

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI: Archeologia, Storia dell'Arte e della Musica.

Corso di laurea in : Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali.

Tesi di laurea Triennale.

I PANNELLI DI HIROSHIMA, DIARIO DI UN VIAGGIO ALL'INFERNO.

ANALISI E RIVALUTAZIONE DELL'OPERA DI IRI E TOSHI MARUKI.

THE HIROSHIMA MURALS, JOURNAL OF A TRAVEL TO HELL.

ANALYSIS AND REVALUTATION OF THE WORK BY IRI AND TOSHI MARUKI.

Relatore

Prof. Giovanni Bianchi

Laureando: Bassan Gianmarco

Matricola: 1172857

INDICE

Introduzionep.4

CAPITOLO 1 – LUCE BIANCA, PIOGGIA NERA

1.1 – Una mattina di Agostop.7

1.2 – Pikadonp.8

1.3 – L’inferno e il fuocop.9

1.4 – I fantasmi lungo le stradep.9

1.5 – La pioggia nera, un mondo capovoltop.10

1.6 – La morte invisibile, la malattia da radiazionip.12

1.7 – Hibakushap.13

CAPITOLO 2 – REDUCI DALL’INFERNO

2.1 – L’arte della Bomba Atomicap.15

2.2 – I Murales Marukip.16

2.3 – Iri e Toshi Maruki, artisti per la pacep.17

2.4 – Reduci dall’Infernop.19

2.5 – La tela oscuratap.22

CAPITOLO 3 – DIPINGERE L’INFERNO

3.1 – Olio e Acqua	p.24
3.2 – Il primo pannello	p.26
3.3 – Genbaku no tsu, i dipinti della Bomba Atomica (1946 – 1969)	p.28
3.4 – Oltre la Bomba (1970 – 1985)	p.34
3.5 – Dall’Inferno religioso all’Inferno sulla Terra	p.38

CAPITOLO 4 – L’EREDITA’ E LA CONSERVAZIONE

4.1 – Narrare la Bomba alle nuove generazioni	p.41
4.2 – La Galleria Maruki	p.45
4.3 – La conservazione	p.47
4.4 - Conclusione	p.49

Appendice Iconografica	p.53
-------------------------------------	-------------

Bibliografia.....	p.78
--------------------------	-------------

Filmografia.....	p.78
-------------------------	-------------

Ringraziamenti.....	p.79
----------------------------	-------------

Introduzione

Questo elaborato è nato dopo un lungo ragionamento personale, e a seguito di una lunga ricerca nel tentativo di collegare determinati argomenti tra di loro.

Questo lavoro, come dichiarato già dal titolo, non vuole solo prendere in analisi delle opere d'arte tanto originali quanto uniche, se non nel loro genere, in tutta la Storia dell'Arte, ma soprattutto quello di dare vita ad una rivalutazione dell'opera di Iri Maruki e Toshi Maruki, le loro peculiarità come artisti, la profondità tematica della loro arte, e del loro potenziale nel mondo contemporaneo.

Questi pannelli murali sono un capolavoro inestimabile che ha permesso a milioni di persone in tutto il mondo di fare esperienza diretta con il tema della Bomba Atomica e dei suoi effetti sugli esseri umani, in particolare su quest'ultimo dettaglio. Poco si parla di cosa accadde alle centinaia di migliaia di persone a Hiroshima e Nagasaki il 6 e il 9 Agosto del 1945, e persino la maggior parte dei giapponesi del Secondo Dopoguerra erano stati vittima della censura da parte del governo occupante degli Stati Uniti, e se non fosse stato per le testimonianze insistenti dei sopravvissuti, nonché dell'opera di divulgazione estremamente audace dei Maruki, probabilmente al giorno d'oggi si saprebbe meno di quanto oggi si conosce.

Il grande potenziale di queste opere, poi, è a tutt'oggi completamente dimenticato, mentre la Galleria che accoglie i pannelli deve far fronte ogni anno a grandi difficoltà economiche, quando lavori di questo tipo meriterebbero un patrocinato internazionale che possa permettere non solo un adeguato finanziamento, ma soprattutto che possa aiutare a divulgarli come viene già fatto con tante altre opere d'arte ritrovabili in qualsiasi libro di testo o documentario, poiché esse possiedono un messaggio intrinseco su esperienze traumatiche e devastanti vissute da milioni di persone, raccontando la sofferenza e la distruzione causata dalla follia collettiva che ha interessato la prima parte del XX secolo, in grado ancora oggi di creare una dimensione appartata, lontano dal resto del mondo, quasi solenne e religiosa, per far riflettere sui gravi errori contemporanei degli esseri umani, trasformando queste opere in monumenti alla memoria e portando le tematiche da loro trattate perennemente in un contesto contemporaneo, e facendo riflettere su quanto ancora serve parlare di disarmo atomico, nella continua possibilità dello scoppio di una Guerra Atomica.

L'elaborato ha considerato in partenza un'analisi Storica dell'evento di Hiroshima e Nagasaki, raccogliendo numerosissime testimonianze dei sopravvissuti da documentari, libri e film, narrando le atrocità accadute in quelle poche ore dopo lo sgancio della Bomba, dove si trovavano anche i due protagonisti di questa ricerca.

L'analisi poi si è spostata su tutti i filoni artistici e letterari che hanno permesso di raccontare Hiroshima e Nagasaki ai posteri, da cui sono emersi i Maruki come tra i più grandi artisti inerenti al tema della Bomba Atomica, seguendo poi la loro biografia, la loro formazione tanto diversa l'uno dall'altro, fino ad arrivare al fatidico giorno del 6 Agosto 1945.

Dopo aver vissuto un mese intero a Hiroshima i due artisti si sono messi all'opera per raccontare ciò che avevano visto, dando vita al progetto dei Pannelli di Hiroshima, che uno dopo l'altro, anno dopo anno, hanno permesso di raccontare dettagli estremamente drammatici in pieno periodo di occupazione e censura.

La ricerca poi continua fino al 1970, quando i due artisti avrebbero proseguito il loro progetto allontanandosi dal singolo evento di Hiroshima, raccontando le altre immense atrocità compiute durante la Guerra, arrivando nel 1985, a realizzare il loro ultimo "murale", che racconta di come la follia degli esseri umani può portare soltanto ad un vero e proprio Inferno, da cui nessuno può più uscire e da cui nessuno è al sicuro.

L'elaborato poi si conclude con un'attenta analisi di tutti gli sforzi compiuti, prima dagli artisti, e poi dai loro eredi, di portare avanti, non senza grandi fatiche, il messaggio racchiuso in quei pannelli, facendo fronte a censure, problemi finanziari e alla recente pandemia di Covid-19, che ha chiuso per diversi mesi i musei di tutto il mondo, impedendo alla loro associazione indipendente di poter ricevere degli adeguati finanziamenti dal Governo.

Tutto questo è partito in maniera alquanto "casuale", poiché prima di giungere ad un vero e proprio argomento, sono state fatte numerose ricerche sul tema dell'Atomica, sui suoi effetti, e su un modo per ricollegarlo alla Storia dell'Arte, così com'era stato fatto da Picasso con "Guernica", e non sembrava vero il momento in cui finalmente è stato trovato un argomento tanto affine e simile, seppur a detta dell'autore ancora più drammatico e intenso.

La particolarità è stata la grande difficoltà nel reperire le informazioni necessarie per poter stendere un elaborato soddisfacente e che trattasse l'argomento in maniera dettagliata, e questo fa nascere un ulteriore problema.

Non solo l'argomento in sé della Bomba Atomica e dei suoi effetti è ancora troppo poco conosciuto, ma anche delle approfondite ricerche su internet non portano a sufficienti informazioni su queste opere, così come ci siano troppi pochi libri sul tema, e molti neppure tradotti in inglese, nessuno tradotto in italiano.

Questa ricerca punta a fare ciò che ancora forse non è stato fatto, nella speranza che possa essere solo il principio per qualcosa di ancora più grande.

Ciononostante, anche solo considerando questa singola ricerca, considerando fatica e impegno profusi per realizzarla, posso dirmi soddisfatto, e spero un giorno di poter vedere questi magnifici pannelli dal vivo, in tutta la loro potenza.

A Iri e Toshiko, che mi hanno accompagnato in questo viaggio

Capitolo 1

LUCE BIANCA, PIOGGIA NERA¹

1.1 - Una mattina di agosto

Era una mattina come tutte le altre, una giornata limpida e tersa di inizio agosto del 1945.

Il sole splendeva su Hiroshima e Nagasaki, i tram avevano già iniziato ad accogliere i primi passeggeri per accompagnarli al loro posto di lavoro. Il fiume Ōta di Hiroshima scintillava colpito dai raggi del sole di mezz'estate.

Alla fine di aprile la Guerra in Europa si era conclusa, con la vittoria delle truppe Alleate contro la Germania Nazista, e l'esercito americano si preparava ad occupare il Giappone, che ancora, malgrado le sconfitte e la crisi economica, non dava nessun cenno di resa.

Tokyo, Osaka, Nagoya e molte altre città giapponesi avevano già subito raid aerei americani. Quel giorno c'era chi si domandava perché proprio Hiroshima fosse stata risparmiata dalle bombe incendiarie, molti supponevano che per la città fosse stato riservato un trattamento speciale, essendo dimora di numerose industrie belliche.

Si erano tutti preparati ad un eventuale attacco, andavano al lavoro col capo coperto e chi poteva permetterselo, indossava elmetti protettivi per proteggersi dalle bombe.

Hiroshima aveva subito grandi cambiamenti durante le settimane precedenti, molte case erano state totalmente abbattute per permettere la costruzione di ampi spazi che limitassero l'avanzamento del fuoco in caso di incendi, e molte persone erano rimaste senza dimora.

Vi era chi ancora stava finendo di fare colazione, con le povere risorse ancora disponibili, mentre altri si riposavano dopo aver passato la notte insonne o per la stanchezza a seguito di una veglia alla difesa antiaerea.

1 Per la stesura del capitolo ho consultato i seguenti testi e video:

Toshi Maruki, *Hiroshima no Pika*, Lothrop, 1980.

Hadashi no Gen, prodotto da Takanori Yoshimune e Yasutaka Iwase, diretto da Mori Masaki, 1983.

John W. Dower e John Junkerman, *The Hiroshima Murals. The art of Iri Maruki and Toshi Maruki*, Kodansha, 1985.

Black Rain, prodotto da Hisashi Iino, diretto da Shohei Imamura, 1989.

Michihiko Hachiya, *Diario di Hiroshima*, SE editrice, 2005.

WHITE LIGHT, BLACK RAIN, The destruction of Hiroshima and Nagasaki, HBO video, prodotto e diretto da Steven Okazaki, 2007.

John Hersey, *Hiroshima, la storia di sei sopravvissuti*, Skira editore, 2015.

I medici, come precauzione avevano già fatto evacuare gli ospedali, cercando di proteggere i pazienti, prevedendo il peggio, e liberando allo stesso tempo spazio per eventuali feriti che sicuramente sarebbero arrivati.

Il governo rassicurava i suoi cittadini, dichiarando che malgrado le avversità la Guerra sarebbe stata vinta, pochi erano informati sulle vere condizioni del Paese ma ormai tutti avevano compreso la vera realtà dei fatti, persino i bambini comprendevano che quella guerra presto o tardi sarebbe finita e che il Giappone non ne sarebbe uscito vincitore, “solo un idiota avrebbe pensato che avremmo vinto” avrebbero dichiarato diversi decenni più tardi.

Gli studenti andavano a scuola, le famiglie andavano al lavoro, si salutavano amici e conoscenti incontrati per strada, come sempre. (Figg. 1 e 2)

Le cose erano ulteriormente migliorate quando era suonato il cessato allarme per l'avvistamento di aerei nemici, semplici aerei meteorologici da ricognizione, che ormai non destavano più preoccupazione ad una popolazione abituata alla loro presenza e al loro passaggio, e la giornata sarebbe proseguita come al solito.

Erano le 8.15 del mattino a Hiroshima. A Nagasaki, le campane della cattedrale di Urakami avevano da due minuti suonato le 10.

1.2 - Pikadon

Un singolo istante, una luce bianca, abbagliante, come mille lampi in un secondo. Squarciò il cielo, illuminò ogni cosa e viaggiò veloce, come una “lamina di sole”, il bianco più bianco che si fosse mai visto fino a quel momento, il primo istante dell'era atomica. In un singolo istante si sarebbe scatenato l'inferno, in meno di un secondo a sopra l'ospedale Shima di Hiroshima e sopra la cattedrale di Urakami di Nagasaki, venne raggiunta la temperatura della superficie del Sole, sprigionando più energia di quanto l'Uomo fino a quel momento avesse mai prodotto in un singolo momento.

Nessuno poteva in quel momento capire, o sapere, ciò che era veramente accaduto, ma in un singolo istante, le due città che si erano svegliate quella mattina di agosto non esistevano più, al loro posto, l'Inferno.

Pika, questo fu il primo nome dato a ciò che avrebbe cambiato le sorti del mondo per sempre, un lampo luminoso, seguito, per chi era sufficientemente lontano per poterlo udire, da uno scoppio devastante, don. (Fig.3)

1.3 - L'Inferno e il Fuoco

Gli incendi scoppiati a Hiroshima subito dopo la detonazione (Fig.4)

Hiroshima e Nagasaki non esistevano più, non erano altro che un cumulo di macerie e detriti, ridotte al totale silenzio in un battito di ciglia.

Il Sole venne oscurato dalle prime nubi atomiche e iniziò a fare freddo come se l'estate improvvisamente avesse lasciato spazio all'inverno, a fare buio come se il giorno avesse lasciato spazio alla notte.

Nell'oscurità divamparono incendi, e il fuoco iniziò a divorare tutto ciò che incontrava sul suo cammino, spinto da un vento che sembrava non volersi più fermare, che soffiò per il resto del giorno e che proseguì fino alla notte, e per diversi giorni a seguire.

Divorò i resti delle case assieme a coloro che erano rimasti intrappolati dentro, inseguì i sopravvissuti in ogni angolo, sbarrò le strade a chi tentava invano di scappare, costringendo migliaia di persone a rifugiarsi dentro ai fiumi, dove annegarono a migliaia, molti ancora prima di poter raggiungere la riva.

Non vi era posto dove fermarsi, e nella frenesia molti furono abbandonati dai propri cari, mentre altrettanti perirono pur di tentare di salvarli.

Coloro che riuscirono ad evitare le fiamme attraversarono il fiume, scavalcando morti che galleggiavano nell'acqua senza che si potessero contare; regnava il caos, in un istante, l'Uomo era stato in grado di generare l'inferno, da dove nessuno sembrava più poter uscire.

1.4 I fantasmi lungo le strade

Lungo le strade si riversarono fiumane di persone (Fig.5), fuggivano dal fuoco, dalle loro case distrutte, ancora senza sapere nulla di quanto era realmente accaduto. Arrancavano in silenzio, con gli abiti stracciati o completamente nudi, il volto e il corpo gonfio, deformato, ustionato, distrutto; le braccia protese in avanti, la pelle a stracci pendente dalle dita e dagli arti, avanzavano come fantasmi o morti viventi, vagando senza meta, piangendo con voci deboli e strozzate.

Un ragazzino deformato e ustionato riconobbe il fratello maggiore, ma quest'ultimo si rifiutava di credere che si trattasse veramente di lui. Il ragazzino insisteva, ripetendo il suo nome, ma il fratello dichiarava che se avesse detto il vero avrebbe portato gli occhiali, ma gli

occhiali gli erano caduti. Il maggiore allora gli guardò la fibbia della cintura, per poi abbracciarlo in lacrime chiamando il suo nome.

Una giovane donna teneva il suo bambino, piangendo: "Non vuole prendere più il suo latte, è morto, è morto!", per poi affondare anche lei nel fiume, senza forze, assieme a lui.

De bambine cercavano la loro mamma in mezzo a migliaia di corpi inermi lungo le strade e in mezzo alle macerie. Un corpo carbonizzato sembrava riconoscerle senza riuscire a muoversi, portava un dente d'oro. La maggiore delle due bambine sapeva che la loro mamma portava un dente d'oro. I volti si contorcevano in linee irriconoscibili fino a disfarsi perdendo pezzi lungo la strada, i ciechi imploravano dell'acqua per calmare una sete infinita, mentre tanti per bere e ripararsi dal fuoco erano annegati in massa nelle cisterne d'acqua.

Le vie erano riempite di cadaveri come sui letti dei fiumi e lungo i flutti, galleggiavano come tronchi abbandonati alla corrente, scavalcati dai vivi che ancora tentavano una fuga disperata (Fig.6).

A molti all'improvviso mancavano le forze. Cadevano a terra e altrettanti sopra di loro come una cascata. Ormai i vivi e i morti erano divisi da una linea sempre più sottile.

Molti si erano riparati nei numerosi boschetti di bambù, com'era tradizione fare durante un disastro di grande portata, mentre altri raggiunsero gli ospedali più distanti dall'epicentro, dove altrettanti sarebbero morti prima del sorgere del giorno seguente.

"Dov'è finita la città? ... Dove sono tutti? ... Dove sono andati a finire?"²

1.5 - La Pioggia Nera, un mondo capovolto.

Inesorabilmente il mondo si era totalmente capovolto: la luce, le case, le strade, le persone; tutto era diventato qualcosa di talmente assurdo e incomprensibile, che solo osservando immagini e filmati ripresi direttamente da quei momenti, solo ascoltando le testimonianze dei sopravvissuti, può formarsi una vaga idea di ciò che gli abitanti di Hiroshima abbiano visto quel mattino di agosto, e anche osservando i documenti a noi giunti fino ad oggi, ancora sembra impossibile afferrare totalmente la realtà dei fatti, quasi fosse impossibile che sia veramente accaduto.

² Frase proveniente dal film "Black Rain", prodotto da Hisashi Ino, diretto da Shohei Imamura, 1989.

La notte era calata alle 8.15 del mattino, il fuoco era esploso in ogni angolo, le strade erano cumuli roventi di macerie, ceneri, asfalto fuso e cadaveri, i vivi avanzavano in masse silenziose verso una meta indistinta.

Dal cielo la nube atomica aveva reagito con l'atmosfera, si udivano boati di tuono, aveva iniziato a piovere (Fig. 7).

Cadeva, pesante, grossa e densa, una pioggia nera come l'inchiostro, densa come catrame, come una piaga biblica, una leggenda in grado di descrivere la collera di un dio nei confronti del genere umano, così come nel mondo non era mai stata vista, e mai in seguito alla Guerra sarebbe stata più rivista.

Da cielo filtrarono poi dei raggi di sole, e sopra le teste dei vivi e dei morti, circondati dal fuoco infernale e dal caos, sorse un arcobaleno, estremo paradosso dell'assurdità scaturita in quelle poche ore, che aveva proiettato due città come fuori dal mondo, dal tempo e dalla realtà stessa.

Nella notte le uniche luci divennero quelle dei fuochi che ancora bruciavano e di quelli accesi per cremare i morti.

Con il passare del tempo morirono tante di quelle persone che il contatto e la ritualità nei confronti della morte stessa divennero tanto automatici e macchinosi, che gradualmente la sensibilità e la solennità dell'atto venne a perdersi, come un semplice atto compiuto nella routine di ogni giorno senza una valenza specifica e particolare.

La bomba aveva anche reso gli ospedali, luogo per eccellenza per il ricovero, la cura e il recupero della salute, inagibili, devastati, senza quasi più personale, o senza più nessun approvvigionamento di medicinali e cibo per i pazienti. A centinaia si sarebbero recati in quelle strutture semidistrutte, istintivamente sperando di trovare aiuto, quando tuttavia il 70% dei medici di Hiroshima erano già morti o gravemente feriti per poter operare.

Sui pochi medici superstiti in grado di agire, istantaneamente sarebbe crollato addosso il peso e la responsabilità della salvezza di quelle persone, senza ancora sapere nulla, né sull'accaduto o tanto meno su come curare quei feriti. Molti di loro non dormirono per giorni pur di fare il possibile e operare, senza potersi curare della propria sorte, della propria salute e della propria vita, e solo dopo oltre una settimana sarebbero giunti altri medici da città come Osaka.

Non c'era spazio per tutti, e molti spazi erano occupati da macerie e detriti; non vi erano letti, solo stuoie distese per terra, le cure mancarono per giorni interi e giorno dopo giorno i più gravi, ma anche chi non aveva quasi riportato ferite, continuarono a morire. Dopo settimane, coloro che ebbero la fortuna di riprendersi, tornarono in città per vedere se fosse rimasto nulla delle loro case e dei loro averi.

Non c'erano né l'erba, né gli alberi, né case, né persone rimaste, solo un deserto carbonizzato lì fino a dove l'occhio potesse giungere.

Girava ormai la voce che a Hiroshima non sarebbe più cresciuto più nulla per i successivi settantacinque anni, e che per quel periodo di tempo quel territorio non sarebbe neppure più stato abitabile per nessuno.

Le due città non esistevano più e ogni cosa era stata distrutta.

Tutto ciò che rimaneva delle loro vite erano una macchina da cucire rotta, una valigetta miracolosamente intonsa, o delle bacchette per mangiare tenute strette in pugno per giorni e giorni senza nemmeno rendersene conto.

Una bambina teneva tra le mani una pallina di riso regalatale da un'anziana superstite poco prima di morire, schiacciata e ormai rotta, conteneva al suo interno patate dolci, la stessa colazione che lei e la sua famiglia stavano mangiando quella normale mattina di agosto.

1.6 - La morte invisibile, la malattia da radiazioni.

Con grande fortuna vi erano anche molti che miracolosamente riuscivano col tempo a riprendersi, e per tanti altri che non avevano riportato ferite gravi o nei casi più rari quasi nessuna ferita, sembrava che il peggio fosse ormai passato. Tuttavia, a poche settimane dalla Pika, iniziarono a manifestarsi, sui pazienti più gravi e sui più sani, gli stessi sintomi di una malattia ancora sconosciuta.

I sintomi più comuni furono dissenteria, indebolimento fisico improvviso, febbre, comparsa di piccole macchie viola lungo il corpo, sintomo di leucemia e nella maggior parte dei casi, la perdita dei capelli e sanguinamento.

