

# **NON SOLO GHEISHE E SAMURAI**

*Viaggio nel Cinema Giapponese, alla riscoperta della prima grande cinematografia asiatica giunta in occidente. Una grande arte alla ricerca di un sofferto equilibrio tra la forza della tradizione e il definitivo abbandono di un passato doloroso*

*di Giorgio De Giorgio*

**Circolo Familiare di Unità Proletaria**

**Cineforum del Circolo**

Viale Monza, 140 - Milano

*info@cineforumdelcircolo.it*

*www.cineforumdelcircolo.it*

realizzazione grafica: Marcello Perucca

**Ottobre 2007**

## NON SOLO GHEISHE E SAMURAI

*Viaggio nel Cinema Giapponese, alla riscoperta della prima grande cinematografia asiatica giunta in occidente. Una grande arte alla ricerca di un sofferto equilibrio tra la forza della tradizione e il definitivo abbandono di un passato doloroso*

**I**n tempi di esasperata globalizzazione, facciamoci caso, del Giappone quasi non si parla del tutto. Eppure si tratta di una delle economie più avanzate, tecnologicamente alla testa del mondo. E da molti decenni, ormai. E forse una spiegazione è proprio questa. È così da tanto tempo che i prodotti della sua industria sono tra noi che non ce ne accorgiamo più, tanto ci sembra naturale disporne tutti i giorni. E, come spesso succede, ad una grandezza economica corrisponde un'altrettanto importante dimensione della sua Cinematografia. Il cinema giapponese, infatti, è secondo solo a quello americano per produzione e fatturato. Tuttavia non ne abbiamo percezione a causa dei meccanismi di mercato, particolarmente distorti in Italia. È dunque una ricchezza che noi andiamo perdendo giorno per giorno, senza quasi rendercene conto. Immersi, come siamo, nelle problematiche sollevate dalla globalizzazione totale. Un esempio? In questi tempi si parla molto della Cina. Non solo per i fatti dell'economia o dell'ambiente, ma anche per il suo cinema affascinante e sorprendente. Questo ha fatto capolino nei Festival occidentali e poco a poco ha aperto una breccia nell'orizzonte delle proposte della fruizione cinematografica a disposizione dello spettatore occidentale. Oggi il cinema cinese gode di apprezzamento, notorietà e perfino di partecipazione calorosa nel sistema divistico dei suoi interpreti e realizzatori più apprezzati. Ha insomma fatto da leva per far entrare nell'accettazione e considerazione globale una nazione così lontana e praticamente inaccessibile, non fosse altro per la barriera linguistica. Il successo del suo cinema ha certo contribuito a esaltare gli exploit economici e i

sorprendenti risultati di modernizzazione di una nazione che in pochi anni è passata dal medioevo ai vertici del più propulsivo progresso economico. Tanto da meritarsi l'incarico di organizzare le prossime Olimpiadi del 2008, vale a dire di consacrare il suo straordinario successo davanti al mondo intero in una vetrina senza paragoni.

### *Ma prima della Cina venne il Giappone*

La sequenza Festival occidentali, sviluppo economico e assegnazione delle Olimpiadi che ha contraddistinto l'eccezionale percorso della Cina di questi ultimi anni ha tuttavia un precedente illustre. Forse dimenticato dai più. Perché l'inizio della parabola è davvero lontano e perché decenni di quotidianità televisiva cancellano ogni cosa. Me è giusto ricordare oggi che fu proprio il Giappone l'illustre protagonista di quel precedente. Fu nel 1951 che inaspettatamente un film giapponese vinse il Leone d'oro al Festival di Venezia. E fu nel 1964, dopo un arrebbante sviluppo economico, che al Giappone venne assegnata l'Olimpiade di Tokyo che consacrò agli occhi del mondo la rinascita di una nazione che solo fino a dodici anni prima era ancora militarmente occupata dalle truppe americane vittoriose del generale McArthur alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Fu dunque quella del Giappone, anch'essa nazione così lontana e impenetrabile, la prima grande cinematografia asiatica a giungere in Europa a stupire e ad arricchire l'immaginario collettivo dello spettatore occidentale di una cultura diversa e affascinante. Con l'effetto di rinnovare e offuscare l'immagine che il cinema americano aveva dato dei giapponesi nei tanti film di

propaganda a sostegno dello sforzo bellico dal 1941 in poi.

### *Alcuni avvenimenti*

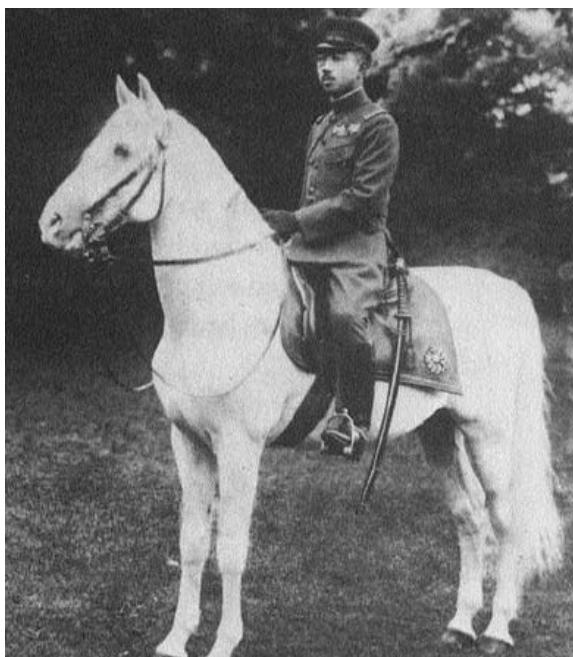
La storia del medioevo nipponico dura per molto più tempo di quanto non si intenda in Europa con questo termine. C'è anzi chi afferma che non è del tutto terminato ancora oggi. È rilevante segnalarlo subito perché sullo sfondo del cinema giapponese è questo il tema ancora aperto nella società di oggi.

Durante i secoli bui del medioevo europeo le lotte di potere per governare le terre una volta unificate sotto l'impero di Roma andarono a cristallizzare con relativa velocità le nazioni

che sono giunte ai nostri giorni. In Giappone vi fu un lentissimo processo di superamento dei piccoli poteri locali a vantaggio di poteri più grandi, e a loro volta in altri sempre più vasti fino all'estrema conseguenza dell'unificazione di tutto il potere sotto un unico comando. L'ovvia insularità del Giappone, l'influenza delle caste dominanti tutte tese alla conservazione, la sostanziale chiusura alle altre culture (salvo quella cinese, in eterno rapporto armato di dipendenza e affranca-mento), il carattere divino della massima autorità di potere, furono le cause principali perché il Giappone medievale protrasse fino all'800 inoltrato il suo orgoglioso isolamento dal resto del mondo. Se solo dal 1868 inizia

la "modernizzazione" di una cultura impenetrabile e chiusa in se stessa, si può ben immaginare quanto si sia radicata nell'educazione dei giapponesi una gamma di valori tradizionalisti che viene da così lontano.

In quell'anno, il 1868, inizia l'era *Meiji* con l'avvento dell'imperatore Mutsuhito. La riforma agraria, la promulgazione della prima costituzione e l'abolizione del gabinetto imperiale a vantaggio di quello parlamentare, furono i frutti più evidenti di un nuovo corso. Ce ne furono altri ma in qualche modo avvelenati. Il successo militare sulla Russia del 1905 che giovò all'espansione del Giappone in Corea e in Manciuria portò al rafforzamento della casta militare e all'attitudine al concetto di espansionismo. Già nel 1912, morto l'imperatore della modernizzazione è un ammiraglio ad accrescere la sua influenza sul



*In alto: mappa del Giappone;  
in basso: Hiro Hito, imperatore dal 1926. Stipulò con Italia e Germania l'asse Roma-Berlino-Tokyo*

governo. E ad ogni guerra successiva il Giappone aumenta territori e la sua forza del suo apparato bellico. Così nella Grande Guerra in cui si schiera con i vincitori Alleati tanto da guadagnare i possedimenti tedeschi nel Pacifico. E così in Cina con la prima penetrazione in Manchuria del 1931. Si susseguono governi appoggiati dalla classe industriale che in sintonia con gli interessi delle forze armate preparano ideologicamente e con continue riforme statali a vantaggio della produzione bellica quel progetto che metteranno in atto di lì a poco. Nel 1937 la seconda invasione della Cina e successivamente l'occupazione di tutte le terre del Pacifico fino a lambire l'India e tutte le isole dell'oceano. Nel 1941 fu la volta di volgersi contro gli Stati Uniti con l'attacco proditorio alla più importante base navale americana del Pacifico, Pearl Harbor nelle Hawaii.

Dal 1926 è imperatore Hiro Hito. Nel 1936 si era costituito l'Asse Roma-Berlino-Tokyo. I tre regimi fascisti emergenti si alleavano per dominare il mondo. La Seconda Guerra Mondiale prorompe su tutti i continenti in un conflitto senza precedenti. Alle efferatezze dei nazisti in Europa corrispondono, in Asia, quelle dei giapponesi che con una ferrea politica di armamenti avevano preparato la guerra totale da molti anni prima. Ogni aspetto dell'economia interna era stato asservito alla realizzazione della politica espansionistica militare. Ogni bene di consumo, anche il più essenziale come il riso, era stato razionato

alla popolazione assai prima che la nazione fosse in stato di guerra. Quando questa sembra prendere un esito diverso da quello sperato dallo stato maggiore nipponico, il Giappone ha ancora tante risorse che non sembra mai possibile agli Alleati prevedere la fine delle ostilità. Gli Stati Uniti, si riprendono dallo shock di Pearl Harbor e nonostante la vittoria nella battaglia delle Midway che segna l'arresto dell'espansionismo del nemico nel Pacifico occidentale e l'inizio dell'avanzata verso il Giappone stesso, non riescono che ad avanzare isola dopo isola con un dispendio di risorse umane che sta diventando insostenibile.

Muore il presidente Roosevelt ed è il suo successore Truman a decidere di utilizzare la bomba atomica sul Giappone per obbligare il nemico alla resa. Non basterà la prima sganciata su Hiroshima. Il delirante orgoglio dei militari al potere non fece accettare l'evidenza di quella tragica superiorità distruttiva da parte degli americani. Fu Nagasaki pochi giorni dopo a subire la stessa sorte con la seconda bomba. Questa volta, secondo la logica degli antichi samurai, i militari poterono accettare di arrendersi. Il capo di stato maggiore fece *harakiri*. Alla radio l'imperatore Hiro Hito comunicò alla nazione la resa del Giappone non prima però di aver sventato un complotto teso a impedirgli di fare questa comunicazione. Le truppe americane del generale McArthur occuparono il Giappone e vi restarono per sette anni.

## PICCOLA STORIA DEL CINEMA GIAPPONESE

L'invenzione del cinema fu importata molto presto in Giappone per l'acume imprenditoriale dei fratelli Lumière che ben presto inviarono operatori a riprendere dal vivo gli esotici quadretti di vita giapponese. E quindi a seguito di ciò iniziò una fiorente attività cinematografica ad imita-

zione dell'esempio ricevuto e, successivamente, sulla base dell'elemento più popolare e antico della cultura autoctona di allora, il teatro *kabuki*. L'apprezzamento di queste rappresentazioni teatrali erano legate alla tradizione risalente alla sua nascita e sviluppo risalente addirittura al 1600. Quando i con-



Attore di teatro  
Kabuki

flitti umani tra la gente comune e la casta dei samurai erano il centro drammatico della vita quotidiana. In più la recitazione riservata ai solo uomini anche per i ruoli femminili ne aveva fatto una caratteristica irrinunciabile e indispensabile nella tradizione della vita sociale. Anche quando dopo secoli venne a cadere il divieto dell'accesso delle donne al teatro *kabuki*, gli attori uomini, generazione dopo generazione, avevano creato e tramandato un blocco storico di drammatizzazioni risalenti a tempi lontani, abbellendoli sempre più con la bravura della recitazione, del canto e della musica d'accompagnamento. Anche se il senso iniziale delle storie era quasi perduto nella nebbia del tempo, era la stilizzazione del gesto, il nitore dei movimenti, la musicalità delle pause, la bellezza dei costumi degli attori e la ripetitività delle situazioni che mandava in visibilio il numerosissimo pubblico giapponese del teatro *kabuki*. Il nascente cinema si trovò dunque a disposizione un ingente patrimonio drammatico di sicuro successo e non esitò a servirsene. Allora come in seguito Kenji Mizoguchi, uno tra i più grandi registi nipponici, è ricordato per le sue grandi opere del periodo aureo, ma anche per un successo del 1941-42, *La vendetta dei 47 ronin*. Non solo il film è la ripresa di un testo *kabuki* risalente a secoli prima, ma non è neanche la prima volta che veniva portato in film. Le prime trasposizioni avvenivano già nel 1912 e successivamente con frequenza quasi annuale e a volte più volte nello stesso anno.

Ne realizzò una sua versione anche Ichikawa ancora nel 1994!

Ma mentre nasceva una prima forma di industria cinematografica questa tuttavia non poteva non aprirsi alle innovazioni che il cinema concorrente, soprattutto americano, obbligava a far fronte. La più clamorosa fu quella dell'introduzione delle attrici fino allora negate dalla fortissima tradizione *kabuki*. Evento rivoluzionario che tuttavia la malia dello schermo seppe far accettare in breve tempo. Molto più a lungo durò l'effetto dell'introduzione dei *benshi*. Questi erano "uomini parlanti", che recitavano le didascalie dei film al pubblico che spesso non sapeva neanche leggere. Era evidente che la loro introduzione voleva essere un mezzo per garantire più accesso alle sale e facilitare la fruizione dello spettacolo. Ma questi presero poco a poco sopravvento sul film stesso mettendo in secondo piano gli elementi dello spettacolo, spesso interferendo con commenti e polemiche con lo scopo stesso della loro presenza e natura. In altri termini gli spettatori entravano nelle sale attratti dalla popolarità del *benshi* preferito senza quasi consapevolezza della qualità artistica rappresentata sullo schermo. Chi aveva a cuore un sano sviluppo del cinema, chi lavorava con obiettivi di dignità artistica cercò di contrastare questa istituzione commerciale degenerata. Ma dovettero aspettare il definitivo avvento del sonoro, per altro in ritardo in Giappone, per vincere la loro battaglia progressista. Che intanto si rafforzava anche sul fronte dell'introduzione dell' influsso cinematografico allora all'avanguardia costituito dalla produzione europea. E s'innervava anche del ritorno in patria da Hollywood dei registi che per primi attraversarono l'oceano per istruirsi sulle tecniche più moderne.

Ma un evento drammatico venne a frenare il naturale sviluppo dell'industria nipponica. Nel 1923 un catastrofico terremoto distrusse

anche le strutture del cinematografo. Proprio quando una generazione di nuovi registi stava per dare inizio e impulso decisivo alla modernità. O meglio nell'affiancare ai temi dell'antichità, sempre comunque molto apprezzati, anche quelli della contemporaneità. La ricostruzione tuttavia fu foriera di questo rinnovamento anche se le opere di allora di tanti registi sono rimaste inaccessibili negli archivi e nei magazzini. Al riparo

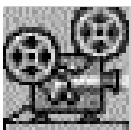
dagli eventi che il Giappone si trovò ad attraversare nei lustri successivi. In occidente pochi registi e tardivamente sui propri tempi arrivarono alla conoscenza del grande pubblico. E fra questi Ozu e Mizoguchi. La fioritura del cinema a partire dalla seconda metà degli anni Venti fu tale da costituire il primo periodo aureo dell'industria giapponese. Il secondo avverrà trenta anni più tardi come si vedrà.

### ***Dal muto alla guerra mondiale***

Solo in Unione sovietica il ritardo del sonoro fu pari a quello del Giappone. A Mosca si aspettò la produzione autoctona dei macchinari necessari per non impiegare i brevetti americani. A Tokyo perché tra i registi del tempo era grande la perplessità dell'utilizzo di una tecnologia di cui non sentivano eccessivamente il bisogno. E poi per l'ostruzionismo che i *benshi* facevano a tutela della loro corporazione così decisamente minacciata. Fu solo nel 1935 che, ad esempio, Ozu fece il suo primo film parlato.

