

ORIENTI OCCIDENTI **Spettri nucleari. Sulla memoria di Hiroshima in alcuni *J-Horror* alle soglie del Duemila (*)**

Nel breve testo *L'istante e la sua ombra*, Jean-Christophe Bailly compie un'acuta e concisa riflessione sulla fotografia e sulle sue caratteristiche fondamentali, quali la sua capacità di attestare l'esistenza degli oggetti effigiati e il valore documentario delle immagini che produce. Il suo percorso si apre con la nota fotografia di Talbot *The Haystack* (1844), che per Bailly ne richiama immediatamente un'altra con la quale pare entrare in risonanza: si tratta della fotografia di un'ombra, lasciata su un muro di Hiroshima dal lampo della bomba atomica. Bailly pone quindi in essere una visione diplopica¹ atta a far emergere "l'immagine latente depositata tra queste due"². Un'operazione di montaggio dunque che, lavorando sulla parziale sovrapposizione fra le due immagini, si propone di aprire un nuovo spazio di interrogazione e significazione.



Fig. 1 | Fotografia di Nagasaki scattata da Yamahata Yōsuke (1945)

Si tratta di una messa in circolo produttiva, che permette di ridiscutere le immagini fondative della tragedia di Hiroshima e Nagasaki, evidenziandone anche la natura costruita e, in un certo senso, politica. Sono immagini problematiche (soprattutto considerando che per lungo tempo quello di Hiroshima è stato un evento privo di una dimensione iconica³), ma al contempo dotate di un fondamentale valore culturale. Esse sottintendono una certa narrazione degli eventi e, attraverso un percorso spesso carsico, consentono di leggere le tracce sottocutanee della persistenza del ricordo di Hiroshima nella cultura visuale giapponese⁴. Per attingere, a partire da esse, a una piena comprensione del fatto traumatico (ammesso che sia possibile: come ricorda Assmann, il trauma è per definizione ciò che resiste ai tentativi di significazione⁵), è allora necessario metterle in dialogo e cercare di triangolare le diverse prospettive che offrono per tentare di ricostruire una prospettiva coerente.

ORIENTI OCCIDENTI

L'immagine simbolo di Hiroshima, per gli spettatori di tutto il mondo, è quella del fungo atomico. Si tratta di un'icona che si è imposta quasi immediatamente: un'immagine inquietante che nasconde, nella sua vertiginosa verticalità, la chiave della sua costruzione politica. La *mushroom cloud* è infatti un'immagine spettacolare fatta per un pubblico distante, simbolo di un potere che si esprime nell'atto di farsi guardare; come nota Coulmas: "sulla città di Nagasaki fu lanciata la seconda bomba anche perché (...) si voleva far vedere a Stalin che la prima non era l'unica disponibile"⁶. Come dimostrano numerose operazioni artistiche legate alla *mushroom cloud*⁷, quest'immagine-simbolo è allora insufficiente, muta nei confronti della profondità dell'evento traumatico esperito dalle vittime. Anche la prospettiva offerta dalle notissime fotografie di Yamahata Yōsuke **[Fig. 1]** appare di per sé insoddisfacente. I suoi scatti, inediti fino al 1949, ci mostrano il paesaggio di una Nagasaki lunare, filtrata da uno sguardo in cui traspaiono il disagio e la vergogna di essere umani e sopravvissuti: "noi vediamo non solo la tragedia nel suo aspetto terribile, ma anche lo sguardo di chi l'ha guardata. Sul rettangolo della fotografia è impresso l'occhio della vergogna"⁸.



