

Costruzioni identitarie nel cinema di animazione contemporaneo tra identificazioni genitoriali ed eredità generazionali

MATTEO QUINTO

Università degli studi di Bergamo
matteo.quinto@unibg.it

Parole chiave

Animazione
Identità
Genitorialità
Takahata Isao
Tomm Moore
Mamoru Hosoda

Keywords

Animation
Identity
Parenthood
Takahata Isao
Tomm Moore
Mamoru Hosoda

Abstract

L'articolo analizza il ruolo che i meccanismi di identificazione con i genitori hanno nella costruzione identitaria di figlie e figli nel cinema di animazione contemporaneo. In particolare sottolinea il valore di questi processi nella trasmissione ereditaria inter-generazionale. Un primo paragrafo tratteggia i caratteri principali della complessità e della flessibilità identitaria contemporanea contrapposte alla rigidità delle concezioni precedenti. Un secondo passaggio presenta i meccanismi di identificazione come processi che possono conferire ordine e stabilità alle identità, in equilibrio dinamico fra solidità e flessibilità. La seconda parte dell'articolo prende in esame *La storia della Principessa Splendente* (2013), diretto da Takahata Isao, *La canzone del mare* (2014), diretto da Tomm Moore, e *Wolf Children* (2015), diretto da Hosoda Mamoru, film che mettono in scena percorsi con cui i protagonisti e le protagoniste provano a costruire identità equilibrate, caratterizzate dalla compresenza di realizzazione personale ed eredità familiari.

The paper addresses the role that identifications with parents play in the identity construction of daughters and sons as represented in contemporary animated cinema. In particular, the value of these processes in the intergenerational hereditary transmission is emphasized. A first section outlines the main features of contemporary identity complexity and flexibility as opposed to the rigidity of classic conceptions. A second section presents identifications as processes providing order and stability to identities, in a dynamic balance between solidity and flexibility. The second part of the paper examines *The Tale of the Princess Kaguya* (2013), directed by Takahata Isao, *The Song of the Sea* (2014), directed by Tomm Moore, and *Wolf Children* (2015), directed by Hosoda Mamoru. These works exemplify how the protagonists try to construct their identities balancing personal fulfillment and family heritage.

L'articolo intende analizzare il ruolo che i meccanismi di identificazione con i genitori hanno nella costruzione identitaria di figlie e figli nel cinema di animazione contemporaneo. In particolare, verrà sottolineato il valore di questi processi nella trasmissione ereditaria intergenerazionale.

Un primo paragrafo tratteggerà i caratteri principali della complessità e della flessibilità identitaria contemporanea, in opposizione alla rigidità delle concezioni proprietarie e facendo in particolare riferimento al valore delle relazioni nella costruzione della soggettività. Un secondo passaggio presenterà, facendo riferimento ad alcuni concetti di derivazione lacaniana, le identificazioni come processi che possono conferire ordine e stabilità alle identità, per quanto comunque precarie e sempre passibili di ulteriori elaborazioni. Si evidenzierà, infine, come proprio attraverso le identificazioni con le figure genitoriali le generazioni più giovani possano raggiungere un equilibrio dinamico fra solidità e flessibilità (Sparti 1996) e come questi processi possano essere anche un veicolo per la trasmissione intergenerazionale di modelli e valori.

Nella seconda parte del lavoro si analizzeranno tre casi tratti da film animati, partendo dal rapporto tra la protagonista di *La storia della Principessa Splendente* (2013), diretto da Takahata Isao, con i genitori. Questo primo esempio verrà presentato come un caso di dialogo generazionale non riuscito, che conduce a una costruzione identitaria tanto precaria da portare agli esiti più drammatici. *La canzone del mare* (2014), diretto da Tomm Moore, invece, mostrerà come la sofferenza causata da identificazioni genitoriali impedita possa trasformarsi in una costruzione identitaria equilibrata, in grado di favorire anche il dialogo familiare e relazioni positive, tra scelte personali e accoglimento delle eredità genitoriali. *Wolf Children* (2015), diretto da Hosoda Mamoru, infine, rappresenterà una rete di identificazioni tra i due bambini e i genitori resa particolarmente complessa dalla natura ibrida dei piccoli. Anche il loro percorso porterà alla costruzione di identità equilibrate, caratterizzate dalla compresenza di realizzazione personale e legami familiari.

1. Dalle identità rigide alle identità flessibili

Il concetto di identità è uno dei più complessi e di-

scussi della storia della filosofia e non è possibile in questa sede ripercorrere tutto il dibattito al riguardo. Il lavoro di Eugenio Lecaldano (2021) ne traccia la storia dal Seicento alla contemporaneità, mentre il volume curato da Francesco Remotti (2021) offre una panoramica ampia e diversificata su alcuni temi particolarmente rilevanti nel panorama attuale. In ogni caso è possibile riscontrare una tendenza generale: il passaggio da concezioni tendenzialmente rigide e statiche dell'identità a modelli sempre più complessi, aperti e flessibili.

La maggior parte delle concezioni filosofiche dell'identità personale sviluppate tra Seicento e Settecento, infatti, si sono più o meno basate su una sua strutturazione proprietaria, di origine aristotelica, e dicotomica, di matrice cartesiana. La prima mirava a individuare gli enti inserendoli in una gerarchia di generi e specie sempre più precisi, delimitati attraverso l'elenco di tutte e le sole proprietà necessarie al singolo per rientrare in un dato insieme. La tradizione cartesiana, invece, concepiva l'io pensante come un'entità unica e uniforme, caratterizzata dalla razionalità e avulsa dal mondo, dalla materia (perfino da quella che costituiva il suo stesso corpo) e dagli altri enti.

