popolazione, compresa quella dei più piccoli. Il disegno, elemento di base dell'animazione, permetteva (e permette) di raccontare temi forti - opportunamente addolciti con colori accesi e forme morbide – e impegnativi – con l'uso della metafora e dell'allegoria – in una modalità totalmente diversa dalla cinematografia tradizionale e dalla letteratura e consentiva anche di raggiungere una parte di pubblico prima irraggiungibile.

Lo scopo del presente lavoro è di ricostruire una tra le più interessanti interpretazioni del fascismo che è stata raccontata attraverso i prodotti di animazione giapponesi, che si sono affermati in Italia (e anche nel resto dell'Europa occidentale) dopo la metà degli anni Settanta e che ancora oggi godono di rinomata diffusione. Dopo una breve panoramica del contesto storico, sociale e culturale di provenienza – essenziale per comprendere il perché di quelle trame – si procederà all'analisi di due grandi capolavori del Maestro Miyazaki Hayao², molto diversi tra loro ma complementari per il significato di fascismo elaborata dall'autore. Attraverso l'analisi dei tratti peculiari delle due trame, si indagherà sul ruolo assegnato al fascismo in ciascuna di esse, fino a giungere al significato metapolitico del fascismo che caratterizza tutta la produzione di Miyazaki.

2. Il contesto storico, sociale e culturale di provenienza

Le trame dei capolavori di animazione giapponese che hanno narrato i regimi occidentali della Seconda guerra mondiale possono diventare assai suggestive per il giurista, che le recepisce nella piena consapevolezza del contesto sociale, storico e culturale di provenienza. Il primo elemento da considerare è che quegli autori provenivano dal mondo degli sconfitti, caratterizzato da una voglia ossessiva di rivalsa che puntava al raggiungimento del primato tecnologico. Un Paese che voleva certamente raccontare come sono andate le cose, senza troppo edulcorarle, – proprio perché non

¹ Questi prodotti di animazione, denominati «*anime*» (アニメ), frutto della traslitterazione abbreviata della parola *animation*, giunsero in Italia a metà degli anni '70 e furono capaci di narrare, tra gli altri, anche i regimi del secondo conflitto mondiale.

² Nel presente lavoro, tutti i nomi dei protagonisti giapponesi citati saranno resi nella forma, usuale in Giappone e in altri Paesi asiatici, che segue l'ordine Cognome-Nome, invece di Nome-Cognome. Miyazaki Hayao fu uno tra i più celebri autori che a partire da quel periodo – e per i decenni successivi – realizzarono i lavori di maggior successo per raccontare all'occidente i regimi del secondo conflitto bellico, che lo hanno investito e caratterizzato. Tra gli altri nomi noti si ricordano Nagai Kiyoshi, noto come Gō Nagai (padre di *Mazinga* e *Goldrake*), Yoshida Tatsuo (autore di *Kyashan*, *Tekkaman* e *Hurricane Polimar*), Mizuki Kyoko (creatrice di *Candy Candy*). Per una panoramica sull'animazione giapponese, si veda: A. Baricordi, M. De Giovanni, A. Pietroni, B. Rossi, S. Tunesi, Sabrina, 1991.

venissero dimenticate – ma anche un Paese in cui si smantellava definitivamente l'illusione imperialistica con il passaggio ad una monarchia costituzionale dotata di un sistema parlamentare. Queste consapevolezza sono la migliore chiave di lettura che consentono al giurista di andare oltre la semplice constatazione, pur sempre vera, che si tratti di narrazioni soggettive della storia.

Per fare un po' di chiarezza si deve retroagire almeno alla metà degli anni '40, quando il Giappone, che aveva preso parte al secondo conflitto mondiale bellico, dichiarò la sua resa³. Lo scoppio delle due bombe atomiche, avvenuto pochi giorni prima, fu l'epilogo più disastroso della Seconda Guerra Mondiale e il Giappone, che ebbe la disgrazia di esserne il protagonista passivo, vide tramontare definitivamente l'epoca del mito della creazione di un impero coloniale governato dalla figura «divina» dell'imperatore.

Quello del Giappone fu un fascismo (*Nihon fashizumu*) *sui generis* - dai connotati tipici della storia e della cultura del Paese⁴ - denominato «strisciante»⁵. Il suo principale ideologo fu Kita Ikki⁶, ritenuto il portavoce delle istanze del ceto medio giapponese, che cominciò a farsi strada nei primi anni del XX secolo, aprendo il dibattito sulla necessità di riorganizzare il «sistema nazionale» attraverso lo scioglimento immediato del Parlamento – considerato distante dalla volontà imperiale e dagli interessi dei ceti medi –, la revoca della Costituzione proclamata durante la Restaurazione *Meiji*⁷ e nomina di un'assemblea di consiglieri dell'imperatore (*Komoin*). Secondo Kita, queste azioni avrebbero ribaltato i poteri, dei grandi latifondisti e delle oligarchie, consolidatisi all'interno del Parlamento.

³ L'annuncio fu fatto dall'imperatore Hirohito il 15 agosto 1945.

⁴ La peculiare forma di totalitarismo militarista che investì il Giappone, si colloca nel lungo periodo denominato *Shōwa* (1926-1989), coincidente con il regno dell'imperatore Hirohito. A voler essere precisi, la sua reggenza iniziò già 5 anni prima della sua nomina ad imperatore – avvenuta il 25 dicembre 1926 - a causa delle precarie condizioni di salute del suo predecessore (suo padre Yoshihito, imperatore del periodo *Taishō*, che intercorse tra il 1912 e il 1926). L'esperienza acquisita in questo primo quinquennio gli consentì di iniziare il periodo *Shōwa* con già una solida esperienza di governo. Durante questo lungo periodo (di quasi settant'anni, se si considerano anche i 5 anni di reggenza sotto l'imperatore Yoshihito) il Giappone oscillò tra fasi di forte crescita e profonde crisi economiche, politiche e sociali, compresi gli sconvolgimenti del secondo conflitto mondiale e la successiva resurrezione economica.

⁵ Si tratta di una definizione ampiamente utilizzata dalla dottrina storica e giuridica per descrivere l'insinuarsi lento ma inarrestabile delle logiche del potere fascista all'interno della società giapponese, che è stata ripresa e consolidata - unitamente a quella di «fascismo dall'alto» - da Maruyama Masao. Per approfondimenti si veda M. Maruyama, 1963.

⁶ Tra gli scritti più significativi di Kita Ikki si ricordano: *Nihon kaizō hōan taikō* (Lineamenti delle misure per la riorganizzazione del Giappone) e *Kokutairon oyobi junsei shakaishugi* (La teoria del *kokutai* e il socialismo puro).

⁷ La principale peculiarità della riforma *Meiji* consistette nell'adozione di una legislazione bicamerale improntata al modello britannico e di un'organizzazione dell'apparato statale, con decentralizzazione del potere amministrativo e conferimento dell'autonomia territoriale, simile a quello della Germania. In virtù di tale riforma, il Giappone rinunciò alla suddivisione in feudi. La scelta di questo nuovo assetto derivò da un attento periodo di osservazione dei sistemi occidentali, che il governo giapponese portò avanti attraverso l'invio di delegazioni composte da politici e studiosi incaricati di esaminare quei modelli, con lo scopo di approdare alla forma di governo più consona alla società giapponese.