Fig.2 | Ombra su un muro di Hiroshima

L'immagine dell'ombra evocata da Bailly può forse offrire un utile punto di vista a cui rivolgersi per restituire agli eventi una maggiore complessità e alle vittime una forma d'espressione iconica, proprio in virtù del suo essere un'immagine in grado di offrirci una prospettiva della catastrofe per così dire "dall'interno". **[Fig. 2]**. Il lampo della bomba, come una sorta di flash, ha innescato un processo fotografico che – dissolvendo i corpi di chi si trovava in prossimità dell'epicentro – ne ha mineralizzato l'impronta sulle superfici attigue. Descritte da Anders durante il suo viaggio a Nagasaki⁹, sono immagini di una straordinaria potenza evocativa e traggono la propria carica fascinatória dal loro essere imperscrutabili, sfuggenti, eccedenti. Soprattutto, esse sorgono dal cuore della tragedia di Hiroshima e sono perciò in grado meglio di altre di trasmettere il senso di disagio e sconcerto provato dagli *hibakusha* (sopravvissuti).

ORIENTI OCCIDENTI

Per chi si trovava in città il fungo atomico non è mai stato visibile, come dimostra l'uso dell'espressione *pikadon*¹⁰ per descrivere la bomba. Un'immagine che dunque vale la pena di (ri)interrogare e seguire nel suo percorso di persistenza e risignificazione, per aprire nuovi spazi di interrogazione sul bombardamento di Hiroshima e Nagasaki.

L'ombra nera osservata in fotografia da Anders si configura come un'immagine di secondo grado, sottoposta per due volte a un processo fotografico. Il flash nucleare l'ha resa un indice, un segno che intrattiene con il suo referente un rapporto diretto, causale. Questa constatazione, riferita alle immagini di Hiroshima, genera un circolo di rimandi intricato che pone in primo piano la questione della referenzialità ontologica dell'immagine e il suo rapporto con la morte. L'indice, grado zero del fare immagine secondo la ricostruzione anacronistica di Didi-Huberman, si trova sin da subito connesso al problema del trapasso, della possibilità di "dar forma all'assenza"¹¹ e, più in generale, la questione è centrale nel dibattito sulla visualità¹². Le ombre di Hiroshima, proprio per la loro natura sfuggente, di autentiche immagini-limite, assumono pienamente questa complessità e i suoi paradossi, mettendo davanti ai nostri occhi la possibilità di una impronta senza matrice, di un'ombra senza corpo.

Si tratta di immagini problematiche che, forse proprio per questo, non sembrano aver goduto di una particolare fortuna nelle indagini condotte sul rapporto fra cinema giapponese e memoria di Hiroshima¹³. Anche all'interno della fondamentale operazione catalografica offerta dalla mostra *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*¹⁴, le ombre non sembrano aver trovato una loro collocazione. Eppure pare che nel contesto della cosiddetta *new wave* dell'horror giapponese¹⁵, fra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, le ombre abbiano trovato uno spazio privilegiato di apparizione. Nelle storie dei fantasmi che popolano questi film sembra esserci un costante riferimento all'ombra, quasi che i registi – chiamati a rappresentare la morte in un modo nuovo e profondamente legato al problematico clima socio-culturale del Giappone dell'epoca¹⁶ – non potessero che tornare a una delle immagini più traumatiche della recente storia nipponica.

È peraltro un periodo di forte innovazione nel contesto del cinema horror giapponese: a partire dall'inizio degli anni Novanta, una nuova leva di registi si impegna per rifondare la grammatica della paura con lo scopo di aggiornare i modelli tradizionali¹⁷ e sviluppa una nuova estetica, destinata a influenzare pesantemente il genere in ambito nipponico e non solo¹⁸. In questo contesto l'immagine dell'ombra sul muro di Hiroshima sembra riemergere seguendo due percorsi privilegiati: quello del recupero iconografico e quello della riflessione sul rapporto flusso/staticità in relazione al tema della morte. Emblematico della prima tendenza identificata è *Kairo (Pulse)*, 2001 di Kurosawa Kiyoshi: in esso il regista approfondisce l'estetica della sottrazione elaborata nei suoi film precedenti e porta alle estreme conseguenze la sua riflessione sugli "abissi dell'incomprensibilità delle ragioni dell'uomo e delle sue azioni"¹⁹. Il film è costruito attorno a due personaggi (Michi e Kawashima) che assistono impotenti al disfacimento delle relazioni umane attorno a loro; un processo di afasia comunicativa accelerato dal computer²⁰.