Al di là del valore ontologico e gnoseologico di questi modi di concepire l'identità, essi hanno spinto a un'idea dell'individualità come un tutt'uno dipendente da caratteristiche intrinseche alle singole persone e sono stati la base per una tendenza alla divisione gerarchica dei gruppi umani. I poli delle dicotomie su cui si fondavano le identità, dunque, non sono esistiti come differenziazioni, ma come nette separazioni dal loro opposto. Accanto a ciò, la ricerca di un nucleo certo, semplice e invariabile per l'individuo ha portato a collegare strettamente pochi dati biologici e sociali al percorso singolo di ciascuno, limitando le scelte personali possibili e, dunque, anche le incertezze e i cambiamenti.

In ambito filosofico questi modelli sono stati a mano a mano criticati e resi più complessi già a partire dalle riflessioni sulla divisione e molteplicità del soggetto di Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud e Martin Heidegger. È soprattutto durante le contestazioni degli anni Sessanta e Settanta del Novecento e attraverso il pensiero di autori come Gilles Deleuze (1997), Michel Foucault (2019) e Jacques Derrida (1997; 2021), tuttavia, che la concezione rigida e sta-

tica dell'identità è stata completamente decostruita, denaturalizzata e problematizzata. Soprattutto sul lavoro di questi ultimi filosofi, dunque, si è affermata un'idea nuova della soggettività, flessibile, aperta e complessa, in rapporti profondi non solo con la sfera razionale ed emotiva, ma anche corporea (Merleau-Ponty 2019). Gli individui così non sono più stati intesi come un unico principio razionale, ma come complicate reti di dati biologici, costruzioni sociali, pulsioni, desideri, scelte, aspettative, ecc. Di alcuni di questi elementi il soggetto stesso è cosciente, altri li conserva inconsciamente, certi li sceglie, taluni li subisce e altri ancora li persegue attivamente. In questo orizzonte ciò che di un ente è rilevante non è più necessariamente determinato *a priori*, ma deve essere scelto, mediato tra desideri e principio di realtà e condiviso socialmente. Ciò che per una persona può essere identitario, cioè dotato di un senso peculiare, fondativo e valoriale, per un'altra può essere un accidente, o risultare del tutto irrilevante. Se ogni individuo non è predeterminato ed è complesso e mutevole, dunque, le gerarchie divengono più deboli o perdono di valore e le società si configurano come reti in perenne cambiamento (Spartì 1996; Bauman 2022).

In questo orizzonte cambia anche il concetto di relazione con l'altro (Lévinas 2018; Deleuze 1997; Nancy 2020): il soggetto non è più ontologicamente determinato *a priori* e non si forma a prescindere o prima di esperire l'alterità, ma, al contrario, fin dalla nascita cresce e si modella sulla base delle relazioni che ha istituito o in cui è stato implicato. Mano a mano forma, dunque, riempie di senso e valorizza questi legami, o al contrario li abbandona o li rescinde. Essi dipendono da e si poggiano su quelli precedenti, ma allo stesso tempo ne cambiano l'assetto e influenzano i successivi.

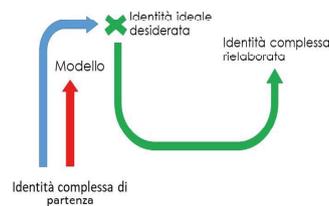
Al passaggio dalla soggettività astratta e dalla concezione dell'identità come un insieme di *a priori* categoriali all'idea che ogni soggetto sia in relazione stretta non solo con le altre persone singole, ma anche con le strutture collettive che regolano e influenzano l'agire umano, ha contribuito in modo decisivo anche il dialogo con la sociologia. Fin dall'inizio del Novecento, infatti, autori come Georg Simmel (2018), Émile Durkheim (1979) e George Herbert Mead (2010) hanno posto al centro della propria analisi proprio la relazione tra istituzioni, gruppi sociali e culturali e individui, evidenziando il ruolo che la collettività ha nel-

la formazione dell'identità personale, cambiando così la concezione filosofica di identità personale.

2. Identità come identificazioni

All'interno di questo scenario le identità possono formarsi con una varietà di tempi, modi ed elementi costitutivi infinita, anche se sempre condizionate dalle contingenze materiali, dalle strutture sociali e dagli immaginari culturali specifici. Sono riscontrabili, tuttavia, anche dei processi comuni alla maggior parte degli individui, che sono utilizzabili come strumento di analisi (facendo comunque attenzione agli adattamenti contestuali necessari) anche in ambiti culturali molto differenti. Questi procedimenti, di carattere sempre soggettivo e mutevole e dagli esiti sempre incompleti, incerti e passibili di una rielaborazione continua, servono alle persone per comprendere sé stesse, per ordinare gli elementi della propria individualità collegandoli tra loro e dando loro senso e anche per interpretare la realtà e il vissuto personale. Essi permettono, dunque, di creare compromessi tra il senso di radicamento e sicurezza dato dalla solidità delle configurazioni identitarie consolidate e la necessità di modificare queste ultime, introducendovi nuovi elementi o cambiando il senso di quelli acquisiti. Sono, dunque, strumenti attraverso cui i soggetti cercano un equilibrio dinamico tra la solidità e la flessibilità identitaria (Spartì 1996).