La ricomposizione dell'equilibrio sociale e politico, per Kita, doveva passare attraverso l'ingerenza dell'imperatore negli affari istituzionali del Paese, così da contrastare qualunque forma di «abuso di potere». Le lotte di classe – la cui espressione si manifestavano attraverso le logiche corrotte dei partiti politici – erano il punto critico nella storia del Paese e dovevano essere eliminate attraverso il ritorno ad un sistema unitario (*kokutai*), ritenuto l'unico in grado di garantire la tenuta sociale.

L'esigenza di difesa del *kokutai* era caratterizzata da una tale vaghezza e ambiguità che poteva prestarsi a ogni interpretazione anche repressiva e così fu. Cominciarono a costituirsi blocchi autoritari che esercitavano pressione sulle componenti sociali più liberali e intolleranza per gli intellettuali meno indottrinati.

Al pari di quanto accaduto in Italia e Germania⁸, si andò verso una graduale soppressione del libero pensiero e verso sempre più pressanti forme di controllo⁹, fino a giungere addirittura all'introduzione del *shisō hanzai* (crimine di pensiero) e all'istituzione dei *shisō kenji* (procuratori del pensiero) specializzati nei reati ideologici.

Nel 1925 il Parlamento approvò la legge *Chian ijiho*, con lo scopo dichiarato del mantenimento dell'ordine pubblico ma in effetti si trattava di un provvedimento dai connotati liberticidi e violenti¹⁰ contro gli oppositori del *tennosei fashizumu*.

Le idee di Kita ispirarono il noto tentativo di colpo di Stato militare, che ebbe luogo il 26 febbraio 1926¹¹, organizzato da un gruppo (circa 1.500) di giovani ufficiali dell'Esercito imperiale giapponese con l'obiettivo di avviare la restaurazione *Shōwa*. La rivolta fu così violenta da causare la morte di vari esponenti politici e membri della polizia ma l'esito fu fallimentare a causa del mancato sostegno dell'imperatore Hirohito, che, al contrario, diede una decisa risposta repressiva alla rivolta attraverso le sue forze di polizia. I ribelli furono processati e molti di loro patirono la pena capitale. Tra essi, nell'agosto del 1936, fu giustiziato anche l'ideologo Kita.

⁸ La più evidente differenza tra il «fascismo imperiale» (*tennosei fashizumu*) del Giappone e i regimi italiano e tedesco fu l'assenza del partito unico e del dittatore. Elementi, a dire il vero, non totalmente assenti, per lo meno nei loro effetti, laddove la burocrazia civile giapponese – al pari del partito fascista italiano e nazista tedesco – fu in grado di attrarre consenso e, al contempo, di controllare la politica, il tutto con il sostegno del carismatico imperatore. Sulla base di tali differenze, Maruyama Masao introdusse nel 1946 la distinzione tra «fascismo dal basso» (movimento) e «fascismo dall'alto» (regime). Per l'autore in commento, l'elemento sostanziale del fascismo sviluppatosi nei due Paesi occidentali è il suo fondamento sul consenso di massa, raccolto dalla base, mentre, il fascismo giapponese si caratterizzò per la forza pervasiva esercitata dalle istituzioni verso i ceti rurali e proletari. Anche se «dall'alto», il fascismo giapponese ebbe l'appoggio della quasi totalità della popolazione.

⁹ Tra le azioni oppressive più significative, si ricorda l'approvazione della legge *Chian ijiho* (1925), con lo scopo dichiarato del mantenimento dell'ordine pubblico ma in effetti si trattava di un provvedimento dai connotati liberticidi e violenti contro gli oppositori del *tennosei fashizumu*. Per una completa panoramica degli effetti del fascismo in Giappone, si vedano: F. Gatti, 1982; H. Kawahara, 1979; Y. Okudaira, 1977.

¹⁰ Uno degli strumenti più efficaci per contrastare gli oppositori fu il cosiddetto *tenko*, che consisteva nella dichiarazione pubblica di mutamento della propria posizione ideologica. Nella gran parte dei casi, erano le pressioni familiari a convincere il sovversivo alla conversione, così da evitare il carcere ed essere riammesso alla vita in società, anche se in forma controllata.

¹¹ L'episodio è noto con il nome «incidente del 26 febbraio» o «incidente 2-26».

Per quanto concerne la politica estera, il *tennosei fashizumu* perorava l'assolvimento della missione panasiatica del Giappone, consistente nella dichiarata volontà di liberazione dei Paesi dell'Asia dall'imperialismo occidentale. Su queste basi, nel 1931, il Giappone invase la Manciuria, nel 1937 invase la Cina e nel 1940 occupò il Vietnam meridionale. Questa corsa espansiva del Giappone fu contrastata dagli Stati Uniti d'America con lo strumento dell'embargo economico. Il Giappone, in tutta risposta, determinato a procedere nel suo progetto, attaccò la base navale di Pearl Harbor senza neppure notificare la dichiarazione di guerra a Washington. Ciò determinò gli Stati Uniti all'uso della bomba atomica contro il Giappone, che nel 1945 fu costretto ad arrendersi.

Gli occupanti americani imposero al Giappone, con la forza, una nuova Costituzione democratica¹², che portò all'erosione di tutto il precedente assetto istituzionale autoritario (interamente basato sul militarismo) e dell'identità di quel popolo, insieme alle sue sicurezze economiche e politiche.

2.1 La fase del rilancio

Questa grande rivoluzione dell'apparato politico-istituzionale giapponese influenzò anche l'assetto socio-economico e portò al rilancio di settori produttivi (come quello della produzione dei giocattoli¹³ e quello cinematografico¹⁴) che per tutto il periodo della seconda guerra mondiale furono abbandonati, fino al collasso, per favorire l'industria bellica militare.

Riaffiorarono immediatamente quelle rinomate capacità produttive¹⁵, che già caratterizzarono l'industria giapponese del secondo decennio del secolo scorso¹⁶, grazie

¹² La Nuova Costituzione del Giappone, del 3 Novembre 1946, entrò in vigore dal 3 maggio 1947. Tra i tanti, si vedano D. F. Henderson, 1968; J. M. Maki, 1980; S. Koseki, 1998; R. E. Ward, F. J. Shulman, 1974; Aa.Vv., 2021.

¹³ Il metallo, insieme ad altre materie prime, poteva essere impiegato per la produzione di manufatti di utilità diretta per il Paese (e quindi certamente per la produzione di armi) con conseguente divieto di produzione di oggetti non altrettanto utili, come i giocattoli. Prima di questo divieto, l'industria dei giocattoli era considerata, ed effettivamente costituiva, uno dei settori di *élite* della macchina industriale giapponese: rinomata per la straordinaria qualità dei suoi prodotti, essa aveva avuto un ruolo d'importanza vitale nell'economia nazionale. Infatti, la Germania nazista in quegli anni aveva dovuto abbandonare la propria produzione per concentrarsi sulla creazione di armamenti e in quel momento il Giappone ebbe l'opportunità di subentrarle e divenire *leader* produttore: triplicò le vendite nel periodo tra il 1914 e il 1918 e portò i guadagni da otto a venticinque milioni di yen.