L'ombra appare, come motivo iconografico, già nelle prime sequenze del film: un giovane collega di Michi si toglie la vita nella propria abitazione, ma – qualche giorno dopo – nella stanza dove è avvenuto il suicidio, al posto del corpo del defunto fa la sua comparsa un'ombra nera, fissata sulla parete **[Fig. 3]**. È solo la prima delle sagome senza corpo che appariranno nel film, impronte di un contagio virale che finirà col popolare il mondo di fantasmi. Rovesciando il mito dell'orizzontalità democratica della Rete, Kurosawa tratteggia un mondo paralizzato e in disfacimento, richiamando l'immaginario di Hiroshima per dar forma alla sua prospettiva escatologica. In effetti, la lettura delle ombre di *Pulse* come riemersione di quelle di Hiroshima appare confermata a posteriori dalla presenza nel film di altri *topoi* collegati alla memoria dell'atomica. Il tema della pandemia, per esempio, richiama la psicosi da contagio e della mutazione provata dagli *hibakusha* all'indomani dell'esplosione²¹. È significativo che, rimettendo in circolo la memoria di Hiroshima, Kurosawa abbia attinto a un'immagine almeno parzialmente rimossa dai discorsi sul nucleare; il suo, tuttavia, non è un gesto isolato.

ORIENTI OCCIDENTI



Fig. 3 | Pulse (Kurosawa Kiyoshi, 2001)

Un medesimo interesse per il recupero dell'ombra come elemento iconografico si ritrova, in effetti, anche in *Ringu 2* (*Ring 2*, 1999), seconda parte del celebre dittico firmato da Nakata Hideo, liberamente tratta dal romanzo *Spiral* di Suzuki Kōji²². In una delle prime sequenze del film, i due protagonisti perquisiscono un appartamento, trovando nella vasca da bagno un'ombra nera, dal profilo femminile [Fig. 4]. Come si apprenderà in seguito, il proprietario dell'abitazione, il professor Takayama, aveva cercato di distruggere la videocassetta maledetta bruciandone il nastro magnetico all'interno. L'esito del suo tentativo fallimentare è proprio l'ombra rinvenuta nella vasca, profilo dello spirito vendicativo Sadako e immagine che prefigura l'avvento di una catastrofe escatologica non lungi dal compiersi²³.



Fig. 4 | Ring 2 (Nakata Hideo, 1999)

ORIENTI OCCIDENTI



Fig. 5 | *Dark Water* (Nakata Hideo, 2002)

Lo stesso vale per *Honogurai mizu no soko kara* (*Dark Water*, 2002), sempre diretto da Nakata e tratto da un altro racconto di Suzuki²⁴. Anche in questo caso la manifestazione di uno spirito vendicativo si accompagna all'apparizione di un'ombra che, pur con le dovute differenze, richiama direttamente il tema della morte. La presenza inoffensiva di una macchia di umidità sul soffitto di un appartamento malandato si tramuta in oscuro presagio quando i suoi bordi si allargano, sino a comporre il profilo di una figura sempre più definita. Inizialmente imperscrutabile, la sagoma si rivela essere quella di Mitsuko, una bambina morta annegata nella cisterna del condominio. Si distingue infatti la silhouette del suo impermeabile che, galleggiando nel silo, assume una tipica forma "ad ali d'angelo".



