Il racconto dell'infanzia e dell'adolescenza nel cinema di Miyazaki

di Alessandra Capani* e Enrico Dei Tos**

[Ricevuto il 15/04/2026
Accettato il 26/05/2026]

Riassunto

Gli autori esplorano come l'infanzia e l'adolescenza vengono raccontati nel cinema del maestro Hayao Miyazaki, prendendo come riferimento quattro opere del regista e ponendole in dialogo con il pensiero psicoanalitico. Gli autori sostengono che i film del regista mettano in scena degli aspetti fondamentali di queste fasi di vita dell'essere umano: l'esperienza sensoriale, immaginativa e preverbale, per l'infanzia, e la costruzione dell'identità, la perdita e la separazione, per l'adolescenza. Attraverso l'analisi di *Il mio vicino Totoro* e di *Ponyo sulla scogliera*, viene sottolineato come l'*infans* si esprima in uno spazio potenziale dove realtà e immaginazione si intrecciano e dove l'angoscia può essere gestita efficacemente per favorire l'incontro con la realtà. Nei film *La città incantata* e *Il ragazzo e l'airone,* si vuole invece evidenziare il faticoso processo di soggettivazione che l'adolescenza comporta, e che implica il confronto con l'eredità genitoriale e la costruzione di una propria identità. Gli autori concludono sostenendo che il cinema di Miyazaki sia uno spazio di simbolizzazione che permette di dare un'immagine all'*infans* e

* Dirigente psicologa e psicoterapeuta nel Centro di Salute Mentale, UOC1 del Dipartimento di Salute Mentale (Complesso Socio Sanitario ai Colli, via dei Colli, 4 – 35143 Padova); capanialessandra@gmail.com

** Dottore in Scienze e Tecniche Psicologiche, studente presso il corso di laurea Magistrale di Psicologia clinico-dinamica presso l'Università degli Studi di Padova (Dipartimento di Psicologia, via Venezia, 8 – 04130 Padova); enrico.deitos.psi@gmail.com

Copyright © FrancoAngeli This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial - NoDerivatives License. For terms and conditions of usage please see: http://creativecommons.org

all'*adolescens*, intesi non solo come fasi di vita, ma anche come spazi psichici che continuano a vivere durante la vita adulta.

Parole chiave: Miyazaki, Infantile, Adolescenza, Spazio potenziale, Soggettivazione.

Abstract. *The portrayal of childhood and adolescence in Miyazaki's films*

The authors explore how childhood and adolescence are portrayed in the films of master director Hayao Miyazaki, drawing on four of his works and examining them through the lens of psychoanalytic theory. The authors argue that the director's films depict fundamental aspects of these stages of human life: sensory, imaginative, and preverbal experiences for childhood, and identity formation, loss, and separation for adolescence. Through an analysis of *My Neighbor Totoro* and *Ponyo*, the authors highlight how the *infans* expresses itself within a potential space where reality and imagination intertwine and where anxiety can be effectively managed to facilitate an encounter with reality. In the films *Spirited Away* and *The Boy and the Heron*, the focus is instead on highlighting the arduous process of subjectivation that adolescence entails, involving the confrontation with parental heritage and the construction of one's own identity. The authors conclude by arguing that Miyazaki's cinema is a space of symbolization that allows for the representation of the *infans* and the *adolescent*, understood not only as life stages but also as psychic spaces that continue to exist into adulthood.

Keywords: Miyazaki, Infantile, Adolescence, Potential space, Subjectivation.

Il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza sono al centro della dimensione narrativa di Hayao Miyazaki. I percorsi dei protagonisti e delle protagoniste dei film del Maestro attraversano due passaggi cruciali dello sviluppo del piccolo in crescita: quello che dalla prima infanzia conduce all'acquisizione della parola, ma anche alla perdita della dimensione magico-onnipotente, e quello che dalla seconda infanzia porta alla pubertà e all'adolescenza, caratterizzata dall'impatto del risveglio pulsionale e dalla necessità di assolvere al difficilissimo compito di costruire se stessi, la propria identità adulta. Protagoniste sono più spesso giovani donne che dalle loro fragilità e incertezze traggono energia per la loro lotta di emancipazione, come Nausicaa, San, Kiki, Sophie, Chihiro, per citare le più note. Esse si mettono in relazione con i personaggi maschili, mai rappresentati come i loro salvatori, costruendo dialogo, confronto e collaborazione.