¹⁴ Come accadde in Italia all'Istituto Luce, la Tōhō Studios, famosa casa cinematografica giapponese fu prevalentemente sfruttata come mezzi di propaganda e fu obbligata ad una ingente produzione di opere patriottiche, con l'intento di rafforzare le ideologie istituzionali militaristiche.

¹⁵ A. Allison, 2006, 37.

¹⁶ Nel periodo intercorrente tra il 1914 e il 1918, il Giappone triplicò le vendite dei giocattoli e raggiunse standard qualitativi straordinari. Il segreto del successo stava nelle capacità artistiche dei produttori, spesso provenienti dal mondo artigiano della produzione di elementi decorativi ed ornamentali presenti nei templi buddisti. In breve tempo, grazie all'invenzione del torchio a mano, la produzione manuale si trasformò in produzione di massa. Sul punto si vedano: M. Tomiyama, 2000, 60-61; A. Allison, 2006, 37.

anche allo spazio creatosi dal parziale abbandono di quei settori da parte della Germania, fino a quel momento *leader* ma poi troppo impegnata nella produzione di armamenti.

L'industria del giocattolo fu la prima a fare capolino nel percorso di ripresa, dimostrando la grande capacità del popolo giapponese di voler riemergere nonostante la grande carenza di materie prime e la scarsità di risorse in generale. Fu geniale e vincente l'idea di produrre la *Kosuga Jeep*¹⁷ con la latta delle scatolette utilizzate per confezionare le razioni di cibo destinate al *Supreme Command of Allied Powers (SCAP)*¹⁸ e che sarebbero state scartate come rifiuti dopo il loro utilizzo¹⁹.

Pochi anni dopo (1954) anche il settore cinematografico cominciò a risollevarsi con dei connotati assai peculiari e fortemente influenzati dal crescente interesse del popolo giapponese per la tecnologia. Il grande interesse per lo sviluppo tecnologico, che andava sviluppandosi in quegli anni, era un riflesso della condizione sociale del popolo giapponese, che si trovava ad affrontare una difficile fase di ricostruzione. Quella tecnologia, fino a poco tempo prima sviluppata soltanto per scopi di natura bellica, veniva, ora, intesa come l'elemento imprescindibile per la riemersione dalle ceneri della sconfitta. L'ideale *gijutsu rikkoku* (nazione basata sulla tecnologia) divenne il fattore primario del progetto di rilancio industriale del Giappone: una tecnologia teleologicamente orientata verso le nuove finalità consumistiche.

Già dalle prime produzioni cinematografiche di successo²⁰, erano immediatamente percettibili gli elementi storico-culturali dell'epoca²¹. Ancora una volta, come durante il secondo conflitto mondiale, la cinematografia giapponese si presentava collegata a scenari di guerra ma in una modalità e con uno scopo totalmente diversi. Se fino a qualche anno prima, infatti, le sale cinematografiche furono sfruttate per stimolare sentimenti patriottici e guerrafondai, ora lo scopo era totalmente diverso. La guerra, ormai ripudiata anche a livello costituzionale (articolo 9 della nuova Costituzione giapponese)²², era divenuto un mero strumento narrativo utile a far scaturire risposte

¹⁷ Fu il primo giocattolo prodotto dal Giappone nel periodo del rilancio industriale. Si trattava della riproduzione in scala di una Jeep del tutto simile a quelle utilizzate dagli occupanti americani.

¹⁸ Questo era il nome dell'insieme di uffici e staff che guidarono l'occupazione americana del Giappone successiva alla Seconda guerra mondiale.

¹⁹ Si veda la dettagliata descrizione del fenomeno in R. Saitō, 1989.

²⁰ La prima produzione cinematografica postbellica di successo fu *Gojira* (per il mondo occidentale *Godzilla*), che in breve tempo divenne identificativo del genere denominato *kaijū* (che in giapponese significa «strana bestia» o «mostro»). Le trame sono generalmente incentrate sulla presenza di giganteschi mostri, che scatenano la loro furia sul mondo e sulle città. Per una panoramica illustrativa, si veda l'opera di J. Barr, 2019.

²¹ È posto in primo piano il richiamo al disastro nucleare attraverso la narrazione fantastica della storia di un gigantesco mostro anfibio *Gojira* (una specie di dinosauro) risvegliato dalla sua millenaria ibernazione a causa di test nucleari condotti dagli americani nel vicino atollo di Bikini. Si veda, per tutti, A. Kerner, 2006. Appariva palese il riferimento storico all'infausta vicenda che coinvolse l'intero equipaggio del peschereccio Daigo Fukuryū Maru (Drago Fortunato) al largo delle isole Marshall nel 1954. La nave e le 23 persone dell'equipaggio furono contaminate dalle radiazioni provocate da un esperimento nucleare statunitense effettuato nell'atollo di Bikini. Si veda M. Yamazaki, 2009; T. Yagasaki, K. Hayakawa, 2015; T. Bruno, 2017.

²² Di seguito il testo dell'art. 9 della Nuova Costituzione giapponese: «*Nella sincera aspirazione alla pace internazionale, basata sulla giustizia e l'ordine, il Popolo Giapponese rinuncia per sempre alla Guerra quale*

emotive²³ positive e pacifiste negli spettatori. Il continuo accostamento tra elementi di pura fantasia, all'interno di un *background* basato su fatti storici realmente accaduti, era fortemente coinvolgente per lo spettatore, che quei fatti li aveva vissuti, e permetteva una migliore comprensione degli scenari di guerra che, ormai, venivano presentati con un cambio prospettiva, tale da fornire al popolo giapponese un'occasione di redenzione rispetto al peso e alla responsabilità per la recente devastazione patita.

Lo sviluppo commerciale del Giappone di quegli anni non si fermò soltanto alla cinematografia tradizionale (fatta di attori in carne e ossa) ma diede ampia espansione anche a quella di d'animazione, ancora oggi conosciuta in tutto il mondo con la denominazione di *anime*. Fu grazie al rilancio di una forma d'arte dalle radici antichissime, il *manga*²⁴, in un periodo storico caratterizzato dal ciclone della *masukomyunikēshōn*²⁵, che si diede vita a questa nuova forma animata di comunicazione attraente e rivoluzionaria. L'elemento determinante fu la straordinaria invenzione chiamata televisione – giunta in Giappone circa sei anni dopo (1953) del suo primo lancio negli Stati Uniti (1947) – che divenne in tempi rapidissimi, la compagna di vita imprescindibile delle famiglie.

Il primo esempio di *anime* a livello mondiale²⁶ fu proprio la versione animata di un manga, *Tetsuwan Atomu* (per il mondo occidentale *Astro Boy*), che fu trasmessa dalla TV giapponese²⁷ a partire dal 1963. Si dovette attendere ancora una decina d'anni per assistere alla programmazione degli *anime* nel palinsesto della RAI (all'epoca ancora monopolista), proprio mentre la Corte costituzionale affermava per la prima volta²⁸ la

sovrano diritto della nazione e alla minaccia o all'uso della forza come mezzo per la risoluzione delle dispute internazionali. Allo scopo di raggiungere l'obiettivo di cui al precedente paragrafo, le forze di terra, di mare ed aeree, così come le altre potenzialità belliche, non saranno mai mantenute. Non sarà riconosciuto il diritto dello stato alla guerra». La presente traduzione è tratta da M. G. Losano, 2020, 169. In argomento, si vedano, anche, tra gli altri: F. L. Ramaioli, 2016; L. W. Beer, 1998.