Tra questi processi spiccano le dinamiche di identificazione. Prendendo le mosse dal lavoro di Sigmund Freud (2017), di Jacques Lacan (2005; Bottiroli 2006; Tarizzo 2011; Recalcati 2012; 2016; Palombi 2019) e di Giovanni Bottiroli (2002; 2013), si può ricorrere, per illustrare la costruzione delle identità attraverso iden-



tificazioni, a un'elementare schematizzazione grafica. Un individuo,¹ concepito come una *identità complessa di partenza* (cioè già come una stratificazione conflittuale di elementi consci, inconsci, fisici, culturali, personali, collettivi, ecc.), per dare un ordine, e dunque un senso, a questo insieme, osserva le persone con cui è a contatto e, consapevolmente o meno, ne sceglie una come *modello* che rispecchia una configurazione identitaria (cioè un insieme di valori, comportamenti, caratteristiche personali o sociali, ecc.) che reputa desiderabile anche per sé.² A questo punto elabora una *identità ideale immaginata* utilizzando l'altra persona come paradigma, cioè pensa ad una versione di sé stesso diversa da quella attuale e simile al modello. Tenta, dunque, di cambiare alcuni elementi della propria persona e della realtà in modo tale da aderire il più possibile a questo sé stesso immaginato, seguendo la linea blu in figura. Una persona che ritiene fondamentale per la definizione di sé e per la propria autoaffermazione intraprendere una carriera, per esempio, vede una persona compiere un lavoro che ritiene desiderabile anche per sé, magari insegnare in un modo che ammira. Sulla base di questo modello, dunque, potrebbe immaginare una versione di sé che è un insegnante e agire nella realtà e su di sé per diventarlo.

In ogni caso l'identificazione con la versione di sé creata sulla base del modello si scontrerà con il principio di realtà, che mostrerà che è impossibile raggiungere esattamente il traguardo immaginato (la persona divenuta docente non riuscirà a insegnare la stessa materia del modello, o sarà per lei più efficace farlo in un altro modo, per esempio). L'individuo iniziale arriverà dunque, seguendo la linea verde, a una *identità complessa rielaborata*, cioè a una identità derivata dalla mediazione tra la situazione di partenza, le aspettative immaginate e i dati di realtà.

La linea rossa rappresenta, invece, un processo diverso, dagli esiti negativi: si tratta di una identificazione confusiva (Bottiroli 2002; 2013) che, nello schema in Figura 1, porterebbe l'individuo a voler aderire non alla versione di sé immaginata sulla base di un modello, ma al modello stesso. La differenza, che potrebbe sembrare minima, è in realtà enorme e separa il "vorrei essere come lei/lui" dal "vorrei essere lui/lei", cioè il tentare di essere una versione di sé simile ad un'altra persona limitatamente ad alcuni aspetti, dal desiderare di essere un'altra persona, in

casi estremi rifiutando di elaborare parti del proprio vissuto o di venire a patti con alcune componenti di sé stessi.³

Raramente viene scelto un solo modello per ogni aspetto della propria identità: di solito, invece, ogni individuo sceglie una vasta pluralità di modelli, tali solo limitatamente ad alcuni aspetti. Oltre a questa pluralità sincronica, ne esiste anche una diacronica, poiché i modelli possono essere sempre aggiunti, abbandonati o sostituiti. In questo senso un individuo può essere pensato come una stratificazione in continuo cambiamento di identificazioni che si condizionano a vicenda.

In questa pluralità mutevole, tuttavia, i genitori occupano una posizione privilegiata: non solo sono le prime persone con cui si entra in contatto, cosa che fa loro guadagnare una priorità cronologica nel sistema delle identificazioni, ma restano di solito anche in contatto molto a lungo con figli e figlie nelle fasi di maggiore plasticità della formazione individuale. A ciò si aggiungono fattori psicologici e sociali. Vi è, infatti, una tendenza a identificarsi con modelli vicini e simili (o ritenuti tali) a come il soggetto immagina sé stesso, dunque la scelta dei genitori è influenzata dal contatto e dalla presenza di tratti biologici e caratteriali simili. Esistono anche una pressione sociale e un condizionamento psicologico molto forti circa l'essere simili ai propri genitori o sul doversi modellare secondo l'ideale che questi ultimi hanno di figlie e figli, veicolato dalle aspettative di identificazione reciproca. Nei paragrafi successivi verranno analizzate rappresentazioni di questi meccanismi nei film presi in considerazione.

Proprio per questi motivi le dinamiche di identificazione possono essere anche un valido veicolo di eredità generazionali: se una persona si identifica in un genitore e, dunque, rimodella alcuni aspetti di sé sul modello di un membro di una generazione precedente, quello che fa è anche assorbirne alcuni valori, non razionalmente o culturalmente, ma su un piano più profondo, quello appunto identitario. Un figlio o una figlia, così, non avverte le scelte e le preferenze dei genitori come fattori esterni o imposti, né le ripete passivamente. Allo stesso modo non impara abitudini e valori tradizionali come nozioni, o come elementi culturali estranei, anche se familiari e oggetto di affetto. Ciò che riesce a fare è assorbire profondamente quello che è stato significativo per i genitori e render-

lo funzionalmente parte della propria identità, cioè capace di dare ordine e senso alle possibilità e agli elementi che compongono la propria individualità.

3. Identificazioni forzate: *La storia della Principessa Splendente* (2013)

La storia della Principessa Splendente, diretto da Takahata Isao (Azzano, Fontana 2017; Odell, Le Blanc 2019; Rumor 2019) e prodotto dallo Studio Ghibli, è un adattamento di un racconto nipponico, di probabile origine cinese, ma attestato in Giappone fin dal X secolo con il titolo di *Taketori monogatari* (*Storia di un tagliatore di bambù*) o con quello di *Kaguya-hime no monogatari* (*Storia della Principessa Kaguya*).