Molti di quelli che non avevano riportato ferite mortali e ormai in via di guarigione si ammalarono rapidamente e morirono, senza alcuna possibilità di cura.

Iniziosi a girare la voce che la bomba avesse liberato dei gas mortali, ma ancora per poco sarebbe rimasto celato che quella moria era causata dalle radiazioni emesse dalla bomba stessa fino a oltre tre chilometri dall'epicentro.

1.7 - Hibakusha

Presto i sopravvissuti vennero definiti "Hibakusha" o "coloro che sono stati colpiti dal bombardamento", per distinguerli dai deceduti per colpa della bomba, e per contenere eventuali sensi di colpa dei sopravvissuti nei confronti dei loro cari che non c'erano più.

Queste persone dovettero lottare per i decenni successivi su diversi campi: a lungo rimasero malati per colpa delle radiazioni assorbite. Faticarono a lungo per trovare lavoro, sia per via del loro stato di salute, che li rendeva poco produttivi, sia per colpa della disinformazione ancora molto diffusa che vedeva negli Hibakusha dei veicoli di malattie virali e senza cura.

Dopo lunghi decenni sarebbero finalmente tornati ad una vita normale, con le cicatrici perenni di ciò che la bomba aveva lasciato sui loro corpi e le loro menti, col solo desiderio che la loro storia venga ascoltata e compresa, non senza fatica.

"Per molto tempo ho avuto paura di parlare della mia esperienza. Sono l'unica sopravvissuta di 620 studenti. Mi sono spesso chiesto perché proprio io sono dovuta sopravvivere, in un luogo tanto vicino al Ground Zero. Poi ho capito, perché dovevo raccontare ciò che avevo visto, così che gli altri possano capire". - Kiyoko Imori, sopravvissuta a Hiroshima³ (Fig.8)

"Quando mi hanno dimesso dall'ospedale mi hanno accompagnato alla stazione e chi si imbatteva nel mio viso rimaneva inorridito. Ho pianto per tutti i 90 minuti di viaggio verso casa [...] è doloroso rendersi conto di come ancora oggi la gente reagisce quando mi vede. Non posso cambiare ciò che è accaduto, non importa quanto possa piangere, il mio corpo non tornerà mai come prima, devo accettarlo ed essere parte di questo mondo". - Katsuji Yoshida, sopravvissuto a Nagasaki. (Fig.9)

"Mia sorella smise di parlare. Le ho detto "Fatti forza, la vita vale la pena di essere vissuta". Ma a lei mancava disperatamente nostra madre, e si lasciò sempre più andare alla disperazione. È saltata sotto ad un treno che correva a tutta velocità. Da quel momento non riuscivo più a vivere, così anche io sono andata davanti a quelle rotaie, lì dove stava mia sorella. Ho sentito il treno arrivare e l'ho aspettato, ma all'ultimo momento o avuto paura e sono fuggita in tempo. Lì ho capito che esistono due tipi di coraggio: il coraggio di vivere e il coraggio di morire. Mia sorella ha avuto il coraggio di morire. Io? Ho scelto il coraggio di vivere". - Sakuhe Shimohira, sopravvissuta a Nagasaki. (Fig.10)

³ Tutte le testimonianze provengono dal documentario "WHITE LIGHT, BLACK RAIN, The destruction of Hiroshima and Nagasaki", HBO video, prodotto e diretto da Steven Okazaki, 2007.

Per diverso tempo i sopravvissuti hanno faticato a raccontare la loro storia, non solo per le ferite perenni inflitte dalla Bomba, non solo per una parte di popolazione poco interessata ad ascoltare, ma anche per un timore interiore, tanto era assurdo e inimmaginabile ciò che avevano visto, di banalizzare una catastrofe così atroce.

Assieme alle vittime giapponesi, morirono persone provenienti da diversi altri paesi, come Corea, Cina, Russia, Indonesia e persino dagli Stati Uniti.

Il bilancio totale delle vittime causate dalle due bombe non è facile da calcolare, ma si stima un numero intorno alle 246000 vittime totali, compresi coloro che morirono a distanza di tempo dopo il bombardamento.

Era iniziata una nuova era, con a capo un ordigno dalla potenza incomparabile ad ogni tipo di arma mai usata fino a quel momento.

Non fu soltanto un atto di guerra, ma una propaganda politica per far sorgere una nuova superpotenza militare dalle ceneri del conflitto con la Germania.

In quel singolo atto, migliaia di vite vennero annullate, cancellate e impresse sui muri, come spettri intrappolati di coloro che nell'istante del lampo atomico, non erano abbastanza lontani da poter sfuggire alla sua devastazione. Su questa storia presto poi sarebbe calato il silenzio, fino alla conclusione dell'occupazione americana in Giappone all'inizio degli anni Sessanta.

Vi erano, tuttavia, due reduci da questo inferno, venuti a Hiroshima pochi giorni dopo il bombardamento, che avrebbero lottato contro la povertà e la censura per portare avanti la memoria di ciò che era accaduto, a cui per un mese intero avevano assistito.

Erano due artisti: si chiamavano Iri Maruki e Toshi Maruki.

Capitolo 2

REDUCI DALL'INFERNO⁴

2.1 - L'arte della Bomba Atomica

I sopravvissuti alla bomba atomica hanno sempre saputo di non poter raccontare pienamente e in modo realmente soddisfacente ciò che avevano passato quei due giorni di agosto del 1945. Molti, tuttavia, arrivarono a comprendere l'importanza della loro testimonianza, il potenziale che essa disponeva per avvicinare le nuove generazioni a quell'argomento tanto discusso e oscurato, lottando l'oblio causato dal passare del tempo e delle generazioni, nonché l'interesse sempre vivo di cancellare il peso dell'evento dalla memoria, e dall'analisi storica, mentre nuove alleanze e nuove tecnologie spingono verso un mondo sempre in conflitto, con armi sempre più potenti e sofisticate.

In contrasto a queste tendenze, dai primi decenni successivi al 1945, scrittori, illustratori e artisti giapponesi hanno creato un vero e proprio filone artistico, "l'arte della Bomba Atomica" che assieme alle parole dei sopravvissuti è divenuto un mezzo essenziale per la sensibilizzazione sul tema, con un corpus di dipinti e disegni che rendono credibile ed estremamente vivida l'esperienza dell'inferno atomico vissuta dai sopravvissuti. Per molti versi, tutto ciò senza precedenti nella storia dell'arte, così come l'esperienza stessa dell'Atomica è senza precedenti nella Storia.

Questo filone artistico, collegato direttamente all'esperienza di Hiroshima e Nagasaki, ha sviluppato in Giappone tre grandi categorie:

- . Le illustrazioni per i più giovani;
- . I disegni e dipinti dei sopravvissuti;
- . L'arte di professionisti postumi;

4 Per la stesura del capitolo ho consultato i seguenti testi e video:

John W.Dower e John Junkerman, *The Hiroshima Murals. The art of Iri Maruki and Toshi Maruki*, Kodansha, 1985.

Hellfire, a journey from Hiroshima, prodotto da John Junkerman, diretto da John Junkerman, James Macdonald, Michael Camerini e James Macdonald, 1986.

Black Rain, prodotto da Hisashi Iino, diretto da Shohei Imamura, 1989.

WHITE LIGHT, BLACK RAIN, The destruction of Hiroshima and Nagasaki, HBO video, prodotto e diretto da Steven Okazaki, 2007.

Queste tre categorie sono essenziali per permettere ad uno spettatore postumo di immergersi nell'esperienza traumatica dell'atomica, andando oltre il racconto orale dei sopravvissuti, permettendo di illustrare, nella maniera più accurata possibile, orrori e sofferenze estremamente complessi da descrivere semplicemente a voce. Dalla fine degli anni '60, milioni di studenti giapponesi sono stati commossi da "Barefoot Gen", in gran parte autobiografico, di Keiji Nakazawa (Fig.11 e 12), colui che tra i sopravvissuti di Hiroshima è stato in grado di illustrare a 360 gradi l'esperienza dell'Atomica, sotto tutti i punti di vista, dai più drammatici e macabri, fino a ritrovare comunque un barlume di speranza per il futuro. Questo manga ha poi ricevuto una trasposizione cinematografica nel 1983, che ha permesso di dare vita alle vignette di Nakazawa, permettendo di vivere da vicino la vicenda di Hiroshima così come pochi prima erano stati in grado di illustrare.

A metà degli anni '70, poi, una straordinaria collezione di disegni dei sopravvissuti di Hiroshima e Nagasaki fu assemblata dalla NHK, la società di radiodiffusione pubblica giapponese, diffusi poi grazie a numerose trasmissioni televisive e mostre che hanno attraversato tutto il paese.

2.2 - I Murales Maruki

Tuttavia, l'opera pittorica di gran lunga più sostenuta, intricata e importante associata al tema della distruzione nucleare è la sequenza di pannelli murali, dipinti in collaborazione nel corso di oltre tre decenni, a partire dal 1950, da Iri Maruki e Toshi Maruki, marito e moglie, e ciascuno un artista affermato individualmente.

Queste opere tanto singolari furono dipinte mettendo insieme le più recenti sperimentazioni della pittura occidentale con le più antiche tradizioni di quella orientale, con richiami evidenti a Goya, Otto Dix e Picasso, fino ai paesaggi e alla profondità della tecnica Suiboku, la pittura ad inchiostro giapponese. Questi pannelli murali sono tra le più dettagliate e vivide testimonianze del massacro Atomico, ma vi sono delle specifiche caratteristiche che rendono queste opere estremamente peculiari e singolari: i due artisti, molto diversi tra loro, soprattutto da un punto di vista stilistico, hanno unito le loro capacità e i loro talenti in un unico stile dinamico ed estremamente patologico, che si estende e si evolve per tre intere decenni, dai primi anni '50 alla seconda metà degli anni '80, fino ad un totale di venti pannelli, trasformando radicalmente la loro visione nel corso del tempo, in un percorso, quasi inesorabile, all'interno dei lati più oscuri e drammatici dell'animo umano, divenendo tra le opere più dettagliate e sfacciate sulle atrocità commesse dall'Uomo nella prima metà

del XX secolo, andando oltre Hiroshima e Nagasaki, proseguendo con Aushwitz, e lo stupro giapponese di Nanchino, fino ad Okinawa, dove lo stesso popolo arriva ad uccidersi a vicenda, giungendo poi, con Minamata, al tema della distruzione dell'ambiente da parte del consumismo sfrenato; dalla vittima che subisce, alla vittima che può a sua volta essere il carnefice. I pannelli murali passano oltretutto da un nazionalismo latente e involontario, sotto forma di rabbia per le sofferenze inflitte al Giappone durante la guerra, ad un confronto difficile ma necessario su tutti i punti di vista di un conflitto, dove i nemici mostrano lati positivi, e gli alleati mostrano i loro crimini, fino a giungere ad un confronto con lo Stato moderno e la natura dell'Inferno dell'Età Contemporanea, in una visione pessimista di un periodo storico fatto passare come tra i migliori mai vissuti.

Ciò che rende queste opere tanto importanti e singolari è lo stile, che trae profondità ed energia eccezionali dal fatto che i dipinti sono un atto collaborativo di due individui forti e testardi con temperamenti e stili che differiscono in maniera quasi opposta: lui cresciuto nella tradizione orientale della pittura ad inchiostro, che ha disposto per secoli di soggetti come il paesaggio, la flora e la fauna; scettico nei confronti del mero realismo e della sua immediatezza, con un temperamento estremamente individualista e istintivo; lei proveniente da anni di studio sulla pittura occidentale ad olio, legata da sempre ai soggetti della figura umana, estremamente letterale e meticolosa.

Questa collaborazione è stata definita: olio e acqua, che rappresentano perfettamente l'unione di tecniche e soggetti all'apparenza incompatibili e contrastanti per natura, che invece sono riusciti a convivere, e hanno creato qualcosa di estremamente unico, che sarà riconosciuta come una delle espressioni artistiche più importanti, inquietanti e commoventi del XX secolo, e che avrebbe dato vita ad un progetto partito in maniera istintiva ma che si sarebbe in seguito evoluto in qualcosa che mai sarebbe stato immaginato dai due artisti al nascere dell'idea.

2.3 - Iri Maruki e Toshi Maruki, artisti per la pace

Iri Maruki naque sulle montagne di Hiroshima il 20 Giungo 1901, da una povera famiglia di contadini. Lasciò poi la campagna e la famiglia nel 1922, all'età di ventuno anni, per formarsi presso artisti specializzati nella pittura tradizionale giapponese, la Nihonga, e la tecnica ad inchiostro dello Suiboku, dipingendo temi che sarebbero stati a lui cari per tutta la vita, la flora, la fauna, e soprattutto il paesaggio, con tratti forti e definiti che spesso sfociavano quasi nell'astratto e nell'espressionismo, iniziando ad attrarre negli anni '30 l'attenzione dei

circoli della Nihonga, per le sue tecniche innovative, e la sua predilezione per opere dalle grandi dimensioni, divenendo, già prima di conoscere sua moglie, un artista famoso e affermato.

Toshi, che ha mantenuto fino al 1956 il suo nome naturale Toshiko Akamatsu, nacque l'11 Febbraio 1912 da una famiglia clericale buddhista a Chippubetsu, Hokkaido, e ricevette una formazione artistica più formale, molto più legata all'impostazione occidentale degli studi artistici. Dal 1929 al 1933 studiò pittura occidentale all'istituto d'arte femminile di Tokyo (Joshi Bijutsu Senmon Gakko), specializzandosi particolarmente sulla pittura ad olio e sulle figure umane. Nel 1937 e nel 1941 servì come governante e tutrice per i figli dei funzionari giapponesi a Mosca, dove ebbe modo di assistere a mostre sugli Impressionisti, entrò in contatto con opere di Goya e di artisti più contemporanei come Kate Kollowitz e Marc Chagall. Nel 1939 visse in Micronesia per dipingervi per sei mesi.

I due artisti si sposarono nel 1942 (Fig 13), lui per la seconda volta. "Come l'olio e l'acqua" avrebbe dichiarato Iri anni dopo, quando gli venne chiesto di descrivere il loro rapporto:

"Siamo due persone che pensano in modo simile anche se le nostre tecniche sono opposte. Ci respingiamo a vicenda, ma questo ci ha permesso di lavorare sodo. Più che compagni artisti siamo rivali. Io sono di base egoista, faccio quello che voglio, lei è testarda e tenace".⁵

Durante gli anni '30, Iri era vagamente legato agli artisti proletari nell'area di Hiroshima, per quanto non ci sarebbe mai stato un vero e proprio rapporto con essi, e dopo la fine della guerra questi legami divennero sempre più radi fino a recidersi completamente; e mentre il Giappone entrava in una guerra contro la Cina e la Corea, e poi contro le potenze anglo-americane, sia lui che Toshi trovarono nei surrealisti l'ultimo baluardo dell'opposizione antimilitarista, mentre moltissimi artisti venivano ingaggiati dal governo per portare avanti la campagna di propaganda del nuovo Impero Giapponese.

Iri e Toshiko si sposarono prima dell'inizio della Guerra del Pacifico.

Al momento dell'invasione giapponese della Cina, Iri era stato arruolato nell'esercito, per poi essere immediatamente respinto da parte delle autorità, che avevano decretato che la voglia sul suo viso, che gli copriva parte della testa e il lato destro del volto, causata da una caduta dalle scale di sua madre, che aveva indotto la sua nascita, lo rendeva inadatto al servizio militare. Quando poi scoppiò la Guerra del Pacifico, Iri aveva già 42 anni, ed era considerato troppo vecchio per essere arruolato. Questo gli avrebbe salvato la vita, poiché pochissimi tornarono dal fronte cinese e coreano, e tra i tanti morti vi furono moltissimi colleghi, parenti e amici sia di Iri che di Toshi.

La coppia si oppose inoltre all'utilizzo della loro arte da parte del regime, per la produzione di arte propagandistica e militaristica, difendendo da sempre la pace e lottando contro ogni

⁵ *Hellfire, a journey from Hiroshima*, prodotto da John Junkerman, diretto da John Junkerman, James Macdonald, Michael Camerini e James Macdonald, 1986.

forma di conflitto. Questo costò loro l'approvvigionamento da parte dello Stato di materiale artistico gratuito per gli artisti cooperativi. A causa della scarsità di scorte, Toshi lavorò molto con gesso, matita, e carta, piuttosto che con colori ad olio, una difficoltà che le ha permesso di sperimentare nuove tecniche di chiaroscuro, che poi sarebbero state essenziali per la produzione delle sue opere successive.

Vissero per molti anni in totale povertà, in baracche abbandonate e nutrendosi principalmente di patate, poiché non vi era mercato per la loro arte che si opponeva alla guerra, in un mondo che esaltava il nazionalismo. Sulla scia della resa del Giappone, i Maruki si unirono al Partito Comunista. Questa fu una decisione facile, così come lo fu per moltissimi artisti ed intellettuali, dal momento che i comunisti erano percepiti come quelli che avevano offerto l'opposizione più schietta e coerente al fascismo e al militarismo sin dalla fondazione del Partito in Giappone nel 1922.

La posizione del Partito era che le forze di occupazione guidate dagli Stati Uniti fossero un esercito di liberazione, e che i membri del Partito avrebbero dovuto concentrarsi sul brillante futuro del Giappone. I comunisti sostenevano ufficialmente gli obiettivi annunciati dall'occupazione di "smilitarizzazione e democratizzazione" e attendevano con impazienza una rivoluzione democratica pacifica che secondo la loro personale visione, si sarebbe tramutata in una rivoluzione socialista, per quanto i Maruki non furono mai in grado per diverse ragioni di condividere questa visione tanto ottimista.

Il 6 agosto 1945 su Hiroshima venne sganciata la prima bomba atomica.

Iri e Toshi si erano rifugiati a Tokyo per sfuggire ai bombardamenti da parte delle forze americane, dove appresero del totale annientamento della città natale di Iri. Preoccupato per le sorti della sua famiglia, che ancora risiedeva lì, Iri prese il primo treno disponibile per ritornare a casa; per Iri ormai la guerra era già persa da diverso tempo, e prevedendo un'imminente invasione da parte dell'esercito americano, decise di recarsi dalla sua famiglia per stare loro vicino, e fece diversi tentativi per recarsi lì in treno, per essere respinto più e più volte per questioni di sicurezza. Il giorno dopo lo sgancio dell'atomica finalmente poté salire su un treno per un lungo e lento viaggio verso Hiroshima, senza ancora avere nessuna idea di cosa fosse realmente accaduto.

Ci vollero tre giorni per poter giungere fino a destinazione, e col calar del sole, sempre più solo, Iri sentì dentro di sé un presentimento, una sensazione di star entrando in un altro mondo.

2.4 - Reduci dall'Inferno

“Abbiamo appreso della notizia sui giornali il giorno dopo che la bomba è stata sganciata. Sono partito subito via treno per ricongiungermi con la mia famiglia a Hiroshima. Mi ci sono voluti 3 giorni per arrivare lì.

Una donna sul treno mi ha detto che tutte le persone e le case a Hiroshima erano state distrutte da un raggio della morte. Così mi fu descritto per la prima volta: un raggio della morte. Dopo il tramonto, il treno ha ripreso a muoversi lentamente.

Sul mio treno erano rimaste solo cinque o sei persone, ed ero sopraffatto dalla strana sensazione che stavamo per entrare in un altro mondo. Era notte fonda quando finalmente arrivammo alla stazione di Hiroshima. Anche dopo che il treno si è fermato, non sono riuscito a muovermi per molto tempo. Alla fine mi sono alzato e sono sceso dal treno barcollando, come un sonnambulo. Non c'era nessun edificio della stazione, nessun segno di vita. Le strade di Hiroshima erano piene di detriti e gli incendi ardevano ancora ovunque.

Dalla stazione di Hiroshima c'era ancora una certa distanza da casa mia. Dovevo andare a Yokogawa, la stazione successiva, ma non ero sicuro che il treno si sarebbe mai mosso. Pensavo di poter camminare, ma ho scoperto che non riuscivo a fare nemmeno un passo. Non capivo cosa c'era che non andava, ma per qualche ragione, le mie gambe non si muovevano.

Sono tornato al treno. Il treno riprese a muoversi e avanzò lentamente. Sono stato grato quando abbiamo attraversato un ponte familiare e siamo arrivati alla stazione di Yokogawa. Ma non c'era niente neanche lì: nessun edificio, nessuna persona, nient'altro che i binari.

Adesso ero a meno di dieci minuti a piedi da casa mia, ma era quasi impossibile muovermi tra i cumuli di cadaveri e il denso ammasso di tegole, travi e lamiere carbonizzate che giacevano ovunque.

Ho cercato di affrettarmi in questa scena incredibile popolata dai morti, ma essendo in stato di shock non sapevo dove camminare o come. Alla fine sono arrivato all'argine del fiume Mitaki. Lì vidi, anche con la mia cattiva visione notturna, cadaveri che galleggiavano nell'acqua come tronchi non tagliati.

C'era un boschetto di bambù lungo la sponda del fiume e sapevo di poter tornare a casa camminandoci intorno. Ho cercato un percorso. Mentre mi avvicinavo al boschetto, ho sentito delle voci che gemevano e gridavano: "Oh, fa male, fa male!" "Aiutami!" "Acqua! Dammi acqua!". Per qualche ragione, i sopravvissuti alla bomba si erano rifugiati tra i bambù. Non riuscivo a vedere chiaramente al buio, ma potevo dire che il boschetto era pieno di persone a cui era stata risparmiata la morte istantanea: alcune potevano muoversi, ma altre a terra giacevano sul punto di morire.

Ci era sempre stato detto di imbatteci in un boschetto di bambù quando c'era un terremoto, ma questo non era un terremoto. Apparentemente le persone si dirigono verso un boschetto di bambù ogni volta che accade qualcosa di terrificante.

La gente gridava: "Aiutami, per favore! Ti prego!" Ho sentito mani protendersi e afferrarsi selvaggiamente a me mentre passavo. Avevo la sensazione di aver visto qualcosa che non avrei mai dovuto vedere.

Dato che la mia casa era molto vicina, mi resi conto che la mia famiglia poteva essere tra le persone nel boschetto, ma non avevo tempo e modo per cercare.