²³ E. Ōshita, 1995.

²⁴ Semplicisticamente etichettato, dai più, come fumetto giapponese, presenta le sue tracce più lontane fin dal 745 a. C. nella forma di *emakimono*, (rotoli caratterizzati dalla compresenza di immagini e testi scritti) e soltanto nel 1814 viene, per la prima volta, appellato come *manga*, per intitolare una raccolta di disegni satirici del pittore Hokusai Katsushika. Il termine originariamente deriva dalla fusione di due caratteri cinesi: 漫 (abbondanza) e 画 (immagine o illustrazione). Nella sua accezione moderna, in Giappone la parola *manga* indica indistintamente tutta la produzione fumettistica, nazionale e straniera. Nell'accezione diffusasi in Italia, invece, con il termine *manga* ci si riferisce prevalentemente alle opere disegnate e prodotte da autori giapponesi. Va peraltro evidenziato che negli anni più recenti, lo stesso appellativo è sempre più utilizzato per indicare tutte quelle prodotte che, seppur prodotte fuori dal Giappone, hanno i connotati tipici dei manga asiatici.

²⁵ Si tratta della traslitterazione in giapponese dell'espressione inglese «*mass communication*», ossia quella comunicazione di massa che caratterizzerà la più grande rivoluzione comunicativa dell'epoca.

²⁶ C. Cordella, 2016, 44; S. Murakami, 1998.

²⁷ In Giappone, i cartoni animati realizzati per la televisione vengono denominati *terebi manga* (che significa *manga televisivi*) le cui prime produzioni risalgono al 1962.

²⁸ A voler essere precisi, il primo caso, di valore più che altro simbolico, di messa in discussione del monopolio RAI ebbe luogo a Reggio Calabria nel 1947, quando la prefettura autorizzò una stazione radio non monopolista a radiotrasmettere la stagione lirica che si teneva al Teatro Comunale «Francesco Cilea» (F. Cipriani, 2000, 232; P. Nano, 2000, 31). Sempre dalla Calabria, il 16 febbraio 1976, con una sentenza

legittimità delle emittenti private con la storica sentenza n. 202 del 28 luglio 1976²⁹, ponendo così le basi per la nuova era dell'attuale sistema radio-televisivo misto.

3. Alla ricerca delle più evidenti tracce del fascismo in Porco Rosso

Prima dello sbarco degli *anime* in Italia e in Europa, il mondo occidentale aveva già conosciuto i cartoni animati americani di Disney e di Hanna & Barbera ma che gli *anime* fossero qualcosa di diverso fu immediatamente chiaro a tutti i fruitori.

Il primissimo elemento da considerare era dato dal fatto che i prodotti di animazione giapponese, così come i loro antenati più statici (*manga*) si rivolgevano ad una vasta varietà di fruitori, non soltanto ai bambini ma anche agli adolescenti e agli adulti³⁰. Questo dato è certamente utile, se non altro, per non cadere nelle fuorvianti critiche esplose in Italia nel periodo della loro prima programmazione, a causa dei contenuti, secondo alcuni, non adatti ai bambini³¹.

L'*anime*, sul quale si focalizzerà l'attenzione in questa prima parte del lavoro è di epoca piuttosto recente ma il suo autore, oggi ottantunenne, ha certamente subito le influenze sociali e culturali del Giappone post-bellico. La notevole distanza di tempo tra il

istruttoria, che anticipava quanto poi affermato dalla Corte Costituzionale qualche mese dopo, il Pretore di Cosenza Michele Quagliata apriva, di fatto, la liberalizzazione dell'etere prosciogliendo i due titolari di Radio Bruzia Cosenza e rilevando le criticità presenti nella legge n. 107 del 14 aprile 1975 (successiva alle Sentenze della corte Costituzionale n. 225 e 226 del 1974 già sopra richiamate) relative alle norme che vietavano la ripetizione in Italia di trasmissioni straniere, e di quelle che sottoponevano in ogni modo a riserva le trasmissioni locali (G. Amato, 1976, 4-5).

²⁹ In passato l'orientamento della Consulta fu sempre favorevole al monopolio, affermando la compatibilità con l'art. 21 della Costituzione, per l'«avocazione allo Stato di quei mezzi di diffusione del pensiero che, in regime di libertà di iniziativa, abbiano dato luogo, o siano naturalmente destinati a dar luogo, a situazioni di monopolio, o – che è lo stesso – di oligopolio». In particolare, con la sentenza n. 59 del 13 luglio 1960, la Corte giustificò la necessità del monopolio statale a causa della limitatezza delle risorse frequenziali (nota anche come *physical scarcity*). In assenza di regolamentazione, infatti, le frequenze sarebbero cadute «nella disponibilità di uno o di pochi soggetti, prevedibilmente mossi da interessi particolari»; è proprio in tali circostanze che lo Stato si presenta come idoneo a svolgere il servizio «in più favorevoli condizioni di obiettività, di imparzialità, di completezza e di continuità in tutto il territorio nazionale». Dopo circa quindici anni di immutato orientamento, la Consulta si pronunciò con due decisioni (Sentenze del 10 luglio 1974, n. 225 e n. 226) che presentavano i primi spiragli di apertura considerando, da una parte, illegittime le modalità (e non la sussistenza) con cui era esercitato il monopolio e la sua estensione, e, dall'altra, le norme che riservavano allo Stato l'installazione e l'esercizio di impianti televisivi via cavo in ambito locale, in quanto non caratterizzati dalla limitatezza dei canali realizzabili via etere.

³⁰ Oltre ai *kodomo* (così si chiamano gli *anime* per i bambini), gli *anime* si presentano nella forma *shōnen* (per ragazzi e adolescenti e con trame di azione, fantascienza e *fantasy*), *shōjo* (fatti di storie sentimentali e rivolti alle ragazze) e infine *seinen* e *josei* (per il pubblico, rispettivamente, maschile e femminile, che ha già raggiunto la maggiore età).

³¹ L'interesse suscitato dalla prima programmazione RAI degli *anime* robotici fu ben oltre le aspettative e, a dir poco, stupefacente ma non tardarono ad arrivare anche aspre critiche dall'opinione pubblica e dalla politica per quei contenuti ritenuti troppo violenti, intolleranti verso il diverso e antidemocratici. Sul fenomeno in sé, sulle critiche e controcritiche, si vedano Aa. Vv., 1999, 65; M. D'Amato, 2002; M. D'Amato, 1989; M. Pellitteri, 2007.

ventennio fascista e il periodo in cui l'opera viene scritta – siamo agli inizi degli anni '90 – è forse un elemento determinante per la libertà dell'autore di inserire espliciti riferimenti del panorama storico reale, dimostrando, al contempo, la sua grande capacità di saper trovare il giusto equilibrio fra il momento d'evasione e il momento di profonda riflessione. La sua tecnica narrativa – non di certo l'unica che utilizza – predilige, come si vedrà nel prosieguo, riferimenti storico-politici connessi a fatti realmente accaduti o verosimili: la trama, ambientata nell'Italia fascista, non risparmia richiami espliciti al regime e ai suoi protagonisti.