Nella versione di Takahata, il marito di una anziana coppia senza figli trova nel fusto reciso di una pianta di bambù una minuscola neonata, che adotta insieme alla moglie. La bambina cresce in modo innaturalmente veloce, in armonia con la natura e con i bambini del villaggio in cui vive con i genitori. Il padre, tuttavia, trova oro e tessuti preziosi nelle piante che taglia e interpreta ciò come un segno delle origini divine della figlia, una prova che gli dei vogliono che lui le garantisca una vita ricca e agiata. Decide quindi di trasferirsi in città, dove compra un palazzo e fa educare la figlia secondo l'etichetta del tempo. La giovane Kaguya, pur riuscendo in tutto ciò che le viene richiesto, è sempre più infelice e nostalgica della vita precedente. Riesce a rifiutare le richieste di matrimonio di nobili e dignitari del paese imponendo loro prove dall'esito fallimentare, ma rischia di subire una violenza sessuale da parte dell'Imperatore del Giappone quando gli si rifiuta. Ciò le risulta possibile poiché la sua disperata richiesta di soccorso giunge agli dei, che le permettono di divenire intangibile e si attivano per riportarla a casa. La ragazza, dunque, potrà trascorrere ancora due settimane sulla Terra prima che il corteo divino scenda a riprenderla, avvolgendola nelle vesti che le permetteranno di ascendere al cielo dimenticando la sua esistenza umana. Kaguya incontra il suo amore d'infanzia e vive tra gioia liberatoria e disperazione per il rimpianto, ma a nulla valgono le difese paterne e le suppliche dei genitori per fermare il corteo celeste che, infine, la porta via con sé.

La tradizione dei conflitti tra genitori, figli e figlie nel cinema di animazione è molto ampia e consolidata, soprattutto nei film dedicati alla preadolescenza e

all'adolescenza; quest'opera, tuttavia, risulta peculiare per le modalità con cui rappresenta questo conflitto. Ciò che dà origine al contrasto è la divergenza tra le identificazioni che Kaguya desidera per sé e quelle che il padre desidera per lei. Ella elabora una identità immaginaria come contadina del villaggio, moglie di un ragazzo locale, a stretto contatto con la natura. Per lei questi non sono semplici accidenti o possibilità: sono ciò che la individuano come persona, che condiziona e guida le sue proiezioni sul futuro, i suoi valori, la sua stessa identità. Al contrario il padre pensa che lei possa rinunciare ad essi e, anzi, che possa preferire un modello completamente diverso in cui identificarsi, cioè quello di una principessa della corte. Immaginando i programmi narrativi della ragazza e del padre secondo lo schema della sequenza narrativa canonica (Greimas 2000), in quello di Kaguya Soggetto e Destinante e coincidono: il Soggetto (Kaguya) persegue un Oggetto (la vita agreste) su mandato del Destinante (Kaguya), che è lei stessa. In quello del padre, invece, il Soggetto (Kaguya) dovrebbe perseguire un oggetto (divenire una nobildonna) per volontà del Destinante (il padre), che non è il soggetto stesso. Egli, dunque, non costruisce una identità per sé stesso scegliendosi i propri modelli, ma tenta di costruire quella della figlia. In altre parole, elabora un progetto narrativo il cui protagonista è la figlia, non lui; e lo fa nella più completa incapacità di comprendere le sofferenze della figlia e di empatizzare con lei fino a quando non diviene troppo tardi.

Ciò che è più interessante notare è che il padre non impone la propria volontà puntando sull'autorità, sulla violenza o sulla prevaricazione, ma su un ricatto emotivo. Quello che il padre mette in campo è una coercizione basata su una falsa libertà, meccanismo che Slavoj Žižek (2018: 109-110) ritiene tipico della società contemporanea. Egli non impone nulla, ma sminuisce i disagi della figlia negando loro attenzione e indicandoli come nemmeno concepibili, dà per scontata la preferibilità della scelta che lui ritiene migliore e presenta alla figlia il proprio affetto e orgoglio verso di lei come condizionati dall'accettazione dell'identità che lui vuole per lei.

L'effetto di tutto questo su Kaguya è devastante proprio perché l'atteggiamento del padre disinnescava ogni possibilità di conflitto: essa non ha una autorità impositiva a cui ribellarsi e, anzi, desidera fino allo stremo compiacere i suoi genitori. La cosa è com-

prevedibile anche al di fuori del contesto culturale di appartenenza, ma lo è ancora di più se si considera il peso della dipendenza affettiva nelle relazioni sociali giapponesi (Doi 2001) e quello del sistema dei debiti morali da assolvere, tra cui uno dei più grandi è quello nei confronti dei genitori (Benedict 2017: 111-159): avendoci essi fatto uno dei doni più grandi, la vita stessa, il debito nei loro confronti è incolumabile. La volontà di Kaguya di divenire ciò che i suoi genitori desiderano che lei sia, dunque, è così forte da lasciarle piccolissimi spazi di ribellione, come accade, per esempio, dopo la sua festa di presentazione in società, quando lei corre via dal palazzo strappandosi mano a mano di dosso gli strati di vestiti, allontanandosi verso una enorme Luna gelida. Questa sequenza, una delle più intense e visivamente elaborate del film, comunica tutto lo sconvolgimento estremo dei suoi sentimenti e la perdita del controllo emotivo che di solito si impone modificando il disegno, che si scompone in singole pennellate, trasformando oggetti e persone in sagome mutevoli, e l'animazione, che diventa un susseguirsi di scatti. Si tratta, tuttavia, di uno dei pochissimi momenti in cui Kaguya non riesce a reprimere i propri sentimenti e dà sfogo alla frustrazione e all'insoddisfazione in cui vive.