Fig. 6 | *Ring* (Nakata Hideo, 1998)

ORIENTI OCCIDENTI

Nel capostipite della saga cinematografica avviata da Nakata (*Ringu*, 1998), così come in altri film simbolo della *new wave* dell'horror giapponese, la riemersione della memoria traumatica di Hiroshima attraverso la figura dell'ombra è meno diretta, ma non per questo meno evidente e pervasiva. Come è noto, il film ruota intorno a una videocassetta maledetta che uccide chi la guarda entro sette giorni; la presenza dell'anatema sui singoli individui non è evidente a un primo sguardo, ma può essere appurata attraverso un processo di ri-visione, di applicazione di uno sguardo riflessivo di secondo grado. In effetti i segni della presenza dello spirito vendicativo Sadako possono essere letti solo a partire dalle "prove fotografiche" della sua presenza: chi vede la videocassetta appare deformato, come se la sua immagine venisse marchiata prima di lui. Ciò porta, in tutto il film, a una fitta presenza di inquadrature fisse su immagini fotografiche o, più esplicitamente, di veri e propri *freeze-frames*.

Se dunque "è sempre attraverso il mezzo, un altro *medium*, che si può riconoscere la maledizione"²⁵, è evidente che i momenti in cui emerge la dimensione fotografica dell'immagine sono di capitale importanza per il film. In effetti è proprio nell'atto di formazione di questo "complesso visivo"²⁶ che la memoria dell'ombra mi pare emergere in tutta la sua problematicità, non casualmente nel momento in cui Nakata ci mostra il momento della morte causata dalla maledizione di Sadako. Alla fine del film apprendiamo infatti che gli sforzi compiuti dai protagonisti sono stati inutili: apparentemente l'unico modo per sfuggire alla maledizione è quello di duplicare il video, mostrandolo a qualcun altro (ecco tornare di nuovo il tema del contagio). Il professor Takayama non c'è riuscito, e lo spettro acquista una concretezza fisica uscendo dal televisore per ucciderlo. La morte si compie come un fenomeno eminentemente visivo: lo sguardo meduseo di Sadako (la cui potenza ci viene restituita attraverso un inquietante dettaglio sul suo occhio) uccide Takayama bloccandolo in un grido di assoluto terrore. Da un punto di vista figurativo è significativo che, proprio nel momento in cui l'uomo è pietrificato, mineralizzato fino a essere ridotto a immagine, l'inquadratura si arresti e viri verso il bianco e nero [Fig. 6]. In questa figura quasi astratta e spersonalizzata non è difficile vedere un'eco – forse anche involontario – delle ombre lasciate sui muri dal lampo dell'atomica; paiono confermarlo, ancora una volta, altri riferimenti all'immaginario di Hiroshima presenti nel film (la pandemia, il terrore del contagio, la deformazione dell'immagine etc.)



Fig. 7 | *Noroi: The Curse* (Shiraishi Kōji, 2005).

ORIENTI OCCIDENTI

Questa connessione fra l'emersione di un interesse particolare per la dimensione fotografica dell'immagine e la memoria delle ombre di Hiroshima appare comune anche ad altri *J-Horror* del periodo. Lo ritroviamo, per esempio, anche nel più tardo *Noroi* (*Noroi: The Curse*, 2005) di Shiraishi Kōji, fortunato tentativo di ibridare i moduli del filone con l'estetica del *mockumentary* che caratterizza tanta parte del cinema contemporaneo²⁷. Nell'*incipit* dell'opera vediamo un filmato amatoriale in cui un rito religioso viene bruscamente interrotto a causa di un malore della donna chiamata a impersonare un demone. L'episodio, con la donna in preda a quelli che paiono essere attacchi epilettici, viene diligentemente ripreso dall'operatore e la sequenza si conclude con un insistito *freeze-frame* [Fig. 7]. Anche in questo caso l'immagine risultante è contorta e solo vagamente umana; inoltre ritroviamo anche nella sequenza di *Noroi* alcuni degli elementi identificati in precedenza, come la presenza di uno sguardo di secondo grado (stiamo guardando un video, ma anche il film) e di tematiche vicine all'immaginario nucleare come quella della pandemia.