Porco Rosso (*Kurenai no buta*) è il nome del lungometraggio³² prodotto nel 1992³³ (ma giunto nelle sale cinematografiche italiane soltanto nel 2010) dal geniale Miyazaki Hayao, che racconta la storia di un ex pilota (in quanto disertore) dell'aviazione italiana degli anni '20³⁴ dalle sembianze di un maiale antropomorfo. Marco Pagot è il nome dell'aviatore protagonista che, per le sue fattezze suine (assunte in seguito ad un supposto sortilegio) e per il colore rosso del suo idrovolante, è denominato, appunto, Porco Rosso.

La scelta di raccontare vicende legate al mondo dell'aviazione è già un primo elemento distintivo del fascismo – oltre che una scelta d'amore dell'autore per quel mondo³⁵ –, che fa suo il mito delle imprese aviatorie tipico della visione imperialista che caratterizzò le due guerre mondiali. Una visione che rispondeva all'idea di ascesa e di liberazione, nonché di combinazione fra la capacità per la sfida solitaria e l'acquisizione di abilità collegiali³⁶.

L'ambientazione geografica non è fantastica – i fatti si svolgono principalmente nell'Italia del nord tra il Mare Adriatico e i Navigli milanesi – e anche la maggior parte dei nomi dei personaggi (compreso quello del protagonista³⁷) sono collegati a persone realmente esistite³⁸.

³² La prima forma narrativa scelta dall'autore fu quella del *manga* a episodi, che furono pubblicati sulla rivista di modellini Model Graphix a partire dal 1984. La *Japan Air Lines* si mostrò interessata e finanziò la realizzazione di un mediometraggio da proiettare a bordo degli aerei. Successivamente, la storia di *Porco Rosso* divenne il lungometraggio di successo proiettato nelle sale cinematografiche.

³³ Ad essere precisi, il progetto di Miyazaki fu anticipato già qualche anno prima, in occasione del Nagoya Film Festival del 1988.

³⁴ «Questo film narra la storia di un maiale, soprannominato *Porco Rosso*, che si batte contro i pirati del cielo a rischio del suo onore, della sua donna e dei suoi beni, ambientata nel Mar Mediterraneo all'epoca degli idrovolanti»: sono queste le parole di apertura del lungometraggio, che ne sintetizzano l'intera trama.

³⁵ Nato il 5 gennaio del 1941 ad Akebonochō, quartiere della periferia di Tōkyō, Miyazaki Hayao è il secondo di quattro figli della famiglia proprietaria della ditta Miyazaki *Airplanes*, che produceva componenti per i famosi caccia Zero, utilizzati anche nelle missioni dei *kamikaze*. È probabilmente per questa sua origine che l'autore sviluppa una grande passione per l'aviazione, di cui i è traccia costante in quasi tutta la sua produzione artistica.

³⁶ G. L. Mosse, 1996.

³⁷ Marco Pagot, figlio di Nino Pagot (famoso fumettista italiano), ha collaborato con Miyazaki alla creazione della serie di animazione «Il fiuto di Sherlock Holmes».

³⁸ Tra gli altri, anche il nome di un altro personaggio, Gina (la famosa cantante che si esibisce all'hotel Adriano, innamorata di *Porco Rosso*), è riconducibile alla sorella, nella vita reale, del vero Marco Pagot.

In questa cornice assumono rilievo gli espliciti riferimenti ai mutamenti storici in atto – il fascismo affondava le sue prime radici in Italia – e alla posizione ideologica del protagonista (e dell'autore), che può essere riassunta nella celebre frase, «piuttosto che diventare un fascista, meglio essere un maiale». Così si espresse Marco Pagot in risposta all'invito del suo amico ed ex-commilitone, il maggiore Ferrarin³⁹ (aviatore fascista), che cercava di convincerlo a terminare la sua fuga e a rientrare in aeronautica. Il rifiuto secco di Pagot esprimeva la dura critica al fascismo e al militarismo dell'Italia del tempo. Ma questo è soltanto il messaggio più evidente, che potrebbe, peraltro, finire banalmente confinato in quell'antipatia per il fascismo che Miyazaki ha espresso fin dalla sua gioventù, militando nei movimenti della sinistra giapponese e partecipando a diverse lotte sindacali. Dietro quella scelta, in realtà, si scorgono significati più profondi sulla condizione umana e sul desiderio di volersi riscattare. La condizione di maiale di Marco Pagot è legata al disonore, tipico della cultura giapponese, per un combattente che, come lui, è l'unico sopravvissuto ad una battaglia aerea in cui sono morti tutti i suoi compagni. Porco rosso è stato maledetto (forse da sé stesso) per quello che è successo nel suo passato, quando egli era un aviatore dell'aeronautica e partecipava alla Prima guerra mondiale. Egli è una metafora vivente, è una figura retorica, è un messaggio, una simbologia perché il porco in Giappone è una figura negativa ma Miyazaki sembra aver simpatia per questo animale. Marco Pagot, nel suo passato si è macchiato di alcune colpe, probabilmente colpe che non dipendevano necessariamente da lui, e forse è proprio per questo che è stato maledetto. Miyazaki, su questo punto è vago, lascia la scelta allo spettatore.

Ebbene, quel disprezzo verso sé stesso, presentato con la palese avversione al fascismo, sembra voglia manifestare anche il disdegno generale per la natura umana⁴⁰, con il quale il protagonista dovrà fare i conti per l'intera durata della narrazione. La metamorfosi di Pagot, dopo un'attenta riflessione, si rivela come una scelta motivata dalla vergogna di appartenere al genere umano, perché l'uomo è essenzialmente fascista. Qui il riferimento dell'autore va oltre la scelta politica. Il concetto di fascismo al quale si riferisce è ben più profondo e rievoca l'idea dell'ur-fascismo di Umberto Eco⁴¹ e del microfascismo di Gilles Deleuze e Félix Guattari⁴².

In questa chiave interpretativa il fascismo diviene il simbolo dell'estrinsecazione della vera natura dell'essere umano, che è abitato da questa maledizione intrinseca. Nel prendere le distanze dal fascismo, Pagot vuole, in realtà, prendere le distanze dalla natura

³⁹ Anche il nome di questo personaggio è dedicato ad una persona realmente esistita, un aviatore italiano chiamato Arturo Ferrarin, famoso per aver condotto nel 1920 il primo volo sulla tratta Roma – Tokyo.

⁴⁰ M. Casolino, 2016, 62. L'autore si sofferma anche ad osservare che, nei film di Miyazaki, la tecnologia, di per sé non intrinsecamente negativa, contribuisce a mettere in luce la natura peggiore dell'uomo.

⁴¹ Il concetto dell'ur-fascismo fu elaborato da Umberto Eco, per la prima volta, in un saggio di 14 punti pubblicato per la New York Review of Books, il 22 Giugno 1995. Ripubblicato varie volte, tra le più recenti: U. Eco, 2018.