Spiccano alcune figure sulle altre. Yasujiro Shimazu (1897-1945), Hiroshi Shimazu (1903-1966) e Sadao Yamanaka (1909-1938).

La fine prematura di quest'ultimo ci porta a quanto stava accadendo. La sua morte in combattimento in Cina ci avverte che era sopraggiunto un altro drammatico evento che doveva influenzare non solo la storia del cinema nipponico ma anche qualche anno dopo la storia dell'umanità. L'ultimo paese ad essere attaccato furono gli Stati Uniti il 7 dicembre 1941 a Pearl Harbor nelle isole Hawaii. Anche l'industria cinematografica subisce il suo attacco. Il governo militare mette sotto controllo l'organizzazione produttiva. E realizza la sua politica nazionale e imperiale anche attraverso il cinema.



*da vedere:*

MEMORIE DI UNA GEISHA (*Memoirs of a Geisha*), 2005, di Rob Marshall

SORGO ROSSO (*Hong gao liang*), 1987, di Zhang Yimou.

L'ULTIMO IMPERATORE, 1987, di Bernardo Bertolucci.

TORA! TORA! TORA! (*Tora! Tora! Tora!*), 1970, di Richard Fleischer e Kenji Fukasaku.

PEARL HARBOR (*Pearl Harbor*), 2001, di Michael Bay.

DA QUI ALL'ETERNITÀ (*From Here to Eternity*), 1953, di Fred Zinnemann.

### ***Cinema di propaganda***

Prima censura e arresti mettono la museruola ai dissidenti. Poi un *pool* di realizzatori aderenti alle direttive sforna il cinema propagandistico di supporto bellico. Emerge Tomotaka Tasaka con *I cinque soldati esploratori* (*Gonin no sekkohei*) del 1937 e con *Terra e soldati*, 1939. E qui s'inserisce il ricordo di

eventi davvero seppelliti sotto la polvere del tempo. Il 1951 è ben lungi dall'essere presagito come l'anno dell'irruzione del cinema giapponese in Occidente con *Rashomon* a Venezia. E gli anni 1938 e 1939 non sembrano aver tramandato nessun evento particolare riguardante il Giappone. Nel 1936 invece era

stato sancito il patto d'acciaio Roma- Berlino-Tokio, che qualche conseguenza portò anche nella storia del festival di Venezia. Infatti nelle edizioni di quei due anni, non solo vennero presentati per la prima volta film giapponesi ma essi ebbero anche riconoscimenti ufficiali. Fu proprio il film di Tasaka *I cinque soldati esploratori* a ricevere la Coppa del Ministero della Cultura Popolare.

È forse interessante rileggere qualche recensione di allora. Carlo Viviani scriveva sulla *Gazzetta di Venezia* il 16 agosto 1938: *"Questo film giapponese ha tutte le caratteristiche di un documentario sul conflitto nipponico, tanto è alieno dalla magniloquenza e dalla sentimentalità. È evidente il suo scopo d'esaltazione dello spirito patriottico che anima le truppe operanti nella Cina sterminata"*.

Ecco poi il parere di Mario Gromo su *La Stampa* del 16 agosto 1938: *" (...) Ci fa vedere come quella produzione, svincolatasi dai ceppi quasi esclusivamente teatrali, entro i quali era a lungo vissuta, ora possedeva tecnici e attrezzature aggiornati. (...) Una produzione rigidamente ispirata a motivi morali e patriottici, nei quali non è difficile di scorgere le più nobili tradizioni dei samurai. (...) La pattuglia è un'esaltazione dell'amor di Patria, e vuol fare vedere come anche nei più umili la devozione e il sacrificio siano*



*Una scena tratta da Fratelli e sorelle della famiglia Toda, di Yasujiro Ozu*

*profondamente sentiti. La vicenda è semplicissima. (...) Una bella fotografia commenta le varie inquadrature; note-*



*Il regista Yasujiro Ozu*

*vole, tra gli interpreti, Kosugi Isamu."* Mario Gromo, ricordiamolo è stato poi il presidente della giuria che premiò *Rashomon* nel 1951. È tuttavia interessante confrontare i giudizi di allora con uno recente, del 2002 (Marco Del Bene), depurato perciò dagli elementi propagandistici contingenti del momento: *in particolare, avrebbe stabilito i canoni espressivi dei futuri film di guerra. La componente propagandistica non è evidente, tanto che avulso dal contesto storico in cui fu generato, potrebbe quasi sembrare un film contro la guerra. In realtà, come tutta la propaganda più efficace, il messaggio arrivava allo spettatore in maniera indiretta, attraverso episodi e caratterizzazioni calibrate abilmente".* Per finire, ricordiamo che Nagisa Oshima ha citato questo film nel suo *Il cinema giapponese ha 100 anni*.

Un altro cineasta si mette in evidenza con "falsi" documentari. Cioè documenti e *fiction* miscelati al servizio della propaganda. È Kajiro Yamamoto che fa scalpore con il suo *Hawaii Mare ooki kaisen (La guerra navale dalla Hawaii alla Malesia)* del 1942.



Intanto cosa succedeva ai registi non proprio al servizio del regime militare? Si barcamenavano nascondendo il loro dissenso dietro scelte artistiche il più possibile neutrali. Come in Italia durante il periodo bellico fascista Mario Soldati e Alberto Lattuada e altri si dedicarono alla trasposizione filmica di opere letterarie, anche a Tokyo avveniva praticamente la stessa cosa. Mizoguchi firmò per esempio *Vita da attore* (1941). Mikio Naruse la biografia di Tsurujiro Tsurahachi. Ozu torna dalla Cina dove ha dovuto combattere, subisce censura per *Il sapore del tè verde*

e del riso che riuscirà a realizzare solo nel 1952. Poi gira due film insospettabili *Fratelli e sorelle della famiglia Toda* (1941) e *C'era una volta un padre* (1942). Ma è costretto a riprendere la divisa, catturato dagli inglesi, internato a Singapore e liberato solo nel 1946. Non sono tempi facili, evidentemente. Ma fa in tempo ad esordire un giovane che si affermerà nel dopoguerra: si chiama Akira Kurosawa. Realizza nel 1943 la storia di *Sugata Sanshiro*, un campione di judo del passato. È la sua tecnica che colpisce e come si vedrà non sarà un caso sporadico.

### *Hiroshima e Nagasaki*

Quando la sconfitta del Giappone era cosa ormai certa, il blocco di potere nipponico non si diede per vinto. In Europa, l'Italia e la Germania avevano cessato di combattere e il conflitto era terminato. Il Giappone invece continuava una guerra senza speranza e sempre più sanguinosa per i suoi abitanti. I corpi speciali dei kamikaze non potevano bastare a ribaltare le sorti della guerra. Né i civili costretti dai militari a immolarsi a Okinawa durante il lungo e tragico sbarco delle forze alleate. L'ostinazione e l'orgoglio dei capi militari avrebbero sacrificato fino all'ultimo uomo. Gli Stati Uniti avevano sperimentato nel deserto del Nevada la prima bomba atomica appena approntata.

Ne avevano ancora due a disposizione. La

prima fu lanciata su Hiroshima. Nonostante l'immane devastazione che causò non bastò a convincere i militari giapponesi. La seconda fu lanciata su Nagasaki con un altro immane disastro.

Le prime due bombe atomiche della storia cancellarono le città di Hiroshima e Nagasaki e con esse un governo militarista che aveva segnato di distruzione e orrore l'intero emisfero asiatico. Il 15 agosto del 1945 alla radio la voce dell'imperatore Hirohito annuncia la resa del Giappone. Per la prima volta nella storia un esercito nemico avrebbe calpestato il sacro suolo dell'Impero. I giapponesi "avrebbero dovuto sopportare l'insopportabile e tollerare l'intollerabile".

È la fine dell'incubo.



da vedere:

IL SOLE (*Solntse*), 2005, di Alexasander Sokurov.

HIROSHIMA (*Hiroshima*), 1995, di Roger Spottinswood e Toshiro Kurahara.

MACARTHUR. IL GENERALE RIBELLE (*MacHarthur*), 1977, di Joseph Sargent.

HIROSHIMA, MON AMOUR, 1959, di Alain Resnais

### *L'occupazione americana*

Durò sette anni l'occupazione militare americana, dal 1945 al 1952. Pure il cinema ne subì le conseguenze. Anche positive, almeno inizialmente. Fu eliminato il regime monopoli-

stico di produzione e incoraggiata la libera iniziativa concorrenziale. Un'altra delle principali direttrici del comando d'occupazione fu quella di rendere democratica l'informazione



*Un'immagine della città di Hiroshima dopo lo scoppio della bomba atomica*

e sradicare lo spirito imperialista e feudale dalla nuova produzione. Ne conseguiva un certo incoraggiamento a storie critiche verso il militarismo e la guerra. E quindi a ridare la parola ad esponenti del partito comunista che poterono tornare in patria o dichiararsi come tali in piena libertà. Si era dunque creato il presupposto per poter esprimere fecondamente i ricchi umori che sempre alla fine di una guerra si manifestano tra chi ha poi il compito della ricostruzione. Ma lunghi scioperi sindacali presso la Toho, la più importante *major* prima e dopo la guerra, portò alla ritorsione

del licenziamento di tutte le maestranze. Si scatenò una dialettica politica che la neonata democrazia impiantata a freddo dagli americani non riusciva ancora a incanalarsi istituzionalmente e sfociava in disordini e tumulti che causavano continui travagli politici.

I tempi restavano comunque fervidi, e pur nell'instabilità produttiva di studi in continua trasformazione, si manifestarono splendide conferme e clamorosi esordi. Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu e Mikio Naruse tra i primi; Keisuke Kinoshita, Kon Ichikawa e Kenji Mizoguchi, tra i secondi.

### ***Cinema anti-americano***

Uno dei generi che ebbe un inaspettato sviluppo sul finire dagli anni Quaranta fu il cinema di guerra. Anzi, per meglio dire, il cinema contro la guerra. Si può ben capire come il pubblico giapponese non ne volesse sentire parlare di armi, morte e distruzione. La nazione era ancora prostrata dagli immani lutti che aveva subito. Hiroshima e Nagasaki erano state l'inaudito culmine di un crescendo di

inarrestabili rovine. I massicci bombardamenti americani che avevano preceduto le bombe atomiche avevano raso al suolo quasi tutto il territorio nazionale. La guerra era troppo presente nelle menti della popolazione per accettare di vederla anche sugli schermi. Ma due sopraggiunte circostanze ebbero la forza di stimolare il cinema a parlarne per cercare di contrastarla. Gli occupanti ameri-

cani che, come in Italia dopo l'armistizio, avevano "occupato" le sale con i loro film, proiettarono tra gli altri anche quelli che glorificavano la loro lotta anti-giapponese in tutto il Pacifico. La seconda circostanza fu lo scoppio della guerra di Corea. Il Giappone occupato si vide indirettamente coinvolto visto che le basi da cui partivano aerei e truppe americane erano proprio sul suo territorio. Non potendo più sopportare l'idea della guerra, incominciarono a mostrarla per affermare la loro contrarietà. Incoraggiati, tra l'altro dalla visione di *Paisà* di Rossellini e *La grande illusione* di Renoir (quest'ultimo ovviamente bandito dal regime fascista), film che ricevettero il primo e secondo premio di *Kinema Jumbo*, categoria cinema straniero.

Hideo Sekigawa realizzò *Ascolta il ruggito dell'oceano*. Fu il primo film dalla fine della guerra a mostrare scene di battaglia, senza che lo sterminio di un gruppo di studenti-soldati mascherasse gli orrori dell'esercito imperiale. Senkichi Taniguchi diresse *Akatsuki no dasso* (Evasione all'alba). La testimonianza della crudeltà della guerra attraverso l'uccisione di un soldato giapponese che i suoi commilitoni disubbidendo non avevano avuto la forza di fucilare perché questi era fuggito con una giovane "consolatrice" di cui si era innamorato combattendo in Cina.

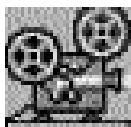
Dalla raffigurazione quasi neutra della brutalità della guerra, il cinema di quel periodo passò ad una documentazione feroce della brutalità e corruzione dell'esercito giapponese con *Shinku chitai* (Zona evacuata) di Satsuo Yamamoto, e, ancora con Hideo Sekigawa *Reimei hachigatsu jugo-nichi* (Il quindici agosto all'alba) basato sull'episodio di quel gruppo di fanatici militari che, anche dopo la seconda bomba di Nagasaki, tentarono di continuare la guerra cercando d'impedi-

re che l'imperatore proclamasse la resa.

Ma i temi bellici, sulle ali del gran successo di pubblico, scivolarono su tematiche ambigue. Dalla condanna all'esaltazione il passo non fu lungo. Vennero ricostruiti successi bellici e personaggi che la storia aveva definitivamente condannato. Venne esaltato, per esempio, l'ammiraglio Isokuro Yamamoto per l'impresa di Pearl Harbor (*Taineiyo no washi*, in italiano L'aquila del Pacifico) ed elogiata la vecchia Marina imperiale in *Senkan Yamato* (La corazzata Yamato). Finché, quando alla fine nel 1953 gli americani lasciarono il Giappone, Kaneto Shindo girò *Gambuku no ko* (I figli della bomba atomica), seguito da un rifacimento dello stesso soggetto decisamente più virulento dal titolo *Hiroshima*. Questo film, grande produzione con migliaia di comparse, sosteneva la tesi che gli americani non avrebbero lanciato la bomba se le vittime non fossero state giapponesi e che la bomba era solo un esperimento scientifico. E nel finale, turisti americani compravano per souvenir ossa delle vittime dell'esplosione.

Altri film seguirono. Per esempio *Konketsuji* (Bambini di sangue misto) di Hideo Sekigawa gettava tutto il biasimo possibile sul comportamento delle truppe americane che lasciavano sul campo migliaia di trovatelli nati da irresponsabili connubi con donne nipponiche. *Kyoen* (Orgia) mostrava invece i "colonizzatori" americani a insidiare e violentare anche le ragazzine.

Ma l'opera che più fece rumore oltre oceano tanto da rischiare di incrinare i rapporti tra i due stati che naturalmente erano strettamente legati, fu *Akasen kichi* (*Le basi dalle luci rosse*) incentrato ancora una volta sul comportamento dei soldati americani con le donne giapponesi, anche se a pagamento.



da vedere:

SAYONARA (*Sayonara*), 1957, di Joshua Logan.

LA CASA DA TE' ALLA LUNA D'AGOSTO (*The Teahouse of The August Moon*), 1956, di Delbert Mann.

## *Un altro periodo aureo*

Sulla scia del rinnovamento e sullo slancio dell'espansione produttiva, il cinema giapponese raggiunge il suo culmine. Dal 1946 al 1953 la produzione passa da 69 a 215 film. Nel 1960 si toccano addirittura i 555. Naturalmente gli studi non sfornano solo capolavori. Anzi! Come a Hollywood e a Cinecittà il sistema era strutturato in modo che nel vortice dei flussi del box office c'era la possibilità, se non la necessità, che un certo numero non indifferente di nuovi autori fosse messo alla prova. Chi aveva una personalità espressiva da manifestare non di rado aveva l'occasione propizia per realizzarla. In un

periodo poi, non solo a Tokyo ma anche in tutte le capitali del cinema si riteneva che il cinema avesse un suo proprio ruolo da svolgere nella società. Ne erano convinti in molti. Solo i produttori non ci credevano sostenendo che il cinema era innanzi tutto un divertimento e un investimento che doveva dare la sua resa. Il presidente della Toho Masao Shimizu, l'uomo più potente della cinematografia giapponese, amava dire che non capiva un gran che del cinema. Ma che guardando il bollettino degli incassi poteva dire se si trattasse o no di un buon film.

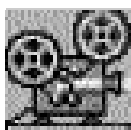
## *La crisi a causa della TV*

Le Olimpiadi di Tokyo del 1964 furono un evento molto importante per le sorti del cinema giapponese. Milioni di spettatori abituali delle sale corsero a comprare il televisore per assistere ai Giochi dalla poltrona di casa, portando la televisione a diventare ben presto un fino allora inatteso competitore del tradizionale consumo cinematografico.