Il regista racconta dunque storie di crescita, intrecciando nella sua poetica la forza della dimensione estetica con una intenzionalità etica insatura, che non offre soluzioni, ma tocca aspetti cruciali dell'essere e del destino del-

Copyright © FrancoAngeli This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial - NoDerivatives License. For terms and conditions of usage please see: http://creativecommons.org

l'uomo: gli enigmi della vita, l'importanza dell'immaginario, il dolore, la meraviglia, la spiritualità, l'imperfezione, il limite, la distruzione e la morte. Ponendosi in questa "posizione negativa", il cinema di Miyazaki spinge invece lo spettatore verso una qualche cesura del significato. Un tentativo di significazione faticoso ma accompagnato dall'arte visiva del regista che in qualche modo ci riporta allo sforzo dell'*infans* di assegnare un significato al significante veicolato dalla madre. Le bambine e i bambini, le ragazze e i ragazzi che popolano il suo cinema attraversano percorsi iniziatici che li portano all'incrocio e al confine tra mondi diversi: tra uomo e natura, tra materialità e spiritualità, tra tradizione e progresso. Collegano e mediano i rapporti tra gli esseri umani e le forme nascoste di un mondo dove ogni cosa si può animare e prendere vita.

Prenderemo come riferimento alcune delle sue opere, due che evocano prevalentemente la dimensione infantile, due quella adolescenziale. La lettura di queste opere non vuole certamente essere esaustiva, né ridurre l'identità e la complessità filosofica, culturale, storica e cinematografica che le sottende. Tuttavia, lo spazio e le finalità del testo vogliono orientare lo sguardo verso ciò che in questi film può risuonare con il pensiero psicoanalitico.

L'Infantile: *Il mio vicino Totoro* e *Ponyo sulla scogliera*

Nei film di Miyazaki in cui i protagonisti sono dei bambini e delle bambine è straordinario notare come non solo nei contenuti ma anche nelle forme il regista parla, più che "di loro", "attraverso" il loro sguardo e il loro sentire. Dal punto di vista evolutivo l'Infantile si colloca nella fase che va dai 2 ai 6 anni circa, prima dell'insediamento strutturato del linguaggio e della rimozione (Levy, 2016). Guignard (2021) qualifica l'Infantile come struttura dinamica basilare della psiche dell'individuo, universale, al di là del livello di funzionamento della personalità. Situata ai confini della nostra dimensione animale, del Preconscio e dell'Inconscio, è sede della vita pulsionale, dei fantasmi primari e delle tracce mnestiche delle prime esperienze sensori-motorie, delle emozioni e degli affetti più intensi, antecedenti alla parola. Include quindi anche l'attività allucinatoria e le "preforme proto-simboliche". In un'intervista realizzata da Reignier a Guignard, l'Autrice afferma:

«Jusqu'à notre dernier souffle, notre Infantile demeure présent et actif, imprégnant la double spirale de nos processus primaires et secondaires, transmettant sa vigueur pulsionnelle à nos organisations plus matures, et "donnant le ton" à notre personnalité de sujet, dans notre mode habituel de fonctionnement» (Reignier e Guignard, 2024, pp. 154-155) ("*Fino al nostro ultimo respiro, il nostro Infantile rimane presente e attivo, impregnando la doppia spirale dei nostri processi primari e*

Copyright © FrancoAngeli This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial - NoDerivatives License. For terms and conditions of usage please see: http://creativecommons.org

secondari, trasmettendo il suo vigore pulsionale alle nostre organizzazioni più mature e "dando il tono" alla nostra personalità di soggetto, nel nostro modo abituale di funzionare"; trad. degli autori).

Come sottolinea Canestri (2021) l'Infantile è il tempo passato che è però simultaneamente vivo nel presente e può risvegliarsi in diverse circostanze della vita, portando con sé un potenziale carico di opportunità di risignificazione. Scrive Canestri:

> «Tutti noi, ad ogni età, siamo *hanté* (…) dall'Infantile. Perseguitati, posseduti, abitati, come le case infestate sono abitate, possedute dagli spettri. Da questa prospettiva, l'Infantile spartisce una certa essenza con l'*Unheimlich*, il perturbante» (Canestri, 2021, pp. 402-403).

Citando Pontalis, l'Autore richiama la "tirannia del linguaggio" che, pur nel suo ruolo fondamentale di organizzatore della vita psichica, segna il passaggio verso l'amnesia di ciò che lo precede e che è il bagaglio della memoria di sensazioni, immagini, percezioni precoci.

Il mio vicino Totoro, diretto da Miyazaki nel 1988, è un film ambientato in un paesaggio di campagna, tipicamente "*satoyama",* in cui le persone vivono a contatto con una natura intrecciata con il lavoro secolare dell'uomo. Un paesaggio rurale dominato da piante, stradine, campi coltivati, laghetti, abitazioni, contrapposto alla dimensione urbana, responsabile, con lo sviluppo economico e capitalistico, di avere nel tempo mutato e rotto questo rapporto di equilibrio, fino a stravolgere il paesaggio e la salute della terra. Questa dimensione, in cui natura e cultura si compenetrano, presente in molte rappresentazioni culturali giapponesi, è altresì connotata, come sottolineato da Boscarol (2020), da un'intensa spontaneità e naturalezza (*shizen*). In questo contesto si dipanano le avventure di due sorelline, che vediamo arrivare con il loro padre per traslocare in una nuova casa, più vicina al luogo dove la madre malata si trova ricoverata. Esplorando la casa e i dintorni, immediatamente si presentano ai loro occhi elementi incantati a cui reagiscono con espressioni di sorpresa, meraviglia, talvolta spavento, rassicurate dalla figura paterna, che convalida e accoglie la "verità" delle loro esperienze, anche quelle più incredibili. Sappiamo presto che vi è ancora incertezza sullo stato di salute della madre, condizione che introduce sin dall'inizio uno sfondo di dolore legato alla mancanza e alla minaccia della perdita. Nelle loro esplorazioni sarà Mei, la più piccola, a incontrare Totoro, spirito che abita quel luogo e di cui, attraverso di lei, anche la sorella maggiore, Satsuki, potrà fare conoscenza. Solo allo sguardo dell'Infantile può disvelarsi lo spirito, che per Mei diventa subito una sorta di oggetto transizionale, connotato da una intesa