⁴² G. Deleuze, F. Guattari, 2010; F. Guattari, 1984; F. Guattari, 1995; R. Antúnez Arce, 2018.

essenzialmente fascista dell'essere umano, così da trasformare concettualmente quel «*meglio porco che fascista*» in «*meglio porco che umano*».

La trasformazione di Pagot ricorda quel «divenire-animale»⁴³ di Deleuze, inteso come processo evolutivo da non confondere con l'identificazione. Uomo e animale non diventano la stessa cosa e nel divenire-animale non si persegue un mero scopo imitativo. Dunque, non si diventa maiale, non si imita il maiale e non ci si identifica neppure con il maiale. La metamorfosi di Porco Rosso rappresenta esclusivamente il processo evolutivo del desiderio di superare quella condizione originaria microfascista, così da neutralizzarne ogni effetto espressivo verso l'esterno.

Si delinea un antifascismo/antiumanesimo inizialmente molto rigido ma pian piano moderato dalla possibilità di redenzione, che l'autore fa comparire nella seconda parte dell'opera, attraverso il ruolo determinante di una figura femminile: la giovanissima (diciassettenne) ingegnera di nome Fio, capace meccanico dell'impresa Piccolo S.p.A. di Milano, che si occuperà di riparare l'idrovolante di Pagot in seguito ad una grave avaria.

«A guardar te, Fio, mi viene da pensare che l'umanità non sia poi da buttar via»: queste sono le parole di speranza pronunciate da Porco Rosso, che lo condurranno verso la metaforica riconquista delle sembianze umane. Come in tante trame classiche: è attraverso un bacio (quello della giovane e bella Fio) che il protagonista cede verso la riconquista delle sembianze umane. Non si assiste a una vera e propria trasformazione, all'inverso, in conseguenza del bacio ma quelle sembianze umane riappaiono – così l'autore lascia intendere - agli occhi di Curtis, l'antagonista di Pagot, come messaggio di speranza e di redenzione per l'intero genere umano. Parallelamente, il bacio di Fio rappresenta il potenziale umano del perdono anche a costo di rischiare nuovi compromessi. Si assiste ad un epilogo non definitivo, senza quel tradizionale lieto fine (di matrice occidentale ma di solito assente nel cinema estremo-orientale) che avrebbe voluto vedere il ritorno integrale all'umano.

4. Conan e il doppio volto del fascismo

Nelle opere di Miyazaki compare spesso la tematica antifascista ma non sempre con riferimenti storici a fatti e ambienti reali come accade in Porco Rosso. Le trame, talvolta, sono di pura fantasia, addirittura futuristiche, e con questa metodologia narrativa i regimi autoritari (non soltanto quello fascista) del secondo conflitto mondiale vengono rievocati soltanto simbolicamente.

In questo genere di opere, il microfascismo incontrato in Porco Rosso, quello più profondo, che genera il sentimento antiumanista, viene, più che altro, presentato

⁴³ G. Deleuze, F. Guattari, 2010. Secondo Deleuze il divenire-animale rappresenta un passaggio da una molteplicità ad un'altra, che avviene tramite un meccanismo di contagio, ma sul limite di una molteplicità, ovvero tra una molteplicità e un'altra, sta un individuo eccezionale.

attraverso la metafora della tragedia ecologica: esseri umani che hanno devastato il pianeta con le armi, come accade in «Nausicaä della Valle del Vento» (*Kaze no tani no* - 1984); individui che distruggono la foresta, come racconta in «La principessa Mononoke» (*Mononoke-hime* - 1997); e personaggi che depredano il mare, di cui si narra in «Ponyo sulla scogliera» (*Gake no ue no Ponyo* - 2008).

Miyazaki Hayao è un ambientalista convinto e il suo impegno su questo fronte va ben oltre la sua produzione cinematografica. Ne è prova il fatto che dopo il disastro nucleare di Fukushima, Miyazaki non ha esitato a schierarsi contro le politiche ambientali del governo giapponese. Questo forte interesse per il rapporto tra l'uomo e la natura deriva dalla cultura shintoista – animista – per la quale è presente uno spirito (*kami*) in ogni essere. Una visione molto diversa da quella occidentale, per cui l'anima è un attributo tipico soltanto degli esseri umani e non invece degli altri esseri (animali, piante, oggetti, luoghi e divinità). In conseguenza di questa visione, nella cultura occidentale l'ordine naturale è di tipo gerarchico-piramidale e si esprime nella cosiddetta *Scala Naturae*: gli esseri più semplici (come i minerali) occupano i gradini più bassi e ad una progressiva e maggiore complessità delle varie creature (vegetali, animali, essere umano, creature angeliche) corrispondono gradini sempre più elevati, fino al vertice, che è occupato dall'essere supremo (Dio). Totalmente diverso è il modello shintoista, di tipo orizzontale, per cui qualunque essere, dagli oggetti, alle divinità e perfino ai *Robot*, fanno parte dello stesso ordine ontologico. Ciò consente, a ciascuno di essi, di elevarsi ad un piano superiore pur rimanendo nella sua individuale specificità.

Queste differenze culturali fanno ben intendere quanto quel rapporto tra uomo e natura sia profondo e possa estendersi anche nei suoi risvolti più problematici, per giungere fino alla lotta eco-fascista.

La storia geopolitica del Giappone ha certamente acuito la sensibilità ambientalista degli autori giapponesi: da una parte, a causa degli eventi naturali estremi (terremoti, *tsunami*, eruzioni vulcaniche), che lo hanno investito fin dall'antichità; dall'altra, per l'epilogo atomico della Seconda guerra mondiale, di cui già si è detto in precedenza.

L'umanità prostrata da un nuovo conflitto mondiale, combattuto con bombe elettromagnetiche, è lo scenario di esordio dell'anime «*Conan il ragazzo del futuro*» (*Mirai shōnen Konan* - 1978), che Miyazaki ha liberamente tratto, e fortemente personalizzato, dal romanzo «*The Incredible Tide*» (1970) scritto dall'autore statunitense Alexander Key. L'opera è ambientata nell'anno 2028, ossia vent'anni dopo la terza guerra mondiale (2008), durante la quale furono utilizzate delle armi così potenti da provocare lo spostamento dell'asse terrestre e sconvolgere il pianeta con maremoti, fratture di continenti, fino a ridisegnarne totalmente la mappa territoriale e ridurne drasticamente la popolazione.