È dunque seguendo due direttrici distinte che la memoria dell'ombra di Hiroshima pare essersi sedimentata nel cinema horror giapponese di questo periodo. Da una parte attraverso la ripresa puntuale della figura dell'ombra, riconvocata più o meno esattamente come motivo iconografico; dall'altra attraverso un peculiare interesse per la dimensione fotografica dell'immagine filmica, che irrompe nel flusso cinematografico arrestandolo e aprendolo a nuovi spazi di significazione. In entrambi i casi permane la centralità del rapporto fra immagine e morte e, soprattutto, la vastità dell'immaginario di Hiroshima, convocato in alcuni dei suoi *topoi* caratteristici per tratteggiare mondi al collasso, colti in uno stato di paralisi che pare riflettere quello del Giappone di quel periodo.

Giuseppe Previtali

Note

(*) Questo testo è una rielaborazione e un approfondimento di due precedenti interventi, apparsi su *Doppiozero* (<http://www.doppiozero.com/materiali/storia-e-memoria/le-icone-di-hiroshima>) e sul numero 557 di *Cineforum*. Ringrazio rispettivamente Marco Belpoliti, Adriano Piccardi e Daniela Vincenzi per aver voluto accogliere i vari stadi di questa ricerca.

1. Per l'elaborazione di questo concetto si veda Clément Cheroux, *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Einaudi, Torino 2010.
2. Jean-Christophe Bailly, *L'istante e la sua ombra*, Bruno Mondadori, Milano 2010, p. 9.
3. "L'unicità del bombardamento di Hiroshima e Nagasaki consisteva nel fatto che essa coincideva con la nascita di una nuova era. Le forze della natura erano state liberate. La tabuizzazione degli effetti, attuata dalla censura, fece di Hiroshima un evento senza autore e incoraggiò in Giappone la disposizione a interpretare in questi termini la guerra in tutta la sua durata. Per molti anni, l'occupazione militare rese impossibile manifestare pubblicamente il dolore o persino esprimerlo in forma scritta. Di conseguenza, Hiroshima fu depoliticizzata e derubata della sua dimensione umana". Florian Coulmas, *Hiroshima. Storia e memoria dell'olocausto nucleare*, Mimesis, Milano-Udine 2010, p. 48. L'esperienza degli scrittori *hibakusha* è già sintomatica della difficoltà di rendere pubblici i ricordi legati al bombardamento atomico nel contesto dell'occupazione americana. Fa eccezione il caso di Nagai Takashi Paolo, autore di confessione cristiana e *hibakusha*. Il suo resoconto degli eventi di Nagasaki è uno dei pochissimi testi ad essere stati pubblicati nell'immediato dopo-bomba. A ciò ha senza dubbio contribuito la sua peculiare lettura degli eventi: Hiroshima sarebbe stata la naturale (e meritata) conseguenza del folle militarismo giapponese. Al riguardo, Nagai Takashi Paolo, *Le campane di Nagasaki*, Luni, Milano 2014.
4. Per una prospettiva sul quadro teorico cui si intende riferirsi in questa sede si veda l'utilissimo

ORIENTI OCCIDENTI

Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

5. Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002, pp. 364 e ss.

6. Florian Coulmas, op. cit., p. 24.

7. Particolarmente calzante è l'esempio offerto dalla *mushroom collection* di Furui Satoshi che, attraverso una ripetizione ossessiva dell'immagine, sottolinea con forza la precarietà della nostra comprensione degli eventi. Al riguardo si veda: Kyo Maclear, *Beclouded Visions. Hiroshima-Nagasaki and the Art of Witness*, State University of New York Press, Albany 1999.

8. Marco Belpoliti, *Senza vergogna*, Guanda, Parma 2010, p. 62. Le immagini di Yamahata sono oggi pubblicate in *Nagasaki. Fotografia della memoria*, Ideart, Milano 2006. Il personaggio di Yamahata compare anche in Philippe Forest, *Sarinagara. Tre volte un'unica storia*, Alet, Padova 2008.

