

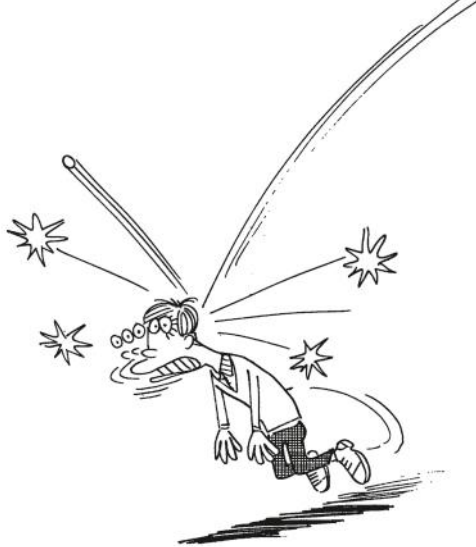
OSAMU
TEZUKA



FUSUKE

Rizzoli  Lizard

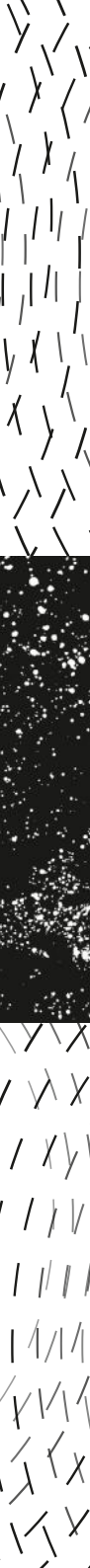
VINCENZO FILIOSA
POSTFAZIONE DI



Di Tezuka non ci si può fidare. È impossibile vederci chiaro in quel fitto e contraddittorio mosaico di racconti personali sparsi tra testi pubblicati e interviste rilasciate in vita, aneddoti di amici, parenti e collaboratori, leggende e ricostruzioni storiche ufficiali, siano esse maliziose o ciecamente celebrative. Allora avventuriamoci in un semplicissimo esercizio di sincretismo, “disciplina” in cui tra l’altro Tezuka, da bravo giapponese, si è sempre dimostrato maestro, e proviamo a declinare l’anima del dio del manga in una santissima trinità: l’autore visionario, pioniere illuminato che ha tracciato la rotta su cui l’intera storia del manga e dell’animazione giapponese continua ancora a navigare; il despota geloso, competitivo e onnivoro, sempre pronto a fagocitare e de-

costruire stimoli esterni e intuizioni altrui in ingranaggi per la sua imponente macchina autoriale macina-lavori; infine il modesto, instancabile artigiano, sempre incline a minimizzare e liquidare se stesso e la sua arte, che guarda ai suoi colleghi e all’industria con occhi benevoli, deferenza e grande entusiasmo.

Queste tre anime convergono armoniosamente nelle undici storie che compongono *Fusuke*, serializzato sulle pagine di «Shukkan Shōnen Sunday», rivista che affonda le sue radici nella storia del manga umoristico e cresce rigogliosa abbeverandosi coi grandi cambiamenti del boom economico giapponese degli anni Sessanta e Settanta per proiettare l’ombra dei suoi lunghi rami sul panorama fumettistico di oggi. Riflettendo



sulla creazione di *Fusuke*, Tezuka sostiene che il manga umoristico opera in linea di massima secondo due modalità: lo *humor manga*, o *nonsense manga*, che rappresenta la via più tradizionale all'umorismo e parte dalla semplice premessa di un protagonista bizzarro, spesso un outsider, pieno di personalità ma anche di difetti e modi di fare stravaganti, costretto a confrontarsi con le più piccole banalità della vita di tutti i giorni. Questa corrente si muove nel solco tracciato da Machiko Hasegawa (1920-1992) con *Sazae-san*, la sua celebre striscia in formato *yonkoma* (cioè in quattro vignette), e Kaoru Akiyoshi (1912-1989) con il suo *Todoroki sensei*.