I grandi studi videro messa in crisi la forza della loro struttura e non poterono arrestare tale crisi a vantaggio dell'insorgere delle prime produzioni indipendenti che avevano il vantaggio di tenere bassi i costi e l'autonomia

creativa.

Ma il passaggio da un sistema all'altro costò il travaglio e lo scontro tra interessi contrapposti, proprio quando comunque si stava formando una diversa sensibilità da parte di una nuova generazione di autori che per sentimento politico interno e sulle ali della *Nouvelle Vague* proveniente dall'esterno avevano esigenze espressive da proporre. Comunque in generale il cinema poté difendersi ricorrendo ai generi e all'ammorbidente della censura verso gli aspetti erotici della rappresentazione della società.



da vedere:

CAMMINA NON CORRERE (*Walk Don't Run*), 1966, di Charles Walters.

## *Yakuza*

Gli anni della poderosa ricostruzione e del boom economico sostenuto dagli ex-nemici americani avevano portato con sé anche le conseguenze dei malesseri di una società sempre alle prese con le ferite del dopoguerra e la confusione d'identità che il progresso troppo accelerato porta con sé. Gli anni

Sessanta vedono quindi il massimo espandersi della Yakuza proprio per queste ragioni. Anche se la tradizione dei gruppi con questo nome risale al medioevo, è proprio in questo decennio che la Yakuza assume in pieno i connotati con i quali la conosciamo oggi. A dispetto delle antiche tradizioni a cui la si fa

risalire, gruppi di individui emarginati in cerca di sopravvivenza o antichi samurai diventati banditi a causa della caduta del sistema feudale, ai nostri giorni la Yakuza esprime solo il carattere violento e la struttura verticistica al servizio dell'efficienza criminale. Nel 1964 sono state contate oltre 5.000 organizzazioni con quasi 200 mila affiliati. E

nel dopoguerra la stessa polizia sembra si sia avvalsa della collaborazione della Yakuza per stroncare i disordini derivanti dalle minoranze cinesi e coreane. L'industria cinematografica si è concentrata sulla rappresentazione della Yakuza sviluppando un genere a se stante che ha accompagnato molte generazioni di spettatori.



da vedere:

IL TATUAGGIO DEL DRAGO: UNA CASCATA DI SANGUE (*Showa Zankyo-Den: Chiome No Karajishi*), 1967 di Makino Masahiro.

LA TOMBA DELL'ONORE (*Jingi no hakaba*), 1975 di Kinji Fukasaku.

LOTTA SENZA CODICE D'ONORE (*Jinji naki tatakaï*), 1973, di Kinji Fukasaku.

BULLET BALLET (*Bullet Ballet*), 1998, di Tsukamoto Shinya.

ELEGIA DELLA LOTTA (*Kenka ereji*), 1966, di Suzuki Seijiun.

GIOCATRICE DELLA PEONIA SCARLATA: UNA PARTITA DI HANAFUDA (*Hibotan bakuto: hanafuda shobu*), 1969, di Tai Kato.

### ***Un solo mercato per tutto il Pacifico***

Negli ultimi lustri due circostanze determinano per lo più la produzione cinematografica giapponese. Innanzi tutto il tramonto del sistema degli studi e la conseguente affermazione delle produzioni indipendenti. Sia per gli autori emergenti o già affermati del cinema narrativo, sia per le personalità meno note o addirittura sconosciute in ogni genere di sperimentalismo. Questa apparente debolezza dell'apparato produttivo avrebbe potuto portare ad un collasso mortale del cinema nipponico. Ciò non è accaduto. Il Giappone è rimasta una potenza cinematografica seconda solo a Usa e India perché nel frattempo si era sviluppato un unico mercato globale fra le cinematografie che si affacciano sull'Oceano Pacifico. Il boom economico di quella lontana area geografica ha creato una vasta zona molto popolosa che abbraccia praticamente tutte le sponde dell'oceano. È come se fosse nato un nuovo baricentro del cinema praticamente autonomo e

autosufficiente. Dalla Cina alla costa orientale degli Stati Uniti si è sviluppata una produzione esportabile dall'uno all'altro mercato. Per la facilità di movimento dei capitali, per i soggetti sempre più concentrati su temi analoghi, per il nascere e affermarsi di Festival



*Olimpiadi di Tokyo, 1964. Costruzione delle strutture del Parco sportivo Komazawa*

locali (Shanghai, Pusan, Sidney, Singapore, San Francisco, Bangkok, Giacarta, Osaka, Tokyo, Fukuoka, Melbourne) l'industria cinematografica asiatica ha preso a girare vorticosamente permettendo a tutte le nazioni interessate di vivere e prosperare. Senza più fare necessariamente riferimento alla cara e vecchia Europa. Si sono viste così combinazioni di produzioni fino a non molto tempo fa

improbabili. Come, per esempio, *Memorie di una geisha*: contenuto, storia e temi sono giapponesi, i capitali californiani, le attrici principali tre dive cinesi. E *Cafè Lumière*: capitali giapponesi, regista taiwanese. La serie di successo *The Eye*: capitali di Hong Kong ed artisti thailandesi. E ancora: *Ferro 3*, finanziamenti giapponesi. *Terremoto nel Bronx*: capitali canadesi e di Hong Kong.



## I MAGNIFICI 7

*Yasujiro Ozu*  
*Akira Kurosawa*  
*Kenji Mizogouchi*  
*Kon Ichikawa*  
*Nagisa Oshima*  
*Shoei Imamura*  
*Takeshi Kitano*





Il cinema giapponese, come ben racconta Nagisa Oshima, ha avuto molti protagonisti meritevoli di ricordo. Ne abbiamo scelti sette, sette grandissimi e significativi nell'illustrare la parabola della cinematografia giapponese, in modo da creare un'ideale staffetta e coprire così con le loro opere l'intero percorso della sua storia dal muto ai giorni nostri.



## Yasujiro Ozu (1903-1963)

Dopo una formazione approssimativa, forte solo dell'incontenibile passione per il cinema dei suoi tempi giovanili (Pearl White, Lillian Gish, William S. Heart: ombre perdute nella nebbia del tempo) entra nel mondo del cinema come operatore prendendo molto sul serio il suo lavoro. Sperimenta e innova, preparandosi così ad usare la macchina da presa con uno stile mai visto prima e che sarà il suo sigillo in tutta la sua lunga filmografia. Ritarda perfino l'uso del sonoro per essere certo della sua perfezione.

La seconda guerra mondiale diventa lo spartiacque per la sua produzione. Prima del conflitto saranno i modelli di Hollywood a dare l'impronta alle sue storie. Infatti i suoi film, pur riferendosi ad ambienti della tradizione

giapponese del tempo (la famiglia, l'università, l'impiego) avranno un taglio e un ritmo spesso cadenzato da gag di chiaro sapore di commedia americana.

Durante e dopo la guerra i film della maturità saranno depurati da ogni elemento non necessario, il suo stile diventa "contemplativo" e le sue storie sembrano ubbidire alla sola necessità di registrare, film dopo film, l'evoluzione della famiglia giapponese. Un ammiratore del cinema occidentale, dunque, e al tempo stesso colui che ha tramandato più di ogni altro le tradizioni e la cultura familiare del Giappone. Il suo successo in patria è testimoniato dall'assegnazione del premio nipponico più indicativo per la popolarità di chi lo consegue. Ozu, oltre ad altri riconoscimenti importanti, vince il *Kinema Jumbo* per ben sei volte: 1933, 1934, 1935, 1942, 1950, 1952.

### Filmografia

*Zange no yaiba* (t.l.: La spada della penitenza), 1927. *Wakado no yume* (t.l.: Sogni di gioventù), 1928. *Nyobo* (t.l.: Una moglie smarrita), 1928. *Kabocha* (t.l.: Zucca), 1928. *Hikkokoshi fufu* (t.l.: Una coppia in movimento), 1928. *Nikutaibi* (t.l.: Un bel fisico), 1928. *Takara no yama* (t.l.: Il tesoro della montagna), 1929. *Wakaki Hi* (t.l.: Giorni di gioventù), 1929. *Wasai kenka tomodochi* (t.l.: Rissa fra amici in stile giapponese), 1929. *Daigaku wa deta keredo* (t.l.: Mi sono laureato), 1929. *Kaishain seikatsu* (t.l.: La vita di un impiegato), 1929. *Tokkan kozo* (t.l.: Un bambino che non si ferma mai), 1929. *Kekkongaru nyumon* (t.l.: Introduzione al matrimonio), 1930. *Hogaraka ni ayume* (t.l.: Passeggiate allegramente!), 1930. *Rakudai wa shita keredo* (t.l.: Sono stato bocciato, ma...), 1930. *Sono yo no tsuma* (t.l.: La moglie di quella notte), 1930. *Erogami no onryo* (t.l.: La vendetta dello spirito di Eros), 1930. *Ashi ni sawatta koun* (t.l.: La fortuna è ai miei piedi), 1930. *Ojosan* (t.l.: Signorina), 1930. *Shukujo to hige* (t.l.: La signorina e la barba), 1931. *Bijin aishu* (t.l.: I travagli della bellezza), 1931. *Tokyo no gasso* (t.l.: Il coro di Tokyo), 1931. *Haru wa gofujin kara* (t.l.: La primavera piovosa delle donne) 1932. *Umarete wa mita keredo* (Sono nato, ma...), 1932. *Seishun no yume imaizuko* (t.l.: Dove sono finiti i sogni di gioventù), 1932. *Tokyo no onna* (t.l.: Una donna di

Tokyo), 1933. *Hijosen no onna* (t.l.: La donna della retata), 1933. *Dekigokoro* (t.l.: Capriccio passeggero), 1933. *Haha o kowazuya* (t.l.: Una madre deve essere amata), 1934. *Ukigasu monogatari* (t.l.: Storia di erbe fluttuanti), 1934. *Hakoiri musume* (t.l.: Una ragazza innocente), 1934. *Kagamijishi* (t.l.: Kagamijishi), 1935. *Tokyo no yado* (t.l.: Una locanda di Tokyo), 1935. *Daicagu yoitoko* (t.l.: L'università è un bel posto), 1936. *Nitori musuko* (Figlio unico), 1936. *Shukujo wa nani o wasuretaka* (t.l.: La ragazza che cosa ha dimenticato?), 1936. *Todake no kyodai* (t.l.: Fratelli e sorelle della famiglia Toda), 1941. *Chichi ariki* (t.l.: C'era un padre), 1942. *Nagaya shinshiroku* (t.l.: Il chi è di un inquilino), 1947. *Kaze no naka no mentori* (t.l.: Una gallina nel vento), 1948. *Banshun* (Tarda primavera), 1949. *Munekata stimai* (t.l.: Le sorelle Munekata), 1950. *Bakushu* (Inizio d'estate: t.l.: Il tempo della raccolta del grano), 1951. *Ochazuke no aji* (t.l.: Il sapore del riso al tè verde), 1952. *Tokyo monogatari* (Viaggio a Tokyo: t.l.: Una storia di Tokyo), 1953. *Soshun* (t.l.: Inizio di primavera), 1956. *Tokyo boshoku* (t.l.: Crepuscolo di Tokyo), 1957. *Higanbana* (Fiori d'equinozio), 1958. *Ohayo* (t.l.: Buongiorno), 1959. *Ukigusa* (t.l.: Erbe fluttuanti), 1959. *Akibyori* (Tardo autunno: t.l.: Giorni sereni d'autunno), 1960. *Kohayakawake no aki* (L'autunno della famiglia Kohayakawa), 1961. *Sanma no aji* (Il gusto del saké. t.l.: Il gusto della costardella), 1962.



## Akira Kurosawa (1910 - 1998)

Il nome di questo regista è il primo che viene associato alla menzione di cinema giapponese. La lunga e fortunata carriera giustifica certamente la popolarità di cui ha goduto in vita e tuttora lo sostiene nell'immaginario collettivo dell'intero globo cinematografico. Kurosawa del resto fu il primo autore nipponico ad essere conosciuto in Europa nel dopoguerra quando a sorpresa vinse il Festival di Venezia nel 1951 con *Rashomon* realizzato nell'anno prima. E le opere che fece seguire e che vennero importate tempestivamente confermò la sua grandezza di narratore sapendo realizzare grandi opere epiche ambientate in un affascinante e sconosciuto medioevo con apparente facilità e sicura freschezza. Con *I sette samurai* (1954), *Il trono di sangue* (1957), *La fortezza nascosta* (1958), *La sfida del samurai* (1961) arrivò in Europa un nuovo Giappone assolu-

tamente sorprendente. Era in pratica la prima volta che questa antichissima cultura asiatica arrivava in Occidente e veniva a sovrapporsi all'immagine che il cinema americano aveva costruito dell'impero del sol levante attraverso i molteplici film di propaganda bellica a seguito della seconda guerra mondiale. I film di Kurosawa e poi quelli di Mizogouchi ebbero dunque il merito di cancellare quella immagine negativa, allontanare definitivamente il ricordo della guerra e di inserirsi con giusto merito nello sforzo collettivo della ricostruzione dalle macerie dell'ultimo conflitto. Kurosawa partecipò più di altri in quel tempo anche con opere della contemporaneità.

Oltre alla vittoria a Venezia, Kurosawa è stato premiato anche a Cannes nel 1980 (*Kagemusha*), e ha totalizzato oltre sessanta riconoscimenti in quasi tutte le manifestazioni cinematografiche internazionali a cui ha preso parte.

### Filmografia

*Sugata Sanhiro* (t.l.: Sugata Sanshiro), 1943. *Ichiban utsukushiku* (t.l.: Lo spirito più elevato), 1944. *Zoku Sugata Sanhiro* (t.l.: Sanshiro Sugata - Parte II), 1945. *No o o fumu otokotachi* (t.l.: Quelli che camminavano sulla coda della tigre), 1945. *Asu o tsukuru hitobito* (t.l.: I costruttori del doma-

ni), 1946. *Waga seishun ni kuinashi* (t.l.: Non rimpiango la mia giovinezza), 1946. *Subarashiki nichiyobi* (t.l.: Una meravigliosa domenica), 1947. *Yoidore tenshi* (t.l.: L'angelo ubriaco), 1948. *Shizukanuru ketto* (t.l.: Il duello silenzioso), 1949. *Nora inu* (t.l.: Cane randagio), 1949. *Shubun* (t.l.: Scandalo), 1950. *Rashomon* (Rashomon), 1950. *Hakuchi* (t.l.: L'idiota), 1951. *Ikiru* (Vivere), 1952. *Shichinin no samurai* (I sette samurai), 1954. *Ikimono no kiroku* (t.l.: Testimonianza di un essere vivente), 1955. *Kumonosujiro* (Il trono di sangue; t.l.: Il castello della ragnatela), 1957. *Donzoko* (t.l.: I bassifondi), 1957. *Kakushi toride no san-akunin* (La fortezza nascosta; t.l.: Tre mascazzoni in una fortezza nascosta), 1958. *Wariu yatsu hodo yoku nemuru* (I cattivi dormono in pace) 1960. *Yojimbo* (La sfida del samurai; t.l.: La guardia del corpo), 1961. *Tsubaki Sanjuro* (Sanjuro), 1962. *Tengoku to jigoku* (Anatomia di un rapimento; t.l.: Tra cielo e inferno), 1963. *Akaighe* (Barbarossa), 1965. *Dodes'ka-den* (Dodes'ka-den), 1970. *Dersu Uzala* (Dersu Uzala), 1975. *Kagemusha* (Kagemusha), 1980. *Ran* (Ran), 1985. *Dreams* (Sogni), 1990. *Hachi-gatsu no kyoshikyoku* (Rapsodia d'agosto), 1991. *Madadayo* (Madadayo - Il compleanno), 1993.



## Kenji Mizoguchi (1898 - 1956)

Se Kurosawa venne definito il cantore del cinema al maschile, fu Mizoguchi l'artista del cinema al femminile. In una società da tempo immemore incentrata sulla figura centrale dell'uomo molto c'era da osservare sulle sorti della mortificazione della donna; e questo fu l'impegno creativo e artistico che Mizoguchi finì per perseguire. Probabilmente fu segnato dalle sue modeste origini che non solo non gli permisero di fare studi regolari, ma che determinarono proprio sotto i suoi occhi di adolescente la presa di coscienza delle regole della società di quel tempo.