Ciò che conduce la protagonista all'esito finale, dunque, è la sofferenza causata dalle identificazioni che le vengono imposte dal padre e che lei stessa arriva a desiderare fortemente. Ella, infatti, non è in grado di rifiutare l'immagine di lei voluta dal padre per il senso di colpa che proverebbe facendolo e per il desiderio di renderlo felice. Si sforza così di vivere in un modo che non brama davvero, prova genuinamente con tutte le sue energie a divenire quella che il padre desidera e ci riesce a tal punto da non vedere più alternative. Essa arriva a mortificare sé stessa e quella che realmente vorrebbe essere fino a desiderare di non vivere più pur di non essere una versione di sé che le è insopportabile. Che il divenire incorporea e l'essere portata via dal mondo perdendo ogni ricordo della propria vita siano metafore, o almeno effetti, di impulsi suicidi è evidente e, sebbene lo scoppio di tali desideri avvenga per sfuggire alla violenza da parte del Mikado, i sintomi cominciano molto prima e hanno uno sviluppo che prescinde da questo episodio e si legano al rapporto con i genitori. La rappresentazione di uno stato depressivo è riscontrabile, per esempio, nell'apatia che Kaguya mostra mentre viene vestita

secondo l'etichetta e il modo di corte, come il padre desidera che lei faccia.

La storia della Principessa Splendente, dunque, mostra un caso in cui un padre prova a imporre a una figlia la costruzione di una identità per identificazione con modelli che non sono davvero desiderati da lei ed è un esempio di come l'invadenza dei genitori nei processi di costruzione delle identità dei figli e delle figlie non solo non riesca a veicolare alcun comportamento o valore, ma risulti del tutto distruttiva.

4. Identificazioni impedito: *La canzone del mare* (2014)

La canzone del mare, diretto da Tomm Moore e prodotto dal Cartoon Saloon, fa parte, insieme a *The Secret of Kells* (2009) e a *Wolfwalkers – Il popolo dei lupi* (2020), di una trilogia dedicata al folklore irlandese.

Il film narra della famiglia di Bronagh, una selkie,⁴ e di Conor, un essere umano che fa il guardiano del faro su una piccola isola, di cui è l'unico abitante. I due si innamorano e hanno un figlio, Ben, ma, siccome gli esseri della specie della madre non possono mantenere forma umana a lungo senza deperire, appena dopo la seconda gravidanza ed aver partorito una bambina, di nome Saoirse, Bronagh è costretta a tornare nel mare e sparisce.

Il padre non riesce ad elaborare questo lutto, che lo ossessiona in forma malinconica: egli si è così identificato nel ruolo di marito che la relazione con Bronagh è diventata fondamentale nella struttura della sua identità. Per lui, dunque, perderla significa venire privato non solo della compagna, ma anche di una parte rilevante di sé stesso e del senso della propria presenza nel mondo (Freud 1980). Ben, inoltre, sviluppa sentimenti ostili verso la sorella, che inconsciamente ritiene colpevole nella sparizione della madre. Egli, dunque, non accoglie come parte di sé la relazione con Saoirse, nel senso che per lui essere suo fratello non ha alcun significato, non è davvero una componente significativa della sua identità. La sofferenza più intensa, tuttavia, è quella in cui versa Saoirse: essa vive isolata, con un padre incapace di mostrare affetto e con un fratello che la detesta. La cosa che più rende complessa la sua situazione è il fatto che, mentre Ben è umano e simile a Conor nell'aspetto e nella specie, lei è una selkie come la madre.⁵

Tra le cause di disagio tali da indurla al mutismo

assoluto, spicca, dunque, la completa ignoranza di sé stessa e di modelli che le consentirebbero di creare immagini di sé ideali che la potrebbero guidare nella costruzione della propria identità. Non solo le sono precluse identificazioni di genere poiché il fratello, il padre e il traghettatore sono uomini (l'unica donna che incontra saltuariamente è la nonna, che tuttavia le è ancora più ostile del fratello), ma anche di specie, essendo tutte le persone che frequenta umane. Saoirse, dunque, non riesce a trovare modelli che le permettano di strutturare e significare nessuna parte di sé e il suo mutismo appare come un sintomo della sua incapacità di esprimere una interiorità che non trova ordine in un mondo che le è del tutto nemico. A causa dell'aver suonato una conchiglia appartenuta alla madre, tuttavia, la bambina viene guidata magicamente verso un baule dove il padre ha nascosto la sua pelliccia da selkie. Il fatto che lei, nel tragitto verso questo oggetto, sollevi e osservi una foto della madre e che, in seguito al ritrovamento, si osservi in uno specchio sono segni di cosa stia succedendo. Il padre, infatti, ha nascosto la pelliccia per impedire alla bambina di identificarsi con la madre, poiché teme che così facendo sia costretta a subire lo stesso destino. Nel farlo, tuttavia, inibisce anche le possibilità che Saoirse possa identificarsi con l'immagine di sé modellata su quella della madre, comprendendo parti di sé rilevanti, come il genere e la specie. Il ritrovamento della pelliccia, che in questo caso è letteralmente una parte del corpo stesso della bambina, invece, la induce a guardarsi allo specchio, scoprendovi così una versione di sé sconosciuta, che non a caso si collega alla foto della madre appena osservata.

Da questo momento in poi gli snodi principali del film ruotano attorno alle questioni identitarie della famiglia, poiché solo il canto di una selkie può liberare le creature fatate pietrificate dalla strega Macha, solo accettando come significativa la sua relazione con la sorella Ben è in grado di salvarla e solo mettendo al centro della propria identità la relazione con i figli e identificandosi in una figura paterna, oltre che di marito, Conor può aiutare i bambini.