Manga grossomodo contemporanei a *Fusuke* come *Akanbei*, *Kizappe* e *George kun* (anch'essi pubblicati su «Shukkan Shōnen Sunday») rappresentano meglio questo approccio all'umorismo sequenziale, tenero ma troppo spesso spuntato, innocuo: in questo panorama, un autore come Katsumata Susumu, che sfrutta la struttura classica dello *yonkoma* umoristico per fare satira e critica sociale più schietta su temi caldi come il nucleare, rappresenta una nobile eccezione. Tezuka considera lo *humor manga* umorismo ortodosso e gli contrappone quello che lui stesso battezza come *situation comic*.

Tra i pionieri di questa via alternativa troviamo Fukuchi Hōsuke con il suo *Dotakon* e Shoji Sadao, a cui Tezuka deve molto per la caratterizzazione di *Fusuke*. Nel *situation comic* il contesto è tutto: l'assurdità della situazione coglie totalmente alla sprovvista protagonisti e comprimari della storia, rendendoli vittime o spettatori di una rapida successione di eventi sempre più bizzarri. L'ambientazione preistorica di *Gyatrus*, il primo uomo di Shunji Sonoyama, per esempio, ne rappresenta la caratteristica più distintiva. In questo esilarante manga, uscito pochi anni prima di *Fusuke* e approdato anche in Italia nella sua trasposizione anime, i personaggi si muovono su sfondi e ambienti talmente rarefatti da raggiungere spesso livelli d'astrazione che ricordano le animazioni de *La linea* di Cavandoli o anche gli spazi vuoti del recente *Rufolo* di Fabio Tonetto: in un ambiente che contiene tutto e niente, le possibilità sono infinite e non c'è limite al numero di situazioni assurde in cui anche l'essere umano più comune può infilarsi. Tezuka stesso ha percorso questa via in un numero considerevole di commedie e romanzetti seriali, perfezionandola regolarmente nei suoi diversi aspetti.

Con le undici storie che compongono l'universo folle e varie-

gato di *Fusuke*, il dio del manga dimostra però che anche una terza via è possibile: uno spazio magico in cui personaggi particolarmente bizzarri (ma “molto umani”) si muovono in situazioni completamente fuori controllo, tra escalation di follia pura in famiglia e personaggi talmente fuori registro da risultare per forza di cose tridimensionali. Più che un’idea di nuova commedia, la terza via di Tezuka è un rompicapo di cui egli stesso lamenta l’eccessiva complessità. Un esercizio di equilibrio e sincretismo dall’altissimo coefficiente d’esecuzione, alla portata di pochi eletti illuminati e che per molti versi anticipa le derive più estreme e radicali di autori come Matsumoto Masahiko (1934-2005) o Yoshikazu Ebisu (1947), che proprio grazie ai suoi *salaryman* infernali troverà il meritato successo, e i suoi discepoli *beta-uma*, una corrente artistica giapponese nata in seno al manga più anticonformista.

Fusuke rappresenta una perfetta applicazione di questa terza via. In queste storie emergono in maniera più vistosa certe qualità di Tezuka che troppo spesso vengono messe in ombra dalle sue straordinarie capacità tecniche: nonostante trascorra quasi tutto il suo tempo rinchiuso in uno studio, il dio del manga ha infatti occhi e orecchie

ben piantati nel presente, nel cuore del Paese reale, e sebbene abbia spesso assunto posizioni ambigue rispetto alle problematiche economiche e sociali più complesse, ha sempre accolto tutti nel suo universo variegato senza fare distinzioni di razza, genere, età o classe sociale.

Per Tezuka, tutto ciò che è nuovo e diverso è sinonimo di vitalità e progresso, non solo da un punto di vista sociale ma anche artistico. Il dio del manga ha la fortuna di trovarsi esattamente nel posto giusto al momento giusto, ed è in grado di cogliere i profondi stravolgimenti che il suo Paese attraversa a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta. La sua terza via alla commedia, infatti, è perfetta per rappresentare e dissezionare il protagonista tragicomico di quegli anni: il *salaryman* o *sarariman* (nella trascrizione fonetica giapponese), il lavoratore salariato, l’eroe borghese del Sol levante, ancora oggi ideale di mascolinità egemone nazionale, che proprio in quegli anni vive i primi veri momenti di crisi nera.