Tutte le case erano o totalmente o per metà distrutte, ed era difficile distinguerle l'una dall'altra. In qualche modo ne ho trovata una che sembrava casa mia, ma non sapevo come entrare. Sono rimasto fuori e ho urlato: "Ehi! Ehi!" È stata mia sorella che è uscita di casa barcollando: 'Ah, sono Iri. Sei viva!' "Come stanno tutti?" chiesi. "Sono tutti qui. Sono feriti, ma sono ancora vivi", ha detto, piangendo e abbracciandomi. Poi mio padre, mia madre e mio fratello sono emersi dalla casa semi-crollata. Ci siamo abbracciati tutti e singhiozzava in silenzio".

Testimonianza diretta di Iri Maruki. 1985.⁶

"Ho raggiunto Iri sette giorni dopo. Molte vittime della bomba sono rimaste senza casa. Erano feriti, e abbiamo cercato di prestare soccorso. Ogni giorno sono andata alla ricerca di cibo. Quando la gente moriva li cremavamo. Ho vagato da sola per giorni, coi capelli pieni di mosche e col fetore di morte"

Testimonianza diretta di Toshi Maruki. 1985.⁷

Diversi parenti e conoscenti di Iri sono stati uccisi istantaneamente dalla bomba. Suo padre ha lottato per sei mesi interi prima di morire, sua madre alla fine è riuscita a sopravvivere.

"Erano gravemente feriti quindi decidemmo di riportarli a casa a Kaita. Li caricammo su un carro e li portammo al centro dell'esplosione. Era agosto ma faceva freddo, e cadeva una pioggia leggera. Mentre camminavamo, macchie come di fango cadevano sulla nostra schiena e sui nostri vestiti. Solo più avanti comprendemmo che si trattava di pioggia radioattiva". Toshi Maruki. 1985.⁸

⁶ John W. Dower e John Junkerman, *The Hiroshima Murals. The art of Iri Maruki and Toshi Maruki*, Kodansha, 1985.

⁷ *Hellfire, a journey from Hiroshima*, prodotto da John Junkerman, diretto da John Junkerman, James Macdonald, Michael Camerini e James Macdonald, 1986.

⁸ *Hellfire, a journey from Hiroshima*, prodotto da John Junkerman, diretto da John Junkerman, James Macdonald, Michael Camerini e James Macdonald, 1986.

Senza alcuna possibilità di scelta, Iri e Toshi erano appena precipitati all'inferno, ci avrebbero convissuto, vivendo sulla loro pelle la sofferenza dei sopravvissuti, vedendo coi loro occhi la potenza distruttiva degli ordigni nucleari, ed entrando giorno dopo giorno in contatto continuo con il dolore e la morte. Proprio come i sopravvissuti alla bomba, anche loro avrebbero sempre dichiarato di non essere mai usciti da quell'inferno, di averci dovuto convivere anche dopo aver lasciato la città la seconda settimana di settembre del 1945, e nemmeno la fine della guerra e l'ottimismo crescente nei decenni successivi avrebbero contribuito a rimuovere l'oscurità che involontariamente pervadeva ogni loro tentativo di rappresentazione della bellezza.

2.5 - La tela oscurata

Iri e Toshi Maruki vissero a Hiroshima dal 9 agosto alla seconda settimana di settembre del 1945, quando furono costretti a tornare a Tokyo a seguito di una malattia contratta da Toshi per aver mangiato delle zucche semibruciate raccolte in un campo. Tornati nella capitale, a guerra finita, cercarono con ottimismo di tornare alla loro vita di sempre, e forse ora che il regime autoritario era finalmente finito, avrebbero potuto vendere i loro lavori lì dove dopo tanto tempo non si voleva più parlare di guerra e devastazione, né tanto meno di nazionalismo.

Nel 1948 i due si trasferirono in una vecchia casa sulle colline di Kamakura, a sud di Tokyo, alla ricerca di un nuovo ambiente dove poter lavorare, per poter dipingere "volti luminosi di pace" sotto suggerimento da parte di amici e colleghi, quello che infondo aspettavano di poter fare dopo decenni passati in povertà e discriminazione, lavorando con giovani modelli maschili e femminili. Persino Iri, per la prima volta nella sua carriera si dedicò alla rappresentazione di figure umane, forse ispirato da ciò che aveva visto a Hiroshima, ma nonostante i migliori sforzi, sui loro lavori traspariva involontariamente un dolore, un'oscurità di fondo:

"Abbiamo cercato di dipingere con pace e ottimismo, ma i nostri dipinti erano pieni di angoscia, un'ombra è emersa dalle nostre tele anche quando non era nostra intenzione"

Toshi Maruki. 1985.⁹

⁹*Hellfire, a journey from Hiroshima*, prodotto da John Junkerman, diretto da John Junkerman, James Macdonald, Michael Camerini e James Macdonald, 1986.

In parte, questo derivava dai ricordi di Hiroshima.

In parte, sentivano che i loro stessi modelli tradivano le devastazioni della guerra, perché quasi tutti avevano conosciuto difficoltà e perso i propri cari.

Entrambi poi erano preoccupati per la salute di Toshi, che dal 1948 aveva iniziato a perdere sangue dalle viscere e a sentirsi sempre più debole, tanto da non riuscire più a tracciare una sola linea dritta, facendo per mesi temere il peggio per la sua salute.

Malgrado gli sforzi, i volti dipinti erano addolorati, senza alcuna luce che li illuminasse, e non si trattava solo di una condizione dei due artisti, poiché dopo aver parlato, in seguito, con i loro modelli, essi vennero a scoprire che quei giovani ragazzi erano stati al fronte, e che quelle giovani ragazze avevano perso molte persone care durante il conflitto. Altri avevano subito terribili bombardamenti e perso la propria famiglia.

Iri e Toshi erano convinti di essersi lasciati alle spalle, esattamente come i modelli che avevano di fronte a loro, quelle esperienze di sofferenza e morte, ora che la pace era finalmente arrivata. Ma le ferite lasciate dalla guerra erano rimaste profonde in ognuno di loro, e tutto questo ricadeva sulle loro tele senza che lo volessero, o addirittura senza che avessero la consapevolezza di ciò che stava realmente accadendo, come un gesto involontario.

“Volevamo davvero dipingere volti sereni e pacifici”¹⁰ Avrebbe dichiarato Toshiko, ma prima di farlo, interiormente, entrambi si erano resi conto che avrebbero dovuto affrontare, comunicare con la natura dell’oscurità che continuava a riversarsi sulle loro tele, sui loro lavori; e questo per loro significava dipingere Hiroshima.

Questo concetto prese concretamente forma in una piovosa notte del 1948, tre anni dopo lo sgancio delle due bombe. Non è chiaro, e non lo è mai stato neppure per i due coniugi, chi per primo avesse proposto l’idea: entrambi lo sapevano ed erano d’accordo, quasi si fossero letti nel pensiero, una collaborazione già presente alla nascita di quel primo barlume di idea che avrebbe dato vita a qualcosa di grandioso nella Storia dell’Arte.

“Non saprei dire chi di noi ha suggerito per primo l’idea. Eravamo d’accordo. Tremavamo e ci tenevamo stretti”. Toshi Maruki, 1985.¹¹

10 John W.Dower e John Junkerman, *The Hiroshima Murals. The art of Iri Maruki and Toshi Maruki*, Kodansha, 1985.

11 John W.Dower e John Junkerman, *The Hiroshima Murals. The art of Iri Maruki and Toshi Maruki*, Kodansha, 1985.

Capitolo 3¹²

DIPINGERE L'INFERNO

3.1 – Olio e Acqua

Si è detto nel capitolo precedente quanto questi due artisti fossero diversi, sia da un punto di vista di formazione, sia da quello dello stile, delle tecniche utilizzate, della visione complessiva sull'arte, nonché del carattere.

Lui pittore Nihonga con tecnica Suiboku e soggetti naturali, lei pittrice ad olio in stile occidentale con soggetti umani. Lui scettico sull'effetto immediato dell'opera d'arte, legato a concetti nascosti dietro l'apparenza, lei più vicina ad una comunicazione più rapida attraverso l'impatto visivo. Come potevano due individui così tanto diversi collaborare assieme per la realizzazione di un progetto tanto ambizioso?

Pur sembrando una contraddizione, a detta di Iri come l'olio e l'acqua che cercano di stare insieme, e pur avendo superato diversi momenti difficili, proprio questa collaborazione all'apparenza così impossibile, ha poi creato ciò che ha reso da un punto di vista stilistico queste opere estremamente peculiari se non uniche nel loro genere, ed entrambi gli artisti hanno sempre ammesso che nessuno di loro due avrebbe mai potuto raggiungere tali risultati singolarmente.

“Più che collaboratori siamo rivali” Avrebbe dichiarato Iri, e ciò che ha unito i Maruki, per così dire, è stata proprio una lotta continua tra i due, mescolando gli stili e le visioni di ognuno. Toshi, più legata all'immediatezza, raccontava di come, mentre stava preparando i disegni per il primo pannello, Iri li aveva guardati e aveva sbottato “sono troppo nitidi” e ci aveva versato dell'inchiostro sopra. Inizialmente Toshi si era molto offesa per quel gesto, aveva lavorato molto a quei disegni, e tutto quello che riusciva a pensare era che ora erano stati rovinati dal marito; ma quando l'inchiostro fu completamente asciutto sulla carta, notò che questo aveva contribuito a creare degli effetti di chiaroscuro che prima non erano

12 Per la stesura del capitolo ho consultato i seguenti testi e video:

John W.Dower e John Junkerman, *The Hiroshima Murals. The art of Iri Maruki and Toshi Maruki*, Kodansha, 1985.

Hellfire, a journey from Hiroshima, prodotto da John Junkerman, diretto da John Junkerman, James Macdonald, Michael Camerini e James Macdonald, 1986.

presenti. Tuttavia Toshi, anche lei estremamente individualista e testarda nei confronti della sua arte, sarebbe tornata a ripassare i suoi disegni sopra l'inchiostro secco, e di nuovo Iri avrebbe detto "Sono ancora troppo nitidi", ripetendo il gesto dell'inchiostro, e Toshi di nuovo sarebbe tornata a ripassarci sopra, e proprio questa tecnica mista ha permesso alle figure di emergere dalla carta, di prendere vita nell'espressività e nei movimenti.

Il gesto di Iri non è riconducibile solo al suo carattere, ma anche a quella che era stata la sua stessa formazione artistica: la tecnica dello Suiboku è estremamente diversa dalla pittura ad olio occidentale, ed è caratterizzata da stratificazioni continue di inchiostro e colla fino a quando la carta non si rapprende nel lato posteriore del foglio. Solo allora il lavoro può dirsi concluso.

Le personalità dei Maruki sono state un altro elemento in grado di influenzare in maniera essenziale la loro collaborazione. Iri ammette di avere poca pazienza, di essere egoista, e di dipingere in modo intuitivo, con pennellate rapide e fluide. L'attenzione di Toshi alla forma e ai dettagli, sviluppata in anni di pittura della figura umana, è coerente con il suo modo schivo e attento ai dettagli. Sebbene siano potenzialmente incompatibili come l'olio e l'acqua, tutti e due hanno dichiarato che proprio questa loro collaborazione ha permesso il proseguire della loro relazione e che abbia addirittura tenuto in piedi il loro matrimonio.

"In una collaborazione, il proprio fardello diventa allo stesso tempo più leggero e più pesante. Ci sono alcuni problemi che semplicemente non riesci a risolvere, e se riesci a passarli al tuo partner, tutto diventa più semplice. Ma la cosa più importante è permettere al talento del tuo partner di emergere nella misura più ampia possibile. Non sei libero di esprimere tutto ciò che ti viene in mente, perché potrebbe danneggiare il tuo partner. Ovviamente litighiamo, come ogni coppia, ma quando lavoriamo insieme mettiamo da parte queste cose. La maggior parte delle volte ci guardiamo in silenzio. Quando le cose vanno bene, ci incoraggiamo a vicenda. Quindi il tempo che passiamo a lavorare insieme è felice.

Raramente ci confrontiamo. Dato che lavoriamo senza un piano dettagliato, a volte ci sono, per caso, forme strane e affascinanti che rimangono quando siamo vicini alla conclusione di un murale. Andiamo avanti e indietro: "Lasciamolo così" oppure "Aspetta un attimo. Proviamo a riordinare i pezzi". Sono spesso io a suggerire qualcosa, e a volte Iri è d'accordo, a volte lui dice: "Lascia perdere".

In questi casi, di solito non insisto. Ascolto quello che ha da dire. Iri fa lo stesso, evitando di insistere su un punto. Potremmo insistere, e l'altro si arrenderebbe, ma non saremmo sicuri che il dipinto verrebbe meglio per questo. Quindi non insistiamo. Dopotutto, è la pittura che decide, potremmo insistere su qualcosa per testardaggine nelle nostre lotte personali, ma quando c'è in gioco un dipinto, non siamo irremovibili su di esso, diventiamo più magnanimi" Toshi Maruki, 1985.¹³

13 John W. Dower e John Junkerman, *The Hiroshima Murals. The art of Iri Maruki and Toshi Maruki*, Kodansha, 1985.

3.2 – Il primo pannello

Da quella notte d'estate sarebbe nata una collaborazione che sarebbe proseguita per più di tre decenni. In principio il progetto era indirizzato verso la realizzazione di un solo pannello, che potesse rappresentare ciò che era accaduto direttamente alle persone dopo lo sgancio della bomba e le settimane immediatamente successive, per poi trasformarsi gradualmente in un percorso verso temi ancora più profondi, universali e soprattutto attuali:

“Le poche informazioni sulla bomba che hanno iniziato a circolare furono i chilometri quadrati andati in cenere, cos'era accaduto agli edifici e alle case, come i ponti erano stati distrutti. C'erano davvero pochissime informazioni su cosa era accaduto alle persone a Hiroshima, il che era l'unica cosa che veramente contava. Così decidemmo di andare all'altro estremo e dipingere solo le persone e nient'altro”. Toshi Maruki, 1985.¹⁴

Nel caso di Toshi, come ricordò decenni dopo, non era sicura per quanto tempo avrebbe ancora vissuto per colpa della malattia che lentamente le stava prosciugando le forze, perciò decise di dipingere Hiroshima come testamento personale.

Decisero di dipingere le persone piuttosto che un paesaggio desolato, perché quella era l'essenza della tragedia a cui avevano assistito, nonché quello che non veniva raccontato a nessuno.

Come preparazione, i Maruki si sono serviti di svariati modelli per la realizzazione di centinaia di schizzi, inclusa la madre di Iri, che era vissuta con loro per un certo periodo. Usavano modelli nudi, così come si erano presentate le vittime, con vestiti stracciati o completamente bruciati dalla Bomba. A volte i due coniugi si usavano l'un l'altro come modelli o dipingevano i propri riflessi specchiati, come aveva fatto Toshi al nascere dell'idea.

Essendo un argomento tabù all'interno del Giappone occupato, i Maruki lavorarono in solitudine e lontani dall'attenzione mediatica. Foto e filmati di Hiroshima e Nagasaki erano stati confiscati dalle autorità statunitensi eliminando ogni testimonianza e resoconto giornalistico. Tutto ciò era stato attutito dalla nazione occupante per evitare la formazione di nuclei anti-americani, che avrebbero potuto compromettere il corretto svolgimento dell'occupazione. Per Iri, questo argomento fu perfetto da dipingere in quel momento proprio perché nessuno disponeva di un vocabolario, o di una descrizione visiva di ciò che era realmente accaduto. In un periodo in cui era considerabile illegale parlare di tale vicenda, i Maruki sono stati tra i primi testimoni degli effetti umani della Bomba.

Quando il primo pannello murale dei Maruki fu completato nel febbraio del 1950 ed esposto poco dopo, rappresentò, quindi, un evento senza precedenti. Per la maggior parte dei

¹⁴ *Hellfire, a journey from Hiroshima*, prodotto da John Junkerman, diretto da John Junkerman, James Macdonald, Michael Camerini e James Macdonald, 1986.

giapponesi, questa è stata la prima volta che si sono potuti confrontare con la realtà di Hiroshima e Nagasaki. Praticamente bandita dalla coscienza popolare per oltre quattro anni, Hiroshima e la minaccia della devastazione nucleare sarebbero diventate grazie anche a questi pannelli un argomento di attivo interesse. La primissima esposizione fu fatta proprio sulle pareti esterne della baracca dove i Maruki si erano stabiliti. In pochi giorni la trovarono circondata da persone così come non si sarebbero mai aspettati. Da lì poi la voce sarebbe circolata in fretta e presto l'opera divenne un argomento sulla bocca di tutti.

Quando i Maruki decisero di unire le loro forze e le loro energie per dipingere Hiroshima, avevano in mente un soggetto in particolare, la "processione di fantasmi" che ora rappresenta il primo della loro lunga serie di pannelli murali.

Questa macabra processione (Figg.14 ,15 e 16) è uno degli elementi più traumatici di tutte le esperienze singolari e caratterizzanti dell'esperienza dell'Atomica. Molte persone si trovavano all'esterno quando si accese il lampo della Bomba, e molti per riflesso si sono coperti gli occhi. Di conseguenza, molti sopravvissuti, spogliati dei loro vestiti e spesso sfigurati, hanno riportato atroci ustioni alle braccia e alle mani. Secondo le testimonianze, la pelle si staccò "come un panno" o "come un guanto". Per alleviare il dolore, le vittime hanno istintivamente esteso le braccia di fronte a loro, le mani penzolanti ai polsi, esattamente come i fantasmi, e i morti viventi nell'iconografia tradizionale del Giappone e dell'Occidente. Queste processioni mute popolarono le strade di Hiroshima e Nagasaki per diversi giorni dopo lo sgancio della bomba, ed è una delle immagini più importati riguardo agli effetti umani della Bomba Atomica. Immagine al tempo e ancora oggi molto poco conosciuta.

Era questa scena che i Maruki avevano in mente mentre disegnavano e dipingevano a Kamakura dal 1948 all'inizio del 1950, questa, alla fine, era l'immagine di quell'esperienza che più aveva colpito e segnato i due artisti. Il titolo originale del pannello murale ora noto come "Fantasmi" era semplicemente "Bomba atomica", che a sua volta fu presto cambiato in "6 agosto", per ridurre le possibilità di censura poi il titolo venne cambiato con quello presente ancora oggi, meno immediato, ma in grado di parlare da solo per i soggetti che presenta.

Dipinto in sumi (inchiostro) su carta e montato nel formato di una superficie suddivisa in otto pannelli (1,8 per 7,2 metri), questo è stato esposto per la prima volta al Tokyo Metropolitan Museum nel 1950. Questa prima esposizione ha provocato diverse reazioni, divergenti tra loro: Molti osservatori criticavano le figure nude come "irrealistiche", e altri la definivano "una propaganda politica" considerandolo un messaggio fasullo e ingigantito per lanciare messaggi per conto di determinati partiti politici. Tutte queste critiche vennero zittite da un vecchio, che rimproverando queste ultime persone aveva iniziato ad attirare l'attenzione di tutti.

Questi era un uomo che aveva perso la figlia e la nipote a Hiroshima, e che aveva vissuto in prima persona l'esperienza. Riusciva quasi a vedere sua nipote nella scena, e ciò che era veramente deplorabile era che gli artisti si fossero fermati dopo aver dipinto solo quel murale. Rivolgendosi a Toshi, che era in piedi lì vicino, l'uomo l'ha spronata per continuare a dipingere. "Questi", esclamò, "sono i nostri quadri."

Questa fu la genesi di una delle imprese artistiche più ambiziose di questo secolo.

3.3 – Genbaku no Tsu, i dipinti della bomba atomica (1946-1969)

Mossi da tali parole, i Maruki si misero subito all'opera per completare due nuovi pannelli sul tema di Hiroshima nel 1950, intitolati "Fuoco" e "Acqua".

Il primo (Figg.17, 18 e 19), evocando l'inferno, è il primo pannello in cui si vede dettagliatamente la coesione tra i due stili degli artisti che si fondono alla perfezione e in maniera efficace, dimostrando quanto lo stile tradizionale della pittura giapponese, possa essere al giorno d'oggi estremamente efficace all'interno del contesto dell'arte contemporanea, soprattutto quella occidentale, che ha visto un sempre più avvicinamento all'arte concettuale e stilizzata.

Così, le stesse fiamme che aggrediscono le vittime di Hiroshima, sono quelle che possono essere trovate nei tradizionali rotoli del periodo feudale, richiamando in maniera dettagliata le visioni dell'inferno giapponese.

Il rosso è il colore che più domina la visione, accompagnato dal nero che da sinistra verso destra sfuma le figure umane fino a consumarle in macchie indistinte, mentre i corpi si contorcono in maniera sempre più astratta, con pochissimi spazi vuoti, senza un vero e proprio punto fisso d'osservazione. Per la sua particolare carica di pathos e l'intensità espressiva dei colori, questo è diventato tra i pannelli più famosi di tutta l'opera dei Maruki, il più semplice da trovare in una qualsiasi ricerca sul tema e forse tra i più forti nella raffigurazione dell'inferno Atomico.

In "Acqua"(Fig.20), il capovolgimento del mondo ordinario avviene in maniera più macroscopica. L'acqua stessa, il grande simbolo della vita, diviene un mezzo di morte per molti residenti di Hiroshima che si tuffarono nei fiumi per sfuggire alle fiamme, solo per annegarvi dentro o essere travolti dalle enormi masse di vivi e morti. Questi fiumi erano divenuti l'unico luogo dove poter sfuggire dagli incendi, ma persino lì, innumerevoli persone riuscirono a trovare la morte.

Le figure stesse sembrano riversarsi come una cascata azzurra sulla figura in basso a sinistra, soggetto molto ripreso poi in futuro, che si presenta come una delle poche figure nitide e distinguibili, mentre le altre figure si fondono in un agglomerato di arti e teste, meno distinguibili singolarmente, che divengono a loro volta un'onda di morte che si dirige inesorabilmente a travolgere chi è ancora in vita.