Copyright © FrancoAngeli This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial - NoDerivatives License. For terms and conditions of usage please see: http://creativecommons.org

dimensione tattile: la bambina lo guarda, lo esplora, ne percepisce la morbidezza, lo stuzzica, poi si addormenta su di lui (v. link in *Sitografia*). Totoro si pone infatti in quella zona d'essere a metà tra la fantasia (l'oggetto soggettivo) e la realtà (l'oggetto oggettivo), e la sua qualità sensoriale riporta a quella necessità dell'oggetto transizionale di favorire il prolungarsi dell'illusione, di beneficiare di un elemento "calmante" più che "consolatorio". Infatti, durante le vicende del film, sarà proprio Totoro a correre in salvo di Mei e Satsuki e a calmare l'angoscia depressiva divenuta insostenibile. Il paesaggio stesso, i contatti con i vicini e gli elementi magici del luogo, sembrano offrire alle piccole un ambiente supportivo e vitalizzante in cui lo spazio potenziale dell'immaginazione viene in soccorso di fronte alle loro paure, ai sentimenti di impotenza, all'incertezza dell'assenza materna. Esemplificativa la sequenza in cui le bambine, hanno piantato delle ghiande trovate, segnali della presenza di Totoro: sognano di far magicamente crescere magnificamente e velocemente insieme a lui gli alberi, che si intrecciano in un'unica maestosa pianta di canfora (v. link in *Sitografia*); al risveglio, pur deluse dall'assenza della pianta maestosa creata in sogno, si rallegrano di trovare che sono spuntate le piantine tanto attese. La sequenza evoca la potenza della creatività e del sogno, tessitori preziosi della barriera di contatto inconscio/preconscio.

Ponyo sulla scogliera (2008) è uno dei film di Miyazaki che più evoca la dimensione infantile, a partire dalla scelta tecnico-estetica di sostituire i soliti sfondi acquarellati che l'avevano contraddistinto fino a quel momento, con una colorazione a matite e pastelli. Brunilde è una piccola creatura marina che, scappata dagli abissi, dove dimora il padre, viene raccolta da Sosuke, un bambino che a prima vista la scambierà per un semplice pesce rosso, accogliendola con sé. Commovente la capacità del regista di mostrare l'immediatezza con cui scatta il legame tra i due piccoli, distintiva del sentimento di amicizia e affetto che si può osservare nei bambini.

Sosuke vive con la madre, mentre il padre è in mare: egli appare solo a distanza, mediato da messaggi luminosi che mantengono il contatto tra lui e la famiglia. Il bambino ama giocare accanto al mare portando con sé una barca giocattolo, che simboleggia l'unione e la separazione dalla figura paterna e permette di gestire l'angoscia dell'assenza. È proprio in questo contesto che avviene l'incontro con Brunilde: oggetto trovato/creato nell'incontro tra il bambino e lo spazio potenziale, in cui il mare si anima e rivela tutta la sua vitalità (v. link in *Sitografia*). Questo incontro sancirà anche l'accendersi dell'amore di Brunilde per Sosuke, il quale la rinominerà Ponyo. Dotata di poteri magici, la protagonista deciderà di assumere la forma umana per poter stare con lui. Già in questa fase iniziale del film, Miyazaki ci pone in contatto con il movimento evolutivo che

Copyright © FrancoAngeli This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial - NoDerivatives License. For terms and conditions of usage please see: http://creativecommons.org