Il termine *sarariman* si diffonde in Giappone a partire dagli anni Venti, viene utilizzato per indicare i dipendenti a tempo indeterminato nella macchina burocratica giapponese e presso le grandi corporazioni e multinazionali. Prima si chiamavano *gekkyu tori*, sala-



riati mensili, e prima ancora *koshi ben*, samurai di basso rango che in epoca Tokugawa (1603-1868) venivano convertiti in impiegati, costretti a tenere in mano cestini da pranzo piuttosto che spade.

Questi colletti bianchi hanno occupato un ruolo predominante nella vita sociale e culturale giapponese, diventando per molti versi anche in un primo momento un simbolo della ricostruzione del Paese, e in seguito l'emblema della sua affermazione come potenza economica mondiale. Al lavoro ventiquattr'ore su ventiquattro, sette giorni a settimana, questo *kigyō senshi* (guerriero corporativo) è considerato un servitore leale, incarnazione dei valori di dedizione, parsimonia e sacrificio per amore della patria. Ogni sua azione è dedicata alla ragion di Stato, ogni secondo della sua vita è dedito al benessere dell'azienda che l'ha assunto appena uscito dal college.

Il *salaryman* lavora, mangia, beve, canta, dorme, si sposa e spesso muore unicamente in funzione del gruppo aziendale a cui è affiliato. La stabilità del suo lavoro deriva dall'azione energica dei sindacati che nell'immediato dopoguerra hanno approfittato del caos socioeconomico e della paralisi istituzionale per ottenere contratti a condizioni estremamente favorevoli; la sua ascesa sociale è

garantita dal graduale declino sociale di soldati e contadini nelle gerarchie del nuovo Giappone occupato e pacificato. Il suo successo dipende tanto dalla condotta sul posto di lavoro quanto dalla sua capacità di conformarsi al modello di mascolinità ideale nazionale: sposarsi sì, ma al momento giusto e soprattutto rispettando i ruoli di marito, padre e fonte di sostegno economico per l'interno nucleo familiare. Il *salaryman* è in sintesi il cittadino ideale, ha accesso a una nuova e brillante prospettiva di vita che gli garantisce ogni genere di comodità e successo.

Nel 1969, anno d'uscita della prima storia di *Fusuke* sulle pagine di «Manga Sunday», il 40 per cento dei diplomati sceglie una carriera da *salaryman* e il modello dominante di famiglia nucleare giapponese prevede la presenza di un marito regolarmente impiegato e assente da casa. Un anno prima, nel 1968, si inaugura in giro per il mondo una lunga stagione di proteste, la più importante dai tempi della Seconda guerra mondiale, che travolge il mondo intero, Giappone incluso. In questa cornice di contestazioni, la figura filo-istituzionale e pro-status quo del *salaryman* finisce nell'occhio del ciclone.

Tezuka non è certo un reazionario, ma non può che simpatizzare

con questi borghesi piccoli piccoli che tanto fanno infuriare i sessantottini: dopotutto in quel periodo anche lui sta attraversando un periodo poco fortunato. Mushipro, lo studio d'animazione di cui tanto è orgoglioso, è prossimo al fallimento. Per la prima volta in vent'anni, Tezuka è costretto a rincorrere i colleghi rivali, spesso ex assistenti che hanno fatto successo; i suoi manga, troppo leggeri e spensierati, sono ormai considerati obsoleti. Ma questo periodo di crisi dura un battito d'ali e ci restituisce un autore finalmente maturo, finalmente capace di riprodurre nelle sue storie la vita nel suo insieme di luci e ombre.