Vicino al centro di questo terzo pannello murale, in quello che oggi è forse il singolo dettaglio più famoso di tutta l'opera congiunta dei Maruki, c'è una donna (Fig.21) che come una Madonna culla un bambino tra le braccia e scopre che il bambino è morto, visione presente in tantissime testimonianze dei sopravvissuti. In questo nuovo mondo, come l'hanno detto i Maruki, anche la madre e il bambino, due soggetti universalmente associati alla vita, al conforto, al benessere e alla felicità, sono diventati un'immagine di disperazione e morte.

Una madonna del caos contemporaneo.

Questa figura sembra ricollegarsi in modo molto diretto con la donna urlante di "Guernica" di Pablo Picasso (1937) (Fig.22), dove questa figura scomposta e deformata dal dolore, urla al cielo come segno di disperazione e condanna nei confronti degli assassini che dal cielo hanno portato la morte. Tuttavia quella di Picasso sembra più una citazione alle antiche "Pietà" piuttosto che alle Madonne col Bambino di Toshi, entrambe tuttavia ricoprono un ruolo di inserimento della figura sacra in un contesto più contemporaneo. Toshi infondo aveva visto diverse opere dei più grandi artisti contemporanei durante la sua giovinezza, un'influenza di questo genere è da definire quasi inevitabile.

I Maruki non ebbero mai figli, e soprattutto Toshi si sentì sempre legata alla figura della maternità e dei bambini, tanto che la sua personale carriera sarebbe col tempo proseguita proprio in questa direzione. Col passare del tempo, Toshi si è affermata nella sua carriera indipendente come una delle illustratrici di libri per bambini più famose del Giappone, dove il suo stile si distingue per le linee morbide, e i colori caldi, di cui si parlerà in seguito. Allo stesso tempo, nei decenni che seguirono i tre pannelli pionieristici del 1950, madri, donne incinte, giovani e neonati rimasero al centro della visione dell'inferno nucleare che dipinse col marito.

Fosse stato per Iri "Acqua" poteva essere definito già il punto d'arrivo, ma col tempo avrebbe dovuto ricredersi, perché avrebbero continuato ancora sotto la spinta di sempre più ampio interesse nei confronti della loro opera a produrre nuove opere su questo tema, in particolare sulla base di numerosi suggerimenti di Toshi.

Nel 1951 erano stati già completati altri due pannelli murali.

In "Arcobaleno"(Fig.23), prevalgono tonalità di blu, con cadaveri che pendono dagli alberi come carcasse di un mattatoio, il primo pannello ad aver incluso anche degli animali, con la figura imponente di un cavallo morente.

Il soggetto del bestiame verrà riproposto molte volte da Iri così come Toshi propone, in basso a destra, di nuovo il soggetto della figura femminile che tiene al sicuro una bambina, in questo caso più che una madre può trattarsi più di una sorella, e verrà riproposto di nuovo nei pannelli successivi. Il particolare più importante di questo pannello è che i Maruki hanno introdotto, proprio qui, un tema su cui sarebbero tornati in un modo molto più intenso due decenni dopo.

Due prigionieri di guerra americani (Fig.24) sono raffigurati in basso a sinistra nella prima metà dell'opera, divenuti loro stessi vittime della Bomba sganciata dai loro stessi connazionali. Questo primo particolare lascia intuire i primi tentativi che sono stati effettuati per rappresentare qualcosa oltre la realtà della prospettiva giapponese, per quanto ci sarebbe voluto ancora diverso tempo.

Sul lato destro, invece, sopra alle masse di morti e sopra al grande cavallo (Fig.25) di Iri, si staglia un doppio arcobaleno, un segno di speranza che i sopravvissuti e loro per primi, potessero uscire completamente dalla loro disperazione.

Anche in questo caso è bene prendere in considerazione "Guernica". Per quanto i due soggetti siano molto diversi tra loro, il cavallo Picassiano (Fig.26), deformato e urlante, è simbolo della Natura addolcita all'intelligenza umana, ora devastata dalla follia della guerra, e simbolo della Natura unita agli esseri umani uccisi, uniti da un unico destino.

Quello di Iri, è invece realistico, molto più composto e definito nella fisicità e sfumato nel volto, anche per lui un simbolo della Natura che prende parte alla morte collettiva degli esseri umani, rappresentativo anche per il futuro tema della distruzione umana dell'Ambiente. All'apparenza questi due soggetti potrebbero essere ricollegabili da una semplice coincidenza, poiché Iri era meno in contatto con l'arte contemporanea occidentale, e i soggetti naturali di fauna e flora erano sempre stati i suoi favoriti, tuttavia la collaborazione con Toshi, nonché le dichiarazioni di Iri su quanto la moglie fosse la principale responsabile delle tematiche e delle idee per i pannelli, sicuramente è deducibile che l'influenza di una compagna tanto legata ai grandi artisti occidentali abbia dato i suoi frutti.

Per quanto avessero deciso di non dipingere soggetti positivi e pacifici, soprattutto Toshi avrebbe in seguito sempre cercato di inserire la speranza, la bellezza e la gentilezza in maniera non invasiva all'interno dei pannelli, come segno di solidarietà nei confronti delle vittime, e come sua speranza personale, nonché per dare loro un'ulteriore valorizzazione come esseri umani.

Nel secondo pannello murale completato quell'anno, intitolato "Ragazzi e ragazze" (Fig.27), il paesaggio naturale diviene contorto e distrutto, seguendo le linee dei tantissimi corpi giovani di bambini e giovani adolescenti che tappezzano il suolo bianco, che con la sua luce fa risaltare ulteriormente le figure (Fig.28). In questo pannello, poi, le figure umane sono molto più delineate e visibili, si può ben distinguere una figura dall'altra, e il lavoro meticoloso della mano di Toshi è più marcato che in altri lavori. Ogni corpo è deformato, bruciato e consumato, ma l'artista racconta di come malgrado tutto avesse voluto esprimere la sua solidarietà lasciando dei particolari che richiamassero la bellezza.

*“Quando ho iniziato a disegnare persone massaccate, ho sentito come se stessi massacrando me stessa. Pensando che poteva essere mio figlio, o mio nipote, o mia sorella, o poteva essere il mio amato marito. Non importa quanto fosse crudele, perché così era stato, è stata un'atrocità, ma quando l'ho disegnata, non ho voluto solo disegnare una tragedia, ho sempre voluto dipingere anche la bellezza. I volti possono essere deformati, ma c'è un seno o un dito che rimane bello. I corpi possono essere bruciati, ma i profili del loro volto rimangono belli (Fig.29). Era una scena terribilmente crudele, ma ho voluto dipingerla con gentilezza”. Toshi Maruki, 1986.*¹⁵

Nelle ore e nei giorni che seguirono la distruzione di Hiroshima e Nagasaki, molte vittime continuarono a tenersi appresso qualche oggetto che era stato vicino al momento dell'esplosione, come un paio di bacchette, tema poi ripreso da Toshi quando avrebbe scritto il suo "Hiroshima no Pika". Psicologicamente, si può certamente dire che stavano tentando di aggrapparsi a un mondo che sembrava essere stato completamente distrutto. Ciò che prima sembravano oggetti e cose di uso comune, se non quasi inutili anche di fronte ad una catastrofe come un incendio o un tifone, adesso quegli oggetti sono divenuti l'unica cosa

¹⁵ *Hellfire, a journey from Hiroshima*, prodotto da John Junkerman, diretto da John Junkerman, James Macdonald, Michael Camerini e James Macdonald, 1986.

rimasta del mondo svanito con il lampo dell'Atomica, divenendo di immenso se non di inestimabile valore.

Questa risposta istintiva è stata trasformata in un simbolo duraturo nel sesto pannello murale dei Maruki, intitolato "Deserto atomico" (Fig.30), completato nel 1952, dove la figura dominante in una landa desolata apparentemente sconfinata è una madre nuda che cerca suo figlio e stringe una bambola di pezza nella sua mano (Fig.31). I teschi umani e animali ricoprono completamente il suolo (Fig.32), a dimostrare come nel giro di pochi secondi quelle persone e quegli animali, a Hiroshima e Nagasaki, fossero divenuti solo mucchi di ossa, così come riportato da numerosissime foto.

La morte impera in maniera violenta e diretta, lasciando nell'osservazione un profondo silenzio interiore. Fin dall'inizio, mucche e buoi erano stati tra i soggetti preferiti di Iri come pittore di Nihonga, mentre Toshi si era sempre specializzato nella forma umana. In "Deserto atomico", questi soggetti ammirati sono stati letteralmente ridotti all'osso, mentre gli spazi vuoti così caratteristici della pittura orientale classica si sono trasformati da regni di mistero e meditazione interiore, in zone di desolato vuoto nero, che allo stesso tempo ripropone la densa pioggia nera caduta dopo la detonazione. Il bestiame di Iri riappare nel successivo lavoro realizzato in collaborazione, completato nel 1954, mescolato con le vittime della bomba. Questo settimo pannello murale, "Bosco di Bamboo" (Fig.33), ha nuovamente inserito le tecniche tradizionali giapponesi all'interno di contesti e tematiche contemporanee, dimostrandone la sorprendente efficacia. Qui il famosissimo soggetto del bambù, antichissimo simbolo della pittura orientale, dove un buon artista di questa tecnica necessita di numerosi anni per poterlo disegnare correttamente, ora è piegato e distrutto assieme ai corpi delle vittime (Fig.34). Il simbolo più celebrato di grazia e resilienza ora rappresenta qualcosa di completamente diverso; e ancora, proprio come in "Ragazzi e ragazze", gli alberi piegati, che solo un artista con la tecnica di Iri poteva rappresentare in maniera tanto efficace, sono ripresi nelle figure piegate e contorte delle vittime, dove la mano di Toshi è più evidente. Il boschetto di bambù è molto noto alla popolazione di Hiroshima, poiché molte vittime istintivamente si recarono lì per trovarvi riparo, così come era sempre stato fatto da chissà quanto tempo quando accadeva un disastro Naturale. Vivido era poi nella mente di Iri quel ricordo del boschetto di bambù attraversato nella strada verso casa mentre passava oltre a vittime morenti nel buio totale.

I Maruki si dipinsero all'interno del loro progetto per la prima volta nell'ottavo pannello, completato subito dopo "Bosco di bambù".

Intitolato "Soccorso" (Fig.35), Iri appare qui con la barba (a sinistra) e a torso nudo, aiutando a portare una lettiga su cui giacciono una donna e un bambino. Toshi (al centro), con il fazzoletto in testa, tira un carro, lo stesso carro (Fig.36) che lei e il marito hanno trainato il giorno in cui a Hiroshima sono stati costretti a portare via i parenti malati di Iri dai resti delle loro case. Superbamente colorato e composto, "Soccorso" è forse il più coinvolgente dei dipinti. Una madre e un bambino pregano in mezzo ai vivi e ai morti (Fig.37). Le persone si aiutano a vicenda. La gente comincia ad andarsene, anche se sappiamo che molti non sopravviveranno, mentre l'inferno è ancora presente sul lato destro del dipinto. Questo pannello, e in particolare il dettaglio al centro verso destra, era stato inserito all'interno dei libri di testo delle scuole medie, per poi essere cancellato non troppo tempo dopo con la giustificazione che non fosse adatto ai bambini.

Così come le persone nell'ottavo pannello, anche i Maruki iniziarono ad allontanarsi per due anni dal tema della bomba di Hiroshima e Nagasaki, per concentrarsi su temi più recenti, sempre inerenti ai danni causati dal nucleare. Nel 1955 venne completato il nono pannello, "Yaizu" (Fig.38) (il nome di una città di pescatori) che fu la loro risposta all'irradiazione ampiamente pubblicizzata di un peschereccio giapponese durante un test americano di bombe all'idrogeno nel Pacifico. Questo fu il primo pannello murale dipinto per una causa e per un tema che non fossero esplicitamente collegati alle bombe di Hiroshima e Nagasaki.

L'indignazione pubblica è qui ben presente e visibile, mentre l'ombra della distruzione atomica incombe nuovamente da lontano con l'immagine del peschereccio che appare come un fantasma sospeso nel cielo, così come le vittime al suo interno che hanno contratto le radiazioni per colpa della bomba, come un incubo mai finito, che dopo quasi dieci anni ha mietuto altre vittime giapponesi. L'opera si sposta oltre il tema delle bombe atomiche del 1945, per far spazio ad un attivismo contro i danni invisibili inflitti dalle radiazioni atomiche durante i decenni della Guerra Fredda, periodo che ha fatto vivere per decenni in tutto il mondo il timore dello scoppio di una guerra atomica che avrebbe potuto devastare il pianeta.

In "Petizione" (Fig.39), anch'esso completato nel 1955, si celebra il successo del movimento avviato dalle casalinghe a Tokyo per raccogliere firme contro i test atmosferici delle armi nucleari. In questa scena pacifica appaiono i fiori di ciliegio e pruno, tradizionali e fragili precursori della primavera dopo la lunga morte dell'inverno. Il pannello appare quasi come una contraddizione a tutto ciò che era stato fatto fino a quel momento, si celebra un successo, un momento felice, le persone sorridono, volano i petali di ciliegio, la luce modella le figure creando un paesaggio sereno, come un barlume di speranza che sta lentamente spazzando via l'oscurità del passato, destinata tuttavia a non durare a lungo, poiché i pannelli successivi sarebbero tornati a parlare della sofferenza vissuta a Hiroshima e Nagasaki. Queste prime decentralizzazioni tematiche saranno il principio di ciò che avrebbe caratterizzato i nuovi pannelli a partire dagli anni '60, per il momento ancora molto legati alla questione del nucleare.

Nel 1959, la visione, infatti, si oscurò di nuovo e i Maruki tornarono all'inferno e all'immagine della disperazione di Hiroshima col pannello murale "Madre e figlio" (Fig.40). Questo fu per ben cinque anni l'ultimo lavoro in collaborazione dei due artisti, un sunto di tutto ciò a cui si era giunti fino a quel momento, sia stilistico che tematico. Torna il fuoco rappresentato nel secondo pannello del 1950, tornano i corpi consumati e deformati, torna l'orrore rappresentato con molto più pathos e sofferenza rispetto ai pannelli precedenti, con la figura della donna col bambino (Fig.41) ancora presente dopo quasi dieci anni, questa madonna innocente gettata all'inferno divenuta simbolo della sofferenza di tutti gli innocenti colpiti dalla bomba. Con quest'ultimo lavoro sono stati così realizzati undici opere dipinte in collaborazione, tutti di dimensioni corrispondenti a 180 x 720 cm, che hanno permesso la rappresentazione di figure umane a grandezza naturale, per un'immersione al massimo del realismo. Divennero noti collettivamente come Genbaku no Zu, o "Dipinti della bomba atomica", in inglese, il titolo sarebbe stato "The Hiroshima Panels", per quanto siano sorti problemi sul termine "panels" poiché questo potrebbe essere riferito al singolo

pannello degli otto che compongono ogni opera. Il termine più corretto sarebbe "The Hiroshima Murals". Nel 1964 i Maruki furono espulsi dal Partito Comunista insieme a una dozzina di altri iscritti per essersi rifiutati di fare una distinzione tra le armi nucleari capitaliste e quelle socialiste. Nel 1967, i murali hanno ricevuto una sede permanente con l'apertura della Galleria Maruki (Maruki Bijutsu-kan) presso la residenza degli artisti nella prefettura di Saitama, a nord-ovest di Tokyo, mentre ormai da un decennio i pannelli hanno iniziato ad essere esposti ovunque. Gli inviti continuarono nei decenni successivi e alla fine degli anni '70 i dipinti erano stati esposti in circa trenta paesi su entrambi i "fronti" della Guerra Fredda. Molti dei murali fecero il giro dell'Europa orientale e occidentale, nel 1953 e nel 1956 i primi dieci dipinti furono inviati in un tour mondiale che includeva l'Unione Sovietica, la Repubblica popolare cinese, la Corea del Nord, la Germania occidentale e altre parti dell'Europa occidentale, il Sudafrica, e infine Australia e Nuova Zelanda.

Il 1969, quando Iri aveva sessantotto anni e Toshi cinquantasette, segnò il passaggio a un nuovo straordinario livello di creatività e innovazione. I Maruki ripresero a dipingere insieme in un modo concettualmente e stilisticamente molto diverso da dove si erano interrotti, partendo dalla mostra di un nuovo pannello chiamato "Lanterne galleggianti" (Fig.42). Il più bello dei loro lavori in collaborazione, questo ebbe come suo soggetto la fusione delle pratiche commemorative delle vittime dell'Atomica con le tradizioni religiose tradizionali, per diventare un moderno atto di devozione e ricordo.

Quando il buddismo e il culto popolare indigeno si unirono nell'antico Giappone, emerse la convinzione che le anime dei morti tornassero nel mondo dei vivi per alcuni giorni ogni anno. L'occasione, nota come Bon, si è protratta fino ai tempi moderni nelle zone rurali, dove i defunti vengono accolti nelle case con offerte e danze. L'ultimo giorno delle osservanze di questa festa, vengono fatte galleggiare lanterne di carta poste su pezzi di legno, con candele accese in esse, lungo i fiumi locali all'ora del tramonto. I nomi dei defunti vengono spesso scritti sulle lanterne e mentre le luci si allontanano nell'oscurità evocano l'impressione di una serena processione delle anime dei morti che tornano nell'altro mondo. Nella maggior parte del Giappone, il Bon si osserva a metà agosto e allo stesso modo, gli anniversari di Hiroshima e Nagasaki coincidono quasi con questa antica pratica popolare, e dopo la fine dell'occupazione del Giappone nel 1952 è diventato comune far galleggiare le lanterne il 6 agosto in ricordo delle vittime delle bombe e come preghiera per la pace, in particolar modo nelle due città interessate. Poiché i fiumi di Hiroshima si sono intasati di corpi nel 1945, le lanterne galleggianti assumono in realtà un doppio significato: vanno a significare i morti da un punto di vista felice e gentile della festività del Bon, ma anche come ricordo delle vittime che sono state trascinate lungo i sette grandi fiumi di Hiroshima e nel Mare Interno. "Lanterne fluttuanti", il dodicesimo murale, ha catturato questa osservanza multistrato, mescolando immagini di vita e morte, il tradizionale e il contemporaneo, il rappresentativo e l'astratto. Porzioni dello "schermo" sembrano quasi cubiste nel loro stile di astrazione, raffigurando il momento in cui molto spesso le lanterne si accumulano sulle sponde dei fiumi, ricordano molto l'ammassarsi dei corpi degli abitanti di Hiroshima. Nella pittura dei Maruki, come nella stessa osservanza rituale, le lanterne sono in grado di creare una mediazione della bellezza e della pace con la guerra e la distruzione.

A partire dal 1945, tuttavia, sarebbe sorto in Giappone un pensiero di vena nazionalistica, che avrebbe alimentato un profondo odio nei confronti degli americani. Da questo sentimento non erano esclusi neppure i Maruki, che pur riconoscendosi come attivisti per la

pace, si sarebbero in seguito resi conto di quanto rancore, molto simile all'estrema destra del tempo, tenevano dentro di loro per via degli orrori a cui avevano assistito durante quel mese a Hiroshima.

Quando giunsero nel 1970 per la prima volta negli Stati Uniti, una serie di esperienze avrebbero cambiato radicalmente la loro visione del mondo e della guerra, portando ad una rivoluzione per la produzione dei pannelli successivi.

“Tutto quello che riuscivo a dire era che ero contro la guerra e contro la Bomba. Quando ho ampliato la mia visione, ho trovato sciovinismo dentro di me. Esattamente come l'estrema destra. Mi sono sentita male per questo, mi vergognavo. Tutto quello che facevamo era criticare l'America, per poi comprendere che c'era un'America che fomentava la guerra, e un'America che si opponeva alla guerra. Esistono entrambe”. Toshi Maruki, 1985.¹⁶

3.4 – Oltre la Bomba (1970-1985)

Come già accennato, il 1969 fu un anno di svolta per lo sviluppo dei pannelli. Stava lentamente avvenendo nel cuore dei due artisti una trasformazione, che avrebbe portato la loro opera a trattare temi universali e ancora attuali dopo 75 anni. Così come quella prima mostra nel 1950, quando furono incitati da quell'uomo anziano a continuare a dipingere Hiroshima, così nel 1970, quando visitarono per la prima volta gli Stati Uniti, i Maruki ebbero modo di assistere ad eventi che avrebbero cambiato completamente la loro vita.

Impressionati dal calore di coloro che avevano contribuito a organizzare il loro tour negli Stati Uniti e dall'impegno di molti americani nel movimento per la pace, i Maruki hanno riconosciuto l'odio che avevano provato contro di loro per Hiroshima, e l'incoerenza di questo con le loro professioni di pace. Il 1970 fu l'anno in cui finalmente i due artisti superarono la singola prospettiva giapponese. Inoltre, e più concretamente, a New York Toshi ebbe modo di confrontarsi con una donna che le domandò come non fosse possibile pensare che quello che era accaduto a Hiroshima e Nagasaki non fosse stato una diretta conseguenza dell'attacco a Pearl Harbor, dove moltissimi americani avevano perso membri della propria famiglia, pensiero che rimane vivo ancora oggi. Riconoscendo l'enormità dell'attacco giapponese, Toshi rispose raccontando una notizia apparsa sulla stampa giapponese riguardante oltre venti prigionieri di guerra americani uccisi dalla bomba di Hiroshima. La Bomba Atomica ha ucciso persone indiscriminatamente, non solo giapponesi. Quello scambio aveva fatto nascere un'idea estremamente rivoluzionaria per lo sviluppo del progetto dei pannelli, le due donne erano state unite da quella conversazione e si tenevano per mano, Toshi aveva capito da quel dialogo che avrebbero dovuto dipingere la morte dei prigionieri di guerra americani per mano della Bomba, così com'era stato fatto in maniera più superficiale nel pannello murale “Arcobaleno”.

In un'altra occasione, uno degli ospiti della mostra dei murali a Pasadena, un professore universitario americano, ha chiesto ai Maruki come si sarebbero sentiti se degli artisti cinesi

¹⁶ *Hellfire, a journey from Hiroshima*, prodotto da John Junkerman, diretto da John Junkerman, James Macdonald, Michael Camerini e James Macdonald, 1986.

fossero venuti in Giappone per mostrare dei dipinti sul Ratto di Nanchino e altre atrocità giapponesi compiute durante la Seconda Guerra Mondiale. Con questa altra vicenda, i Maruki compresero non solo la prospettiva americana, ma anche quella di coloro che più avevano subito i peggiori crimini compiuti dall'esercito giapponese durante la Guerra, puntando non semplicemente alla natura della guerra stessa, ma a un'oscurità nel cuore dell'umanità stessa che era stata semplicemente aggravata dalla tecnologia moderna.