l'apparato psichico dell'*infans* mette in atto per dar vita al *potenziale ereditario* (Winnicott, 1965) quando è immerso in un ambiente sufficientemente buono. Ponyo è una pesciolina che però può diventare anche umana, e l'incontro con Sosuke la porterà a desiderare di acquisire in toto quella parte di sé che risuona con la "qualità umana" propria di lui. Se si guarda il percorso di Ponyo in quest'ottica, la si può vedere trasformarsi sostenuta dal suo Desiderio, che la porta ad assumere, con un moto giubilatorio, la forma di colui che con il suo sguardo le ha fornito un primo specchio. Di fatto, una volta "uscita" dal grande contenitore materno che è il mare, Sosuke è la prima cosa che Ponyo vede al suo risveglio, la sua cura e vicinanza sono esperienze per lei inedite, un *holding* che passa anche attraverso l'essere tenuta premurosamente dentro un secchiello pieno d'acqua, anche questo un "contenitore buono" per un essere metà umano e metà pesce. Soffermandosi sull'amore che Ponyo svilupperà per Sosuke, non si può non rimanere inteneriti dalla sua qualità fanciullesca: un amore incondizionato, nato anche da una componente di idealizzazione, e che da parte di Sosuke si presenta in una forma paraeccitatoria, in parte contenitiva e in parte seduttiva. La marea scatenata dalla piccola protagonista nel tentativo di tornare da lui, dopo essere stata rapita dal padre per riportarla alla sua condizione originaria, ricorda la veemenza della carica pulsionale di Eros dovuta alla mancanza dell'oggetto d'amore. Allo stesso tempo, il suo cadere in un sonno profondo per lo sforzo sostenuto e il "regredire" alla forma di pesce, riporta la relazione con Sosuke a una caratterizzazione contenitiva, in cui sarà lui a portarla laddove potrà risvegliarsi con una consapevolezza del Sé rinnovata. "Per essere umana, è indispensabile che tu rinunci alla magia" avverte Granmamare (la madre di Ponyo) (Arakawa, 2024, 01:03:56); queste parole sembrano proprio ricordarci come l'*infans*, per svilupparsi in un bambino, sia costretto ad abbandonare l'onnipotenza primaria e abbracciare il principio di realtà. Come scrivono Berlincioni et *al*.: «A volte è importante lasciar andare qualcosa (perdere tutto il latte) per ottenere qualcosa di meglio: l'emancipazione» (Berlincioni *et al*., 2021, p. 133). Un'emancipazione che significa innanzitutto coscienza della separatezza, che in un'ottica relazionale ha l'obiettivo di favorire proprio il rapporto con l'altro, inteso come qualcosa di differente da sé, un *non-me* appunto. Allora l'*infans* non è solo una fase evolutiva, ma è la "premessa" per la relazione con l'esterno, che entra in gioco anche nel processo analitico, oltre che in quello artistico, per favorire la risignificazione e il ravvivamento del potenziale ereditario.

Adolescenza: *La città incantata* e *Il ragazzo e l'airone*

L'incontro dell'adolescente con i cambiamenti corporei della pubertà e con le nuove potenzialità del pensiero astratto avviano il grande compito di

Copyright © FrancoAngeli This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial - NoDerivatives License. For terms and conditions of usage please see: http://creativecommons.org

costruire una propria soggettività, separata e indipendente dalle figure genitoriali: la pulsionalità irrompe, mettendo a dura prova la tenuta di un piano cognitivo, in evoluzione ma ancora fragile, i fantasmi lasciati in sospeso nella fase di latenza si risvegliano, con la loro forza vitale ma anche potenzialmente frammentante. Imparare a stare sulle proprie gambe, sviluppando un proprio modo di essere e abitare il proprio corpo e il mondo esterno, si profila come una sfida insieme avvincente e spaventosa. Come ben illustra Biondo (2022), il lavoro dell'adolescente è orientato all'appropriazione del funzionamento psichico e all'immissione nella catena intergenerazionale per l'usufrutto di garanti per le proprie formazioni intrapsichiche (Kaës, 1993). Per l'autore il meccanismo vitale e creativo della sublimazione è all'origine della soggettivazione, in quanto, trasformando la libido, favorisce il percorso di civilizzazione e pone le basi per la creazione e ri-creazione del Sé. Tuttavia, questo processo trasformativo non sarebbe possibile se non ci fosse un'adeguata simbolizzazione che garantisca uno spazio potenziale in cui esso possa realizzarsi.

La città incantata (2001) ha, nel titolo originale "Il rapimento di Sen e Chihiro da parte degli spiriti", il doppio nome della protagonista: nel suo viaggio trasformativo in effetti perde e ritrova la propria identità, attraversando il pericolo di rimanere per sempre intrappolata in un mondo incantato e spaventoso. Il suo viaggio inizia in maniera malinconica: deve lasciare il luogo e la casa di provenienza per un trasloco, insieme ai genitori. Vediamo che la famiglia perde la strada, si trova di fronte a un tunnel che varcherà a piedi, prima frontiera che sancisce il passaggio di Chihiro e dei genitori verso una dimensione altra, che alcuni simboli e segnali marcano come soglia tra la realtà e un mondo incantato e perturbante. La ragazza e i genitori si accorgono che il vento li "spinge" dentro, evocando la necessità di un attraversamento di cui è arrivato il tempo. Si ritrovano in quello che sembra un parco giochi disabitato a prima vista. I genitori, attratti dall'odore e dalla disponibilità di chioschi ricchi di cibo, si mettono a mangiare con voracità, mentre la figlia, già recalcitrante di fronte all'ingresso del tunnel, rimane in disparte e cerca di dissuadere i genitori dal loro comportamento. Chihiro, sorpresa e delusa dal comportamento sfrenato dei genitori, arretra e poi prende una strada diversa, si stacca da loro, primo vero movimento verso il suo viaggio di emancipazione. Nel suo iniziale procedere da sola si ravvisa un graduale emergere di una zona fluida, uno slittamento verso la dimensione incantata e minacciosa del mondo degli spiriti, fino all'arrivo su un ponte, dove avviene il primo incontro con il giovane Haku, il quale cerca di dissuaderla dal procedere. Tuttavia, la scoperta che i genitori sono stati trasformati in maiali e l'allagamento della zona circostante segnano l'impossibilità per Chihiro di