Nel finale del film il fratello salva Saoirse, il padre corre in aiuto di entrambi e la piccola selkie riesce a liberare le creature magiche che, tuttavia, non possono più vivere nel mondo modernizzato degli esseri umani e si accingono a partire per sempre; tra di esse vi è anche Bronagh. L'intera famiglia si riunisce

nella scena conclusiva, in cui i timori del padre sembrano realizzarsi nella costruzione speculare dell'incontro: tanto lui assomiglia al figlio per colori, genere e tratti, quanto la figlia corrisponde alla madre per aspetto, vestiario e caratteristiche sovranaturali (per entrambe la gravità appare invertita, con lacrime e capelli che vanno verso l'alto). Proprio per queste analogie Conor teme una identificazione confusiva tra Saoirse e la madre, cioè ha paura che la bambina, identificandosi con la madre, arrivi a desiderare di essere identica a lei, di vivere come lei e di fare le sue stesse scelte. La decisione della piccola, invece, è del tutto diversa: pur essendo finalmente riuscita ad identificarsi con la madre e a ricevere da lei una eredità identitaria, di genere e di specie, essa non desidera essere come la madre e compiere le stesse scelte. Saoirse, infatti, decide di divenire umana e di vivere accanto al padre e al fratello. Bronagh, dunque, fa sparire la pelliccia della piccola e prende commiato dal resto della famiglia.

La canzone del mare, dunque, mostra che le eredità familiari non sono necessariamente significative perché trasmesse geneticamente, ma possono esserlo se vengono tramandate culturalmente e attraverso identificazioni. Il film, inoltre, si configura come un esempio del fatto che questi legami devono essere perseguiti, accolti ed elaborati volontariamente. Non solo è rischioso che essi vengano imposti, ma lo è anche che siano negati dall'esterno, poiché ciò può portare a sofferenze molto profonde, dato che viene così impedito il confronto con parti di sé che possono essere fondamentali. Allo stesso modo il caso di Saoirse mostra che le identificazioni non devono per forza riguardare ogni aspetto del modello e condurre alle stesse scelte. La bambina, infatti, che è riuscita a costruire un'identità umana, di figlia, di sorella e di selkie identificandosi con Bronagh, unisce al legame ereditario con la madre anche la libertà delle scelte individuali.

5. Identificazioni costruttive ed eredità genitoriali: *Wolf Children* (2015)

Wolf Children, diretto da Hosoda Mamoru (Brouetta 2018; Solomon 2022) e prodotto dallo Studio Chizu, racconta la vicende derivanti dalla relazione tra una ragazza umana, Hana, e un uomo di una specie in grado di assumere forma umana, di lupo vero e

proprio o di animale antropomorfo (con pelo, muso e zampe, ma bipede, dalla corporatura umana e capace di usare il linguaggio umano).⁶ I due si innamorano e hanno una figlia, Yuki, e un figlio, Ame, ma poi il padre perde la vita in un incidente, lasciando sola la madre e i bambini, che hanno entrambi ereditato la sua condizione metamorfica. Hana si ritrova così sola, in una società urbana che non la accoglie e non la supporta, con due figli a rischio di un grave stigma, le esigenze biologiche e psicologiche di specie dei quali non comprende appieno.

Anche in questo film eredità non vuole dire condanna e identificazione non significa confusione, come mostra il fatto che le scelte di figlia e figlio sono del tutto divergenti, pur partendo da dati biologici, contesto sociale e legami familiari analoghi. Yuki, infatti, sceglie di costruire una identità fortemente legata alle sue componenti umane. Crescendo migliora il controllo emotivo che le consente di gestire la sua forma, si identifica sempre di più in un essere umano e, dal racconto della sua voce nel finale e dalle foto mostrate in casa della madre, si comprende che ha avuto una carriera scolastica ed è integrata nella società umana. Certo non mancano momenti problematici nel suo sviluppo, come quando, durante un litigio, ferisce un compagno di scuola avendo istintivamente trasformato una mano in una zampa artigliata o nel momento in cui sceglie di mostrare il suo aspetto semiferino al ragazzo per cui ha poi maturato dei sentimenti, ma sembra comunque riuscire a trovare un equilibrio.

Ame, invece, fatica molto di più nella ricerca di una stabilità interiore e appare chiaro come ciò che gli manca siano dei modelli di identificazione che gli permettano di strutturare la propria identità. Essendogli difficile quella con il padre, morto mentre lui era ancora un neonato, la cerca, senza esiti risolutivi, in un lupo tenuto momentaneamente in gabbia in un rifugio faunistico, in una scena di rispecchiamento molto significativa. La sua ricerca ha una svolta quando, sulla montagna vicino alla casa in campagna in cui la famiglia si è trasferita, conosce una volpe ormai anziana che gli insegna a vivere nel bosco in forma animale. Il ragazzo scopre in questo modo quale sia l'identità che desidera e quale immagine di sé lo soddisfi e gli permetta di strutturare sé stesso.

In questo caso il rapporto con la madre si complica poiché lei preferirebbe per lui una vita umana e

teme che l'identificazione con il suo maestro volpe lo induca a scegliere di vivere nel bosco.⁷ Due momenti chiave per il loro rapporto sono il momento in cui Hana litiga con il figlio e prova ad imporgli di non salire più sulla montagna dicendogli in modo aggressivo che lui è un essere umano. La frase, terribile come un anatema per Ame, non viene nemmeno completata poiché la madre si rende conto di cosa stia facendo: come il padre di Kaguya, sta provando a determinare le scelte identitarie del figlio, stabilendo lei chi lui debba essere e, come Conor, sta provando a inibire una identificazione che il figlio cerca da anni. L'altro momento fondamentale è quando, nell'acme narrativo del film, scoppia un uragano e Hana prova a salire sulla montagna per portare soccorso ad Ame: l'esito è esattamente l'opposto, con il ragazzo, ormai a suo agio nella natura, che salva la madre da una rovinosa caduta. Ame porta in braccio Hana al sicuro e poi si allontana per vivere definitivamente sulla montagna in forma animale, sostituendo la volpe ormai moribonda come guardiano del bosco. In una scena di commiato molto intensa, lei prova a richiamarlo e si rimprovera di non aver mai fatto nulla per lui, ma poi comprende la gioia, la sicurezza e la bellezza armoniosa del figlio come lupo e accetta la sua scelta. Hana, dunque, risulta una figura materna molto complessa, dipinta con realismo, efficacia e profondità psicologica. Si rivela distante, infatti, sia dallo stereotipo della madre buona, debole e sofferente, sia da quello della donna forte, senza dubbi, paure o insicurezze. Essa dedica molta della propria vita ad accudire, comprendere e sostenere i figli, ma nel farlo affronta difficoltà e scontro, commette errori e necessita dell'aiuto della comunità, che riesce ad ottenere con la sua perseveranza. Nel rapporto con Yuki e Ame non è scevra da tentazioni iperprotettive e di controllo, ma riesce comunque a trovare un modo per superare la sindrome del nido vuoto e a riconfigurare la propria identità per lungo tempo assorbita dal ruolo di madre.