Vide vendere dai suoi genitori la sorella maggiore quattordicenne a una casa di geisha. Destino, che se anche comune a molte famiglie povere del tempo, gli inculcò un fortissimo senso di rifiuto e d'amarrezza. Non fu l'unica clamorosa esperienza diretta che lo immerse nelle problematiche del tempo. Una

turbolenta relazione finì con l'accoltellamento da parte di una donna dell'ambiente notturno. Successivamente un'altra avventura, questa volta con la donna di un boss della yakuza, lo mise di fronte all'evidenza della situazione sociale delle donne del suo paese. Forse anche per tutto questo le tematiche dei suoi film affrontano, documentano e denunciano attraverso storie individuali di "ordinarie" sventurate la clamorosa arretratezza della sua società. E fu proprio con uno dei suoi più riusciti film su queste tematiche che Kenji Mizoguchi diventò noto in Europa. E fu ancora il Festival di Venezia a fare da tramite per la conoscenza del grande regista giapponese in occidente. Nel 1952 si presentò con il suo capolavoro *Vita di O-Haru, donna galante* che vinse il Leone d'argento e che gli permise di essere conosciuto, anche se molto tardivamente, dopo trenta anni di lavoro apprezzato in Giappone anche nel resto del mondo.

### Filmografia

*Ai ni yomigaeru hi* (t.l.: Il giorno della rinascita nell'amore), 1923. *Kokyo* (t.l.: Il paese natale), 1923. *Seishun no yumeji* (t.l.: La strada di sogno della giovinezza), 1923. *Joen no chimata* (t.l.: Il mondo del desiderio), 1923. *Haizan no uta wa kanashi* (t.l.: Triste è la canzone del vinto), 1923. *813 - Rupimono* (t.l.: 813- Un'avventura di Lupin), 1923. *Kiri no minato* (t.l.: Il porto delle nebbie), 1923. *Haikyo no naka* (t.l.: Fra le rovine), 1923. *Yoru* (t.l.: La notte), 1923. *Chi to rei* (t.l.: Sangue e fan-

tasmi), 1923. *Toge no uta* (t.l.: La canzone del passo montano), 1923. *Kanashiki hakuchi* (t.l.: Il povero idiota), 1924. *Akatsuki no shi* (t.l.: Morte all'alba), 1924. *Gendai no joo* (t.l.: La regina del nostro tempo), 1924. *Josei wa tsuyoshi* (t.l.: Le donne sono forti), 1924. *Jinkyō* (t.l.: Mondo banale), 1924. *Shichimencho no yukue* (t.l.: Dov'è sparito il tacchino), 1924. *Samidare zoshi* (t.l.: Cronache delle piogge di maggio), 1924. *Kanraku no onna* (t.l.: Una donna di piacere), 1924. *Kyokubadan no jo-o* (t.l.: La regina del circo), 1924. *Musen fusen* (t.l.: Niente paga, niente battaglia), 1925. *Gakuso o idete* (t.l.: Finiti gli studi), 1925. *Daichi wa hohoemu* (t.l.: La terra sorride - Primo episodio), 1925. *Shirayuri wa nageku* (t.l.: Il giglio bianco silamenta), 1925. *Akai yuhi ni terasarete* (t.l.: Allo splendore del tramonto rosso), 1925. *Gaijo no suketchi* (t.l.: Sketches di città), 1925. *Ningen* (t.l.: L'uomo), 1925. *Doka o* (t.l.: Il re della moneta di rame), 1926. *Kaminingyo haru no sasayaki* (t.l.: Il mormorio primaverile di una bambola di carta), 1926. *Shin onoga tsumi* (t.l.: La mia colpa), 1926. *Kyoren no onna shishuo* (t.l.: Una maestra follemente innamorata), 1926. *Kaikoku danji* (t.l.: Il figlio del paese marino), 1926. *Kane* (t.l.: Il denaro), 1926. *Ko-on* (t.l.: La grazia imperiale), 1927. *Jihi shincho* (t.l.: Il cuculo), 1927. *Hito no issho* (t.l.: La vita umana), 1928. *Musume kawaiiya* (t.l.: Mia cara figlia), 1928. *Nihonbashi* (Nihonbashi), 1929. *Asahi wa kagayaku* (t.l.: L'"Asahi" risplende), 1929. *Tokyo koshinkyoku* (t.l.: La marcia di Tokyo), 1929. *Tokai kokyogaku* (t.l.: Sinfonia metropolitana), 1929. *Furusato* (t.l.: Paese natale), 1929. *Tojin Okichi* (t.l.: Ochiki, l'amante dello straniero), 1930. *Shikamo karera wa yuku* (t.l.: Nonostante tutto vanno avanti), 1931. *Toki no ujigami* (t.l.: La divinità protettrice del momento), 1932. *Manmo kenkoku no reimei* (t.l.: L'alba della fondazione della Manchuria e della Mongolia), 1932. *Taki no shiraito* (t.l.: Il filo bianco della cascata), 1933. *Gion matsuri* (t.l.: La festa di Gion), 1933. *Jinpuren* (t.l.: Il gruppo Jimpu), 1934. *Aizo toge* (t.l.: Il passo montano dell'amore e dell'odio), 1934. *Orizuru o-sen* (t.l.: O-sen delle cicogne di carta), 1935. *Maria no O-Yuki* (O-Yuki la Vergine), 1935. *Gubijinso* (t.l.: Il papavero), 1935. *Naniwa hika* (t.l.: Elegia di Osaka), 1936. *Gion no stimai* (t.l.: Le sorelle di Gion), 1936. *Aienkyo* (t.l.: L'abisso dell'amore e dell'odio), 1937. *Roei no uta* (t.l.: La canzone dell'accampamento), 1938. *Aa kokyo* (t.l.: Ah, paese natale), 1938. *Zangiku monogatari* (t.l.: Storia dell'ultimo crisantemo), 1939. *Naniwa onna* (t.l.: Una donna di Osaka), 1940. *Geido ichidai otoko* (t.l.: Vita di un artista), 1941. *Genroku chushingura* (t.l.: Storia dei fedeli seguaci dell'epoca Genroku/ La vendetta dei 47 ronin), 1941-42. *Danjuro sandai* (t.l.: Tre generazioni di Danjuro), 1944. *Meito Bijomaru* (t.l.: La splendida spada di Bijimaru), 1945. *Hisshoka* (t.l.: Canto per la vittoria), 1945. *Josei no shori* (t.l.: La vittoria delle donne), 1946. *Utamaro o meguru gonin no onna* (t.l.: Cinque donne intorno a Utamaro), 1946. *Joyu Sumako no koi* (t.l.: L'amore dell'attrice Sumako), 1947. *Yoru no onnatachi* (t.l.: Donne della notte), 1948. *Waga koi wa moenu* (t.l.: Il mio amore brucia), 1949. *Yuki fujin ezu* (Il ritratto della signora Yuki), 1950. *Oyu-sama* (t.l.: La signora Oyu), 1951. *Musashino fujin* (t.l.: La signora di Musashino), 1951. *Saikaku ichidai onna* (Vita di O-Haru, donna galante; t.l.: Vita di una donna di Saikaku), 1952. *Ugetsu monogatari* (Racconti della luna pallida d'agosto; t.l.: Racconti di pioggia e di luna), 1953. *Gion bayashi* (t.l.: La musica di Gion), 1953. *Sansho dayu* (L'intendente Sansho), 1954. *Uwasa no onna* (t.l.: Una donna di cui si parla), 1954. *Chikamatsu monogatari* (Gli amanti crocefissi; t.l.: Una storia di Chikamatsu), 1954. *Yokichi* (L'imperatrice Yang Kwei-fei; t.l.: Yokichi), 1955. *Shin heike monogatari* (t.l.: Nuova storia del clan Taira), 1955. *Akesen chitai* (La strada della vergogna; t.l.: Il quartiere delle luci rosse), 1956.



## Kon Ichikawa (1915)

Appassionato fin da piccolo di disegno, quando vede per la prima volta sullo schermo i cartoni di Walter Disney decide che avrebbe cercato di lavorare nell'industria giapponese del disegno animato. Dopo una lunga gavetta come disegnatore esordisce nel 1947 con un'opera a pupazzi animati dal titolo *Una ragazza al tempio di Dojo* (*Musume Dojioji*). Ma il film non arriverà mai al pubblico perché privo del visto di censura preventiva delle autorità d'occupazione per il fatto che la lavorazione

era iniziata prima dello sbarco americano. Ma anche perché la neonata censura americana non vedeva di buon occhio la comparsa di spade e kimoni. È dall'incontro con la sceneggiatrice Natto Wada, presto divenuta sua moglie, che avviene la svolta professionale fondamentale della sua carriera. Insieme daranno vita a 34 film, inizialmente commedie che daranno a Ichikawa popolarità entro i confini giapponesi e l'appellativo di "Frank Capra nipponico".

Nel 1956 realizza insieme alla moglie, che elaborò una novella ben conosciuta anche nelle scuole, il film che lo fece conoscere in tutto il mondo, *L'arpa birmana*. Il film fu presentato a Venezia, ottenne il maggior numero dei consensi dei giurati, ma per volere di Luchino Visconti che presiedeva la giuria il Leone d'oro non venne assegnato. Vinse tuttavia due premi collegati: il San Giorgio e l'Ocic.

Con *Fuochi nella pianura* (*Nobi*) vinse il

festival di Locarno nel 1961. L'anno prima aveva presentato a Cannes *La chiave* (*Kagi*) dalla trama a contenuto erotico tratto dal romanzo di Junichiro Tanizaki, lo stesso che ha ispirato Tinto Brass nel 1983 per il suo omonimo film.

A seguito delle Olimpiadi di Tokyo del 1964 realizzò il documentario sui giochi uscito l'anno dopo, che i più giudicarono all'altezza del famoso precedente di Leni Riefenstahl su Berlino 1936.

Nel 1967, insieme all'autrice Maria Perego, realizzò un film con Topo Gigio alle prese con i criminali che volevano fare uso di una bomba atomica: *Topo Gigio e la guerra del missile* (*Toppo Jijio no botan senso*).

Dopo circa un centinaio di film, Ichikawa è considerato uno dei maestri del cinema giapponese, dal messaggio straordinariamente chiaro e dal linguaggio sempre impeccabile, malgrado la gran varietà delle tematiche toccate.

## **Filmografia**

*Musume Dojoji* (Una ragazza al temoio di Dojoji), 1946. *Toho senichi.ya* (Le mille e una notte con la Toho), 1947. *Hana hiraku - Machiko Yori* (Un fiore sboccia), 1948. *Sambayakurukujugo-Tokyo-hen*, 1948. *Sambayakurukujugo-Osaka-hen*, 1948. *Sambyaku-rokujugo-ya* (365 notti), 1949. *Ningen moyo* (disegni umani), 1949. *Hateshinaki jonetsu* (Passione senza fine), 1949. *Netsudeichi* (Il denaro e tre uomini cattivi), 1950. *Ginza Sanshiro* (Sanshiro a Giza), 1950. *Akatsuki no tsuiseki* (Polizia e piccoli gangsters), 1950. *Nusumareta koi* (Amore rubato), 1951. *Koibito* (L'innamorato), 1951. *Iraishan* (Fiore di notte), 1951. *Bungawan* (Lo scorrere del fiume Solo), 1951. *Kekkon koshinkoku* (Marcia matrimoniale), 1951. *Mukokuseki-sha* (L'uomo senza nazionalità), 1952. *Rikkisan* (Signor fortuna), 1952. *Wakai hito* (Gente giovane), 1952. *Ashi ni sawatta onna* (La donna che toccava le gambe), 1952. *Ano te kono te* (Questa strada, quella strada), 1952. *Pu-san* (Il signor Pu), 1953. *Aoiro kakamuei* (La rivoluzione celeste), 1953. *Seishun Zenigata* (la giovinezza di Zenigata), 1953. *Aijin* (Gli amanti), 1953. *Josei ni kansuru junisho* (Dodici capitoli sulle donne), 1954. *Watashi no subete o* (Tutto su di me), 1954. *Okuman choja* (Il milionario), 1954. *Kokoro* (Il cuore), 1955. *Seishun kaidan* (Racconto fantasma della giovinezza), 1955. *Burma no tategoto* (L'arpa birmana), 1956. *Shokei no heya* (La stanza del supplizio), 1956. *Nihonbashi* (Ponte del Giappone), 1956. *Manin densa* (Treno affollato), 1957. *Tohoku no zunnu-tachi* (Uomini di Tohoku), 1957. *Ana* (Il pozzo), 1957. *Enjo* (La conflagrazione), 1957. *Anata to watashi no aikotoba: Sayonara, konnichiwa* (Goodbye e hallo), 1959. *Kagi* (La chiave), 1959. *Nobi* (Fuochi nella pianura), 1959. *Jokyo* (Il testamento di una donna), 1960. *Bonchi* (Il primogenito), 1960. *Ototo* (Il fratello minore), 1960. *Kuroi junin no onna* (Dieci donne nere), 1961. *Hakai* (La colpa), 1962. *Watashi wa nisai* (Ho due mani), 1962. *Dokonjo monogatari* (Danza del denaro), 1963. *Yukinojo henge* (La rivincita di Yuki-no-jo), 1963. *Taiiheiyō hitor-botchi* (Solo sull'oceano Pacifico), 1963. *Tokyo orimpiku* (Le olimpiadi di Tokyo), 1965. *Genji monogatari* (Il racconto di Genji), 1966. *Toppo Jijo no botan senso* (Topo Gigio e la guerra dei missili), 1967. *Seishun* (Gioventù), 1968. *Kyoto* (Id.), 1960.

*Nihon to nihonjin* (Il Giappone e il giapponese), 1970. *Ai futatabi* (Amare ancora), 1971. *Matabi* (Senza meta), 1973. *Olympiade Munchen 1972* (Ciò che l'occhio non vede), 1973. *Wagahai wa neko de aru* (Sono un gatto), 1975. *Tsuma to onna no aida* (Fra moglie e donne), 1976. *Inugamike no ichizoku* (Gli Inugami), 1976. *Akuma no temari-uta* (La ballata della vendetta), 1977. *Gokumon-to* (L'isola del diavolo), 1977. *Jo-oh-bachi* (Ape regina), 1978. *Hi no tori* (L'uccello di fuoco), 1978. *Byoonzaka no kubikukuri no ie* (La casa dell'impiccagione), 1979. *Koto* (Koto antica), 1980. *Kofuku* (Felicità), 1981. *Salame-yuki* (Neve fina), 1983. *Ohan*, 1984. *Biruma no tatekoto* (L'arpa birmana), 1985. *Rokumeikan* (L'alta società di Menji), 1986. *Eiga joyu* (L'attrice). *Taketori monogatari* (Il racconto di Taketori), 1987. *Tsuru* (Gru), 1988. *Tenkawa densetsu satsujin jiken* (I delitti della maschera No), 1991. *Fusa*, 1993. *Shinjitsu ichiro*, 1993. *Kaettekite Kogarashi monjiro*, 1993. *Shijushichinin no shikaku* (47 ronin), 1994. *Yatsu haka-mura* (Il villaggio delle otto tombe), 1996. *Shinsegumi*, 2000. *Dora-heita* (Playboy), 2000. *Kah-chan* (Big mama), 2002. *Tobo* (Fuga), 2002. *Musume no kekkon*, 2003. *Yume ju-ya* (Dieci notti di sogno in Europa), 2006. *Inugamike no ichizoku* (Gli Inugami).



## Nagisa Oshima (1932)

**A**utore scomodo e originale, esordisce negli anni Sessanta con film innovativi sull'onda della *Nouvelle Vague* francese. Di cui apprezza la rappresentazione della casualità della vita, dell'approccio anarchico e le istanze avanguardiste. Ritenuto caposcuola del movimento della *Nuberu bagu* (come venne chiamata la *Nouvelle vague* giapponese) grazie ai tre film che diresse nel 1960: *Racconto crudele della giovinezza*, *Il cimitero del sole* e *Notte e nebbia del Giappone*.