Copyright © FrancoAngeli This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial - NoDerivatives License. For terms and conditions of usage please see: http://creativecommons.org

tornare indietro. Haku aiuterà Chihiro a sopravvivere in questo mondo e cercare di salvare i suoi genitori. Per entrarvi dovrà però trovare un lavoro nelle terme per spiriti: deve iniziare a camminare sulle proprie gambe, partendo dal suo passo incerto di adolescente, in un corpo esile e un po' goffo. Per trovare il lavoro dovrà firmare un contratto e perdere il suo nome, diventando Sen. Farà un duro lavoro e incontrerà diverse figure simbolicamente significative: la strega Yubaba, che controlla la città e i suoi abitanti, il suo gigantesco bebé Bō, gli spiriti e gli dèi che la città ospita nelle sue saune, Senza Volto, Zeniba, e altri ancora. I personaggi sembrano richiamare la necessità di incontrare e dialogare con varie parti del Sé e degli oggetti interni, con i suoi "spettri", essi stessi in progressiva trasformazione durante il suo viaggio. Tra questi incontri spicca Senza Volto: in una recente intervista (gennaio 2026, reperibile tramite diversi siti web), Miyazaki lo descrive come simbolo di chi è privo di identità e si definisce appropriandosi dei bisogni e desideri altrui. Inizialmente quasi trasparente, seduce il personale delle Terme con pepite d'oro, ma arriva a divorare cibo, oggetti e individui, generando il caos. Solo Chihiro resiste all'offerta dell'oro e Senza Volto, frustrato, la insegue espellendo un po' alla volta ciò che aveva inglobato e tornando vuoto. Ritroverà alla fine un suo posto come aiutante da Zeniba, che lo riconosce e lo apprezza. La sua figura richiama le "personalità come se", secondo la definizione di Deutsch (1942): identità fragili che, non riuscendo a costruirsi, si reggono su esoscheletri identitari, su legami effimeri, contenimenti precari dell'angoscia avendo dunque fallito il compito adolescenziale di costruzione del Sé. Un'altra sequenza toccante è quella del viaggio in treno che, verso la conclusione del film, Chihiro compie insieme a Senza Volto e altri compagni verso la stazione "Fondo di Palude", evocativo di un passaggio che comporta l'assunzione della possibilità della morte, simbolica e reale: Chihiro deve avere coraggio e non si tira indietro, raggiungendo così la possibilità di aprirsi alla vita. Nell'incontro con Zeniba, alter ego "buono" di Yubaba, la ragazza cerca aiuto per salvare a sua volta Haku. Nel corso del film la relazione di Chihiro con Haku, ragazzo-drago, si trasforma in un incontro profondo, in cui l'uno aiuta l'altra a ritrovare il proprio nome e la propria identità, liberandosi dalle proprie prigionie. Chihiro e Haku avevano condiviso l'impressione di essersi già incontrati e il dispiacere di aver perso quel ricordo. Zeniba dialogando con Chihiro le dirà che quello che si è vissuto non verrà cancellato e, anche se sembra essere perduto, potrà essere ritrovato. Recuperando il ricordo dell'incontro originario rimosso dell'infanzia di Chihiro, ciascuno dei due personaggi ritrova se stesso e l'altro, in un crescendo di intensa dedizione e tenerezza reciproca, fondato sul riconoscimento dell'alterità. Si separeranno con la promessa di ritrovarsi. La scoperta cruciale di poter davvero amare segna l'uscita di Chihiro dal suo viaggio, la

Copyright © FrancoAngeli This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial - NoDerivatives License. For terms and conditions of usage please see: http://creativecommons.org

quale, proprio all'inizio del suo percorso, affermava: "Il mio primo mazzo di fiori è stato un regalo d'addio. Che tristezza!". Chihiro affronta quindi la sua ultima prova, che consiste nel risolvere l'ultimo enigma e ritrovare i genitori, forte della sua elaborazione e integrazione della delusione iniziale che poteva portarla a non incontrarli più. I genitori, riprese le loro sembianze, mostrano una totale amnesia della loro drammatica trasformazione: questo passaggio richiama altri importanti interrogativi relativi alle dinamiche familiari di fronte all'adolescenza: quanta parte di rimosso si riattiva nella relazione tra i genitori e il corpo sessuato dei propri figli? Quanto ne possono essere consapevoli? La loro sorpresa che la vegetazione è molto cresciuta intorno alla loro automobile, abbandonata prima del tunnel, indica che di certo è passato un certo tempo!