Al ritorno dagli Stati Uniti, i Maruki hanno visitato Hiroshima per fare ricerche sui prigionieri americani che sono stati uccisi dalla Bomba il 6 agosto.

Volevano sapere più precisamente quanti prigionieri c'erano, qualunque cosa potessero imparare attraverso interviste con giapponesi che avevano potuto vedere i prigionieri o che erano stati ufficialmente coinvolti nella loro incarcerazione. I prigionieri furono identificati come equipaggi di B-29 abbattuti, i bombardieri Superfortress che effettuarono gli attacchi aerei sul Giappone, il cui equipaggio si vociferava che fosse composto anche da diverse donne. Con il progredire delle interviste, tuttavia, anche i Maruki sono stati informati da testimoni affidabili che alcuni prigionieri di guerra erano sopravvissuti all'esplosione, solo per essere picchiati a morte per le strade all'indomani del disastro da parte dei cittadini sollecitati dalla polizia militare. Con questa rivelazione, la questione della vittima e del carnefice assunse improvvisamente un significato completamente nuovo, di una complessità così grande, infatti, che inizialmente Iri non riuscì a tradurlo in pittura.

Mentre Toshi iniziava a dipingere "La morte dei prigionieri di guerra americani", Iri scomparve improvvisamente con i suoi utensili da pittura, per riapparire altrettanto bruscamente settimane dopo e gettarsi nelle fasi critiche di rifinitura del progetto, dove, in effetti, la sua potente pennellata era sempre stata decisiva nel conferire a un dipinto il suo ambiente caratteristico.

In questo inquietante tredicesimo murale (Fig.43), figure mutilate di soldati americani giacciono sparse tra le forme nude di donne caucasiche e di giovani uomini - mentre le forme minacciose di uomini e donne giapponesi incombono sopra di loro, dipinto in modo così oscuro da essere quasi impercettibile a prima vista. "Abbiamo tremato", hanno scritto i Maruki quando hanno esposto questo lavoro nel 1971, "mentre dipingevamo la morte dei prigionieri di guerra americani".

L'anno successivo i Maruki si dedicarono al tema dell'oppressione della popolazione cinese e coreana da parte delle truppe giapponesi, analizzando come il regime militaristico della loro nazione avesse inflitto tanto dolore a nazioni che non avevano mosso nessun tipo di offesa nei loro confronti, arrivando a sfruttare le colonie cinesi e coreane dal 1919 al 1945. Molti cinesi e coreani vennero portati in Giappone per i lavori più pesanti, mentre altri si recarono lì per non morire letteralmente di fame, dato che il Giappone aveva sottratto alle nazioni conquistate tutto il cibo necessario per vivere, e ora si calcola che di questi circa quarantamila vivevano a Hiroshima e Nagasaki quando furono sganciate le bombe atomiche. Nei giorni che seguirono, molte delle vittime coreane furono lasciate incustodite o costrette ad aspettare mentre i giapponesi ricevevano cure mediche prima di loro; e negli anni che seguirono, quando Hiroshima e Nagasaki furono mitizzate come un'unica tragedia giapponese, l'esistenza stessa delle vittime non giapponesi fu del tutto dimenticata.

Ma il culmine di questa ricerca giunge con il pannello murale "Lo stupro di Nanchino"(Fig.44), tra le più grandi atrocità compiute dall'esercito giapponese durante l'occupazione della Cina. L'opera fu realizzata sotto la spinta data da quella critica ricevuta nel 1970 negli Stati Uniti. Questo pannello fu frutto di una lunga e meticolosa ricerca di materiale difficile da reperire, essendo un argomento estremamente censurato, e ancora oggi estremamente dibattuto pur con l'esistenza di numerosissime prove sull'accaduto. I Maruki raccolsero testimonianze e tantissime foto, una in particolare, che rappresenta un soldato che con un colpo di katana decapita un civile cinese, è divenuta la fonte per uno dei soggetti più iconici del pannello murale (Fig.45).

"La bomba atomica fu un'unica esplosione, ma a Nanchino furono uccisi uno dopo l'altro, e molti morirono a Hiroshima. Ho sperato che artisti cinesi rappresentassero Nanchino, ma non lo fece nessuno. In qualche modo decidemmo di dipingerlo noi prima che divenissimo troppo vecchi. Quando la gente lesse i giornali sul fatto che volessimo dipingere Nankin, ci mandarono lettere e foto da tutto il Giappone. Guardando le immagini ho capito quanto fosse terribile. Abbiamo dipinto molti dei soldati senza occhi, non potevo dipingere loro gli occhi. I loro volti sono neri, hanno uno sguardo morto mentre uccidono donne cinesi. Coloro che uccisero potevano essere i miei parenti a Hokkaido, o mio fratello che morì in Cina, non lo saprò mai. Coloro che hanno obbedito a quell'ordine sono divenuti demoni, questo divennero coloro che compiono quegli atti. Ci sono persone in Giappone che credono che Nanchino non sia mai accaduto. Non era riportato sui giornali. L'ho scoperto anche io solo diversi anni dopo. Ci sono molte cose che non vengono raccontate ...".¹⁷

Nel 1977, dopo due anni di preparazione, i Maruki hanno completato la loro opera più grande (3,4 per 16 metri), raffigurante il genocidio degli ebrei ad Auschwitz (Fig.46), dopo aver passato ben due anni in Europa per studiare e comprendere un evento così lontano dal loro mondo, considerabile il peggiore massacro della Storia.

Eseguito in toni cupi di grigio, marrone e verde, Auschwitz abbandona definitivamente quel minimo di scala e prospettiva presente nei pannelli precedenti. Il contrasto con "Lo stupro di Nanchino" era sorprendente, poiché quella precedente rappresentazione dell'atrocità era stata quasi fotografica nel suo schietto realismo. Queste figure invece divengono astratte, smagrite fino a perdere qualsiasi riferimento ad un corpo reale, divenendo quasi figure piatte e senza vita, con occhi bianchi senza nessuna emozione, che comunicano alla perfezione la perdita graduale della propria identità come persone che i prigionieri hanno dovuto vivere nei campi di sterminio, molto prima di essere portati in massa nelle camere a gas.

Dall'inizio della loro collaborazione, i Maruki avevano scelto di abbandonare quella che chiamavano la logica occidentale "post-rinascimentale" di un punto di riferimento fisso. Dipingevano ogni dettaglio dei loro murali come se fosse il vero centro dell'attenzione, come si faceva comunemente nella pittura orientale. "Auschwitz", tuttavia, introdusse una libertà di scala e forma che si trasformò in molte delle loro successive opere di collaborazione. Proprio come i lavori successivi furono intellettualmente più radicali dei precedenti, così divennero anche stilisticamente più liberi e più fantasiosi. La loro esplorazione di un mondo

¹⁷ *Hellfire, a journey from Hiroshima*, prodotto da John Junkerman, diretto da John Junkerman, James Macdonald, Michael Camerini e James Macdonald, 1986.

in guerra con sé stesso divenne più universale, cercando di lanciare un messaggio non solo per non ripetere gli orrori del XX secolo, ma per far finire ogni tipo di conflitto.

Due anni dopo "Auschwitz", i Maruki tentarono di collegare passato e presente in una panoramica dal titolo "Dal Patto dell'Asse a Sanrizuka".

Sanrizuka si ricollega alla lunga lotta contemporanea contro l'espropriazione dei contadini dalle loro terre di famiglia per costruire il nuovo aeroporto internazionale del Giappone a Narita, ed era scopo degli artisti collocare l'azione dello stato nella prospettiva storica del fascismo e dell'oppressione.

Il dipinto è grande quasi quanto Auschwitz" (3 per 15 metri), e si legge, da sinistra a destra, attraverso sei eventi simbolici della storia moderna: l'alleanza dell'Asse di Germania, Italia e Giappone nel 1940; Auschwitz; l'annientamento del "Brigata Himeyuri" di studentesse di Okinawa, arruolate come infermiere nell'ultima grande battaglia della Seconda Guerra Mondiale, le bombe atomiche, l'avvelenamento da mercurio di Minamata in Giappone e la lotta di Sanrizuka. Per la prima volta, Iri e Toshi tentarono di ritrarre i volti dei leader dell'oppressione. Hitler, Mussolini e l'imperatore Hirohito erano nascosti dietro le sbarre in un angolo del murale - un ritratto stupefacente del sovrano giapponese ancora regnante - ma l'esperimento convinse gli artisti che l'essenza di ciò che volevano trasmettere non poteva essere catturato raffigurando criminali di guerra o oppressori o i capi dell'aggressione, ma solo dando forma memorabile alle loro vittime. "Dal patto dell'Asse a Sanrizuka" è stato incluso in una mostra di arte antifascista a Sofia nel 1979, e successivamente donato alla Galleria d'arte nazionale della Bulgaria.

La causa contemporanea dei Maruki si è spostata su diversi problemi del Giappone a loro contemporaneo, dagli errori compiuti durante la Guerra, fino alle sue conseguenze, l'oppressione della popolazione locale per l'industrializzazione sfrenata e i suoi effetti con l'avvelenamento di Minamata (Figg.47 e 48).

A Minamata, l'avvelenamento da mercurio dallo sgombero di una fabbrica di fertilizzanti aveva devastato un'intera comunità, uccidendo e paralizzando migliaia di persone, e raggiungendo persino il grembo materno per affliggere chi non era ancora nato. Negli anni '70, Minamata divenne per un breve periodo un simbolo globale dei danni inflitti all'Uomo e all'ambiente per mano dell'indulgenza nei confronti del consumismo e dell'industrializzazione, e nel 1980 i Maruki vi si recarono per vivere e dipingere.

È interessante notare che l'idea di dipingere Minamata sia venuta loro per la prima volta mentre stavano lavorando ai bozzetti preliminari per il murale di Auschwitz a Parigi, dove gli artisti e gli intellettuali che incontravano li sorpresero chiedendo ripetutamente del villaggio colpito. Qui le figure umane sono completamente snaturate, la maggior parte è composta da teste ammassate in un unico grido di dolore che sembra quasi udibile dallo spettatore, mentre la carta stessa pare avvelenata dall'inchiostro, così come l'acqua era stata infettata dalle scorie industriali. I volti sono deformati, il richiamo ai primi pannelli è evidente, ma ripreso per una causa più contemporanea.

Questa si presenta come un'altra opera immensa (2,7 per 14,9 metri), scura ed estremamente dettagliata, più complessa di qualsiasi precedente impresa collaborativa - "Minamata" fu

completata nel 1980, lo stesso anno in cui fu iniziata; e al suo completamento, In ha subito un attacco di cuore, riprendendosi rapidamente.

Nel 1983, e di nuovo nel 1984, i Maruki si dedicarono all'ultima grande battaglia della Seconda Guerra Mondiale e alla morte di migliaia di uomini, donne e bambini di Okinawa (Fig.49) che furono uccisi o persuasi a suicidarsi dall'esercito giapponese messo alle strette dall'esercito nemico. Il pannello stesso sembra sprofondare in un caos tale da far perdere completamente di vista i singoli elementi, ad un livello quasi espressionista, che rappresenta la violenza, la sofferenza e la barbarie di un simile atto.

“C'è una frase di Okinawa: “Nochiro Takara” “Non c'è nulla di più prezioso della vita”, la gente deve vivere, senza vita non c'è nulla, e non devono assolutamente combattere guerre. Esseri umani non devono uccidere altri esseri umani” Iri Maruki, 1985.¹⁸

Questo pannello arriva ad una profondità tematica ancora più sfaccettata e complessa, superata solamente dall'ultimo pannello realizzato nel 1985. La strage di Okinawa mostra senza filtri o barriere quello che può essere il fondo più oscuro del cuore degli esseri umani. Non ci sono più le barriere di nemico e alleato, qui innocenti giapponesi vengono costretti ad uccidersi sotto l'incitazione del loro stesso esercito (Fig.50). Coloro che dovrebbero infondere sicurezza e protezione durante le guerre, divengono i carnefici dei loro stessi connazionali. Ogni barriera viene abbassata, e la follia indotta dalla violenza non ha più limiti, neppure nei confronti delle persone dello stesso popolo.

L'anno seguente, come già accennato, i Maruki lavorarono all'ultimo dei loro lavori in collaborazione, che avrebbe chiuso il cerchio ad un percorso durato più di trent'anni.

3.5 – Dall'Inferno religioso all'Inferno sulla Terra

Nell'Inverno del 1985 Iri e Toshi si ritirarono a Nagasaki per lavorare al loro ultimo lavoro in collaborazione, lui aveva 83 anni, lei ne aveva 72.

Il punto d'arrivo della loro arte giunge direttamente nel luogo di perdizione e sofferenza tanto immaginato e illustrato da diverse culture attraverso i secoli: l'Inferno. *“Dipingiamo l'inferno in terra dal 1950 ...”,* hanno detto, *“... e ora sembrava opportuno affrontare direttamente l'argomento”¹⁹.*

Questa è la sostanza del lavoro dei Maruki: rappresentare ciò che gli esseri umani sono in grado di infliggersi, combattendo gli uni contro gli altri, l'oscurità che può scaturire dai loro cuori, la distruzione che essa può portare alle persone e all'ambiente, in modo sempre più violento fino a divenire irreversibile. Tutto ciò porta inevitabilmente l'Inferno ad essere presente concretamente nella vita, anche per coloro che non hanno colpe, tutti

¹⁸ *Hellfire, a journey from Hiroshima*, prodotto da John Junkerman, diretto da John Junkerman, James Macdonald, Michael Camerini e James Macdonald, 1986.

¹⁹ *Hellfire, a journey from Hiroshima*, prodotto da John Junkerman, diretto da John Junkerman, James Macdonald, Michael Camerini e James Macdonald, 1986.

indiscriminatamente gettati nella perdizione eterna, il rischio che corre l'umanità a pari passo col progresso tecnologico.

Piuttosto che rappresentare un disastro storico, è un tentativo di produrre una sintesi della loro vita attraverso una moderna rappresentazione dell'Inferno (Figg.51,52 e 53). Il lavoro è stato esposto per la prima volta a Tokyo nel marzo 1985. Ci sono molti aspetti notevoli in questo dipinto: la fusione di scene infernali tradizionali e figure moderne (tra cui Hitler e l'imperatore Hirohito), la rappresentazione dell'orrore e del volo, ovvero la sensazione spaventosa di cadere inevitabilmente nell'inferno. Ma forse la cosa più significativa è la difficoltà che i Maruki hanno affrontato nel decidere chi dovrebbe finire all'inferno. La decisione di dipingere l'inferno fu naturale e spontanea: i Maruki si ispirarono a un affresco di Giotto che videro ad Assisi durante un viaggio in Italia nell'estate del 1984. Ma per completare il dipinto, gli artisti si imbarcarono, come avevano spesso fatto in passato, in un viaggio di auto-esplorazione. Alla fine, si dipinsero tra coloro che cadono nell'inferno.

Iri dichiarò questo poco prima che il dipinto fosse completato:

“Tutto ciò che abbiamo dipinto finora è stato un inferno. In effetti, i nostri dipinti sono stati raffigurazioni di persone che uccidono altre persone, e non c'è inferno così terribile. Non si può fare a meno che un diavolo o un mostro ti faccia a pezzi e ti uccida, ma nessun inferno è così miserabile come quello in cui le persone uccidono altre persone. Milioni di esseri umani sono stati uccisi in questo secolo scorso, quindi volevamo dipingere un'opera che potesse essere dipinta solo ora, che riflettesse i nostri tempi. È una realtà. Ma non dipingiamo questa realtà in modo che le persone ripensino le cose, o così che possiamo creare un mondo che non sia così infernale. Non andrebbe bene dipingere con un tale senso di presunzione, perché io stesso potrei finire all'inferno, o potrei essere un diavolo che uccide. Non possiamo dipingere per edificare. Se le persone imparano qualcosa dal dipinto, è meraviglioso; se non lo fanno, va bene lo stesso. Il punto è che tutti noi, tutti gli esseri umani viventi, viviamo in quella realtà. Dipingiamo quella realtà”²⁰

“Nei vecchi dipinti dell'inferno e del paradiso, c'è Jizo, una divinità protettrice, che entra nell'inferno per salvare le persone. Ma non crediamo che questi dei possano davvero aiutare le persone. Io invece, ho dipinto una donna che culla un neonato, pensando che una donna del genere avesse il potere di aiutare gli altri. Ma Iri rise e disse: "Le cose non sono mai così facili". Ci ho pensato e ho capito che aveva ragione. Così ho dipinto i gaki, le bestie che non sono né umane né animali, che sono invisibili ma sono sempre presenti ed eternamente affamate. Il bambino piange e i gaki lo vogliono; mordono la donna che cerca di aiutare gli altri, e la trascinano giù all'inferno. I gaki esistono anche nel mondo dei vivi. Fanno di questo mondo un inferno, ed è difficile sfuggirgli” Toshi Maruki, 1985.²¹

Nessuno è escluso dal precipitare all'inferno, nemmeno Cristo o Buddha, poiché le due bombe atomiche erano state sganciate su un tempio Buddhista e su una cattedrale cristiana. Sotto questa visione, gli stessi esseri umani sono stati in grado di portare le loro più alte figure spirituali, simboli di purezza e perfezione, nel peggior luogo esistente, abbattendo le barriere dell'aldilà e portando tutto nel mondo dei vivi. Sembra palese che i maggiori

20 *Hellfire, a journey from Hiroshima*, prodotto da John Junkerman, diretto da John Junkerman, James Macdonald, Michael Camerini e James Macdonald, 1986.

21 John W.Dower e John Junkerman, *The Hiroshima Murals. The art of Iri Maruki and Toshi Maruki*, Kodansha, 1985.

responsabili dei massacri del XX secolo finiscano rappresentati in questo Inferno moderno, Hitler, Mussolini, l'Imperatore Hiroito, il presidente Truman, ma vi finiscono anche coloro che non hanno nemmeno partecipato alla guerra, e i due artisti stessi si sono messi all'Inferno, perché tutti coloro che non sono in grado di fermare la guerra, che lo vogliano o meno, finiscono all'Inferno, e se il mondo sprofondasse in una guerra nucleare, nessuno sarebbe al sicuro, tutti finirebbero all'Inferno, così come ricordano le vittime delle due bombe atomiche: centinaia di migliaia di innocenti che non avevano partecipato minimamente alla guerra sono finiti all'inferno in pochi secondi.

I Maruki non si sono mai sentiti come portatori di un grande messaggio morale in grado di scuotere gli animi delle persone, hanno sempre e solo rappresentato l'orrore che era stato causato nell'ultimo secolo lasciando poi ai fruitori della loro arte la libertà di decidere se accogliere o meno quella che è semplicemente una realtà. Rendendosi conto dell'incapacità di raggiungere ogni singola persona, gli artisti ritengono che sia il singolo a decidere di comprendere quella realtà, la realtà dell'inferno in cui vive, e in cui vivono tutti. Questo è il motivo per cui la loro galleria si trova ancora oggi lontano dai maggiori centri urbani giapponesi, collocata nella campagna della prefettura di Saitama, a 30 chilometri da Tokyo, perché secondo la loro visione devono essere i singoli a prendere la decisione di mettersi in viaggio e raggiungere, attraverso percorsi accidentati, un luogo isolato dall'urbanizzazione, dove poter osservare i pannelli e allo stesso tempo meditare su ciò che essi comunicano, cosa che si è rivelata, col passare degli ultimi decenni, un'arma a doppio taglio per la conservazione.

"Abbiamo una sensazione di oscurità e disperazione per il mondo. Decidere che anche quelle persone che hanno fatto tutto il possibile per combattere la guerra devono cadere nell'inferno è il culmine della disperazione. È terrificante. Ma se tutti dobbiamo vivere all'inferno, forse col tempo la gente comincerà a capire questa realtà. Fino ad allora, coloro che combattono le guerre continueranno a farlo. Non ci mettiamo al di sopra degli altri per insegnare loro l'inferno. Ogni individuo deve capire il mondo in cui viviamo, e se ognuno lo capisce, saremo in grado di fermare la guerra. Questa è la nostra speranza".²²

Il loro percorso era concluso, dalla Bomba Atomica, dai suoi orrori, agli orrori universali che gli esseri umani sono in grado di infliggersi, un percorso che si è trasformato anno dopo anno, fino a divenire un'opera in grado di essere eternamente attuale.

²² John W. Dower e John Junkerman, *The Hiroshima Murals. The art of Iri Maruki and Toshi Maruki*, Kodansha, 1985.

Capitolo 4²³

L'EREDITA' E LA CONSERVAZIONE

4.1 – Narrare la Bomba alle nuove generazioni

Compiuto tutto il percorso inerente all'origine e allo sviluppo dei pannelli murali Maruki, sulle loro peculiarità stilistiche e concettuali, l'ultimo capitolo di quest'analisi verrà dedicato a tutto quel percorso, che prosegue fino ad oggi, compiuto per mantenere viva la memoria di queste opere, nonché delle lotte compiute dai Maruki contro il crescente tentativo di nascondere i contenuti più crudi e drammatici provenienti dalla loro opera, e provenienti da tutte le più importanti testimonianze dei sopravvissuti alla Bomba Atomica.

Il Partito comunista giapponese, dopo aver espulso i Maruki nel 1964, ha trovato poco da ammirare nel loro lavoro, mentre il governo ha concluso che i murales della bomba atomica non sono adatti ai bambini. Alla fine degli anni Settanta, tuttavia, i libri di testo delle scuole medie giapponesi avevano inserito le immagini del pannello "Rilievo" sia come testimonianza ai pannelli stessi, ma soprattutto come testimonianza degli effetti devastanti dell'Atomica sugli esseri umani. Poi, nel 1981, il ministro dell'educazione ordinò che quell'illustrazione fosse rimossa dai libri, motivando che fosse troppo disturbante per dei bambini.