La peculiarità di quest'opera è data dalla concentrazione, nel medesimo contesto, delle due declinazioni metafasciste sopra richiamate. La prima, quella più evidente, è presente nel rapporto uomo-natura, espresso nella solita forma del disastro ambientale,

che costituisce l'antefatto del racconto. Così, anche nel futuro, l'uomo continua a presentare un rapporto conflittuale con la natura, fino a provocarne la totale distruzione. La seconda, più tenue, la si ritrova nella descrizione della città di Industria: una terra arida dagli edifici metallici con colori freddi e cupi, alimentata dall'energia nucleare creata con derivati della plastica e sottoposta alla dittatura orwelliana del crudele Lepka. L'organizzazione di Industria è classista e piramidale: il potere è concentrato quasi totalmente nelle mani del Dittatore; il comitato degli scienziati, depodestato da Lepka con l'uso della forza, ha un ruolo prettamente simbolico; il resto della popolazione, sfruttata e costretta a vivere in situazione di semi-schiavitù, si divide tra cittadini, che vivono in superficie e svolgono il ruolo di soldati, e ribelli, marchiati a fuoco sulla fronte e confinati nei sotterranei come schiavi. Lo scopo del dittatore è quello di impadronirsi dell'energia solare per riattivare le armi elettromagnetiche e conquistare il mondo. Nonostante si tratti di una trama di pura fantasia, i riferimenti fattuali al contesto nazifascista sono molto chiari: si va dalla figura dello spietato dittatore fino alla croce marchiata sulla fronte dei ribelli, che rievoca l'idea della stella di David, che gli ebrei erano costretti a portare. La dimostrazione che è possibile redimersi è presentata attraverso l'isola di *High Harbor*, che è invece una terra florida, piena di vegetazione e di vita animale oltre che umana. In un pianeta reduce dagli sconvolgimenti elettromagnetici, *High Harbor* rappresenta un modello sostenibile e da difendere ma con il giusto equilibrio. Ancora una volta l'autore non preconfeziona il modello del bene e quello del male, lascia ampia libertà allo spettatore, fornendogli la consapevolezza del «rovescio della medaglia». La tecnologia, rappresentata da *Industria*, può avere, infatti, anche risvolti positivi, come accaduto al Giappone, che in passato ne fece un uso prevalentemente bellico dall'esito disastroso e che, a partire dalla fine degli anni '40, ha invertito la polarità, trasformandola nella base per la rinascita. Allo stesso modo, la troppo pacifica *High Harbor*, modello di armonia tra uomo e natura, può diventare eccessivamente vulnerabile alle prepotenze tipiche della natura umana microfascista. Così, l'exasperazione del modello bucolico è una sorta di eco-fascismo, da cui ci si deve proteggere.

Sempre presenti – e qui, con una nota curiosa conclusiva, si vuole riconoscere un elemento di continuità tra le due trame, che, peraltro, è una costante della produzione miyazakiana – anche i riferimenti al volo e all'aviazione nelle figure del «Falco» – aereo idrovolante ad elica spingente –, della «macchina volante» – piccolo velivolo ovoidale, apparentemente privo di sistemi di propulsione –, del «sommersibile volante» – in grado sia di navigare che di volare – e del mastodontico «Gigante» – enorme aereo da guerra alimentato a energia solare, già utilizzato nel terzo conflitto mondiale, e riattivato da Lepka nell'ultima puntata.

5. Conclusioni

Nonostante le tematiche cupe di guerra, *Conan* e *Porco Rosso* sono portatori di messaggi pacifisti e antifascisti. Il pericolo da scongiurare, con le opportune differenze, è la minaccia del ritorno alla follia delle armi, che in entrambe le trame ha creato devastazione in termini ambientali (la terza guerra mondiale dell'esordio di *Conan*) e personali (il devastante conflitto interno di Porco Rosso, in seguito al combattimento del quale è unico superstite).

Il richiamo ai fatti reali del regime fascista, o fantasiosi della dittatura di Lepka, collocano il pensiero dell'autore tra due spinte ambivalenti, quella ecologista e quella tecnofila, che «entrano in dissonanza»⁴⁴, a rappresentare l'oscillamento continuo tra speranza e disillusione, tra un vecchio mondo che si estingue e uno nuovo che si afferma. Viene ben evidenziata, in entrambe le opere, la continua ricerca della purificazione dal peccato originale del microfascismo, con il desiderio di armonia tra esseri umani, che si sono fatti la guerra, e il desiderio di riappacificazione con la natura, devastata dall'azione dell'uomo.

Nelle opere di Miyazaki, scienza e natura si scontrano costantemente, come accade tra bene e male, ma non sussiste una univoca corrispondenza di ciascuna di esse a valori positivi o negativi. La tecnologia ha distrutto il pianeta, in *Conan*, e viene utilizzata per fare la guerra, in *Porco Rosso*, ma quella stessa tecnologia può portare grandi benefici alla natura e agevolarne la riappacificazione con il genere umano. Questa continua ricerca di armonia, tipicamente shintoista, è una costante in tutta la produzione di Miyazaki, anche in opere così tanto diverse tra loro. La trama di *Conan* è stata realizzata alla fine degli anni '70 e racconta una realtà distopica futura, mentre la storia di *Porco Rosso* è stata scritta negli anni '90 e retroagisce fino all'Italia degli anni '20, eppure in entrambe è presente la disillusione verso il genere umano, l'allontanamento dai propri simili fino all'isolamento, il ruolo fondamentale e bipolare della tecnologia e lo spiraglio del cambiamento e della riconciliazione.

Tutto ciò rievoca il pensiero di Arne Naess, il filosofo norvegese padre dell'ecologia profonda, che nel 1973⁴⁵ elaborò la distinzione tra ecologia superficiale – che si limita a constatare il problema ambientale e propone dei correttivi - ed ecologia profonda - che, invece, si interroga sulla causa vera del problema riscontrando l'origine della crisi nella conoscenza difettosa della realtà⁴⁶. L'errata convinzione che soltanto l'uomo abbia valore intrinseco (cosiddetto antropocentrismo) è ciò che mette in crisi le sue relazioni con il resto del pianeta, mentre il riconoscimento del diritto a vivere e a prosperare di ogni altro componente della biosfera potrebbe, invece, scatenare quello che Naess chiama

⁴⁴ M. Boscarol, 2016.

⁴⁵ A. Naess, 1973.

⁴⁶ A. Naess, 1995; A Troiano, 2019.

«potenziale evolutivo» umano, in grado di invertire la rotta, che in *Porco Rosso*, è riconducibile a Fio⁴⁷ e in *Conan* è rappresentato dall'isola di High Harbor⁴⁸.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA. VV., 1999, *Mangamania. 20 anni di Giappone in Italia*. Epierre, Milano.

AA.VV., 2021, *Introduzione al diritto giapponese*. Giappichelli, Torino.

ALLISON Anne, 2006, *Millennial Monsters: Japanese Toys and the Global Imagination*. University of California Press, Berkeley.

AMATO Giuliano, 1976, «Monopolio e pluralismo: un dilemma che non doveva proporsi». In *Il diritto delle radiodiffusioni e telecomunicazioni*, 3.

ANTÚNEZ ARCE Rafael, 2018, «María Del Carmen Molina Barea, Arte y Deseo: El surrealismo desde la filosofía de Deleuze y Guattari». In *La torre del Virrey*, vol. 1, n. 23, 148-153.

BARR Jason, 2019, *Godzilla e altri kaijū. Guida ai mostri giganti del cinema*, (trad. it.) Annarita Guarnieri. Odoya, Città di Castello.

BEER Lawrence Ward, 1998, «Peace in Theory and Practice Under Article 9 of Japan's Constitution». In *Marquette Law Review*, vol. 81, 815-830.