E voi come vivrete? È questo il titolo originale dell'ultimo film del Maestro Miyazaki, uscito nelle nostre sale come *Il ragazzo e l'airone* (2025). Questa domanda sembra appellarsi agli spettatori, alle persone, agli esseri umani, alle generazioni future. Evoca la domanda e il compito del nostro divenire umani, assumere un posto nel mondo, creare autenticamente se stessi, che trova nell'adolescenza il suo spazio-tempo d'elezione. Come scrive D'Orsi: «(…) la domanda da cui Miyazaki ramifica il racconto non risponde in realtà a un interrogativo: si tratta, a ben vedere, di un'esortazione» (D'Orsi, 2023, p, 1), un invito a porci delle domande, a cui il film non darà risposte. Il titolo è tratto dal libro del 1937 di Genzaburō Yoshino, non si ispira a esso ma ne richiama lo spirito, quale romanzo di formazione che tocca gli enigmi cruciali dell'origine della vita, del rapporto con i propri genitori, dei traumi, delle scelte e dei limiti, dell'identità e della morte. Così la storia di Mahito – che vuol dire persona sincera, onesta – inizia con il trauma violento della morte della madre, avvenuta a causa di un incendio nell'ospedale in cui lavorava, forse in seguito a un bombardamento. A questo drammatico inizio, segue il trasloco in una casa di campagna e il confronto con una nuova coppia genitoriale, ricostituita dal padre con la nuova moglie, sorella della madre, così simile a quest'ultima e in attesa di un figlio. L'esposizione alla presenza di lei richiama continuamente per Mahito il dolore dell'assenza, che si concretizza nell'agito della ferita che il ragazzo si autoinfligge alla testa, un taglio che simbolicamente apre alla coesistenza di due mondi, quello reale, con il padre e la "nuova madre", e quello misterioso dell'Airone e di una torre misteriosa, forse costruita da un prozio inventore, intorno a un meteorite. Scrive Boscarol:

«Stilisticamente il colore del sangue si collega alla flessibilità ondivaga delle forme nell'incendio che ha aperto il film e funziona come una sorta di "solve"

Copyright © FrancoAngeli This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial - NoDerivatives License. For terms and conditions of usage please see: http://creativecommons.org

alchemico che indica l'inizio di un processo di trasformazione personale» (Boscarol, 2023, p. 14).

L'airone gli parla e lo porta a entrare nella torre: al suo interno le regole abituali di riferimento sono sospese e, come in un sogno, la nuova realtà liminale appare più prossima ai processi primari. L'airone è il suo starter, lo stuzzica, lo provoca e lo attira suggerendogli di seguirlo dove potrà verificare se la morte della madre sia reale. È anche la sua guida, non sempre affidabile, forse portavoce della parte truffaldina e menzognera di Mahito-onesto. Il modo di procedere del ragazzo riflette pienamente la condizione adolescenziale, caratterizzata da una immediatezza tale per cui percezione, pensiero e azione diventano un tutt'uno, il mondo sembra crearsi sotto i suoi piedi. Il suo moto richiama l'impossibilità di fermarsi attraversato dalla pressione urgente del trauma e della pulsione: è arrabbiato, deluso dalla vita e dagli adulti, è determinato, non vuole subire, vuole reagire, lottare. All'interno della torre Mahito si muove tra la curiosità, la meraviglia e la paura, con la volontà assoluta di andare fino in fondo al suo viaggio, senza conoscerne esattamente il punto d'arrivo: lo stato soggettivo di Mahito evoca quella condizione di stupore del sé sognante, come descritta da Lopez e Zorzi Meneguzzo (2012), in cui la luce troppo intensa dell'Io della veglia cede il passo alla possibilità di accedere e sostare in un'incertezza, nell'impossibilità di riportare tutto al già noto e quindi di accogliere lo sconosciuto. Durante il suo viaggio incontra sfide, enigmi, simboli, figure ausiliarie e di conforto, doppi che connettono il "mondo di sotto", al "mondo di sopra", della realtà. Incontra sua madre bambina, che lo accoglie e lo nutre. È nell'articolazione tra i due mondi declinata attraverso il movimento che Mahito troverà la sua opportunità di elaborazione del lutto.