La risposta dei Maruki si fece sentire a seguito della stessa curiosità causata dalla rimozione di quelle illustrazioni, che aveva portato centinaia di persone a visitare la galleria. Durante questo periodo, che coincise anche con la produzione degli ultimi pannelli, i Maruki continuarono a lavorare anche su altri progetti, principalmente inerenti al disarmo atomico, scrivendo anche diversi libri, molti purtroppo non tradotti.

Toshi Maruki, in particolare, grazie al suo sforzo di raccontare ciò che era accaduto a Hiroshima e Nagasaki alle nuove generazioni, e soprattutto ai bambini, sarebbe diventata una delle più grandi e famose illustratrici per l'infanzia del Giappone contemporaneo, e la sua più grande opera in questo campo è "Hiroshima no Pika" (Fig.54), un lavoro difficile e complesso, ma che è potuta divenire una testimonianza immediata per le prime età, vincendo il premio Ehon Nippon, per il miglior libro illustrato in tutto il Giappone.

23Per la stesura del capitolo ho consultato i seguenti testi:

John W.Dower e John Junkerman, *The Hiroshima Murals. The art of Iri Maruki and Toshi Maruki*, Kodansha, 1985.

Hellfire, a journey from Hiroshima, prodotto da John Junkerman, diretto da John Junkerman, James Macdonald, Michael Camerini e James Macdonald, 1986.

Toshi Maruki, *Hiroshima no Pika*, Lothrop, 1980.

Le sezioni "Sulla Galleria", "Iri e Toshi Maruki" del sito ufficiale della Galleria Maruki,

<https://marukigallery.jp/en/>

Yukinori Okamura, *Maruki Gallery & Culture in a Time of Pandemic*, traduzione di un articolo su Tokyo Shimbun (quotidiano) pubblicato il 9 giugno 2020, reperibile nel sito ufficiale della Galleria Maruki:

<https://marukigallery.jp/news-en/3102/>

Nel 1953 Toshi stava tenendo una mostra dei pannelli dipinti col marito, in una piccola città a Hokkaido. Tra le persone notò in particolare una donna, con la rabbia in volto, che osservò i pannelli per diverso tempo. Dopo un po' la donna uscì dalla folla e si fece spazio tra i visitatori per andare a parlare direttamente con Toshi. *“Inizialmente ho ignorato la tua esibizione, perché pensavo stessi facendo spettacolo sulla sofferenza altrui. Ero determinata a non venire qui dentro, ma ora sono qui e ho visto i tuoi lavori. Voglio raccontarti la mia storia”*.²⁴

Dopo la Pika, la donna si era trasferita proprio lì a Hokkaido, e la gente del luogo non è stata gentile con lei riguardo alla sua esperienza. Quando parlava della Bomba, le si rispondeva che stava solo cercando di fare loro pietà, o che stava ingigantendo i fatti. *“Dopo del tempo non mi sono più sentita di raccontare nulla a nessuno, così mi sono ridotta al silenzio”*.²⁵

La donna chiuse gli occhi dopo aver parlato, per poi raggiungere il microfono iniziando a gridare: *“Voi che siete venuti qui, voi mi dovrete credere! Vi prego, credetemi!”* E piangendo e singhiozzando, raccontò di nuovo la sua storia, di come fosse scappata dalla sua casa in fiamme col marito ferito sulle spalle e tenendo per mano sua figlia. Finalmente era stata ascoltata, e in molti erano rimasti commossi. Una volta finito di raccontare, la donna ringraziò semplicemente per essere stata ascoltata. Questa storia rimase impressa nella mente di Toshi, che sarebbe divenuta in seguito la base per il suo libro, unito ad altre esperienze che lei stessa ha vissuto a Hiroshima assieme alle vittime.

È molto importante considerare lo sforzo e l'impegno di Toshi: se i suoi lavori hanno da sempre ricevuto numerosissime critiche su quanto fossero troppo impressionanti e inadatti ai bambini e ai più giovani, come si poteva evitare tale rischio raccontando loro l'accaduto, senza tuttavia omettere i dettagli più importanti che fanno comprendere a fondo la gravità dell'evento, per poter creare già dalla prima infanzia una giusta sensibilizzazione? Infatti, Toshi in principio temeva che se fosse stata troppo esplicita e diretta, i bambini non avrebbero voluto ascoltare e si sarebbero spaventati, e di conseguenza si convinse che avrebbe cercato di dipingere le illustrazioni del libro in modo meno violento e crudo. Dopo una prima bozza, tuttavia, Toshi si rese conto di una cosa: non poteva permettersi di omettere dei dettagli tanto importanti – fare ciò avrebbe comportato a raccontare una bugia sull'accaduto, e di conseguenza mentire direttamente ai bambini, e questo non poteva permetterselo. *“Dobbiamo rappresentare e raccontare la vera Storia”*.²⁶

“Una bambina e i suoi genitori stanno facendo colazione con delle patate dolci, che erano state comprate il giorno prima da dei cugini dalla campagna [...] Poi accadde. Un'improvvisa, terribile luce abbagliò tutto. Era arancione acceso e poi bianca, come migliaia di lampi in una volta sola”.²⁷ *Toshi Maruki, Hiroshima no Pika*.

Queste sono probabilmente le frasi più conosciute di questo libro e come tante altre testimoniano come tutto quella mattina andasse bene prima dell'arrivo del lampo e dell'inferno che è scaturito in seguito. La protagonista del libro, pur essendo basato sulla storia della donna che trent'anni prima aveva parlato con Toshi a Hokkaido, proprio per

24 Toshi Maruki, *Hiroshima no Pika*, Lothrop, 1980.

25 Toshi Maruki, *Hiroshima no Pika*, Lothrop, 1980.

26 *Hellfire, a journey from Hiroshima*, prodotto da John Junkerman, diretto da John Junkerman, James Macdonald, Michael Camerini e James Macdonald, 1986.

27 Toshi Maruki, *Hiroshima no Pika*, Lothrop, 1980. L'inizio del racconto.

inserirlo in una prospettiva più adatta a dei bambini, è la figlia di questa sopravvissuta, di nome Mii. Non è chiaro se sia un personaggio inventato per l'occasione o se si tratti effettivamente della vera figlia della donna, tutto però è visto dai suoi occhi, altro aspetto estremamente complicato da rappresentare, non solo raccontare l'accaduto ai bambini, ma creare una vera e propria prospettiva credibile per inserire direttamente il giovane lettore nella vicenda.

Mii si riprende dopo aver perso i sensi con la famiglia a seguito del lampo della Bomba, sua madre prende il marito privo di sensi sulla schiena e prende per mano lei fuggendo dalle fiamme che divampano ovunque. Come tanti altri si riparano nei fiumi, salvandosi per miracolo dall'immensa folla che si stava riversando lì dentro. Arrivati sulla costa senza più forze, la famiglia e tutti coloro che erano riusciti ad arrivare fino a lì, persero i sensi per tre giorni interi. Al risveglio, i sopravvissuti più sani cercano di prestare aiuto ai feriti più gravi, col tempo i protagonisti tornano verso la città, per rendersi conto di aver perso ogni cosa e che la città stessa era scomparsa.

Col passare degli anni le cose gradualmente sembrano tornare alla normalità, fino a quando il padre di Mii non viene a mancare per via delle radiazioni assorbite, così come tanti che erano ormai convinti di essere sfuggiti al peggio. Mii stessa ha subito uno shock tanto grande da sembrare quasi rimasta una bambina anche dopo diversi anni dall'accaduto. Il libro si chiude in modo drammatico con la celebrazione della commemorazione delle vittime attraverso l'accensione delle lanterne sui fiumi di Hiroshima, concludendo con una citazione proveniente direttamente dalla madre di Iri: "Non può accadere di nuovo, se nessuno decide di sganciare la bomba".

Il personaggio di Mii è la chiave di lettura di tutto il racconto, parla al giovane lettore e lo inserisce direttamente nel contesto, con una prospettiva semplice ma estremamente efficace, quando vede le file di feriti avanzare e fuggire dalle fiamme, lei è catturata per prima cosa dagli altri bambini, e in modo del tutto innocente, dagli animali morti o morenti sulle sponde del fiume, a cui dedicherà un'intera lanterna nel giorno della commemorazione. Queste caratteristiche rendono il suo personaggio estremamente credibile, che per gran parte della storia non dice mai una parola, e ogni suo dialogo è narrato in terza persona a differenza di quando parlano le persone più grandi di lei. La narrazione di questo libro probabilmente non sarebbe stata efficace allo stesso modo senza la sua presenza.

Lo stile per rappresentare le illustrazioni è molto variegato, muta a seconda di ciò che deve rappresentare, e sicuramente ha risentito dei diversi anni passati accanto ad un marito con uno stile tanto diverso dal suo (Fig.55).

Le linee sono più dinamiche, espressive, le figure umane sono stilizzate e deformate a seconda del gesto che compiono e dell'emozione che vivono, lo schietto realismo di un tempo sembra completamente scomparso, un ovale per la testa, una linea curva per il torso e linee più sinuose per braccia e gambe, gli occhi quasi impercettibili e poche linee per fare i capelli, riconducibile senza dubbio all'arte orientale tradizionale.

Gli sfondi riprendono perfettamente i fondali rappresentati lungo i trent'anni del progetto dei pannelli della Bomba Atomica, si possono rivedere citazioni da tantissimi pannelli in una singola illustrazione, da "Inferno" ad "Acqua", da "Ragazzi e Ragazze" a "Deserto atomico", ma soprattutto, nell'insieme di figure e fondali rappresentati, vi è una sintesi

perfetta tra il particolare più macabro e una narrazione meno violenta: non vengono omessi dettagli, ma allo stesso tempo le linee più stilizzate, i corpi con linee dolci e semplici, riescono a narrare senza turbare, a rendere partecipe, a far comprendere senza dare vita ad una visione scioccante, mantenendo tutto quello che viene narrato nelle testimonianze dei sopravvissuti. La visione poi è meno precisa, come vista dagli occhi di una bambina troppo piccola per comprendere tutto, con visioni d'insieme che fanno comunque comprendere a pieno ad un lettore alle prime armi l'inferno scaturito dallo sgancio delle Bombe Atomiche.

Questa illustrazione in particolare mette assieme alcuni dei pannelli sopra elencati: sopra, i corpi martoriati di "Deserto Atomico" e "Fantasmi", al centro lo stesso abbraccio facilmente riconducibile a "Ragazzi e Ragazze" (Fig.56) e infine il fuoco di "Inferno" e "Madri e Figli", che circonda e divora le vittime, mentre in mezzo al caos, Mii resta sempre ben visibile seppur più piccola, riconoscibile anche dalle bacchette rosse sempre tenute in mano dal momento della fuga.

Si è detto già quanto i pannelli di Hiroshima abbiano ricevuto critiche inerenti al non essere adatti ad un pubblico giovane, ebbene questo libro sembra andare ancora oltre la narrazione della catastrofe atomica, ricollegandosi in numerosissime illustrazioni direttamente ai pannelli, da un punto di vista iconografico o tematico, arrivando a stimolare la curiosità nel lettore, forse per permettergli un giorno di andare a vedere i pannelli veri e propri e di conseguenza sviluppare un'autonoma meditazione sull'accaduto, e compiere delle ricerche autonome, crescendo con una determinata consapevolezza di quella realtà.

Non poteva mancare, quindi, la presenza di quella figura tanto cara a Toshi, già vista in diversi pannelli, nonché uno dei simboli dell'intera opera dei Maruki: la madre madonnina col bambino (Fig.57). Apparsa per la prima volta in "Acqua", ripresa poi in "Madri e Figli", "Rilievo" e in un certo senso in "Deserto Atomico", questo soggetto ora torna alle sue origini con la madre rifugiata nelle acque del fiume, rendendosi conto ancora incredula che suo figlio è già morto. Questa testimonianza vissuta direttamente dai Maruki, raccontata in numerosissime testimonianze, torna qui narrata sotto gli occhi della bambina protagonista, imprimendosi nella memoria di un lettore che forse un giorno andrà a ritrovarci i diretti collegamenti con i pannelli originari.

Altro tema ripreso direttamente da "Deserto atomico" è invece la trasformazione di oggetti di uso estremamente comune in tesori enormemente preziosi, come ultimo collegamento alla vita che le vittime non avrebbero più vissuto. Questo concetto si ritrova nel pannello con la figura della madre alla ricerca della figlia con in mano una bambola di pezza, mentre qui, come sopra già citato, la protagonista non si rende nemmeno conto di essere fuggita con in mano le bacchette con cui stava facendo colazione la mattina, tenute tanto strette, fino alla fine del racconto, che la madre deve letteralmente alzarle dito per dito per fargliele mollare.

Un ultimo collegamento è giusto farlo anche con uno dei pannelli più famosi: "Lanterne fluttuanti" (Fig.58), chiave di volta tra i pannelli iniziati nel 1950 e quelli iniziati nel 1970. Questa è la pagina finale del libro, ed essendo un libro per bambini, le pagine sono riservate più alle immagini che al testo, confinato sull'estrema sinistra e decisamente breve e conciso. Le ultime due pagine sono occupate dalla processione delle lanterne, raffigurate in un modo che sembra quasi ricalcare il pannello dei Maruki, con solo pochissime differenze, con la stessa figura femminile, ora più piccola, più giovane e più visibile rispetto alla donna quasi trasparente del murale; le stesse lanterne in stile quasi cubista, gli stessi colori accesi e

sgargianti. L'unica cosa che viene omessa è la parte più drammatica del pannello murale, che comprende la sezione più a destra, che tuttavia viene comunque inserita in maniera quasi impercettibile anche nel libro; infatti, anche nell'illustrazione possiamo vedere un neonato dentro ad una delle lanterne e in un'altra quella che sembra una mano. Il dramma vero e proprio, seppur qui non rappresentato, emerge in una fusione con il testo, breve, sintetico, ma diretto tanto da rendere questo libro accessibile a tutti e non solo ai bambini: Mii scrive il nome del padre su una lanterna, sua madre è invecchiata e soffre nel vedere che la figlia malgrado gli anni sembra essere rimasta la stessa bambina che era il 6 Agosto, soffre perché non si potrà più tornare indietro, e per la difficoltà a raccontare l'accaduto ed essere seriamente ascoltati. L'unica cosa che Toshi ha potuto fare è tentare di lasciare un messaggio ai bambini come eredi di ciò che le generazioni precedenti hanno fatto di positivo e negativo a questo mondo, riuscendo in un'impresa che all'apparenza sembrava quasi impossibile.

4.2 – La Galleria Maruki

I Maruki non avevano mai pensato, in origine, che la loro collaborazione si sarebbe protratta tanto a lungo da necessitare di un luogo dove tenere permanentemente esposti i loro pannelli murali, doveva essere solo uno, che probabilmente avrebbe trovato posto accanto ad altre opere inerenti allo stesso tema. Il rimprovero di quell'anziano, nel 1950, sul fatto di essersi fermati a solo un dipinto, gli ha spinti verso un percorso quasi involontario, che ironicamente ha seguito una filosofia molto cara ad Iri, sul vivere attraversati da una corrente, che trasporta senza che ci si possa opporre.

Il progetto dei due artisti non ha mai avuto delle linee guida chiare e precise, hanno solo seguito l'istinto e un'idea che per entrambi sembrava quasi indispensabile sviluppare, ma nessuno aveva poi delineato un percorso di conservazione per le loro opere, e per moltissimi anni i pannelli hanno trovato locazione semplicemente nei luoghi dove venivano regolarmente esposti in giro per il Giappone e spesso in altre parti del mondo.

Arrivati tuttavia, ad un numero considerevole di pannelli, divenne ad un certo punto inevitabile pensare ad un luogo definitivo dove ospitarli, così da poter dare anche a coloro che desideravano vederli un luogo fisso dove potersi recare.

Il luogo fu scelto proprio vicino all'abitazione dei due artisti, nella prefettura di Saitama, a Higashi Matsuyama (Fig.59), circa 30 chilometri da Tokyo, immerso nella campagna, nella Natura e lontano dai centri urbani. Qui nacque anche la fondazione per la conservazione dei pannelli, creata dagli stessi Maruki, che rimase, e rimane tutt'oggi indipendente dal ministero ufficiale del governo.

Questa fu aperta ufficialmente nel 1967, con il solo scopo di permettere a chiunque di poter vedere i pannelli di Hiroshima, la fondazione venne riconosciuta istituzionalmente nel 1968. Nel 1970 la galleria poté ricevere ampliamenti grazie alle donazioni di terreno da parte del villaggio di Nogi, e la donazione della libreria Odaka (Fig.60) direttamente alla fondazione. Durante il periodo Edo (1600- 1868) questo edificio fu il quartier generale del clan Odaka, famiglia di samurai direttamente incaricati dallo Shogunato di governare la regione di Musashi Matsuyama, oggi città di Higashi Matsuyama, nella prefettura di Saitama. Questo edificio, con un'evidente e antica tradizione alle spalle, venne donato nel 1970 in segno di sostegno e amicizia da parte dei proprietari del tempo. Per molto tempo questa libreria fu usata come atelier e come sala di lettura, con una vista direttamente sulle colline che ha conferito al luogo un perfetto clima per trovare pace e serenità, e anche tutt'oggi può essere usata come area di riposo, dove si possono ancora osservare su una scrivania, tra gli oggetti più cari di Toshi e Iri, libri su di loro e sulle loro opere.

Grazie alle donazioni di terreno ottenute, fu possibile, sempre nel 1970, costruire il tempio di Kannon (Fig.61), nel giardino anteriore della galleria. Questo tempio non è altro che i resti più conservati di una porzione della vecchia casa di Iri, che in seguito fu in grado di trasportare fino a Saitama, per ricostruirla e santificarla come tempio commemorativo. Una statua di Kannon, la dea buddhista della misericordia, è custodita all'interno del tempio, sopravvissuta alla distruzione di un altro tempio a Hiroshima. Qui ogni anno vengono portate, da tantissimi visitatori, gru di carta accuratamente piegate, come dono a tutte le vittime dell'atomica, e come segno di speranza per il disarmo totale. Per quanto stia sbiadendo col tempo, è ancora visibile, sopra all'ingresso, un'iscrizione che riporta una poesia di Toge Sankichi (1917 - 1953), attivista e sopravvissuto alla bomba, dedicata direttamente ai pannelli Maruki.

Oltre ad erigere templi e lapidi commemorative, i Maruki si sono sempre impegnati a commemorare tutte le vittime della Seconda Guerra Mondiale che sono stati in grado di considerare durante la realizzazione del loro progetto. Questa lapide (Fig.62) commemorativa ricorda tutte le vittime del grande terremoto del Kanto del 1923, e in particolare i coreani che fuggirono da Saitama a Tokyo, per poi essere uccisi a seguito di accuse infondate sull'aver appiccato i numerosi incendi che sono scaturiti a seguito del disastro. Questa lapide fu eretta nel 1986, ispirata alle lapidi commemorative che i Maruki hanno avuto modo di osservare a Okinawa quando si erano recati sul posto per studiare la vicenda per il loro pannello.

La galleria poi è situata proprio in un luogo di questo tipo anche per un lontano collegamento che Iri ha visto con Hiroshima, circondata dalle colline Hiki e sulle sponde del fiume Toki, Iri ha dichiarato di averci visto una somiglianza con il fiume Ota a lui tanto familiare a Hiroshima. Questo non riguarda solo una questione di nostalgia e ricordi, perché proprio sulle sponde del Toki, ogni 6 Agosto, in concomitanza con Hiroshima, viene celebrata davanti alla galleria una cerimonia delle lanterne per la commemorazione alle vittime.

La Galleria, grazie a tutti questi elementi orbitanti attorno al suo centro, ha permesso lo sviluppo di vere e proprie mete di pellegrinaggio per la sensibilizzazione al tema del disastro atomico, tanto che in molti da Tokyo o da Saitama decidono di recarsi fino alla galleria a piedi, attraversando numerosi chilometri a piedi. Questo è un aspetto essenziale del pensiero che ha dato vita a tutta la fondazione Maruki: se si vuole davvero capire la

profondità e la gravità dell'argomento, questo non può essere approcciato a cuor leggero, deve esserci una profonda e personale consapevolezza che spinga il singolo a compiere una strada più complessa e raggiungere un luogo più isolato su cui meditare a lungo, dentro di sé, per raggiungere il giusto livello di consapevolezza. Se tutto questo viene a mancare, non vale nemmeno la pena che ci si ponga il disturbo di recarsi lì, perché sarebbe come non esserci andati affatto. Per questo la galleria è isolata, nel silenzio, raggiungibile da pochissime strade accidentate e poco, se non minimamente, pubblicizzata lungo il tragitto per raggiungerla. Non interessava agli artisti attirare il maggior numero di persone possibili, ma solo coloro che erano veramente interessati alla loro arte e che potessero essere ispirati e mossi dai loro lavori.

Per quanto questa filosofia sia estremamente profonda, essa ha creato diversi problemi dal punto di vista della conservazione delle opere, che soprattutto negli ultimi decenni, hanno vissuto non pochi momenti bui per la raccolta di fondi.

4.3 – La conservazione

Yukinori Okamura è l'attuale curatore della galleria Maruki, dal 2001 si occupa della gestione dei pannelli e della loro conservazione. Proprio lui, alla luce degli attuali problemi che sta passando la galleria, ha espresso il suo parere riguardo a ciò che sta accadendo, sull'attuale importanza che ancora ricoprono le opere dei Maruki, e sulla difficoltà nella raccolta fondi.

Attualmente la galleria soffre sempre più l'effetto dell'invecchiamento della struttura e del magazzino archivistico, sprovvisto degli adeguati sistemi per la prevenzione di infiltrazione d'acqua e umidità, per la protezione dai raggi UV e dalla polvere. La galleria necessita di un nuovo edificio il prima possibile, i pannelli hanno urgente bisogno di restauro dopo decenni passati in viaggio, e si necessita della creazione di copie da mettere in mostra al posto degli originali.

Contro tutti questi problemi è stato creato, durante i mesi di lockdown a seguito della pandemia di Covid-19, un fondo per la salvaguardia dei pannelli che potesse raggiungere le persone di tutto il mondo grazie alle donazioni online. Grazie all'aiuto di Iwasaki Yumiko, giovane interprete bilingue e web creator, legata da un forte interesse per i pannelli fin da bambina, quando li ammirava sui libri, che ha gestito l'opera di raccolta fondi, è riuscita a raccogliere più di 8000 dollari, portando a compimento i primi lavori sui pannelli e sull'edificio, per quanto ci sia ancora molto lavoro da fare.