La trilogia è una sorta di manifesto del nuovo corso del cinema nipponico. Ma è con *Notte e nebbia del Giappone* che raggiunge la vetta più alta della manifestazione del suo nuovo cinema, sia per la rappresentazione che per il contenuto. Il film, con un esasperato utilizzo del piano-sequenza, ricostruisce con freddezza e cinismo il conflitto fra due diverse generazioni di militanti rivoluzionari. Il dibattito politico è acceso sui comportamenti della sinistra giapponese all'indomani del rinnovo del trattato nippo-americano in un feroce e appassionato scontro dialettico dei suoi partecipanti, praticamente immobili sulla scena in una non-azione anticonvenzionale.

Sarà la sua stessa casa di produzione a ritirare il film dalle sale per timore della sua radicalità. Per continuare a lavorare Oshima fonderà una sua compagnia assieme a Koyama Akiko, l'attrice che ha sposato e che lo ha accompagnato artisticamente da *Notte e nebbia del Giappone* fino a *L'impero della passione* (1978), passando da *L'impero dei sensi* (1976), l'opera che darà al regista la notorietà internazionale ma anche l'immeritata etichetta di pornografo.

"...Ho sempre detestato tutto il cinema giapponese...Il mio odio per il cinema giapponese inglobava assolutamente tutto, perché non erano gli autori che facevano i film, ma le società produttrici che decidevano tutto". Era quanto dichiarava ai *Cahiers du Cinéma* nel 1970. Con queste premesse non stupisce che la sua cinematografia appaia "rivoluzionaria". Per lui l'opera d'arte ha senso se concepita come atto di distruzione delle estetiche consolidate e di creazione di linguaggi originali. Oshima accomuna i film della generazione di Ozu e Mizoguchi prima e di Kurosawa, Ichikawa, Kobayashi e altri poi, non solo per evidenti affinità formali e la sostanziale dipendenza letteraria, ma per una sorta di marchio che segna l'origine di tutto il loro lavoro. Il richiamo alla coscienza vitt-

mistica del popolo giapponese. Nell'insieme quello nipponico è dunque una sorta di cinema consolatorio, che pur trattando tematiche umanitarie, antimilitaristiche e antifeudali, finisce per coltivare il mito dell'eroe in una dimensione generica in cui tende a stemperarsi. Un cinema che non registra la realtà ma ne discende passivamente. Senza ricrearla con una propria energia rinnovatrice. Autore prolifico e disordinato, impietoso

fustigatore della società si è dimostrato altra cosa, per esempio, dai monolitici Ozu e Kurosawa che impiegarono tutta la loro capacità a perfezionare il proprio modello estetico e culturale film dopo film. Oshima invece vibra colpi di ariete all'edificio del cinema giapponese classico nell'intento di scardinare i vecchi e nuovi tabù che lo pervadono. Dal razzismo al sesso, dalla famiglia al mito dei samurai.

### **Filmografia**

*Ai to kibo no machi* (t.l.: Il quartiere dell'amore e della speranza), 1959. *Sishun zankoku monogatari* (Racconto crudella della giovinezza), 1960. *Taiyo no hakaba* (Il cimitero del sole), 1960. *Nihon no yuru to kiri* (Notte e nebbia del Giappone), 1960. *Shitku* (L'addomesticamento), 1961. *Amakusa Shiro Tokisada* (t.l.: Amakusa Shiro Tokishada), 1962. *Etsurako* (t.l.: Il godimento), 1965. *Yumbogi no nikki* (t.l.: Diario di Yumbogi), 1965. *Kakuchu no torma* (Il demone in pieno giorno), 1966. *Ninja bugeicho* (Cronache delle imprese dei Ninja), 1966. *Nihonshunka-ko* (Sulle canzoni sconce giapponesi), 1967. *Muri shinju: Nihon no natsu* (Suicidio a due forzato, Estate del Giappone), 1967. *Koshikei* (L'impiccagione), 1968. *Kaettekita yopparai* (Il ritorno degli ubriachi), 1968. *Shinjuku dorobo nikki* (Diario di ladro di Shinjiuku), 1968. *Shonen* (il bambino), 1969. *Tokyo senso sengo hiwa* (Storia segreta del dopoguerra dopo la guerra di Tokyo), 1970. *Gishiki* (La cerimonia), 1971. *Natsu no imoto* (Sorellina d'estate), 1972. *Ai no corrida* (Ecco, l'impero dei sensi), 1976. *Ai no borei* (L'impero della passione), 1978. *Senju no merii Kurisumasu* (Furyo), 1983. *Makkusu, mon amuru* (Max amore mio), 1986. *Gohatto* (Tabù - Gohatto), 1999.



### **Shohei Imamura (1926-2005)**

**S**pinto dall'amore per il teatro e dall'avversione per le classi sociali privilegiate, da cui peraltro proveniva, il giovane Imamura abbandonò il percorso a cui le migliori scuole e l'appartenenza borghese lo destinavano. La vicinanza alle gente comune, ai modi di vita semplici e quotidiani lo avevano attirato presto verso il cinema.

Dopo gli anni dell'apprendistato dal 1951 in poi come assistente a Ozu, Kobayashi, Nomura e altri debuttò nel 1958 con *Desiderio rubato* (*Nusumareta Yokujo*). Ma come altri giovani autori di quel periodo per non scendere a compromessi e rimanere fede-

le alla sua poetica creativa si allontanò dal cinema di fiction per dedicarsi al documentario televisivo alla ricerca delle radici dell'uomo giapponese e alla rilettura anticonvenzionale della storia contemporanea del Giappone. Fondò una casa di produzione autonoma per garantirsi lo spazio e l'indipendenza necessari. Complementare a questo bisogno sentì anche quello di creare una scuola di Televisione e Cinema per formare giovani registi visto che l'industria utilizzava soltanto mestieranti in là con gli anni. Nel prosieguo della sua attività d'autore Imamura confermerà la specificità delle sue scelte creative film dopo film interessandosi praticamente alle classi più basse come aveva ini-

ziato a fare con l'opera d'esordio incentrata sul mondo degli attori di umile estrazione. "É la vita della gente comune che mi interessa, perché ha molta più vitalità della cerimonia del the dei samurai. Essere un samurai significa essere idealista, coraggioso, conoscere la vergogna, tutte cose che vengono insegnate a scuola. La gente comune è realistica e vigorosa. Oggi in Giappone esistono entrambi questi aspetti culturali e si influenzano l'un l'altro". Imamura seppe mantenere fede a

queste premesse e i suoi film sembrano improntati ad uno stile più naturalistico di Oshima, tanto che è possibile paragonare il suo metodo di analisi a quello di un entomologo che osservi i suoi insetti con la stessa cura e scrupolosità mostrata dal regista nei confronti dei suoi personaggi.

Partecipa più volte al festival di Cannes e vince in ben due edizioni, con *La ballata di Narayama* nel 1984 e con *L'anguilla* nel 1997.

### **Filmografia**

*Nusumareta yokuyo* (Desiderio nascosto"), 1958. *Nishi Ginza ekimae* (Di fronte alla stazione ovest di Ginza") 1958. *Hateshinaki yokubo* ( Desiderio infinito"), 1958. *Nianchan* (Il mio secondo fratello"), 1959. *Buta to gunkan* (Porci, geishe e marinai), 1961. *Nippon konchiki* (L'insetto donna"), 1963. *Akai Satsui* (Istinti omicidi"), 1964. *Jinruigaku nyumon: Erogotshi yori* (I pornografi: Introduzione all'antropologia"), 1966. *Ningen johatsu* (Un uomo svanisce"), 1967. *Nippon sengoshi - Madama onoro no seikatsu* (Storia del Giappone del dopoguerra raccontata da una barista"), 1970. *Karayuki-san, the making of a prostitute*, 1975. *Fukushu suruwa wareniari* (La vendetta è mia), 1979. *Eijanaka* (Perché no?"), 1981. *Narayama bushiko* (La ballata di Narayama), 1983. *Zegen*, 1987. *Kuroi ame* (Pioggia nera"), 1989. *Unagi* (L'anguilla), 1997. *Kanzo sensei* (Dottor Akagi"), 1998. *Akai hashi no shita no nurui mizu* (Acqua tiepida sotto un ponte rosso), 2001. *11 settembre 2001* (segmento Giappone), 2002.



### **Takeshi Kitano (1947)**

Il ventiseienne cabarettista di un locale della Tokyo notturna, che aveva esordito casualmente per sostituire un comico improvvisamente ammalatosi, nel 1973 non poteva assolutamente immaginare che un giorno sarebbe diventato un regista del cinema conosciuto e apprezzato in tutto il mondo.

Dopo tanta buffoneria e tanto mestiere acquisito, Kitano si trova a partecipare ad una ricca coproduzione nippo-inglese di Nagisa Oshima (*Furyo*, 1983) e quindi a riservarsi una tribuna d'attenzione molto vantaggiosa. Tanto da permettergli la parte principale nel film *Violent Cop* che inizialmente era stato

concepito come una storia di yakuza di routine, con violenza e ammazzamenti all'americana, ma che con la sua regia (ottenuta per defezione dell'incaricato originario) diventa qualcosa di diverso che sconcerta il pubblico. Questo, abituato com'era ad associare alla figura di Kitano un'immagine di divertente e stralunato giullare televisivo, non si rende conto della trasformazione che il neo-regista sta immettendo nelle storie al *noir*. Non manca e non mancherà successivamente la violenza nelle storie di Kitano ma avrà un sapore molto nuovo e più vero. Basta con il compiacimento e l'enfasi della violenza che il cinema americano ha riversato in quello giapponese. Si fa strada invece una rappresenta-



zione amara e disincantata della realtà del suo tempo, dove l'atto violento è dettato dall'inesorabilità di come è diventata la società. Una violenza da esprimere con dolore, improvvisa e dolorosa. Che non fa venire voglia d'imitarla, ma al contrario di fuggirne.

Il suo cinema sfugge dapprima ad una collocazione critica. Poi viene meglio avvertito come opera di genere che sfugge alle regole del genere e che ha vocazione autoriale. Questa si evidenzia soprattutto dalla capacità di accomunare vicende di criminalità a storie individuali di handicap, solitudine e infelicità nello stesso contesto senza apparire cervelotiche e ingiustificabili. Nei suoi film "violen-

ti" la rabbia e l'indignazione morale esplodono in un fuoco quasi purificatore che volge alla riflessione sulla vita, sulla sua inesorabile avvicinamento alla morte, sul dolore e sul nulla. Kitano introduce nel cinema del suo tempo uno sguardo tragico e insieme quasi infantile e puro. Forse il solo capace di percepire l'essenza della vita spogliata delle maschere e dai legami sociali. Con la nostalgia dell'infanzia, ricuperando la valenza sovversiva e anarchica del gioco contro tutte le istituzioni che soffocano la vita, la yakuza, la famiglia, la scuola, il lavoro l'obbligo del successo...

### ***Filmografia***

*Sono otoko, kyobo ni tsuki* (Violent Cop), 1989. *3-4 X jugatsu* (Boling Point), 1990. *Ano natsu, ichiban shizukana* (Il silenzio sul mare), 1991. *Sonachine* (id), 1993. *Minna yatteruka?* (Gettino Any?), 1994. *Kizzu ritan* (Kids Return), 1996. *Hana-bi* (Hana-bi - Fiori d'arancio), 1997. *Kikujiro no natsu* (L'estate di Kikujiro), 1999. *Brother* (id), 2000. *Dolls* (id.), 2002. *Zatoichi* (id), 2003. *Takeshi* (id), 2005. *Kantoku - Banzai!* (2007)



"IL CINEMA GIAPPONESE  
HA 100 ANNI"

di Nagisa Oshima (1994)



Nel 1992, poco prima del centenario della nascita del cinema, gli archivisti hanno scoperto una parte di una copia de *Il diario dei viaggi di Chuji* un film che da molto tempo si credeva irrimediabilmente perduto. Il regista del film Daisuke Ito era già morto a 82 anni, convinto che il suo capolavoro fosse perduto per sempre.

I film si affermarono rapidamente in Giappone giungendo nel Paese l'anno successivo allo sviluppo della tecnica cinematografica. I giapponesi cominciarono ben presto a realizzare autonomamente i loro film prendendo inizialmente come soggetto il teatro *kabuki*. Si dice che Shozo Makino sia stato il primo regista cinematografico giapponese, ed è stato lui a introdurre per la prima volta le riprese in esterni in un film *kabuki*. Finalmente un nuovo passo avanti allontanò il film dal mondo del teatro. Daisuke Ito è stato un allievo di Kaoru Osanai. Il primo settembre 1923 un violento terremoto colpì Tokyo e la circostante regione. I melodrammi sentimentali che apparirono in seguito al disastro esercitavano un fascino particolare nella macabra atmosfera che dominava la città. Daisuke Ito è stato lo sceneggiatore di uno di questi melodrammi, *La canzone di un barcaiolo*. *Il diario dei viaggi di Chuji* fu il risultato di una vera e propria esplosione dei sogni e dell'amarezza accumulati dal giovane Ito che per tanti anni era stato uno sceneggiatore su commissione e non aveva potuto scegliere i propri soggetti. In questo modo nacque finalmente il primo autore indipendente del cinema giapponese. Fu più o meno in questo periodo che Teinosuke Kinugasa, un regista coetaneo di Ito che aveva iniziato la sua carriera come interprete di ruoli femminili, realizzò due film con una influenza europea. Seguì l'epoca del cosiddetto cinema impegnato. In un contesto di decadenza economica, agitazioni operaie, proteste contadine sempre più violente e dura repressione governativa, i film di questo genere tentavano di mostrare le

contraddizioni e le sofferenze della società capitalista. Tuttavia la censura e la crescente tensione del periodo precedente la guerra con la Cina obbligò gli autori a rinunciare rapidamente al loro impegno. Il risultato fu che gli autori giapponesi riuscirono a oltrepassare i limiti imposti dalla forma rigida del teatro, o dalle esigenze dell'ideologia, e iniziarono a rappresentare oggettivamente il fondamento stesso della società giapponese, la vita familiare dell'individuo. Questo nuovo indirizzo avrebbe segnato la prima età d'oro del cinema giapponese.

Nel 1936, l'anno in cui Kenji Mizoguchi girò *L'elegia di Osaka* e *Sorelle di Gion*, alcuni giovani ufficiali dell'esercito tentarono un colpo di stato nel famigerato attentato del 26 febbraio. Pur essendo fallito, il tentativo di colpo di stato mise irrimediabilmente il Giappone sulla via del militarismo. È interessante osservare che l'Associazione dei registi del Giappone venne fondata proprio nel giorno precedente il tentativo del colpo di stato.



Il regista Kenji Mizogouchi, autore di numerosi film fra i quali *L'elegia di Osaka* e *Sorelle di Gion*



Yosujiro Ozu e Sadao Yamanaka in una foto scattata al fronte durante la guerra cino-giapponese

L'Associazione sembrò dare i suoi frutti molto rapidamente. Nell'anno successivo alla fondazione Tomu Uchida realizzò *Progresso senza fine*, basato su un'idea di Yasujiro Ozu, nonostante i due autori lavorassero per differenti studi. Il film racconta la tragica storia di un operaio che consacra disinteressatamente la sua intera vita a una fabbrica. Nello stesso anno il governo giapponese diede inizio alla sua guerra totale contro la Cina, un evento che segnò l'inizio di un "progresso senza fine" verso la distruzione. Lo stesso anno Sadao Yamanaka realizzò il suo ultimo film, *Umanità e palloni di carta*, un'opera dominata dal tema della morte.