Wolf Children, dunque, ben esemplifica una concezione complessa e flessibile dell'identità e mette in evidenza come ogni livello dell'individualità sia interrelato con gli altri. Yuki e Ame, infatti, presentano una natura ibrida e metamorfica a livello biologico e di specie, ma questo dato ha o non ha senso e valore solo in rapporto alle costruzioni interpersonali, sociali e culturali che vengono edificate su di esso. La loro identità, allora, non è determinata *a priori* da catego-

rie o divisioni gerarchiche dicotomiche, ma deve essere costruita e continuamente ridiscussa significando gli elementi di cui loro stessi devono decidere la rilevanza in relazione alla rete di dati biologici, esperienze, pregiudizi, rapporti interpersonali e sociali in cui sono inseriti.

Questo film, inoltre, mostra con grande efficacia il legame tra costruzione identitaria, identificazioni ed eredità generazionali, soprattutto attraverso il percorso di Ame come figlio e di Hana come madre. Per capire chi voglia cercare di essere, infatti, il ragazzo persegue una identificazione fisica, comportamentale e valoriale con il padre (o con figure ad esso vicarie) e riesce a farlo proprio accogliendo all'interno della propria identità, cioè nel cerchio degli aspetti di sé più rilevanti, l'eredità animale e lo stile di vita paterno. Specularmente Hana, contrariamente a quanto asserisce salutandoli Ame nella scena finale, fa esattamente tutto quello che un genitore può per figli e figlie, senza peraltro spingersi oltre. Riesce cioè ad accudirli, ad avere cura di loro sforzandosi attivamente di essere parte del loro mondo con discrezione, a supportarli nelle loro necessità e soprattutto (non senza difficoltà e momenti contraddittori) nelle loro scelte. Alla fine, riesce ad accettare l'indipendenza dei figli, a lasciare che loro scelgano chi vogliono essere e ad aiutarli a diventarlo. In questo modo lei e il padre risultano modelli positivi e non impositivi e vengono scelti dai figli per le proprie identificazioni, saldando il rapporto in una trasmissione realmente trasformativa e significativa di immagini ideali e di valori.

Note

¹ Nel paragrafo seguente verrà utilizzato il maschile collegato a “un individuo” e il femminile legato a “una persona” esclusivamente per semplicità grammaticale e perché il passaggio è eccessivamente complicato per poter esplicitare ogni volta che si sta alludendo a una persona di qualsiasi genere che si immedesima in un'altra dello stesso genere o di un altro, con poche differenze tra i vari casi.

² La scelta dei modelli identitari spesso è condizionata da somiglianze, reali, potenziali o del tutto immaginarie, tra sé e il modello che l'individuo ravvisa anche in modo condizionato da fattori sociali e culturali. Ad esempio, in un contesto in cui la differenza di genere è ritenuta significativa gli individui potrebbero identificarsi più facilmente in persone del loro stesso genere, ma ciò non è necessario, né significativo in ambiti in cui il genere non sia ritenuto rilevante.

³ Questa è solo una delle criticità che possono insorgere nelle dinamiche di identificazione, che non è possibile analizzare o elencare tutte in questa sede. A titolo di esempio: l'identità immaginata desiderata può essere così distante da quella realizzabile da portare a frustrazione e delusione nei confronti di sé stessi più che a un compromesso trasformativo; il modello scelto può essere disapprovato socialmente creando conflitti tra l'individuo e il o i gruppi sociali di appartenenza.

⁴ Si tratta di una creatura fatata del folklore irlandese che vive gran parte della propria vita sotto forma animale (nello specifico di Bronagh, quella di una foca bianca), ma che può togliersi la pelliccia come se fosse un indumento e assumere così forma umana.

⁵ È comune in molte tradizioni folkloriche il fatto che i figli e le figlie di coppie miste tra esseri umani e creature fatate non siano un ibrido tra le due specie, ma appartengano completamente, per nascita o per scelta personale successiva, a una delle due specie.

⁶ Come evidenzia Antonia Levi (2006), la cultura popolare giapponese sfrutta molto la figura del lupo mannaro, che però è entrata solo recentemente nell'immaginario del paese per influenza occidentale. Il folklore locale comprende, invece, rari casi di esseri umani trasformati in animali, prediligendo il contrario. Qualsiasi parallelo con la figura del licantropo, dunque, è molto meno cogente rispetto a quello con tanuki, volpi, gatti o serpenti in grado di assumere forma umana nella tradizione nipponica. In questo caso, per esempio, la condizione del marito di Hana risulta preternaturale più che sovranaturale, non è legata a maledizioni, demòni o malattie, non è trasmissibile con il morso, non è causata dalla luna piena e, pur comportando commistioni tra istinti animali e umani, non causa la furia omicida predatoria del licantropo occidentale.