È fondamentale considerare che, come racconta il documentario sulla realizzazione del film, l'opera nasca dal tentativo di Miyazaki di elaborare la perdita dell'amico, rivale e maestro Isao Takahata. Il regista giapponese ricerca in ogni disegno e in ogni inquadratura il suo amico "Paku-san" (così lo chiamava), trovando così uno spazio di rappresentazione per i conflitti interni che altrimenti non avrebbero trovato un luogo a cui appartenere. E in questo luogo, popolato da parrocchetti famelici, dalle anime dei non nati warawara, da giardini immensi e da un vecchio re stanco, Mahito e Hayao procedono di pari passo nello scontrarsi con un'eredità ingombrante, castrante, ma anche investita affettivamente. Ritorna allora in mente l'idea di Gutton, ripresa da Biondo (2022), dell'*adolescens* inteso come processo di invenzione del Sé, come faticoso percorso di soggettivazione che per essere sostenuto deve inevitabilmente essere preceduto da *un tentativo di popolare di rappresentazioni il vuoto* (Lacan, 1959). Scrive ancora D'Orsi:

Copyright © FrancoAngeli This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial - NoDerivatives License. For terms and conditions of usage please see: http://creativecommons.org

«Quello che conta ne *Il ragazzo e l'airone*, e che lascia emergere il cuore poetico del racconto, è la necessità di offrire all'individuo la possibilità di scegliere, individuando nella libertà di distruggere (e distruggersi) oppure nella facoltà di risanare le proprie ferite l'essenza filosofica a cui tende tutto il suo cinema» (D'Orsi, 2023, p. 4).

Il ragazzo sceglie di seguire la voce del padre che lo chiama, di ricomporre la frattura avvenuta nel mondo di sopra, trovando una dimensione di responsabilità e libertà. Lo fa grazie alla necessaria rottura con i vincoli posti dai riferimenti abituali, rischiando di perdersi sommerso dalla pulsione di morte, che tanto si agita nel mondo di sotto. Ed è così che l'adolescente riscopre la necessità di avere un adulto contro cui scagliarsi, di avere una vecchia torre in bilico da far crollare per costruirne una propria. Mahito porterà con sé un piccolo pezzo di quel mondo, una pietra bianca, a testimoniare ciò che ha lasciato: un'accettazione di una parte di quell'eredità, di quel fardello che sono i fantasmi genitoriali, necessaria a una sana rimozione. Assume quindi consapevolmente la decisione di lasciarsi alle spalle il mondo di sotto in cui si era inoltrato nell'impossibilità di affrontare il dolore del lutto materno e nel rifiuto della nuova realtà. Egli si apre così anche alla possibilità di avvicinarsi a Natsuko come altra figura materna.

Si potrebbe dire che c'è un grande tema assente nella narrazione dell'adolescenza nel cinema di Miyazaki, ossia il rapporto con il corpo sessuato e la sessualità: nei suoi film non compaiono scene di intimità tra i protagonisti, non sono in evidenza i cambiamenti sessuali della pubertà, l'erotismo non è mai esplicito. L'amore è espresso per lo più in forma di tenerezza, complicità e intesa su passioni o battaglie condivise, in quanto vicinanza, accudimento, slancio affettuoso e appassionato. Il desiderio "incarnato" appare sempre in forma delicata o metaforizzata: lo si può cogliere nella spinta irrefrenabile che anima i suoi personaggi, nella necessità del loro movimento, nella simbologia del vento o ancora in quella del volo, altro tema caro al regista. Nei percorsi trasformativi dei protagonisti l'incontro con l'altro sesso è comunque sempre cruciale nella loro maturazione e crescita interiore. I cambiamenti nel corpo si manifestano piuttosto come vere e proprie metamorfosi, che traducono passaggi intensi attraverso stati emotivo-affettivi diversi. L'essenza incarnata dei personaggi emerge infine in tutta la sua forza nel loro rapporto con la natura, con cui essi sembrano condividere l'essenza selvaggia e pulsante, in un corpo a corpo fatto di appartenenza e solidarietà.

In ultima analisi, il cinema di Miyazaki sembra costituire proprio uno spazio di simbolizzazione, un luogo dove le paure e i sogni acquisiscono una rappresentazione che mette in scena il passaggio dalla sublimazione all'individuazione, coprendo così l'intero processo di pensiero a cui vanno incontro l'*infans* e l'*adolescens* che sono in ognuno di noi. Ma oltre a ciò i suoi film fanno qualcosa di ancora più importante, ovvero esprimono una

Copyright © FrancoAngeli This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial - NoDerivatives License. For terms and conditions of usage please see: http://creativecommons.org

profonda speranza nei confronti dei giovani (che siano infanti o adolescenti). C'è fiducia che le loro capacità trasformative siano in grado di scardinare le regole degli adulti, mettendo in scena una vitalità feconda che in qualche modo spinga gli adulti stessi all'ascolto e a porsi come garanti del sostentamento di tale vitalità. Miyazaki stesso, nel documentario sopracitato afferma: "I bambini portano sempre dentro di loro dei semi neri, anche se noi li vediamo felici. È compito degli anziani aiutarli a comprendere. Credo sia il nostro scopo". Parole che sembrano essere in sintonia con quelle di Winnicott:

> «Lasciamo che il giovane modifichi la società e insegni agli adulti come vedere il mondo nuovo; ma là dove vi è la sfida del ragazzo o della ragazza che cresce, vi sia un adulto a raccogliere la sfida» (Winnicott, 1971, p. 248).