L'autore venne quindi arruolato e mandato al fronte in Cina dove morì di malattia l'anno successivo ad appena vent'otto anni. La foto di questa pagina è stata scattata quando il sergente Ozu, a sua volta chiamato alle armi, visitò il soldato scelto Yamanaka poco prima della morte di quest'ultimo. In questo periodo gli autori cinematografici giapponesi continuarono a produrre opere ispirate, nonostante le perdite che la guerra, il Governo e i regolamenti militari fecero subire alle vite degli artisti e alla vita stessa del cinema. Questa situazione divenne ancor più insopportabile nel 1939 quando entrò in vigore la legge sul cinema basata sui regolamenti cine-

matografici della Germania nazista. L'anno successivo la *major* annullò la proiezione di *Soldati al fronte*, documentario di Fumio Kamei. Ma dato che le commedie avevano una lunga tradizione nel cinema giapponese, in questo periodo oscuro il Paese fu conquistato dalle parodie del regista Kajiro Yamamoto e di un attore comico noto come Enoken. Nel dicembre 1941 il Giappone allargò la guerra includendo gli Stati Uniti, la Gran Bretagna e gran parte del resto del mondo nella lista dei suoi nemici. Per ironia della storia il regista di questo film propagandistico inteso a incoraggiare le speranze di vittoria fu proprio il famoso liberale Kajiro Yamamoto. Tuttavia più che rafforzare la bellicosità della nazione questa epopea strapalacrine mette in scena gli sforzi di un giovane per trovare l'autentico spirito giapponese e diventare un guerriero ideale, servì a stimolare l'interesse per gli effetti speciali, un'arte questa che dopo la guerra diede origine alla serie *Godzilla*.

A proposito di lacrime, ecco il film che suscitò più emozione di ogni altra opera realizzata durante la guerra. È la storia di un guidatore di risciò e della sua devozione per la vedova e per il figlio di un ufficiale dell'esercito. Atterriti dall'idea che un umile guidatore di risciò osasse nutrire una passione, anche se segreta, per la vedova di un ufficiale, i censori fecero il film a pezzi. Tuttavia persino le parti sopravvissute alla censura continuarono a commuovere il pubblico. Il 21 ottobre 1943: una cerimonia di addio per gli studenti arruolati nell'esercito viene celebrata sotto la pioggia ghiacciata. L'esonero accademico è stato infine eliminato; il fango sotto i piedi degli studenti in marcia ancora vestiti con le loro uniformi studentesche ma armati di fucile si sarebbe rivelato un presagio del loro destino. La corsa apparentemente inarrestabile del paese verso la distruzione venne interrotta dai bombardamenti atomici su Hiroshima e Nagasaki. Tra le oltre 140

mila vittime immediate di questa devastazione si trovava Keicho Sonoï, l'attrice che aveva interpretato l'affascinante vedova in *L'uomo del riscio*. Aveva allora 32 anni. Insieme a lei persero la vita a Hiroshima gli altri nove membri della compagnia teatrale Sakuragum.

Non è sorprendente che Akira Kurosawa, avendo cominciato la sua carriera durante la guerra dopo essere stato l'assistente di Kajiro Yamamoto, con il suo primo film nel dopoguerra, *Nessun rimpianto per la mia giovinezza*, presenti un'amara critica per l'operato del governo prima e durante il conflitto così come la speranza per una vita migliore del Giappone nel dopoguerra. Lo stesso anno affrontando più o meno gli stessi temi un altro regista che aveva iniziato la sua carriera nel periodo della guerra, Keisuke Kinoshita realizzò *Mattina con la famiglia Osonè*. All'epoca comunque la censura esisteva ancora, dato che le forze di occupazione avevano soppiantato governo e i militari giapponesi e il Paese affrontava la confusione sociale dovuta a una diffusa agitazione operaia. Ciononostante i registi che avevano iniziato a lavorare durante la guerra riuscirono a sfogare in questo periodo le energie creative che avevano dovuto reprimere, dando luogo a una serie di impressionanti capolavori. Il premio ricevuto da Akira Kurosawa a Venezia per *Rashomon* servì come uno stimolo positivo per i registi più anziani che raggiunsero allora il culmine del loro vigore espressivo. Pochi potrebbero contestare che questo periodo sia stato una seconda età dell'oro del cinema giapponese.

Ho visto questo film (*Il giardino delle donne*) all'inizio della primavera del 1954. Spero che mi perdonerete se a questo punto passo bruscamente alla prima persona, ma è a partire da questo

anno che io stesso ho incominciato a far parte del cinema giapponese. In effetti a quest'epoca non ero ancora un autore, anche se avevo superato l'esame per diventare aiuto regista nello studio Shochiku Huoku e non ero ancora deciso a perseguire questa carriera. Fino ad allora non avevo attribuito un grande valore ai film. Ma mi sono convinto quando ho visto questo film. Guarda cosa si può fare con il cinema, ho pensato. Ma cosa, per l'esattezza? Sei anni dopo ho trovato la risposta. Nel periodo in cui le folle studentesche e i gruppi operai circondavano il palazzo della Dieta per protestare contro l'estensione del Trattato di sicurezza tra Stati Uniti e Giappone, è stato distribuito il mio secondo film, *Racconto crudele della giovinezza*. Mi sembrava che fino ad allora tutti i film giapponesi fossero stati eccessivamente dominati dai temi relativi alla vittimizzazione delle masse nella guer-



Due immagini del film *Rashomon*, di Akira Kurosawa, premiato a Venezia con il Leone d'oro

ra, alla povertà e alla natura feudale della famiglia e della società giapponese. Se da una parte era naturale che le masse si considerassero come vittime, credevo che per i registi fosse essenziale sottrarsi a questa mentalità. I registi non hanno forse il dovere di cercare il cammino verso la libertà dell'uomo, anche se è difficile e anche se è penoso? Il termine *Nouvelle vague* giapponese è stato applicato per la prima volta nel 1960 a me e ad altri colleghi che avevano iniziato la loro carriera nelle stesse società. Questa etichetta derivata dall'omonimo movimento francese, l'ho sempre detestata. Questa *Nouvelle vague* venne stroncata quando la società, a seguito del fallimento delle proteste contro l'estensione del Trattato di sicurezza con gli Stati Uniti, ritirò dalle sale appena cinque giorni dopo l'uscita il mio film *Notte e nebbia del Giappone*, basato in parte sulle mie esperienze di studente negli anni Cinquanta. In seguito a questo fatto ho lasciato quella società costituendo una mia casa di produzione, anche se per un certo periodo io non ho avuto i mezzi per realizzare alcun film, ero convinto che la tendenza della cinematografia avrebbe giocato a mio favore. Una delle ragioni della mia convinzione si doveva al fatto che anche prima della mia decisione compagnie importanti avevano dato spazio a qualche autore che aveva adottato nei riguardi del cinema approcci e orientamenti totalmente diversi da quelli degli autori precedenti. Una seconda ragione era dovuta alle



Un'immagine tratta da *Racconto crudele della giovinezza*, di Nagisa Oshima

nuove direzioni prese da produzioni indipendenti. Kaneto Shindo realizzò *L'isola nuda* ricorrendo a un sistema produttivo completamente differente. Né Susu Moani né Hiroshi Teshigahara avevano esperienza dei grandi *studios*. In breve tutto questo contribuiva ad annunciare una nuova epoca in cui i film sarebbero stati realizzati dagli individui piuttosto che dalle società.

Prima e durante la guerra il sesso era stato un argomento tabù nei film giapponesi. Sullo schermo non era permesso neppure il bacio. Entro la metà degli anni Sessanta l'interesse per i temi sessuali si era ormai rapidamente affermato come un luogo comune. Ma il sesso è un argomento delicato, estremamente personale. Come può essere espresso efficacemente se a trattarlo non è un artista impegnato in prima persona. Nello stesso periodo nascono società di produzione specializzate in film erotici a basso costo. Queste produzioni, note come "film rosa", attirarono un pubblico considerevole. D'altra parte l'affluenza nelle sale aveva raggiunto il massimo nel 1958 e incominciava a registrare sensibili riduzioni annuali. L'industria cinematografica fu sconvolta quando Tetsuji Takechi, celebre critico e regista del teatro tradizionale giapponese, decise improvvisamente di produrre un film rosa. In ogni caso il suo film, *Neve nera*, ambientato in una base militare americana venne sequestrato dalla polizia e l'autore incriminato per violazione delle leggi sull'oscenità. Il primo lungometraggio realizzato da Shuji Terayama, famoso poeta, drammaturgo, regista, impresario teatrale, romanziere, regista di cortometraggi, nonché allibratore occasionale, venne prodotto attraverso un sistema cooperativo che impegnò una piccola società di distribuzione chiamata *Associazione dell'arte teatrale* e una società di produzione amministrata dal regista. Altri film prodotti con lo stesso sistema incominciarono ad apparire nel 1968 a partire dal mio

*L'impiccagione*. La società di produzione del regista partecipò con 5 milioni di yen, come fece anche *l'Associazione dell'arte teatrale*. Anche se realizzare un film al costo incredibilmente basso di 10 milioni di yen, equivalenti all'epoca a circa 30.000 dollari, sembrava difficile, un numero sorprendente di registi di diverse provenienze decise di tentare la stessa strada. Tra loro si trovavano registi che avevano abbandonato i loro *studios*, registi di documentari e registi televisivi. In sostanza abbiamo trasformato il film a basso costo in un'arma a nostro vantaggio e abbiamo sfruttato l'idea per esplorare nuovi temi e metodi. In questo modo non abbiamo allargato soltanto gli orizzonti del cinema giapponese ma quelli del cinema in generale. Ancora nel 1968 Sejun Suzuki, che aveva sempre lottato per imporre una certa bellezza stilizzata nei film commerciali della Mikazu fu licenziato dallo studio perché il suo film *Marchiati per uccidere* venne considerato esoterico. Il suo licenziamento provocò un ampio movimento di protesta nell'industria cinematografica.

Anche se i documentari giapponesi avevano conosciuto un rapido sviluppo grazie agli sforzi di numerosi autori, due documentari distribuiti nel 1968 provocarono una vera onda d'urto nella società giapponese. Il primo fu *Estate a Narita* di Shinsuke Ogawa che descriveva le proteste contadine e studentesche contro la costruzione del nuovo aeroporto di Tokyo.

Il secondo fu *Preistoria di un partigiano* di Noriaki Tsuchimoto, un ritratto del leader della rivolta studentesca dell'università di Kyoto. Quando ho realizzato *La cerimonia* nel 1971, il critico del giornale Asai scrisse che il film era un bilancio prematuro della democrazia del dopoguerra. In sostanza criticava il mio eccessivo pessimismo. Tuttavia Yuki Omishima si era suicidato l'anno precedente e l'anno successivo la setta studentesca ultra radicale nota come *Esercito rosso* linciò

dodici dei propri membri in un'operazione denominata *Bilancio finale*. Questo accadde poco prima che gli altri membri della setta venissero catturati dopo uno scontro a fuoco con speciali unità di polizia. I servizi dedicati alla resistenza del gruppo nel suo rifugio di montagna raggiunsero i più alti indici di ascolto della storia della televisione giapponese. Da quell'epoca i giovani non sono più riusciti ad assumersi un ruolo rilevante sulla scena della storia giapponese moderna.

Il film sulla malavita in cui si descrivevano le lotte spesso violente tra i giovani membri delle bande della Yakuza giapponese appartengono ad un genere che ha dominato il cinema giapponese durante i turbolenti anni Settanta.

Un altro genere di costante successo era la serie di *Tora-san*. Yoji Yamada, che era entrato negli *studios* di Shochiku nel mio stesso anno, ha cominciato dal 1969 a produrre questi film il cui eroe è un commerciante ambulante. Pur non avendo una fissa dimora *Tora-san* continua a tornare occasionalmente a casa in un soffocante quartiere di Tokyo dove gli abitanti lo accolgono come fosse un membro delle loro famiglie. Questa saga ininterrotta affronta temi come la nostalgia della famiglia e la vita comunitaria.

Un altro genere diffuso era quello dei film erotici dello studio Nikatzu che definì questo tipo romantico-porno e decise di non girare nient'altro. Nel 1972 però le autorità giapponesi sequestrarono quattro film romantico-porno e incriminarono nove persone. Malgrado questa repressione o forse a causa di essa i registi continuarono a realizzare opere eccellenti. Secondo me gli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta dovrebbero essere considerati come la terza età d'oro del cinema giapponese. Ed è in questo periodo che registi di diverse aspirazioni,



nati durante la guerra ma cresciuti nel Giappone del dopoguerra, sono riusciti a superare numerose difficoltà di produzione e raggiungere la loro piena maturità artistica.

Grazie all'associazione con un produttore francese ho potuto rompere i limiti imposti in Giappone all'espressione della sessualità. La cosa è stata possibile girando il film (*L'impero dei sensi*) in Giappone ma sviluppando il negativo in Francia. Le autorità giapponesi naturalmente si sono infuriate, hanno sequestrato il libro in cui era pubblicata la sceneggiatura, incriminando gli autori nel nome delle leggi sull'oscenità. Alla fine però come nel caso dei film romantico-porno tutti gli accusati sono stati riconosciuti innocenti. Tuttavia al suo arrivo in Giappone il film è stato censurato alla dogana. Da allora la versione integrale non è stata mai distribuita in Giappone.

Ho riflettuto lungamente sulla natura particolare dei film di guerra giapponesi in cui sono presenti soltanto personaggi giapponesi e il nemico non viene mai rappresentato. Sono arrivato alla conclusione che si trattava di una grave lacuna, dato che le guerre possono nascere soltanto quando si ha qualcuno contro cui combattere. In *Furyo* ho presentato la

prima volta sullo stesso piano i giapponesi e i loro nemici. Poi sono andato a Parigi da solo e ho girato *Max mon amour*, anche se questo è un film di Oshima non sono sicuro che possa essere definito un film giapponese. In sostanza credo che tutto il concetto della nazionalità di un film sia davvero irrilevante.

Consentitemi ora di lasciare la prima persona e ridiventare un commentatore oggettivo. Un pranzo: i quattro membri della famiglia insieme al loro insegnante privato sono seduti tutti allo stesso lato della tavola. Ma la tavola da pranzo presente un tempo nei film di Ozu e Mizoguchi non si vede più da nessuna parte. Sin dalla nascita del cinema giapponese, decine di autori hanno esaltato, criticato e a volte persino cercato di distruggere i suoi temi maggiori, la casa e la famiglia. Ma queste istituzioni non esistono più nella forma di un tempo. Nel Giappone moderno l'unica cosa da fare è giocare con quello che è rimasto, come Yoshimitsu Morita ha chiaramente mostrato in questo film.

Il senso di isolamento e frustrazione dei giovani che sentono di non avere niente in comune con gli altri o con la loro epoca, è stato espresso brillantemente da Shinji Samai con il suo stile inimitabile. Tutti i registi comparso dagli anni Ottanta sono nati dopo la guerra non hanno mai lavorato per nessuna compagnia. Le loro esperienze sono diverse. Alcuni hanno girato film in 8 o 16 mm. per proprio conto quando andavano ancora a scuola, altri sono stati aiuto-registi di film romantico-porno e altri ancora hanno diretto spot pubblicitari. Ci sono anche molti attori, romanzieri, musicisti che si stanno misurando con la regia. Intenzionalmente o no, tutti costoro presentano una società giapponese incapace di comunicare e afflitta dalla dissoluzione dei rapporti umani. Simili autori lottando contro queste realtà stanno realizzando opere moderne ed efficaci. In *Scintillio Joji* Matsuoka descrive con freschezza il triango-



Scena tratta da *L'impero dei sensi*, di Nagisa Oshima



*Il cantante rock e attore David Bowie in una scena di Furyo, di Nagisa Oshima*

lo singolare che unisce una donna alcolizzata, suo marito omosessuale e l'amante di quest'ultimo. Tutti e tre impegnati a stabilire un nuovo tipo di coesistenza diverso dalla casa tradizionale.

In seguito al suo eccezionale successo televisivo, l'attore "Beat" Takeshi, apparso in *Furyo*, ha incominciato anche a realizzare film col suo vero nome Takeshi Kitano. Dopo avere rappresentato la società moderna descrivendone gli istinti violenti, l'autore presenta in *Sonatine* l'immagine lucida e tranquilla di un violento gangster di mezza età che oramai incapace di trovare un posto nella società si rifugia per sempre nei suoi sogni.