9. "Dapprima sembra solo un nulla. Una reliquia, comunque, non può essere. Poiché è solo una foto. Solo un'immagine. Solo l'immagine di un muro. Che cosa può significare? Guarda meglio. Forse non sei stato abbastanza attento. Che cosa vedi sul muro? È vero. C'è qualcosa. Un profilo. Un'ombra. L'ombra di un uomo. Che c'è di strano? Vedi altre ombre sul muro? No. E vedi un uomo che potrebbe gettare quell'ombra? Nemmeno. [...] Una cosa simile non esiste. L'ombra di Peter Schlemihl. Un'ombra spersonalizzata. Un'ombra resasi autonoma. Un'ombra divenuta eterna". Günther Anders, *Diario di Hiroshima e Nagasaki. Un racconto, un testamento intellettuale*, Ghibli, Milano 2014, pp. 133-4.

10. Il riferimento a Peter Schlemihl è al romanzo di Adalbert von Chamisso *Storia straordinaria di Peter Schlemihl* (1814), pubblicato per la prima volta in Italia da Sonzogno nel 1974.

11. L'espressione è molto difficilmente traducibile in italiano. Essa consta di due parti che identificano un'incoerente coacervo di sensazioni ottico-sonore. Il termine *Pika* descrive un flash di luce bianca, mentre *don* si ricollega all'idea (uditiva) di un boato, del suono di un'esplosione. L'utilizzo di questo termine composto per identificare l'esperienza di Hiroshima e Nagasaki traduce, già da un punto di vista lessicale, la difficoltà di costruirsi un'immagine coerente dell'attacco atomico e non a caso si tratta di una parola che avrà grande fortuna nella memorialistica e nei racconti dei sopravvissuti.

12. Georges Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 41 e 50-1. Dello stesso tenore anche le osservazioni sulla genesi dell'immagine di Regis Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Torino 1999, pp. 21-39.

13. Si tratta di un tema complesso che è qui impossibile ricostruire nel dettaglio. Al riguardo sono ancora fertillissime le annotazioni sul *Ritratto di Lewis Payne* presentate in Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, pp. 92-6. Sul rapporto fra l'immagine e il suo referente, nonché sul carattere predatorio della fotografia, l'ovvio riferimento è a Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004, pp. 4-23. Per un'analisi peirceana dell'immagine fotografica, utilissima per i nostri scopi, Philippe Dubois, *L'atto fotografico*, QuattroVenti, Urbino 1996. Sono inoltre fondamentali i notissimi saggi "Ontologia dell'immagine fotografica" e "Morte ogni pomeriggio" contenuti in André Bazin, *Che cos'è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un mastro della critica*, Garzanti, Milano 1999, pp. 3-10 e 27-33. Interessante, anche se estraneo al nostro interesse, è il problema del rapporto fra la natura referenziale dell'immagine fotografica e il suo passaggio dalla codifica analogica a quella digitale; al riguardo, nel segno di una possibile continuità di fondo fra le due fasi storiche del medium, Claudio Marra, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

14. Su questo tema si vedano almeno i fondamentali: Jerome F. Shapiro, *Atomic Bomb Cinema*, Routledge, Londra 2005; Mick Broderick, *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear*

ORIENTI OCCIDENTI

Image in Japanese Film, Routledge, Londra 2013; Matthew Edwards (a cura di), *The Atomic Bomb in Japanese Cinema: Critical Essays*, McFarland&co, Jefferson 2015. Sulla memoria di Hiroshima nel cinema horror risulta fondamentale, anche da un punto di vista metodologico, la proposta fornita da Adam Lowenstein, *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema and the Modern Horror Film*, Columbia University Press, New York 2005.

14. Su questa mostra, fondamentale momento di riflessione sulle modalità con cui il ricordo dell'atomica si è sedimentato nella cultura visuale giapponese, si veda il saggio introduttivo del catalogo: Takashi Murakami "Earth in my window", in Id., *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*, Yale University Press, New Haven 2005.