"I pannelli hanno il potere di far empatizzare con il dolore degli altri", dice. "Questo è il messaggio universale dei Maruki. Il mondo è molto instabile con il COVID-19, il divario tra ricchi e poveri e il problema della discriminazione razziale . Penso che sia importante inviare questo messaggio al mondo ora"¹²⁸.

28 Yukinori Okamura, *Maruki Gallery & Culture in a Time of Pandemic*, traduzione di un articolo su Tokyo Shimbun (quotidiano) pubblicato il 9 giugno 2020, reperibile nel sito ufficiale della Galleria Maruki: <https://marukigallery.jp/news-en/3102/>

Okamura, il curatore, ha spiegato più a fondo la situazione in cui si è sempre dovuta trovare la fondazione Maruki: in quanto società indipendente la galleria Maruki non riceve finanziamenti dal governo o da altre società. Dalla sua apertura nel 1967, la Galleria ha sempre potuto rimanere aperta e mantenere la sua indipendenza grazie alle tasse d'ammissione e alle generose offerte da parte di privati.

Sempre raccontato da Okamura, dopo il grande terremoto del Giappone e il disastro di Fukushima, la Galleria è sempre rimasta aperta, seguendo le volontà di Toshi Maruki: *"Anche se solo per una persona al giorno"*, con una politica che preveda di rimanere aperta fino a quando ci sarà qualcuno disposto a voler vedere queste opere, tante o poche che siano, tanto che tenendo aperto durante l'episodio del disastro di Fukushima, molte persone si sono recate alla galleria per comprendere più profondamente l'evento che stava accadendo. Non è stato semplice chiudere per la prima volta al pubblico la Galleria a causa della pandemia, ma in questo caso Okamura ha dichiarato che tenere aperto avrebbe causato danni per il diffondersi del virus, e che le difficoltà finanziarie dovute alla chiusura sarebbero state comunque presenti anche tenendo aperto.

"L'attuale pandemia ci ha mostrato che ci sono limiti a ciò che si può fare con la medicina moderna. Ma se guardiamo indietro alla storia, l'umanità ha continuato a soffrire di guerre ed epidemie fin dai tempi antichi. Non dobbiamo presumere che domani sarà tranquillo come oggi. Eppure in qualche modo sembra che siamo riusciti a dimenticare questo fatto e dare così tanto per scontato [...] Abbiamo sentito le parole "non essenziale" e "non urgente" essere usate molte volte durante questo periodo di autoisolamento. Ma la cultura non è solo qualcosa che emerge all'apice di un'epoca. Indipendentemente dalle difficoltà che l'umanità ha affrontato in passato, non abbiamo mai rinunciato alla nostra volontà di esprimere. Le arti svolgono un ruolo vitale come metodo per registrare lo stato del mondo. L'arte ha contribuito a commemorare tutto, dal dolore insopportabile all'occhio attento della società. Anche mentre la nostra galleria era temporaneamente chiusa, abbiamo visto che c'era speranza. I membri più giovani della nostra galleria ci hanno fornito un modo per ricevere fondi di emergenza, chiedendo donazioni utilizzando le piattaforme online. Abbiamo ricevuto donazioni da persone di tutte le età e da persone all'interno e all'esterno del Giappone. Mentre ci sentivamo in conflitto nel ricevere aiuto dagli altri in un momento che sta provando per tutti, siamo stati incoraggiati dalle voci dei nostri sostenitori. Ci hanno ricordato che, pur non potendo visitare la galleria, comprendono comunque l'importanza di continuare a proteggere queste opere d'arte"²⁹.

Le parole di Okamura sembrano ricalcare perfettamente quello che era stato detto da Toshi nel 1986, cioè che pur avendo finito la Guerra nel 1945, viviamo all'inferno – la Guerra continua in giro per il mondo, mietendo innumerevoli vittime innocenti, il sistema politico, intendendo in particolare quello giapponese, che fa comprendere i suoi rapporti con la Galleria, è definito "in decomposizione", mentre non si riesce più a distinguere un disastro Naturale da uno causato dalla mano dell'Uomo sull'ambiente. Tutti questi non sono altro che una versione odierna dei medesimi temi affrontati dai Maruki dal 1950 al 1985 e oltre, la visione e il significato dei pannelli cambia così come cambiano i tempi, ma ciò che narrano è attuale e allo stesso senza tempo, perché ritraggono la sofferenza patita da milioni di innocenti in ogni epoca e in ogni angolo del mondo.

29 Yukinori Okamura, *Maruki Gallery & Culture in a Time of Pandemic*, traduzione di un articolo su Tokyo Shimbun (quotidiano) pubblicato il 9 giugno 2020, reperibile nel sito ufficiale della Galleria Maruki.

*“I pannelli di Hiroshima sono una serie di opere d'arte che ritraggono la tragedia del bombardamento atomico avvenuto settantacinque anni fa. In un momento in cui prevaleva la censura dei media, questi pannelli hanno viaggiato in tutto il paese, illuminando le persone con la verità; una verità che era stata nascosta al pubblico. Il significato di queste opere d'arte cambia, così come sono cambiati i tempi. Le opere d'arte in sé non sono cambiate, ma i valori di coloro che vedono l'opera d'arte e le loro interpretazioni cambiano con il tempo”.*³⁰

L'evento straordinario della pandemia ha permesso, quindi, a tutti coloro che ancora tengono in piedi questo luogo con tutte le loro forze, di rivalutare in una visione più contemporanea il vero valore delle opere esposte al loro interno, del potenziale che continuano ad avere, dell'importanza che queste opere posseggono più di tantissime altre per ciò che sono in grado di comunicare da un punto di vista storico, umano, che riescono a narrare fatti che non vengono scritti sui libri di Storia nella maniera più diretta possibile, immergendo chi le osserva nella prospettiva di chi patisce ogni tipo di guerra, che spesso da molti viene dimenticata.

4.4 – Conclusione

Iri Maruki morì il 19 Ottobre 1995, all'età di 94 anni, lo stesso anno in cui lui e Toshi erano stati candidati per il Premio Nobel per la Pace, grazie al loro impegno a favore del disarmo atomico, senza tuttavia vincerlo.

Toshi morì invece il 13 Gennaio del 2000, all'età di 87 anni.

La vita di questi due artisti è stata estremamente intensa e piena di difficoltà, e come piaceva pensare ad Iri, tutto è accaduto grazie al fluire della corrente del destino, “Ruru” in giapponese. Secondo la visione di Iri, la sua stessa esistenza è stata uno scherzo del destino: nato da un parto indotto da un incidente domestico della madre, che già avrebbe potuto costargli la vita, venuto al mondo con una voglia sul volto causata dalla caduta, che lo ha escluso dall'arruolamento a tappeto da parte della polizia militare durante la Guerra, permettendogli di sopravvivere alla carneficina consumatasi in Cina e in Corea, nonché nella Guerra del Pacifico. A seguito dei bombardamenti di Tokyo da parte degli americani aveva cercato di tornare a Hiroshima, venendogli sempre vietato di partire fino allo sgancio su Hiroshima della prima Bomba Atomica, e solo dopo quell'evento riuscì a recarsi nella sua città natale. Lì passò un mese con la moglie, e ben sapendo come migliaia di persone sono morte per le radiazioni assorbite, sia lui che Toshi avrebbero potuto fare la stessa fine, tanto che Toshi ha mantenuto per anni dentro di sé il timore di poter morire da un momento all'altro, sopravvivendo invece fino ad una veneranda età.

Questi due artisti tanto diversi avevano poi messo da parte gli intenti di tornare ad una vita normale con le loro carriere artistiche individuali, per lavorare per il resto della loro vita ad

30 Yukinori Okamura, *Maruki Gallery & Culture in a Time of Pandemic*, traduzione di un articolo su Tokyo Shimbun (quotidiano) pubblicato il 9 giugno 2020, reperibile nel sito ufficiale della Galleria Maruki: <https://marukigallery.jp/news-en/3102/>

un progetto che sia secondo Iri che secondo Toshi, non avrebbero mai potuto fare singolarmente: Iri non avrebbe mai potuto rappresentare le figure umane come Toshi e Toshi a sua volta non avrebbe potuto da sola rendere gli sfondi e il pathos espressionista e surrealista tanto cari al marito. Il destino stesso, se così lo si vuole chiamare, la corrente inevitabile che travolge senza nessun ostacolo, sembra aver unito queste due figure per dare vita all'opera che poi da loro è scaturita, compensandosi da tutti i punti di vista in maniera quasi perfetta, il carattere, la tecnica, la filosofia, hanno intrapreso un lungo viaggio con prospettive sempre più ignote, con azioni sempre più istintive nei confronti delle sfide che una dopo l'altra si sarebbero presentate.

Lo stesso progetto dei pannelli di Hiroshima, a detta di Iri, sembra un enorme scherzo del destino, e per la sua anima orgogliosa, gli è sempre sembrato assurdo che quei murali fossero divenuti più famosi e popolari dei suoi lavori individuali a china. Non ha mai saputo dire con chiarezza se fosse soddisfatto del risultato finale o se li detestasse, tanto che in molte interviste, senza che fosse mai chiaro su quanto fosse sincero su queste parole, ha dichiarato che se Toshi fosse morta prima di lui, avrebbe fatto un falò di tutte le opere, anche se ha sempre ammesso l'importanza che quelle opere contenevano e di ciò che erano stati in grado di smuovere lui e sua moglie.

Probabilmente questi pensieri sono scaturiti dal fatto che i pannelli sono comunque nati a seguito di un'esperienza che pochi al mondo hanno avuto l'immensa sventura di vivere, ricolma di una sofferenza che noi, soprattutto oggi, dopo più di settantacinque anni, non saremmo mai in grado di immaginare o visualizzare fino in fondo. Quello che i Maruki hanno intrapreso, è stato un percorso di immensa sofferenza, personale, ma soprattutto altrui: hanno affrontato l'oscurità che si era proiettata sulle loro tele, hanno scavato affondo arrivando a toccare la sofferenza delle vittime di Hiroshima, fino ad arrivare a quel concetto di sofferenza e distruzione senza tempo che non è altro che la Guerra in sé. In aggiunta, quei pannelli, specialmente quelli inerenti all'argomento di Hiroshima, posseggono un collegamento diretto con le sofferenze che hanno dovuto patire i familiari di Iri, familiari che in gran numero sono venuti a mancare, compresi i genitori, per colpa delle radiazioni.

Non è stato un percorso felice, sereno e positivo, e soprattutto quei pannelli li avevano fatti insieme, erano i loro pannelli, quindi parole di questo tipo, che all'apparenza possono sembrare dure e insensibili, in realtà nascondono molto di più, e fanno capire, malgrado il carattere particolare, e l'estrema individualità di Iri, quanto sua moglie fosse in realtà essenziale per lui sotto tutti i punti di vista, perché se lei non ci fosse stata più, tutto il progetto che avevano costruito assieme non valeva più la pena di esistere. Possiamo dire che è una fortuna che Toshi sia venuta a mancare più tardi, nessuno ha mai capito quanto Iri fosse sincero su questo argomento.

Quello che però sono stati in grado di fare i Maruki è a dir poco sorprendente, lì dove vigeva la censura anche per l'argomento della Bomba in generale, sono stati in grado di lottare contro una riscrittura della Storia che ha sempre voluto omettere dettagli che loro hanno trasposto su supporti immensi in grado di creare una dimensione quasi solenne se non religiosa, dando luce ad una verità che ha illuminato un altissimo numero di giapponesi e non giapponesi, facendo comprendere e ricordare a fondo la natura di quegli eventi. Sono stati in grado di creare immagini fisiche di ciò che spesso sui libri non viene raccontato, e che non veniva raccontato specialmente nei decenni successivi alla Guerra.

Adesso? Le cose non sono tanto differenti. Certo, oggi con internet le informazioni potrebbero essere alla portata di tutti con una facilità straordinaria, ma ancora oggi determinati argomenti non vengono raccontati nel dettaglio, almeno alla maggior parte delle persone, tanto che spesso ancora oggi molti eventi disastrosi dell'ultimo secolo non si conoscono, o si conoscono solamente in modo superficiale. Gli effetti della Bomba Atomica è uno di questi argomenti: tanti, tantissime persone, giapponesi compresi e persino abitanti di Hiroshima non sanno cosa sia veramente successo, sanno quello che raccontano i libri di Storia, e che cosa raccontano? Raccontano quello che leggevano i Maruki sui rapporti dei danni della Bomba a livello di distruzione di edifici e chilometri andati in cenere.

Considero sbagliato questo approccio all'argomento. Sicuramente non è l'unico disastro che è stato compiuto durante la Seconda Guerra Mondiale, ma è stato un evento che ha compreso tra le sue vittime anche persone provenienti da Stati che non erano neppure in guerra con gli Stati Uniti, che ha dato vita ad un livello di distruzione e sofferenza ben previsto da parte degli aggressori, che ha utilizzato la bomba per dimostrare la sua potenza militare, dando vita letteralmente all'Inferno sulla Terra. Gli eventi delle Bombe di Hiroshima e Nagasaki sono stati quelli che ormai vengono, con giuste motivazioni, definiti attentati, e gli effetti sugli esseri umani dovrebbero essere considerati crimini di guerra e crimini umanitari. Nemmeno l'autore, prima di intraprendere questa ricerca, prima di percorrere autonomamente il percorso che lo ha portato a comprendere a pieno l'accaduto, sapeva poco o niente su questi dettagli, che sono indispensabili e non possono essere omessi dalla memoria.

Non possono essere omessi sia per non dimenticare il massacro delle vittime che l'hanno subita, sia perché, come i Maruki hanno raccontato nel loro ultimo dipinto, se anche solo un missile nucleare fosse oggi lanciato contro un bersaglio nemico si potrebbe finire ancora peggio di ciò che è accaduto nel '45. Il tema dell'atomica è ancora fin troppo attuale per trattarlo con leggerezza, e ormai è divenuto un mezzo per molte nazioni per dimostrarsi militarmente più potenti di altre, quando poi nessuno ha il coraggio di usarle, ben sapendo, per fortuna, dei danni che causerebbero al mondo intero. La Storia viene sempre scritta dai vincitori, alla fine.

Non posso fare altro che ammirare queste due figure, tanto peculiari e allo stesso tempo così poco conosciute, così come sono fin troppo poco conosciute le loro opere, quando sono state paragonate a Picasso e alla sua "Guernica", quando le poche critiche contemporanee mosse a questi pannelli li hanno innalzati come opere uniche, audaci ed estremamente rare, eppure anche grazie all'ausilio di internet oggi di queste opere si trova ancora troppo poco, la maggior parte dei libri scritti sul tema non sono neppure stati tradotti dal giapponese, e quelli tradotti sono estremamente rari, infatti ritengo sia una fortuna essere riuscito a procurare i materiali per la scrittura di questa tesi.

Queste opere posseggono ancora un immenso potenziale, se venissero raccontate come vengono raccontate altre opere ci sarebbero ancora un numero altissimo di persone decise a vederle con la giusta prospettiva, e per il livello di conoscenza di determinati eventi ancora presente, possono essere delle opere in grado di raccontare ciò che è realmente accaduto per molti che ancora non sanno ma sono disposti a conoscere. Meriterebbero una valorizzazione che possa riportarli sulla scena così com'erano fino agli anni '80, meriterebbero di tornare nei più importanti musei del mondo, e meriterebbero un patrocinio internazionale così da

permettere all'associazione proprietaria di non dover più dipendere da donazioni private per mantenere in vita ciò che i Maruki hanno creato per trent'anni.

Tra i pensieri che più hanno interessato la mia mente alla scrittura di questa tesi, è il dispiacere e il rimpianto di non essere stato in grado di potermi recare personalmente dall'altra parte del mondo per poter vedere queste opere direttamente, di persona, per comprendere a pieno ciò che sono in grado di comunicare, ben consapevole di quanto un'opera d'arte possa parlare completamente solo se viene vista in originale. All'inizio di questa tesi mi sono ritrovato molto scettico sul posizionamento della Galleria, la vedevo troppo isolata, quasi un sabotaggio per un eventuale flusso turistico, non avevo ancora compreso l'importanza di quella posizione così lontana, in una città dal nome tanto sconosciuto all'estero che probabilmente quasi nessuno la conosce. Adesso invece le cose sono più chiare, e se c'è qualcosa che desidererei oltre ad andare a vedere i pannelli in sé è proprio il desiderare vederli nell'ambiente che è stato pensato così accuratamente dagli artisti che li hanno creati. Andrò a vedere i pannelli di Hiroshima, questa è una promessa che voglio fare, e nutro sinceramente la speranza che questa tesi, che ironicamente anche lei sembra uno scherzo del destino, considerata la difficoltà a trovare l'argomento, per poi incastrarsi perfettamente con delle personali ricerche che erano state compiute dal sottoscritto riguardo a Hiroshima diversi mesi prima, che possa essere solo un punto di partenza per qualcosa di ancora più grande.

Per il momento non posso fare altro che ringraziare questi due incredibili artisti (Fig.61), per tutto ciò che sono stati in grado di farmi scoprire, non solo sugli argomenti che hanno trattato, ma sulla grandezza che gli esseri umani sono in grado di far scaturire con la giusta forza di volontà e la giusta testardaggine, e concludo citando di nuovo quella frase tanto cara ai Maruki, che in un certo senso racchiude tutto il loro operato.

“La Bomba non cadrà più, se nessuno vorrà sganciarla”.

Appendice Iconografica

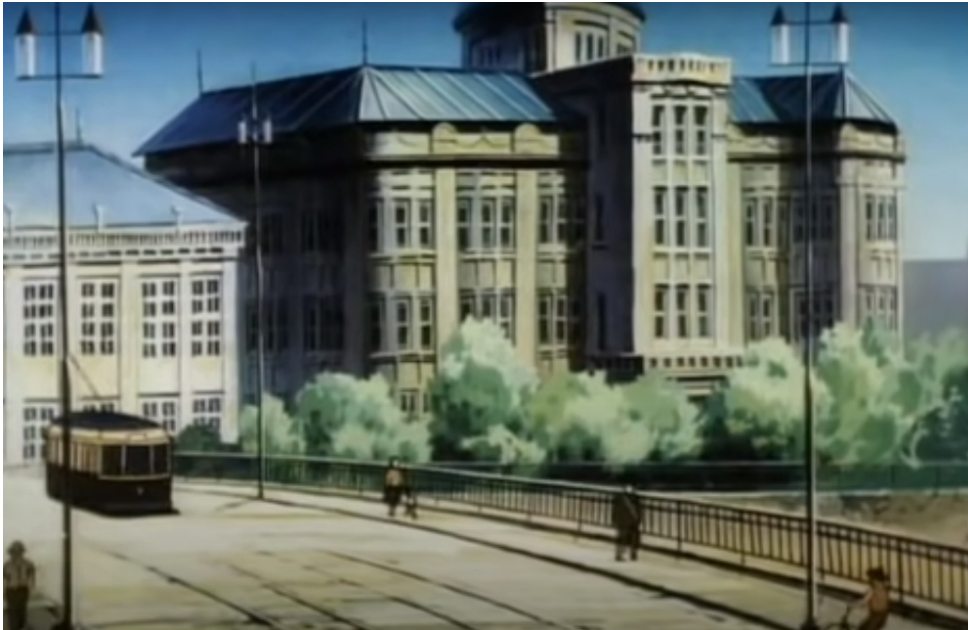


Fig.1: Frame da “Hadashi no Gen” (1983). Il salone della promozione industriale della prefettura di Hiroshima, che dopo la Bomba sarebbe divenuto il “Genbaku Dome”.

Fig.2: Frame da “Hadashi no Gen” (1983). Hiroshima poche ore prima dello sgancio di Little Boy sulla città.



Fig.3: Foto scattata dall'equipaggio dell'Enola Gay subito dopo lo sgancio della Bomba su Hiroshima.



Fig.4: Frame da "Hadashi no Gen" (1983). Il fuoco divorò ogni cosa, bruciando per giorni interi.



Fig.5: Frame da “Hadashi no Gen” (1983). La traumatica processione silenziosa dei sopravvissuti.

Fig.6: Frame da “Hadashi no Gen” (1983), mentre sulla terraferma continuava la lenta processione di cadaveri ambulanti, molti trovarono riparo nei fiumi solo per poi morire annegati.

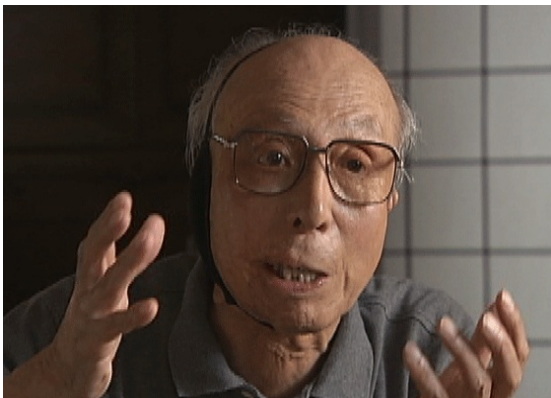




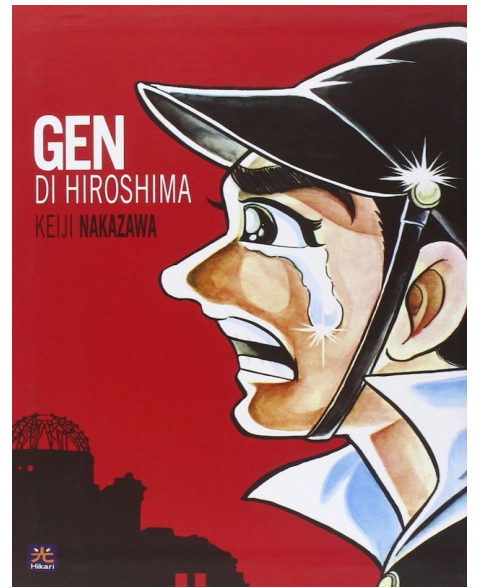
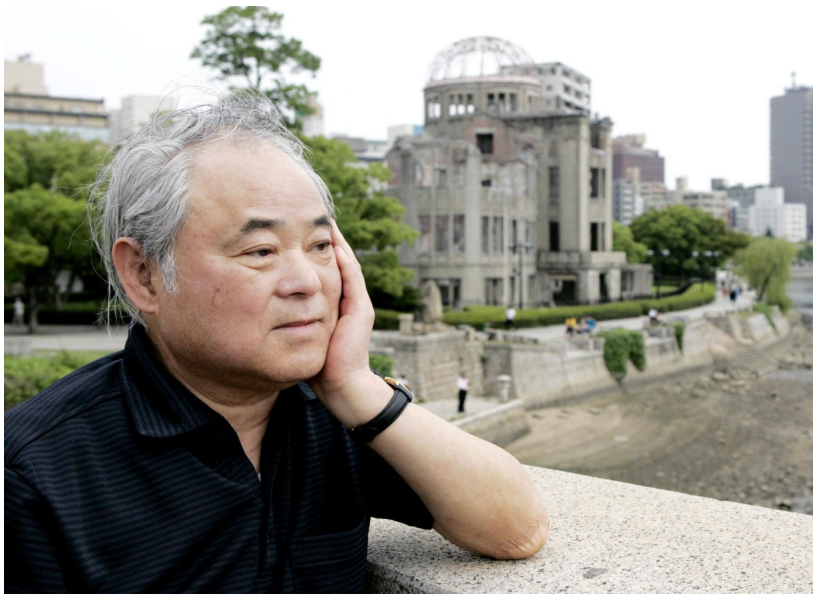
Fig.7: Frame da “Hadashi no Gen” (1983), la pioggia radioattiva che cadde sulla città in fiamme.