Nel campo dell'animazione e dei documentari, nuovi artisti hanno creato forme di espressione innovative. Ma il più grande cambiamento visibile nel cinema giapponese è l'affermazione di registi non giapponesi residenti in Giappone. Tra questi residenti, come vengono chiamati, i coreani sono quasi 750 mila e costituiscono il più numeroso gruppo etnico non giapponese del Paese. Yoichi Sai, uno di questi residenti ha diretto *Tutti sotto la luna*, una decisa affermazione dell'unicità e

al tempo stesso dell'universalità della condizione dei coreani in Giappone. Dato che il numero dei non giapponesi nel Paese continua ad aumentare ad un ritmo sorprendente, questa trasformazione della società avrà senza dubbio un effetto profondo sul cinema giapponese.

I primi cento anni del cinema giapponese sono stati la sua giovinezza. Senza dubbio esso si manterrà giovane anche nei cento anni a venire. In questi cento anni il cinema giapponese riuscirà a liberarsi dall'incantesimo del Giappone e fiorirà semplicemente come puro cinema.

## Film e documenti citati nel film

**Il diario dei viaggi di Chuji**, 1927 di Daisuke Ito. **Panorama di aceri**, 1899. **I 47 ronin fedeli**, 1914 di Shozo Makino. **Ardore di vita**, 1918 di Norimasa Kaerayama. **La ragazza delle montagne profonde**, 1918 di Norimasa Kaerayama. **Il cadavere vivente**, 1918 di Eizo Tanaka. **Circolo filodrammatico**, 1920 di Junichiro Tamizaki-Thomas Kurihara. **Anime sulla strada**, 1921 di Kaoru Osami-Minoru Murata. **Un uccello in gabbia**, 1924 di Eiichi Matsumoto. **La canzone di un barcaiolo**, 1923 di Yoshinonu Ikeda. **Il diario dei viaggi di Chuji**, 1927 di Daisuke Ito. **Una pagina matta**, 1926 di Teinosuke Kinugasa. **Incroci**, 1928 di Teinosuke Kinugasa. **Una bambola vivente**, 1929 di Tomu Uchida. **Sinfonia metropolitana**, 1929 di Kenji Mizoguchi. **Chi l'ha indotta a fare questo?**, 1930 di Shgeioshi Suzuki. **Sono nato, eppure...**, 1932 di Yasujiro Ozu. **Elegia di Okasa**, 1936 di Kenji Mizoguchi. **Sorelle del Gion**, 1936 di Kenji Mizoguchi. **Associazione dei registi giapponesi** (foto). **Progresso senza fine**, 1937 di Tomu Uchida. **Umanità e palloni di carta**, 1937 di Sadao Yamanaka. **Il sergente Ozu e il soldato scelto Yamanaka** (foto). **Okoto esasuke**, 1935 di Yasujiro Shimazu. **Kakita Akanishi**, 1936 di Mansaku Itami. **Fanciulli nel vento**, 1937 di Hiroshi Shimuzu. **Il fardello della vita**, 1935 di Heinosuke Gosho. **Cinque esploratori**, 1938 di Tomotaka Tasaka. **Tutta la famiglia al lavoro**, 1939 di Mikio Naruse. **Primavera nell'isola dei lebbrosi**, 1940 di Shiro Toyoda. **Soldati al fronte**, 1939 di Fumio Kamei. **Enoken in Borsaiolo Kinta**, 1937 di Kajiro Yamamoto. **La guerra sui mari dalle Hawaii alla Malesia**, 1942 di Kajiro Yamamoto. **L'uomo del riscìò**, 1943 di Hiroshi Inagaki. **Nessun rimpianto per la mia giovinezza**, 1946 di Akira Kurosawa. **Mattina con la famiglia Osone**, 1946 di Kinosuke Kinoshita. **Guerra e pace**, 1947 di Fumio Kamei-Satsuo Yamamoto. **Ballo in casa Anjo**, 1947 di Kazuhiro Yoshimura. **Montagne azzurre**, 1949 di Tadashi Imai. **Evasione all'alba**, 1950 di Senkichi Tamagichi. **Rashomon**, 1950 di Akira Kurosawa. **Principio d'estate**, 1951 di Yasujiro Ozu. **Pasto**, 1951 di Mikio Naruse. **Vita di Oharu**,



**donna elegante**, 1952 di Kenji Mizoguchi. **I racconti della pallida luna d'agosto**, 1953 di Kenji Mizoguchi. **Là dove si vedono le ciminiere**, 1953 di Heinosuke Gosho. **Le oche selvatiche**, 1953 di Shiro Toyoda. **Viaggio a Tokyo**, 1953 di Yasujiro Ozu. **I sette samurai**, 1954 di Akira Kurosawa. **Il giardino delle donne**, 1954 di Keisuke Kinoshita. **Racconto crudele della giovinezza**, 1960 di Nagisa Oshima. **Solo lei sa**, 1960 di Osamu Takahashi. **Il buono a niente**, 1960 di Yoshishige Yoshida. **Biglietto di sola andata per l'amore**, 1960 di Masahiro Shinoda. **Volontari dell'infamia**, 1960 di Tsutomu Tamura. **Notte e nebbia del Giappone**, 1960 di Nagisa Oshima. **Questo mare bollente**, 1956 di Ko Nakahira. **Cella di rigore**, 1956 di Kon Ichikawa. **Bacio**, 1957 di Yasuzo Masumura. **Il desiderio inappagato**, 1958 di Shoei Imamura. **L'avamposto del bandito**, 1959 di Kitachi Okamoto. **La condizione umana**, 1959 di Masaki Kobayashi. **L'isola nuda**, 1960 di Kaneto Shindo. **Cattivi ragazzi**, 1961 di Susumu Hani. **Tranello**, 1962 di Hiroshi Teshigahara. **La donna insetto**, 1963 di Shoei Imamura. **Crimine rosso**, 1964 di Koji Wakumatsu. **L'embrione caccia in segreto**, 1966 di Koji Wakumatsu. **Angeli violati**, 1967 di Koji Wakumatsu. **Sogno ad occhi aperti**, 1964 di Tetsuji Takechi. **Neve nera**, 1965 di Tetsuji Takechi. **Butta via i libri, andiamocene in strada**, 1971 di Shuji Terayama. **L'impiccagione**, 1968 di Nagisa Oshima. **L'inferno del primo amore**, 1968 di Susumu Hani. **Proiettile umano**, 1968 di Kihachi Okamoto. **Doppio suicidio**, 1969 di Masahiro Shinoda. **Eros più massacro**, 1969 di Yoshishige Yoshida. **Il bambino**, 1969 di Nagisa Oshima. **Gli oppressi della nebbia**, 1970 di Kei Kumai. **Il corteo funebre delle rose**, 1969 di Toshio Matsumoto. **Gli spiriti malvagi del Giappone**, 1970 di Kazuo Kuroka. **Questo mondo transitorio**, 1970 di Akio Jissoji. **Oh, amanti da tempo perduti**, 1971 di Sohiro Tahara Kunio Shimizo. **Orgasmo angelico**, 1972 di Koji Wakumatsu. **Una generazione di tatuaggi**, 1965 di Sejun Suzuki. **Elegia della violenza**, 1966 di Sejun Suzuki. **Marchiati per uccidere**, 1967 di Sejun Suzuki. **Estate a Narita**, 1968 di Shinsuke Ogawa. **Preistoria di un partigiano**, 1969 di Noriaki Tsuchimoto. **La cerimonia**, 1971 di Nagisa Oshima. **Combattimento disonorevole**, 1973 di Kinji Fukasaku. **Il nuovo incontro di Torasan con la cantante**, 1975 di Yoji Yamada. **Da tre al sesso**, 1971 di Shogoro Nishimura. **Estasi di dita bianche**, 1972 di Toru Murakawa. **Labbra bagnate**, 1972 di Noriaki Tsuchimoto. **Cacciatore d'amore**, 1972 di Seiichiro Yamaguchi. **Amanti bagnati**, 1973 di Noriaki Tsuchimoto. **L'inferno di una prostituta**, 1973 di Noboru Tanaka. **Virgin Blues**, 1974 di Toshiya Funita. **La vera storia di Abe Sada**, 1975 di Noboru Tanaka. **L'impero dei sensi**, 1976 di Nagisa Oshima. **Furyo**, 1983 di Nagisa Oshima. **Giochi di famiglia**, 1983 di Yoshimitsu Morita. **Typhoon Club**, 1985 di Shinji Samai. **La strada del tuono selvaggio**, 1980 di Toshihuro Ishin. **Discepoli di Ippocrate**, 1980 di Kazuki Omori. **Maledetti fumetti**, 1986 di Yojiro Tacita. **Busu**, 1987 di Jun Ichikawa. **Il giardino di Robinson**, 1987 di Masashi Yamamoto. **Untamagiru**, 1989 di Tsuyoshi Takamine. **Knockout**, 1989 di Jami Sakamoto. **L'incantesimo**, 1989 di Shunichi Nagasaki. **L'incapace**, 1991 di Naoto Takenaka. **Per amore del sumo**, 1992 di Masayaki Suo. **Tokyo decadence**, 1992 di Ryu Muratami. **Scintillio**, 1992 di Joji Matsuoka. **Sonatine**, 1993 di Takeshi Kitano. **Nausicaa della valle del vento**, 1984. **L'esercito nudo dell'imperatore avanza**, 1987 di Kazuo Hara. **Vita sul fiume Agano**, 1992 di Makoto Sato. **Akira**, 1991 di Katsushiro Otomo. **Sull'amore, Tokyo**, 1993 di Matsuo Yanagimachi. **Tutti sotto la luna**, 1993 di Yoichi Sai. **Jiraya l'eroe**, 1921 di Shozo Makino.



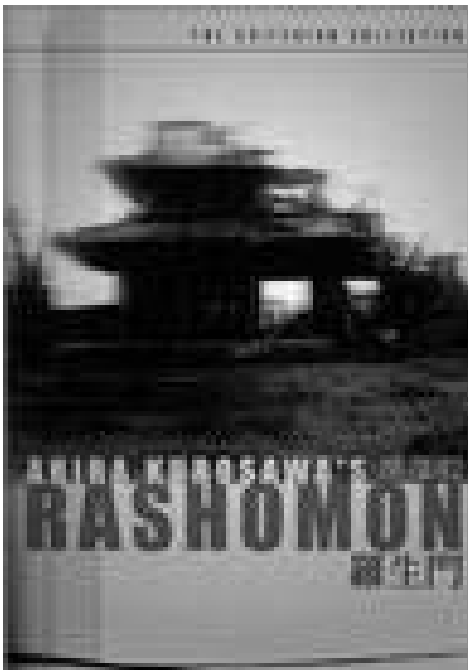
## **I FILM DELLA RASSEGNA**

*Rashomom*  
*Fratelli e sorelle della*  
*famiglia Toda*  
*L'arpa birmana*  
*Harakiri*  
*L'impero della passione*  
*Café Lumière*



## RASHOMON (*Rashomon*, 1950)

di Akira Kurosawa. Con Toshiro Mifune (brigante Tajomaru), Machiko Kyo (moglie del samurai), Masayuki Mori (samurai), Takshi Shimura (taglialegna), Minoru Chiaki (bonzo), Kichijiro Ueda (servo), Fumiko Honma (maga)



Al riparo della Porta di Rasho, uno degli ingressi della Kyoto medievale, alcuni viandanti aspettano che finisca un violento acquazzone. Nell'attesa parlano di un avveni-

mento accaduto poco tempo prima da quelle parti. Un samurai e sua moglie di passaggio attraverso il vicino bosco erano stati assaliti da un feroce brigante del posto che aveva finito per uccidere il samurai. A seguito del processo seguito poco dopo le versioni dei fatti fornite dal brigante, dal morto attraverso l'opera di una maga, dalla moglie del samurai e dal taglialegna sopraggiunto, sorprendentemente non coincidono perché ciascuno racconta i fatti in maniera da privilegiare i pro-

pri interessi e la propria visione egoistica della vita. Anche la responsabilità dell'uccisione materiale del samurai ad opera del brigante sembra essere messa in dubbio. Il tribunale non si pronuncia. Il giudizio è lasciato agli spettatori. I viandanti in attesa della fine della pioggia scrosciante, un religioso, un povero padre di famiglia e lo stesso taglialegna testimone del delitto, si sentono turbati dallo sfuggente significato di quella evidente insincerità e dall'impossibilità di conoscere la verità, arrivando a dubitare della moralità dell'intera umanità a causa del suo egoismo e ipocrisia. Ma ecco che tra le mura della Porta trovano un neonato abbandonato avvolto in un panno. Ancora una volta i viandanti sembrano incappati in un altro segno della pochezza umana. È il povero padre di famiglia che decide allora di accollarsi anche quel nuovo fardello e con quel suo gesto generoso sembra riscattare le brutture di cui hanno parlato e sofferto insieme.

Ryumusuke Akutagawa (1892-1927) aveva scritto nel 1916 *Rashomon* e nel 1922 *Nel bosco*. Kurosawa elabora i due racconti amalgamandoli in un'unica coerente narrazione.

### Riconoscimenti

#### *Festival di Venezia 1951:*

- Leone d'oro al film. La giuria era composta così: Mario Gromo (presidente), Umbro Apollonio, Antonio Baldini, Ermanno Contini, Piero Gadda Conti, Artura Lanocita, Gian Luigi Rondi, Turi Vasile e Adone Zecchi.
- Premio San Giorgio (critica italiana) alla regia.

#### *National Board of Review 1951(New York):*

- Migliore regia
- Miglior film straniero

*Mainichi Film Concours (giornalisti) 1951 (Tokyo):*

-Migliore attrice: Machiko Kyo

*Blu Ribbon Awards (critica giapponese) 1951 (Tokyo):*

-Migliore sceneggiatura: Akira Kurosawa e Shinobu Hashimoto

*Academy Awards (Hollywood) 1952:*

- Premio speciale per migliore film straniero (Oscar onorario)

### La critica



Il primo grosso successo internazionale di Kurosawa è un magnifico studio sulla verità e la natura umana; quattro persone coinvolte in uno stupro e omicidio, raccontano versioni diverse di quel che è accaduto. Il titolo stesso del film è diventato parte del linguaggio comune. Premio Oscar come Miglior Film Straniero. Rifatto col titolo *L'oltraggio* (\*\*\*\*).

**(Leonard Maltin: *Guida Film*, 2006)**



Sotto il portico del dio Rasha a Kyoto nel XV secolo un boscaiolo, un bonzo e un servo rievocano un tragico fatto di sangue, giudicato in un tribunale davanti al quale hanno deposto come testimoni: un bandito aveva aggredito un samurai che, in compagnia della moglie, attraversava una foresta, uccidendo l'uomo e violentando la donna. Alla prima versione dei fatti data dal bandito segue quella della donna: entrambe sono raccontate dal boscaiolo. Il bonzo riferisce una terza versione, fatta dallo spirito del defunto samurai, evocato da una maga. Allora riprendendo la parola, il boscaiolo confessa di avere assistito al delitto e racconta ai compagni una quarta versione, prima di raccogliere un bambino abbandonato e portarselo a casa. Tratto da due racconti di Ryunosuke Akutagawa (1892-1927) il 12° film di A. Kurosawa vinse a sorpresa il Leone d'oro a Venezia nel 1951, facendo da battistrada nei festival e sui mercati europei al cinema giapponese. Scandito nel ritmo ossessivo di un bolero, è un film in cui le diverse componenti letterarie, psicologiche (persino psicanalitiche) e drammatiche si fondono in una superiore unità filmica che rimanda al cinema muto e, insieme, anticipa la tecnica televisiva con un linguaggio febbrilmente barocco nel suo virtuosistico dinamismo. L'incrociarsi delle versioni contraddittorie serve "meno a sottolineare la vanità o la debolezza umana...che a far sentire l'abisso che separa le parole e le cose, la soggettività e la realtà... A questo proposito *Rashomon* è più vicino a Faulkner che a Pirandello" ( J. Lourcelles). (\*\*\*\*)

**(Laura, Luisa, Morando Morandini: *Il Morandini - Dizionario dei film* 2004)**



(...) Giocato sul dinamismo dell'immagine, sui rapidi e intensi movimenti di macchina, su un montaggio di estrema precisione, *Rashomon* si affida alla recitazione in eccesso degli attori, mutuata dal *kabuki* e rafforzata dal *maquillage* espressionista del muto. La fotografia ne accentua il carattere ambiguo e onirico, immergendo l'opera in una sorta di espressionismo orientale. La spiegazione migliore dello straordinario successo del film è stata data dal direttore della Daiei, che quasi per caso aveva affidato l'impresa a Kurosawa: "Un critico americano disse che Kurosawa aveva imparato



l'arte della fotografia da Fritz Lang, quella della rappresentazione teatrale da Pirandello, e che era stato ispirato dalla musica di Ravel. È così che il suo cinema svolge la funzione di un meraviglioso intermediario".