BOSCAROL Matteo, 2016, *I mondi di Miyazaki. Percorsi filosofici negli universi dell'artista giapponese*. Nimesis, Milano

BRUNO Tino, 2017, *From Hiroshima to Tokaimura (1945-1957): a Cultural History of the Genesis of Japanese Civilian Nuclear Project Through the Newspapers Asahi Shinbun and Yomiuri Shinbun*. Universite Jean Moulin Lyon.

BARICORDI Andrea, DE GIOVANNI Massimiliano, PIETRONI Andrea, ROSSI Barbara, TUNESI Sabrina, 1991, *Anime: Guida al cinema d'animazione giapponese*. Garbada Press. Bologna.

⁴⁷ La figura della giovane Fio, vista attraverso gli occhi di Marco Pagot, rappresenta proprio quel «potenziale evolutivo» dell'uomo, che è capace di perdonare la sua specie e di riconciliarsi con essa.

⁴⁸ High Harbor è un luogo pronto ad accogliere a braccia aperte chiunque desideri far ritorno alla vita semplice – abbandonando le armi, la tecnologia inquinante e l'egoismo –, che gli esseri umani vivono in pacifica comunione tra loro e con la natura (usandone i frutti senza sfruttamento).

CASOLINO Marco, 2016, «Scienza, tecnologia e natura in Miyazaki». In *I mondi di Miyazaki. Percorsi filosofici negli universi dell'artista*, a cura di Matteo Boscarol. Mimesis, Milano.

CIPRIANI Francesco, 2000, *Storia di una vita. Personaggi e luoghi*. Rexodes Magna Grecia, Reggio Calabria.

CORDELLA Claudio, 2016, *Anime Robotiche*. Delos Digital, Milano.

D'AMATO Marina, 1989, *Lo schermo incantato. La tv dei ragazzi in Italia*. Editori Riuniti, Roma.

D'AMATO Marina, 2002, *La TV dei ragazzi: storie, miti, eroi*. Rai Eri VQPT, Roma.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 2010, *Mille piani. Capitalismo e Schizofrenia*. Castelvevchi, Roma.

ECO Umberto, 2018, *Il fascismo eterno*. La Nave di Teseo, Milano.

GATTI Franco, 1982, *Il fascismo giapponese*. Franco Angeli, Milano.

GUATTARI Félix, 1984, «The Micro-Politics of Fascism». In Félix Guattari, David Cooper, Rosemary Sheed, *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*. Penguin, Harmondsworth, 217-232.

GUATTARI Félix, 1995, «Everybody Wants to Be a Fascist». In Félix Guattari, Sylvère Lotringer (a cura di), *Chaosophy*. Semiotexte, New York, 225-250.

HENDERSON Dan Fenno, 1968, *The Constitution of Japan*. University of Washington Press, Seattle.

IKKI Kita, 1928, *Nihon kaizō hōan taikō. An Outline Plan for the Reorganization of Japan*. Kita Ikki Shisōshūsei, Tokyo.

IKKI Kita, 1959, «Kokutairon and Pure Socialism». In *Kita Ikki Chosakushu (Writings of Kita Ikki)*, edited by Kamishima Jiro, 1-435. Misuzu Shobo, Tokyo.

KAWAHARA Hiroshi, KAZUNORI Asanuma, MORIO Takeyama, 1979, *Nihon No Fashizumu (il fascismo giapponese)*. Yuhikaku, Tokyo.

KERNER Aaron, 2006, «Gojira vs Godzilla: Catastrophic Allegories». In *Ritual and Event. Interdisciplinary Perspectives*, a cura di Mark Franko, 109-123. Routledge, London

KOSEKI Shoichi, 1998, *The Birth of Japan's Postwar Constitution*. Routledge, London.

LOSANO Mario Giuseppe, 2020, *Le tre costituzioni pacifiste: il rifiuto della guerra nelle costituzioni di Giappone, Italia e Germania*. Max Planck Institute for European Legal History, Frankfurt am Main.

MAKI MCGILVREY John, 1980, *Japan's Commission on the Constitution*. University of Washington Press, Seattle.

MARUYAMA Masao, 1963, *Thought and Behaviour in Modern Japanese Politics*. Oxford University Press, London.

MOSSE George Lachmann, 1996, *Il fascismo. Verso una teoria generale*, (trad. it.) Pietro Negri. Laterza, Bari.

MURAKAMI Saburo, 1988, *Anime in tv, storia degli anime prodotti per la televisione*. Yamato Video, Milano.

NAESS Arne, 1973, «*The Shallow and the Deep Long-Range Ecology Movement. A Summary*». In *Inquiry*, 16, 95-100, (trad. it.) TALLACCHINI Mariachiara, 1998, «*Il movimento ecologico: ecologia superficiale ed ecologia profonda. Una sintesi*». in *Etiche della terra, Vita e Pensiero*, Milano, pp. 143-149.

NAESS Arne, 1995, «*The Deep Ecology 'Eight Points' Revisited*», in *G. sessions, ed., Deep Ecology for the 21st Century*, Boston: Shambhala, 213-221.

NANO Pino, 2000, *40 anni di Rai in Calabria*. Edizioni Memoria, Cosenza.

OKUDAIRA Yasuhiro, 1977, *Chian iji hō shōshi* (Breve storia della Legge per il mantenimento dell'ordine pubblico). Chikuma Shobō, Tokyo.

ŌSHITA Eiji, 1995, *Nihon hīrō wa sekai o seisu* (Gli eroi giapponesi stanno invadendo il mondo). Kadokawa Shoten, Tokyo.

PELLITTERI Marco, 2007, «Rileggere la storia con Goldrake e Lady Oscar: ethos e riflessione storica nel fumetto e nell'animazione giapponesi». In *Storia e problemi contemporanei*, vol. 20, Aprile-Giugno, 31-59.

RAMAIOLI Federico Lorenzo, 2016, «Addio alle armi. L'articolo 9 della Costituzione giapponese». In *Rivista della Cooperazione Giuridica Internazionale*, anno 19, n. 53, 100-127.

SAITŌ Ryōsuke, 1989, *Omocha hakubutsushi* (L'enciclopedia dei giocattoli). Sōjinsha, Tokyo.

TOMIYAMA Masanari, 2000, «Sengo fukkō to burikikan no omocha» (I giocattoli di latta e la ricostruzione nel dopoguerra). In *20seiki omocha hakubutsukan* (Enciclopedia dei giocattoli del ventesimo secolo), a cura di Hideo Takayama. Dobun shoin, Tokyo.

WARD Robert Edward, SHULMAN Frank Joseph, 1974, *The Allied Occupation of Japan 1945-1952*. American Library Association, Chicago.

TROIANO Ambra, 2019, «Arne Naess: un'ecosofia tragica». In *Ethics in Progress*, 10, 142-152

YAGASAKI Tomoki, HAYAKAWA Kohei, 2015, «Japan: Japanese Nuclear Disarmament and Proliferation Strategy». In *Asian Law Students' Association Academic Journal*, 127.

YAMAZAKI Masakatsu, 2009, «Nuclear Energy in Postwar Japan and Anti-nuclear Movements in the 1950s». In *Historia scientiarum: international journal of the History of Science Society of Japan*, vol. 19, 2, 132-145.