15. Oltre ai testi già citati in queste note si vedano almeno: Jay McRoy, *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*, Rodopi, Amsterdam 2008; Jim Harper, *Flowers From Hell. The Modern Japanese Horror Film*, Noir, Hereford 2008; Jinhee Choy, Mitsuyo Wada-Marciano (a cura di), *Horror to the Extreme. Changing Boundaries in Asian Cinema*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2009.

16. Gli anni Novanta sono un periodo profondamente problematico per il Giappone, ancora stretto nella morsa della recessione economica dopo il collasso della bolla speculativa. Per una breve ma puntuale ricognizione storica degli eventi e, soprattutto, per una valutazione della crisi sull'universo dell'animazione giapponese, si veda Andrea Fontana, *La bomba e l'onda. Storia dell'animazione giapponese da Hiroshima a Fukushima*, Bietti, Milano 2013, pp. 117 e ss.

17. Si vedano al riguardo le dichiarazioni dello stesso Kurosawa Kiyoshi in Maria Roberta Novielli, *Metamorfosi. Schegge di violenza nel nuovo cinema giapponese*, Epika, Bologna 2010, pp. 29-30.

18. Per un bilancio sulla pervasività del modello horror nella macro-area asiatica: Jinhee Choi, Mitsuyo Wada-Marciano (a cura di), op. cit. Sul rapporto fra questi lungometraggi e i loro *remake* americani: Valerie Wee, *Japanese Horror Films and their American Remakes*, Routledge, New York 2013.

19. Alessio Gradogna, Fabio Tasso, *Tokyo Syndrome. Le nuove frontiere dell'horror giapponese*, Falsopiano, Alessandria 2006, p. 90

20. Come nota Roberta Novielli, tuttavia, "il regista gioca ben poco con gli aspetti tecnofobici (...). Alla base del terrore c'è (...) l'incapacità di comunicare, un'afasia che corrode gradualmente dall'interno". Maria Roberta Novielli, op. cit., p. 46.

21. "Vennero a riferirmi che tutti i degenti avevano perso l'appetito e che, uno dopo l'altro, venivano colti da vomito e diarrea. Era possibile che la nuova arma avesse diffuso un gas tossico o magari i germi di qualche malattia mortale?". Michihiko Hachiya, *Diario di Hiroshima. 6 agosto – 30 settembre 1945*, SE, Milano 2005, p. 31. Dello stesso tenore anche: "Tracce della devastazione giacevano forse più in profondità, ben oltre la superficie, invisibili a occhio nudo [...]. Quelle cellule presentavano una deformità singolare, terrificante, difficilmente spiegabile a parole; avevo quasi l'impressione di osservare carne umana lacerata da ferite. E se tutte le piante che crescono verdi e rigogliose oggi a Hiroshima fossero minate nel profondo da un simile fatale danno?". Kenzaburō Ōe, *Note su Hiroshima*, Alet, Padova 2008, p. 140.

22. L'adattamento di Nakata si distacca, soprattutto nella seconda parte, dal romanzo di Suzuki. Più fedele è invece il lungometraggio *Rasen* (Iida Jōji, 1998), conosciuto con il titolo internazionale di *The Spiral*.

23. La dimensione escatologica della maledizione di Sadako, mai chiaramente espressa nelle sue apparizioni cinematografiche, appare invece perfettamente esplicitata nell'ultimo romanzo che la vede protagonista. Al riguardo si veda: Kōji Suzuki, *Loop*, Nord, Milano 2007.

24. Kōji Suzuki, "Corpi galleggianti", in Id., *Dark Water. Il terrore raggiunge nuove profondità*, Nord, Milano 2006.

25. Matteo Lolletti, Michelangelo Pasini, *Storie di fantasmi. Il nuovo cinema horror orientale*, Foschi, Forlì 2011, p.81.

- ORIENTI** 26. Per l'elaborazione di questo concetto si veda Barbara Le Maître, *L'impronta. Tra cinema e fotografia*, Kaplan, Torino 2011.
- OCCIDENTI** 27. Per un'introduzione a questo tema si veda almeno: Cristina Formenti, *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Mimesis, Milano-Udine 2013.