Per concludere, lasciamo ancora la parola a Miyazaki. A proposito della sua rappresentazione della natura, animistico-ambientalista, emergente sia ne *Il mio vicino Totoro* che in *Ponyo sulla scogliera*, dice in un'intervista rilasciata e riportata da Spagnoli:

> «Quando i bambini vanno al mare, possono credere che le onde siano vive. Questa è la prima traccia seminata in loro, per cui potranno diventare in grado di provare interesse per la natura. Naturalmente non crederanno mai che le onde abbiano occhi e diano la caccia ai bambini. Però potrebbero pensare che la natura sia viva. Infatti, i bambini piccoli generalmente lo fanno. Io temo solo che la loro età preziosa possa essere rovinata. Questo è quanto» (Spagnoli, 2009, p. 60).

Riferimenti bibliografici

Arakawa K. (2024). *Hayao Miyazaki e l'airone*. Film documentario. Netflix. http://www.netflix.com/

Balzano C. (2023). "E voi come vivrete?". Recensione del film *Il ragazzo e l'airone*". Centro Psicoanalisi Palermo. Società Psicoanalitica italiana. Testo disponibile al sito: https://www.centropsicoanalisipalermo.it/e-voi-come-vivrete-recensione-del-film-il-ragazzo-e-lairone-di-cristiana-balzano

Berlincioni V., Calzolari M.C., Carnevali C., Cusin A., Viscardi E.F., Fiorentino R., Maestro S., Masoni P., Medici T., Vandi G. e Zanchi M. (2021). Boobiesrilla e il latte versato: l'infantile nella psicoanalisi di gruppo. *Gruppi*, XXII, 1: 127-135. DOI: 10.3280/gruoa1-2021oa14028

Biondo D. (2022). Sublimazione e civilizzazione. All'origine del processo di soggettivazione in adolescenza. *Psicoterapia Psicoanalitica*, 2: 88-109. DOI: 10.3280/psp2022-002005

Boscarol M. (2020). Satoyama e animazione. *Fata Morgana*. Testo disponibile al sito: https://www.fatamorganaweb.it/speciale-animazione-3/

Copyright © FrancoAngeli This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial - NoDerivatives License. For terms and conditions of usage please see: http://creativecommons.org

Boscarol M., a cura di (2023). *I mondi di Miyazaki*. Milano-Udine: Mimesis.
Canestri J. (2021). L'Infantile: quale significato? *Rivista di Psicoanalisi, LXVII,* 2: 399-416.
Deutsch H. (1942). Some Forms of Emotional Disturbance and their Relationship to Schizophrenia. *The Psychoanalytic Quarterly,* 11: 301-321 (trad. it.: Alcune forme di disturbo emozionale e la loro relazione con la schizofrenia. In: *Il sentimento assente*. Torino: Bollati Boringhieri, 1992).
DOI: 10.1080/21674086.1942.11925501
D'Orsi D. (2023). "E voi come vivrete?". *Il ragazzo e l'airone* di Miyazaki. *Fata Morgana.* Testo disponibile al sito: https://www.fatamorganaweb.it/il-ragazzo-e-l-airone-miyazaki/
Genzaburō Yoshino (1937). *E voi come vivrete?* (Kimi-tachi wa dō ikiru ka). Illustrato da Kazu Wakita.
Guignard F. (2021). *The Infantile in Psychoanalytic Practice Today.* London: Routledge.
Kaës R. (1993). *Il gruppo ed il soggetto del gruppo*. Roma: Borla, 1994.
Lacan J. (1959). *L'Etica della psicoanalisi. Il Seminario*. *Libro VII*. Torino: Einaudi, 1984.
Levy R. (2016). *L'Infantile in psicoanalisi. La costruzione del sintomo nel bambino*. Pisa: ETS Edizioni.
Lopez D. e Zorzi Meneguzzo L. (2012). *La sapienza del sogno*. Milano: Mimesis Edizioni.
Reignier S. e Guignard F. (2024). L'Infantile et son rôle dans la conduite du travail analytique. *Rencontre avec Florence Guignard.* Toulouse: ERES.
DOI: 10.3917/eres.reign.2024.01
Spagnoli A. (2009). *Hayao Miyazaki. Le insospettabili contraddizioni di un cantastorie*. Roma: Sovera Edizioni.
Winnicott D.W. (1965). *The Maturational Process and the Facilitating Environment. Studies in the Theory of Emotional Development*. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis (trad it.: *Sviluppo affettivo e ambiente*. Roma: Armando, 2013).
Winnicott D.W. (1971). *Playing and Reality*. London: Tavistock (trad. it.: *Gioco e realtà*. Roma: Armando, 1990).

Sitografia

https://youtu.be/igVXQT4HrEo?si=QLPPDI0amWTgNrnV

https://www.youtube.com/shorts/_dxcUmBucwk

https://youtu.be/d3RQYjmDRgg?si=WhiXifE3rWPLQdCL

Copyright © FrancoAngeli This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial - NoDerivatives License. For terms and conditions of usage please see: http://creativecommons.org