L'inizio di questo nuovo corso, che porterà il dio del manga a realizzare il corpo di storie con cui oggi è conosciuto in tutto il mondo, coincide proprio con il periodo in cui *Fusuke* fa il suo esordio. Quel momento di profondi stravolgimenti sociali è la tempesta perfetta in cui calare il suo uomo qualunque. Nel 1968 segue le notizie sulle rivolte dei movimenti studenteschi giapponesi Zenkyōtō (Comitato per la lotta studentesca di tutti gli atenei) e Zengakuren (Sindacato degli studenti), mentre dal 1966 si informa sulla Rivoluzione culturale di Mao e l'azione dell'Armata rossa in Cina: momenti storici che trovano un iro-

nico contraltare nelle tavole di *Fusuke*, dove una strampalata armata di rivoluzionari natalizi innesca un commovente triangolo amoroso tra un impiegato, i suoi debiti notturni e un cavallo (*Tragico Natale*). Lo stesso accade nel 1970, quando collabora con l'Expo di Osaka e resta incantato dalla pietra lunare esposta nel padiglione americano (*Il presidente straccione*); o quando smonta in maniera dissacrante le teorie egalarie e anticapitaliste del movimento di liberazione femminile Uman ribo (dall'inglese *women's liberation*) e costruisce l'intero racconto *Donne mannare* a partire dal gioco di parole utilizzato dal gruppo di traduttrici femministe dell'Urufu no kai (Associazione Wolf o Woolf, quindi lupo ma anche Virginia Woolf, il nome della scrittrice tanto apprezzata dalle donne del gruppo).

Ma Tezuka non risparmia i quadri dirigenziali e le malefatte compiute in nome del guadagno a tutti i costi: lo scandalo di corruzione internazionale che travolse la compagnia aerospaziale Lockheed viene citato in maniera rapida e chirurgica (*Tragico Natale*) e quando la crisi petrolifera del 1970 costringe i sindacati a ritrattare gli stipendi e le aziende a intraprendere un'operazione di riqualificazione e ricollocamento degli impiegati pur di non licen-

ziarli, Tezuka suggerisce in una storia di *Fusuke* come moderare gli ideali di ultra-efficienza e competizione selvaggia che regolavano le grandi compagnie e spingevano gli impiegati meno preparati a morte prematura per logoramento (*La ditta dei buoni a nulla*).

Nella lunga tradizione di opere dedicate ai *salaryman*, Tezuka si colloca in uno spazio a parte perché il suo *Fusuke* ripropone l'archetipo del colletto bianco in tutti i suoi aspetti, senza privilegiarne uno sopra gli altri, come succede in opere straordinarie come i film *Sono nato, ma...* (1932) di Yasujirō Ozu (1903-1963) o *Kuroi Gashu. Aru Sarariman no Shogen* (*Quadri neri. Confessioni di un salaryman*, 1960) di Hiromichi Horikawa (1916-2012).

Per certi versi, *Fusuke* è il ritratto cubista di un *salaryman*: ci permette di osservarne tutte le anime in un solo istante. Da maestro del sincretismo, Tezuka si appropria dell'avidità e delle paure di fallimento e morte che attanagliano costantemente l'impiegato medio giapponese per suonare un paio di blues delle occasioni perse; mette in sequenza con grande partecipa-

zione l'ingenuità e la sincerità con cui il nostro uomo medio affronta le sfide quotidiane più bizzarre; punisce senza ripensamenti ogni suo rigurgito egoista e prevaricatore. Sul finale, Tezuka ci catapulta in una serie di sgangherati viaggi nel tempo (*Gusti bizzarri*, *La leggenda di Fusuke e Volpi*), in cui troviamo *Fusuke* in pieno Giappone feudale. Forse lo fa per smussare i gustosi spigoli su cui ha fatto sbattere i denti del lettore (non dimentichiamoci che il *salaryman* è il primo lettore delle storie di *Fusuke*), ma a quel punto è già troppo tardi: il veleno della sua satira ci è già entrato in circolo.

Tezuka prova a liquidare *Fusuke* come "mera fantascienza", ma di lui non ci si può proprio fidare. Certo, *Fusuke* è anche comico, ma non serve sforzarsi più di tanto per accorgersi che, sotto le situazioni folli e il perfetto tempismo delle sue gag, Tezuka nasconde il suo ennesimo capolavoro di sincretismo, un mosaico che ritrae in maniera complessa e fedele le vicende di un uomo comune alle prese con la bizzarria di tutti i giorni, il succo della vita stessa.