⁷ L'animale non è scelto casualmente o solo perché comune nei boschi del Giappone, ma poiché nel folklore del paese è il più rilevante degli animali preternaturali, che può arrivare a sviluppare poteri magici enormi. Allo stesso tempo, inoltre, le volpi sono rappresentate come creature moralmente ambigue: maestre nelle illusioni, si rivelano a volte benevole (soprattutto nel caso delle bianche messaggere o manifestazioni della dea Inari), ma spesso anche seduttrici, malevole e ingannatrici.

Bibliografia

- AZZANO E., FONTANA A. (2017 [2015]), *Studio Ghibli. L'animazione utopica e meravigliosa di Miyazaki e Takahata*, Bietti, Milano.
- BAUMAN Z. (2022 [2003]), *Intervista sull'identità*, XIX ed., a cura di B. Vecchi, trad. it. di F. Galimberti, Laterza, Roma.
- BENEDICT R. (2017 [1968]), *Il crisantemo e la spada. Modelli di cultura giapponese*, prefazione di I. Buruma, trad. it. di M. Lavaggi, F. Mazzone, M. Renda, Laterza, Roma-Bari.
- BOTTIROLI G. (2002), “Identità/identificazione. Una mappa dei problemi a partire da Freud”, in Id., *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, Bergamo University press-II Sestante, Bergamo, pp. 205-255.
- ID. (2006), “Da Freud a Lacan”, in Id., *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, pp. 197-293.
- ID. (2013), *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BROUTTA A. (2018), *Mamoru Hosoda : Réalité augmentée*, Ynnis Éditions, Paris.
- DELEUZE G. (1997 [1972]), *Differenza e ripetizione*, trad. it. di G. Guglielmi, rivista da G. Antonello, A.M. Morazzoni, Cortina, Milano.
- DERRIDA J. (1997), *Margini della filosofia*, a cura di M. Iofrida, Einaudi, Torino.
- ID. (2021 [1975]), *Posizioni*, a cura di S. Facioni, Orthotes, Napoli-Salerno.
- DOI T. (2001), *Anatomia della dipendenza. Un'interpretazione del comportamento sociale dei giapponesi*, presentazione di J. Canestri, a cura di N. Spadavecchia, Cortina, Milano.
- DURKHEIM É. (1979 [1973]), *Educazione come socializzazione*, antologia a cura di N. Baracani, La nuova Italia, Firenze.
- FOUCAULT M. (2019 [1978]), *La volontà di sapere*, vol. 1 di *Storia della sessualità*, XXI ed., trad. it. di P. e G. Procacci, Feltrinelli, Milano.
- FREUD S. (1980 [1917]) “Lutto e malinconia”, in Id., *Opere*, vol. VIII, “Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti 1915-1917”, a cura di C.S. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 102-118.
- ID. (2017 [1975]), *Psicologia delle masse e analisi dell'io (1921)*, a cura di D. Tarizzo, trad. it. di E. Ganni, Einaudi, Torino.
- GREIMAS A. J. (2000 [1968]), *La semantica strutturale. Ricerca di metodo*, trad. it. di I. Sordi, Meltemi, Roma.
- LACAN J. (2005), *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, a cura di A. Di Ciaccia, postfazione di J.-A. Miller, Einaudi, Torino.
- LECALDANO E. (2021), *Identità personale. Storia e critica di un'idea*, Carocci, Roma.
- LEVI A. (2006), “The Werewolf in the Crested Kimono: The Wolf-Human Dynamic in Anime and Manga”, in *Mechademia*, 1:1, pp. 145-160.
- LÉVINAS E. (2018 [1980]), *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, con un testo introduttivo di S. Petrosino, Jaca Book, Milano.
- MEAD G. H. (2010 [1966]), *Mente, sé e società*, Giunti, Firenze.
- MERLEAU-PONTY M. (2019 [1965]), *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Giunti-Bompiani, Milano.
- NANCY J.-L. (2020 [2001]), *Essere singolare plurale*, nuova ed. ampliata, introduzione di R. Esposito in dialogo con J.-L. Nancy, trad. it. di D. Tarizzo, G. Durante, Einaudi, Torino.
- ODELL C., LE BLANC M. (2019 [2009]), *Studio Ghibli: The Films of Hayao Miyazaki and Isao Takahata*, III ed., Camera Books, Harpenden.
- PALOMBI F. (2019), *Jacques Lacan*, nuova ed., prefazione di É. Roudinesco, Carocci, Roma.
- RECALCATI M. (2012), *Desiderio, godimento e soggettivazione*, vol. I di *Jacques Lacan*, Cortina, Milano.
- ID. (2016), *La clinica psicoanalitica. Struttura e soggetto*, vol. II di *Jacques Lacan*, Cortina, Milano.
- REMOTTI F. (a cura di) (2021), *Sull'identità*, Cortina, Milano.
- RUMOR A. M. (2019), *Un cuore grande così. Il cinema di animazione di*

- Isao Takahata*, prefazione di M. Ocelot, Weird book, Roma.
- SIMMEL G. (2018 [1989]), *Sociologia*, introduzione di M. Guareschi, F. Rahola, Meltemi, Milano.
- SOLOMON Ch. (2022), *The Man Who Leapt Through Film: The Art of Mamoru Hosoda*, foreword by D. Hahn, Abrams, New York.
- SPARTI D. (1996), *Soggetti al tempo. Identità personale tra analisi filosofica e costruzione sociale*, Feltrinelli, Milano.
- TARIZZO D. (2011 [2003]), *Introduzione a Lacan*, Laterza, Roma-Bari.
- ŽIŽEK S. (2018 [2009]), *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, introduzione di M. Carbone, trad. it. di M. Nijhuis, Bollati Boringhieri, Torino.