Fig.8: Kiyoko Imori, sopravvissuta a Hiroshima



Figg. 9 e 10: Katsuji Yoshida, sopravvissuto a Nagasaki; Sakuhe Shimohira, sopravvissuta a Nagasaki.



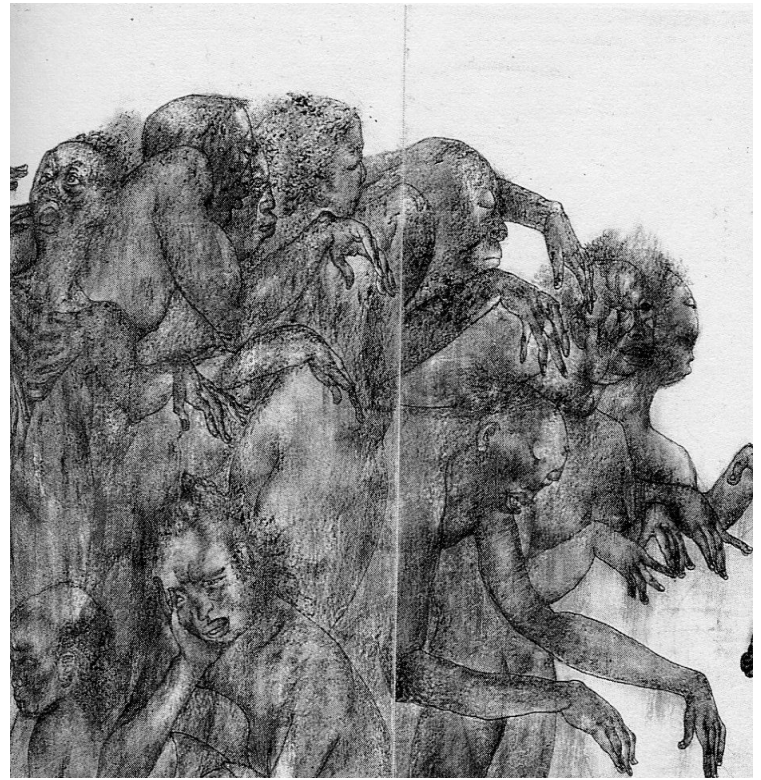
Figg.11 e 12: Eiji Nakazawa, tra i più grandi narratori dell'esperienza dell'Atomica alle nuove generazioni grazie al suo manga prodotto da "Shounen Jump": "Hadashi no Gen" o "Gen di Hiroshima".



Fig.13: Iri e Toshi Maruki



Fig.14: Iri Maruki e Toshi Maruki, *Fantasmi*, 1950, Olio e inchiostro su carta, 180 x 720 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama.



Figg.15 e 16: Particolari del primo pannello murale.



Fig.17: Iri Maruki e Toshi Maruki, *Fuoco*, 1950, Olio e inchiostro su carta, 180 x 720 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama.



Figg. 18 e 19: Particolari del primo pannello murale.



Fig.20: Iri Maruki e Toshi Maruki, *Acqua*, 1950, Olio e inchiostro su carta, 180 x 720 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama.



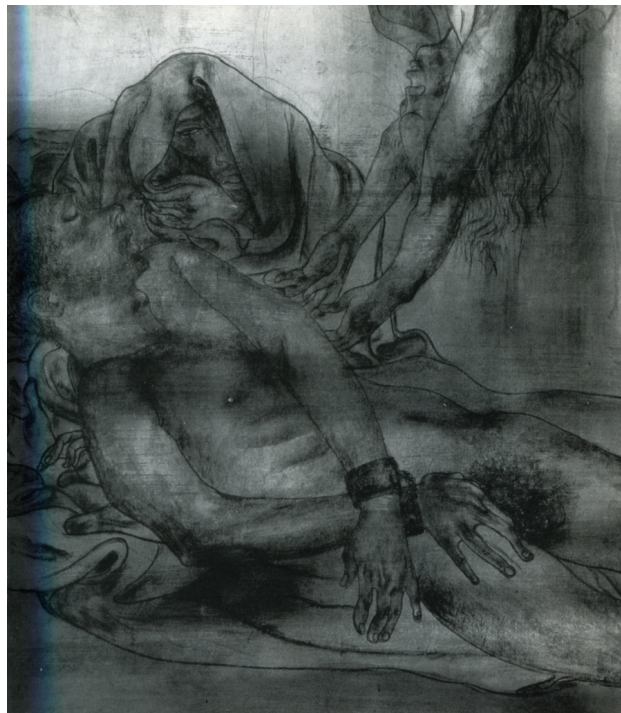
Fig 21: Particolare del terzo pannello murale della donna madonnina, che verrà riproposto in numerose occasioni, tra i pannelli successivi e i lavori indipendenti di Toshi Maruki.



Fig. 22: Particolare della donna di "Guernica" di Pablo Picasso (1937).



Fig.23: Iri Maruki e Toshi Maruki, *Arcobaleno*, 1951, Olio e inchiostro su cata, 180 x 720 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama.



Figg. 24 e 25: Particolari del quarto pannello murale. Il soldato prigioniero (a sinistra) e il cavallo morente (a destra).

Fig. 26: Particolare del cavallo di "Guernica" di Pablo Picasso (1937).



Fig.27: Iri Maruki e Toshi Maruki, *Ragazzi e Ragazze*, 1951, Olio e inchiostro su carta, 180 x 720 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama.



Figg. 28 e 29: Particolari del quinto pannello murale. L'abbraccio tra due ragazzine (a sinistra), riproposto in altri lavori di Toshi, e i dettagli fisici lasciati belli da Toshi come segno di rispetto e compassione per le vittime (a destra).



Fig.30: Iri Maruki e Toshi Maruki, *Deserto Atomico*, 1952, Olio e inchiostro su carta, 180 x 720 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama.



Figg. 31 e 32: Particolari del sesto pannello murale. La madre con la bambola (a sinistra), e il mare infinito di ossa umane e animali (a destra).



Fig.33: Iri Maruki e Toshi Maruki, *Bosco di Bambù*, 1954, Olio e inchiostro su carta, 180 x 720 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama.



Fig 34: Particolare del settimo pannello murale. I corpi delle vittime avvinghiati al bambù spezzato e distrutto.



Fig.35: Iri Maruki e Toshi Maruki, *Soccorso*, 1954, Olio e inchiostro su carta, 180 x 720 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama.



Figg. 36 e 37: Particolari dell'ottavo pannello murale. Iri e Toshi (a sinistra), la madre in preghiera col bambino (a destra).



Fig.38: Iri Maruki e Toshi Maruki, *Yaizu*, 1955, Olio e inchiostro su carta, 180 x 720 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama.



Fig.39: Iri Maruki e Toshi Maruki, *Petizione*, 1955, Olio e inchiostro su carta., 180 x 720 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama.



Fig.40: Iri Maruki e Toshi Maruki, *Madre e Bambino*, 1959, Olio e inchiostro su carta, 180 x 720 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama.



Fig 41: Particolare dell'undicesimo pannello murale. La madre col bambino già visto in "Acqua", ora avvolta dalle fiamme.



Fig.42: Iri Maruki e Toshi Maruki, *Lanterne Galleggianti*, 1969, Olio e inchiostro su carta, 180 x 720 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama.



Fig.43: Iri Maruki e Toshi Maruki, *La morte dei prigionieri di guerra americani*, 1971, TECNICA, 180 x 720 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama.



Fig.44: Iri Maruki e Toshi Maruki, *Lo stupro di Nanchino*, 1975, Olio e inchiostro su carta, 400 x 800 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama.



Fig 45: Particolare del sedicesimo pannello murale. Il soldato giapponese che decapita con un colpo di katana un civile cinese.



Fig.46: Iri Maruki e Toshi Maruki, *Auschwitz*, 1977, Olio e inchiostro su carta, 340 x 1600 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama. (prima metà).



Figg.47 e 48: Iri Maruki e Toshi Maruki, *Minamata*, 1980, Olio e inchiostro su carta, 270 x 1490 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama. (particolari dei pannelli centrali)

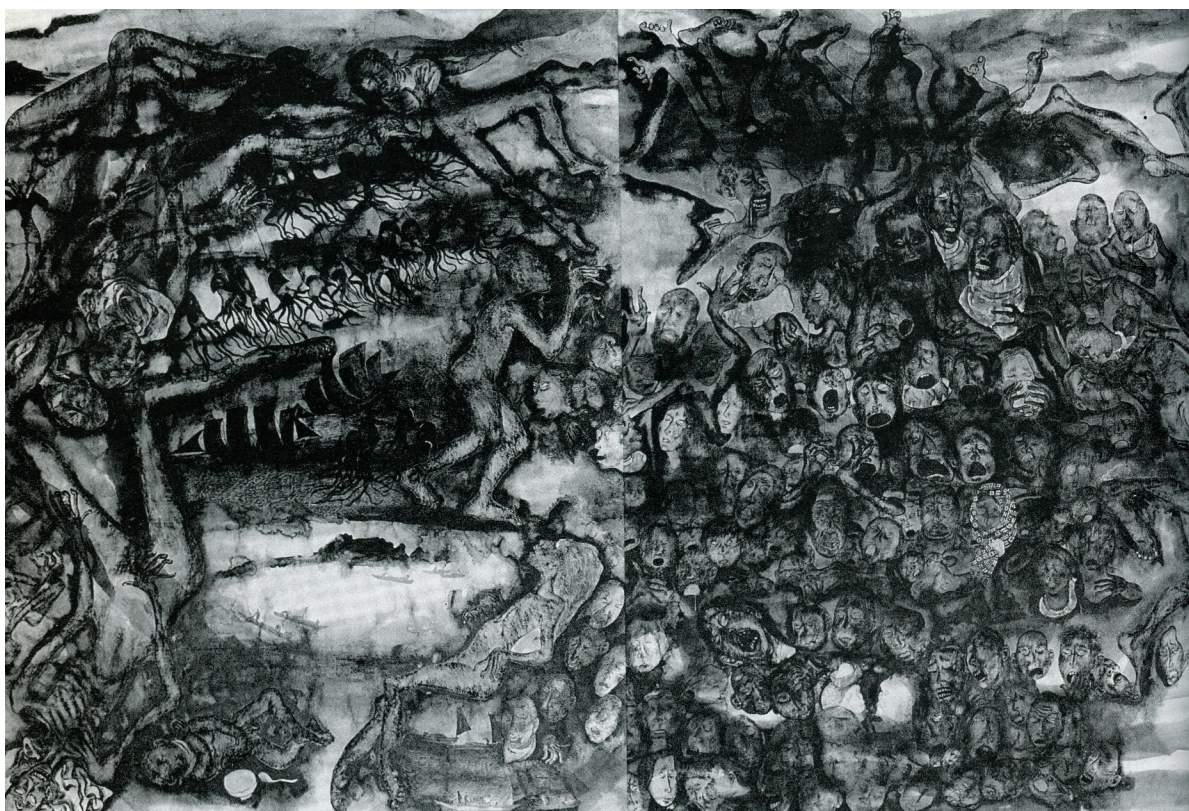




Fig.49: Iri Maruki e Toshi Maruki, *La battaglia di Okinawa*, 1984, Olio e inchiostro su carta, 400 x 850 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama.



Fig. 50: particolare del pannello di Okinawa, con una donna giapponese che sta uccidendo un'altra donna, sommersa da altri corpi di persone già morte.

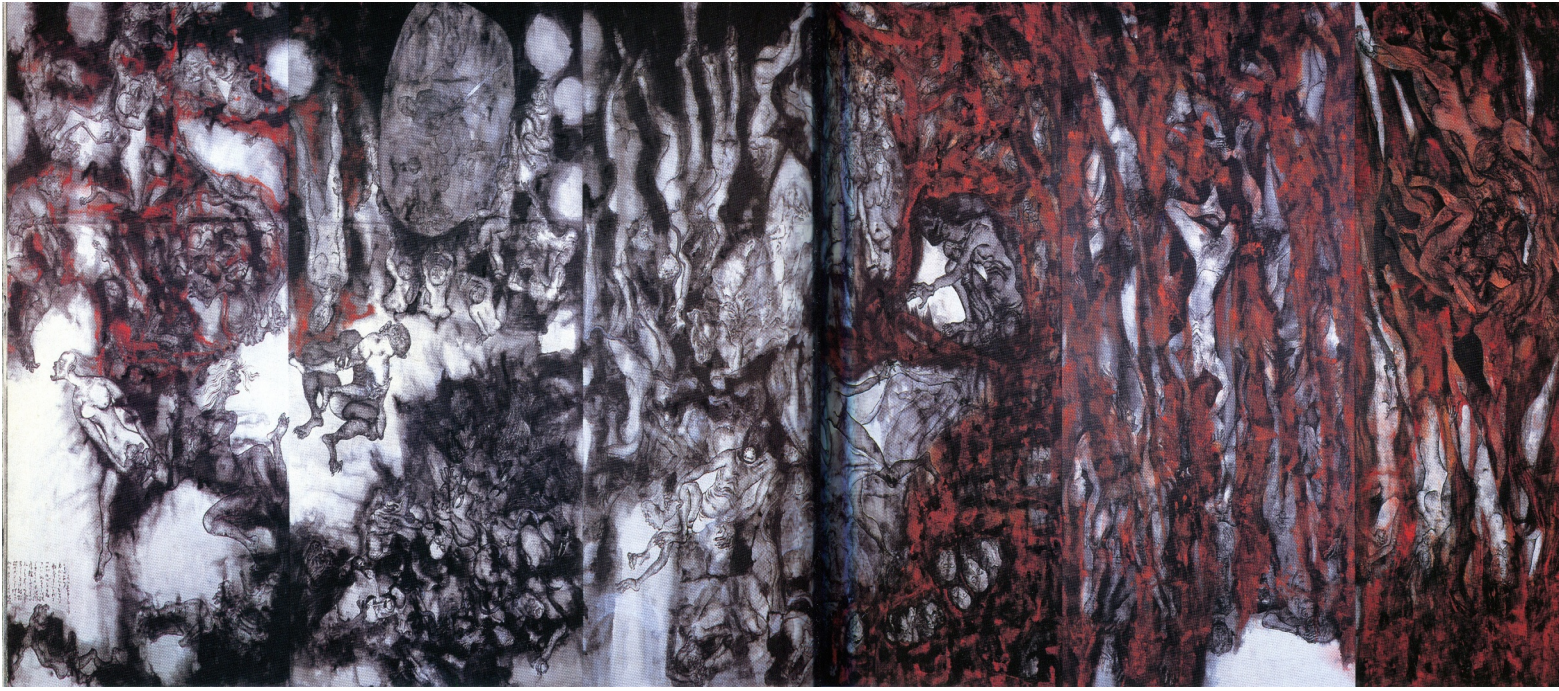


Fig.51: Iri Maruki e Toshi Maruki, *Inferno*, 1985, Olio e inchiostro su carta, 400 x 1300 cm., Maruki Museum, Higashi-Matsuyama, Saitama.



Figg.52 e 53: Particolari del pannello "Inferno"

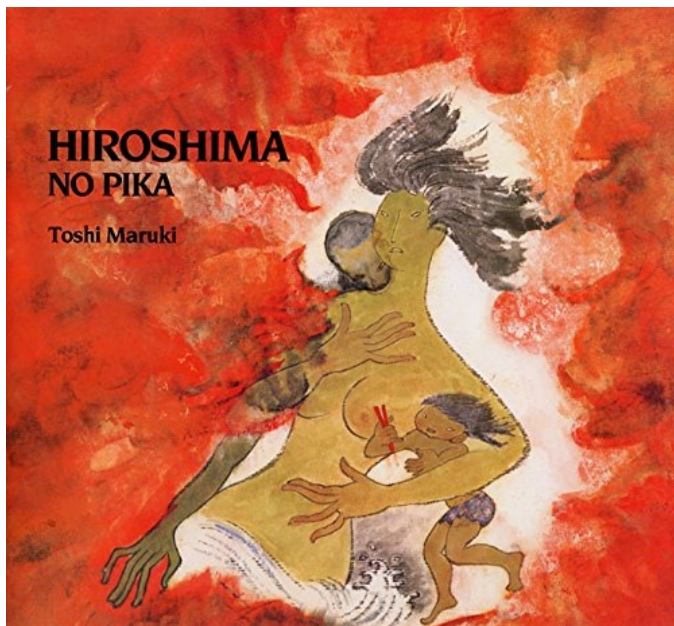


Fig.54: Copertina del libro "Hiroshima no Pika"



Fig.55: Disegno all'interno del libro che mostra il cambiamento radicale di stile di Toshi.



Fig. 56: Illustrazione all'interno del libro "Hiroshima no Pika", che mostra quanto siano stati ripresi i singoli soggetti dei primi pannelli per questo specifico racconto per l'infanzia.



Fig. 57: Altra illustrazione di "Hiroshima no Pika", che mostra la donna madonnina già vista in diversi contesti, e qui riproposta rappresentata col nuovo stile di Toshi.



Fig. 58: Illustrazione dell'ultima pagina di "Hiroshima no Pika". Questa immagine riprende in maniera quasi speculare il pannello "Lanterne Galleggianti".



Fig.59: La Galleria Maruki a Saitama.



Fig.60: La libreria Odaka (interno).



Fig.61: Il tempio di Kannon.



Fig.62: La lapide memoriale delle vittime del terremoto del Kanto.



Fig.63: Iri e Toshi Maruki in una foto degli ultimi anni.

Bibliografia

John W. Dower e John Junkerman, *The Hiroshima Murals. The art of Iri Maruki and Toshi Maruki*, Kodansha, Tokyo; New York, 1985.

John Hersey, *Hiroshima, la storia di sei sopravvissuti*, Skira editore, Ginevra; Milano, 2015.

Michihiko Hachiya, *Diario di Hiroshima*, SE editrice, Milano 2005.

Toshi Maruki, *Hiroshima no Pika*, Lothrop, New York, 1980.

Yukinori Okamura, *Maruki Gallery & Culture in a Time of Pandemic*, traduzione di un articolo su “Tokyo Shimbun” (quotidiano) pubblicato il 9 giugno 2020, reperibile nel sito ufficiale della Galleria Maruki: <https://marukigallery.jp/news-en/3102/>.

Le sezioni “Sulla Galleria”, “Iri e Toshi Maruki” del sito ufficiale della Galleria Maruki,

<https://marukigallery.jp/en/>

filmografia

Black Rain, prodotto da Hisashi Iino, diretto da Shohei Imamura, 1989.

Hadashi no Gen, prodotto da Takanori Yoshimune e Yasutaka Iwase, diretto da Mori Masaki, 1983.

Hellfire, a journey from Hiroshima, prodotto da John Junkerman, diretto da John Junkerman, James Macdonald, Michael Camerini e James Macdonald, 1986.

WHITE LIGHT, BLACK RAIN, The destruction of Hiroshima and Nagasaki, HBO video, prodotto e diretto da Steven Okazaki, 2007.

Ringraziamenti

Voglio ringraziare in primo luogo la mia famiglia, per il loro sostegno, il loro affetto e la loro eterna fiducia nelle mie capacità, che per tutti questi mesi si sono sorbiti i minimi dettagli di questa tesi giorno dopo giorno. Spero che anche grazie a loro questo sia solo un punto di partenza.

Ringrazio infinitamente il mio relatore, Giovanni Bianchi, tra i migliori professori che abbia avuto, che ha permesso la realizzazione di questa ricerca.

Ringrazio i miei amici, la mia personale seconda famiglia allargata, che mi hanno dimostrato un sostegno e un interesse non minore da quello di un familiare.

Un ringraziamento lo vorrei fare anche alla impetuosa corrente del destino che mi ha portato fin qui e che sicuramente non si fermerà, e voglio inoltre esprimere un mio sincero ringraziamento, dal principio alla conclusione di questa ricerca, a Iri Maruki e Toshiko Akamatsu, spero che un giorno sarete ricordati così come avete sempre meritato, farò del mio meglio perché ciò accada.

Vorrei esprimere, infine, vicinanza e onorificenza, a tutte le vittime di Hiroshima e Nagasaki, e ai loro sopravvissuti dall'animo impiegabile, perché la Bomba non venga mai più sganciata, nella speranza di un futuro libero dalle armi nucleari; alle vittime Coreane e Cinesi dell'invasione giapponese, le vittime di Okinawa e Minamata, della Shoah e di tutti gli orrori che si sono verificati durante il XX secolo, e coloro che ancora oggi patiscono orrori di questo genere, poiché ancora la Storia è in grado di ripetersi.