**(Bruno Venturi: *Dizionario universale del Cinema*, 1986)**



A Kyoto nel IX secolo la moglie di un samurai è violentata da un bandito; suo marito viene ucciso o forse si suicida. Il doppio crimine viene raccontato quattro volte, tre nelle versioni dei protagonisti, in cui ciascuna mette in evidenza l'interesse di chi la riferisce, e una quarta di un taglialegna che ha assistito all'episodio. Nella continua ricostruzione del delitto Rashomon chiede come possiamo conoscere la verità. Questo grande enigmatico film è diretto da Akira Kurosawa ed è tratto da dei racconti di Ryunosuke Akutagawa (morto per un'overdose di veronal). Le sequenze iniziali e finali sono noiose e i lamenti piagnucolosi della donna fanno dirigere verso l'uscita. Tuttavia il film va oltre questi disagi per la sua intrinseca perfezione. Con Machiko Kyo, Toshiro Mifune nella parte del bandito, Masayuki Mori in quella del samurai, Takashi Shimura è il taglialegna. Primo premio a Venezia; premio per il Miglior film straniero dell'*Academy Award* (a Broadway ce n'è una versione con Rod Steiger e un film del 1964 con Paul Newman dall'appropriato titolo *The Outrage*).

In giapponese.

**(Pauline Kael: *5001 Nights at the Movies*, 1995)**



(...) Pieno di rumore e furore, ricco di movimenti di macchina che insegue i personaggi, li oltrepassa o li circonda, corre nello spazio con febbrile magnificenza, il film porta all'evidenza che la serenità e il distacco non figurano fra i dati essenziali dell'universo dell'autore. Maneggiando da virtuoso l'astratto con il concreto (per esempio i luoghi dell'azione e l'astrazione del tribunale dove non si può ascoltare od osservare gli interrogatori si oppongono alla presenza quasi cosmica della porta di Rasho sommersa dal diluvio della pioggia), impiegando uno stile di direzione degli attori variata e spettacolare, a volte introversa e a volte estroversa, Kurosawa si ostina a dimostrare che un solo punto di vista, un solo tipo di valori, una sola tonalità non saprebbero permettere di decifrare l'enigma del mondo.(...)

**(Jacques Lourcelles: *Dictionnaire du Cinéma*, 1992)**



(...) Dopo questa applaudita tournée Rashomon torna sui nostri schermi, doppiato in italiano: I pericoli erano grandi poiché la recitazione giapponese ha un'impostazione diversa dalla nostra ma si può dire che le difficoltà sono state superate dignitosamente. Così, in questi giorni, anche il pubblico italiano si è reso conto di quale livello artistico abbia raggiunto la lontana cinematografia giapponese. Si dice e si ripete che il Giappone abbia un'industria capace di produrre oltre settecento film all'anno. Non sappiamo dire se tutti i settecento film sono al livello di Rashomon e sarebbe assurdo sperarlo perché la quantità non è sempre alleata alla qualità; si sa soltanto che la cinematografia giapponese è passata attraverso molte esperienze e che la vicinanza con le opere americane e russe può aver dato qualche frutto. E non sarebbero neppure da escludere certi insegnamenti delle correnti francesi o italiane. A una seconda visione Rashomon conferma tutte le sue buone qualità e ripete il successo. Rashomon è opera del regista Akira Kurosawa ed

è un film sorprendente e sconcertante. Sconcertante per la tesi che lo ispira, per il contrasto tra il fatto sanguinoso che è al centro del racconto e le sottigliezze filosofiche che lo commentano. Anche se il fatto è immaginato in un Giappone del XII secolo, sono più che evidenti le intenzioni moderne, la sfiducia del tempo presente, l'indagine inquieta e contemporanea delle cause. La tesi del film, anche se addomesticata da un finale edificante, è sconsolata. Lo enuncia il bonzo: "La fiducia negli uomini è effimera come la rugiada". E la confermano e dimostrano i diversi protagonisti...(...)

**(Alfredo Panicucci: *Epoca*, 22 marzo 1952)**



(...) ...fa confluire, insieme fondendole, le due maggiori tendenze del cinema nipponico; la tendenza *Jidaigechi* (la tradizione del *No* trasferita sullo schermo) e quella *Gendaigechi* (la nuova formula di imitazione occidentale. Esso ricorda come impianto narrativo, quello dell'inglese *La donna nel fango* di Sir Asquith o, se volete, del succedaneo *Le due verità* di Leonviola, con in più una carica poetica e una significazione morale che i due suddetti film non possedevano. Anche qui, dopo la consumazione di un duplice delitto (la violenza subita da una giovane donna e la morte del marito) si cerca di ricostruire i fatti per trarne una spiegazione, per estrarne, attraverso l'identificazione dei "moventi", il significato etico. Quello che tutti fanno (e sono i protagonisti ed i testimoni del cruento fatto che tentano di rimettere insieme i pezzi del sanguinoso "puzzle"...(...).

**(Gaetano Carancini: *Il Radiocorriere*, 1956)**



Un monaco (Ciaki), un boscaiolo (Shimura), e un passante (Ueda) discutono del caso di un bandito (Mifune) accusato di aver ucciso un samurai (Mori) e di aver stuprato la moglie (Kyo). Ognuno dei partecipanti (i morti vengono evocati da una maga) racconta una versione diversa dei fatti, accollandosi la responsabilità del delitto, ma scaricandone la colpa sugli altri due. Il boscaiolo riferisce una quarta versione, che non va a onore di nessuno dei tre. Una parabola sulla relatività della verità, con un'apertura umanitaria nel finale. Congegnato con grande abilità e un superiore senso dell'ironia, e girato con uno stile nervoso e molto moderno. Il film che ha reso noti Kurosawa, Mifune e la Kyo in Occidente, Leone d'oro a Venezia e Oscar per il miglior film straniero. Accusato di essere troppo europeizzante dagli occidentali (ma i racconti di Akutagawa da cui è tratto sono degli anni Dieci), e poco amato in patria (i produttori non volevano mandarlo a Venezia perché pensavano fosse poco esportabile): capita anche ai capolavori. (\*\*\*\*)

**(Paolo Mereghetti: *Dizionario dei Film 1996*, 1995)**



(...) La conclusione è che ogni verità è relativa. Questo relativismo suscitò una notevole confusione nella maggioranza degli spettatori giapponesi. Essi dicevano: "Ci deve essere una soluzione; chi di loro dice il vero?". Così, per quelli che non avevano capito la tesi che Kurosawa cercava di dimostrare, alcune sale nipponiche fornirono spiegazioni di tipo *benshi*. I critici, naturalmente meno confusi, notarono il suo "stile registico della maniera del cinema muto", e il suo "meraviglioso equilibrio fra realismo e impressionismo," anche se alcuni come Tadashi Iijima pensavano che si trattasse di un'opera mancata per la sua "incapacità di trasferire in immagini lo stile dei racconti originali. Siamo colpiti dal suo vigore artistico, ma non possiamo fare a meno di considerarlo un mobilissimo fallimento". Tatushiko Shigeno, critico di *Kinema Jumbo*, criticò l'eccessiva

nobiltà dei sentimenti e l'aver messo in bocca a persone di classi inferiori frasi poetiche e parole nobili, che nella realtà non avrebbero mai usato. Disse anche che il soggetto era troppo complicato, la regia monotona, essendo su una stessa tonalità dall'inizio alla fine, e la recitazione eccessivamente esasperata.

Nonostante le reazioni sconcertate del pubblico e della critica e contrariamente alla curiosa leggenda diffusasi non si sa come in Occidente, *Rashomon* fu in Giappone un grosso successo di cassetta. Ebbe una prima rappresentazione di stile hollywoodiano in quello che allora il maggior teatro del paese, il Teatro Imperiale di Tokyo, e nonostante il suo intellettualismo, fece incassi colossali in tutto il Giappone. Ancor prima di vincere il Leone d'oro di Venezia 1951, il film aveva interamente recuperato il capitale investito; gli esercenti lo piazzarono all'ottavo posto nell'elenco dei successi commerciali del 1950, e l'annuale rapporto della *Daichi* testimoniò che dei cinquantadue film distribuiti dalla casa nello stesso anno, *Rashomon* era il quarto nella graduatoria degli incassi, dopo tre film del popolarissimo Kazuo Hasegawa. Sicché la leggenda diffusasi soprattutto in America, secondo la quale *Rashomon* non ottenne successo in Giappone, non risponde a verità, anche se, naturalmente, il Leone d'oro contribuì ad accrescerne la fama, oltre a dare al film in costume un grande prestigio artistico. A proposito del Leone d'oro, queste sono state le dichiarazioni di Kurosawa: "Non m'aspettavo affatto di ricevere il premio. Ne sono naturalmente felice, ma se avessi fatto qualcosa che riflettesse meglio il Giappone attuale, un film per esempio come *Ladri di biciclette*, e se questo film fosse stato premiato, il Premio avrebbe avuto un significato maggiore e io con ogni probabilità sarei stato ancora più felice".

**(Joseph L. Anderson - Donald Richie: *Il cinema giapponese*, 1961)**



(...) Mentre girava *Rashomon* nella foresta vergine di Nara, vicino a Kyoto, il regista era ben lontano dall'immaginare che la sua opera numero undici avrebbe rivelato al mondo il suo nome e l'esistenza della cinematografia giapponese. Mandato a Venezia nel 1951 all'insaputa dell'autore e contro il parere dei produttori (non lo ritenevano "abbastanza adatto all'esportazione": e dire che certi critici occidentali spiegheranno il successo proprio con questo eccesso di "europeismo") grazie alle insistenze di un'inviata dell'Unitalia, Giuliana Stramigioli, *Rashomon* è premiato con il Leone d'oro, e pochi mesi dopo ottiene l'Oscar. Definendo *La fontana della vergine* "una miserabile imitazione di *Rashomon*", Bergman gli ha reso il più eloquente degli omaggi (...).

**(Aldo Tassone: *Akira Kurosawa*, 1981)**

## FRATELLE E SORELLE DELLA FAMIGLIA TODA

(*Tokade no kyodai*, 1941)

**Di Yashujro Ozu.** Con Hideo Fujiino (Shintaro Toda), Ayako Katsuragi (la madre), Mieko Takamine (Setsuko), Shin Saburi (Shojiro), Kayoko Kuwano (Tokiko), Tatu Saito (Shinichiro), Kuniko Miyake (Kasuko), Yoshiko Tsubouchi (Ayako), Sokichi Kawamura (Suzuki), Choko Iida (Kiyo), Mayuko Takagi (Mitsuko), Chishu Ryu (amico di Shojiro)



Nel giorno del sessantunesimo compleanno della madre, le figlie e i figli ormai adulti e alcuni

sposati si riuniscono per festeggiarla nella casa della ricca famiglia dell'imprenditore Toda. L'improvvisa morte del padre scombussola la vita di tutti perché il defunto lascia molti debiti da pagare. I figli sono costretti a smantellare la proprietà e a vendere ogni cosa preziosa. Ma come sistemare l'anziana madre e Setsuko l'ultima delle figlie ancora nubile? L'altro figlio scapolo, l'anticonvenzionale Shojiro, prima di partire per la Cina in cerca di una sistemazione convince i fratelli ad accogliere le due donne in casa loro. Questi lo fanno molto controvoglia. Al ritorno dalla Cina per l'anniversario della scomparsa del loro padre, Shojiro deluso dal comportamento dei fratelli li rimprovera aspramente e decide di portare con sé madre e sorella in Cina dove li attenderà un futuro positivo.

A prima vista il film rientra nel panorama abituale delle storie filmate da Ozu: regole, contrasti, tutte dinamiche interne alla famiglia. E così è senz'altro anche in questo film, il suo

trentasettesimo. Ozu era da poco tornato dalla Cina dove era stato sul fronte di guerra. Con questo film ottenne il suo primo grande successo di pubblico, oltre a vincere l'annuale premio del *Kinema Jumbo*, onore che aveva peraltro già avuto in precedenza altre volte. Shojiro e Setsuko sono interpretati da due giovani star già molto amate, messe a disposizione dal regime che incoraggiava i film dedicati alla famiglia tradizionale giapponese. Anche se Ozu aveva privilegiato ben prima delle tendenze governative. Tuttavia questo film segna una svolta creativa decisiva per il prosieguo della creazione di Ozu. Il comportamento di Shojiro supera le abituali divergenze fra i componenti di una stessa famiglia tradizionale. Da una parte può sembrare che la presenza della Cina nella storia sia un accomodamento propagandistico con la produzione che dal 1939 controlla l'industria cinematografica. Gran parte della Cina era stata invasa e colonizzata dal 1937 e poteva rappresentare il luogo dell'avventura e del possibile successo economico, il premio di una politica aggressiva e militarista. Ma è anche vero che la decisione di Shojiro di tornare in Cina con mamma e sorella dopo aver fortemente censurato l'operato degli altri fratelli può voler significare un allontanamento da un modello di famiglia ingessata in un ordine formale ormai privo di spontaneità e vitalità. Ormai minato nei suoi valori fondanti. Forse persi per sempre.

## Riconoscimenti

*Kinema Jumpo (giornalisti) 1942(Tokyo)*

- Premio per il Miglior film

## La critica



Dopo la morte di Toda, anziano padre di una famiglia dell'alta borghesia e la messa all'asta dei suoi beni personali, la vedova e la figlia più giovane sono costrette a vagabondare, mal sopportate da una famiglia all'altra dei figli più grandi, mentre l'ultimogenito si trasferisce a Tientsin, in Cina. Rientrato in Giappone, insorge contro i fratelli e riparte per la Cina occupata, portando con sé le due donne e la loro fedele domestica. 1° film di Ozu dopo 4 anni di servizio militare: grande successo di pubblico e 1° posto nella classifica di *Kinema Jumpo*. Variamente interpretato e giudicato per la sua presunta adesione alla politica governativa del Giappone imperialista, il film scritto col solito Ikeda Tadao, è in linea, e non solo stilisticamente, con i precedenti del "più giapponese" dei registi giapponesi e anticipa temi degli anni '50, soprattutto nel suo esclusivo interesse per la vita familiare. In Italia messo in onda da Rai Tre (\*\*\*)

**(Laura, Luisa, Morando Morandini: *Il Morandini - Dizionario dei film 2004*)**



(...) A prima vista da questo film Ozu opta per l'assenza di storie da raccontare e la messa in scena, piuttosto, di percorsi di comprensione. Percorsi lenti e dissimulati, che si spiegano solo col tempo e con una visione d'insieme di tutti i dettagli (la famosa magia per cui nel cinema di Ozu, il fotogramma di un film equivale tutto sommato al fotogramma di qualunque altro, ed è "l'insieme nostalgico" con cui si ripensa a ciascun film nella sua interezza a dare potenza - spesso devastante e assoluta - di quel nulla che vi si è svolto dentro). Completano la ricetta di *Fratelli e sorelle della famiglia Toda* la presenza di Ryu Chisu sotto forma di un amico di Shojiro; alcuni dettagli riguardanti i personaggi presi in prestito dai romanzi di Ton Satomi di cui Ozu era ammiratore fedele; e inoltre un riferimento di base a un film ancora una volta americano *Over the Hill* (che racconta di una mamma che, abbandonata dai propri figli, è costretta per sopravvivere e diventare donna delle pulizie in un ospizio per anziani), film al quale Ozu aveva già guardato per *Una madre deve essere amata* (1934) e *Figlio unico* (1936). La famiglia Toda, o meglio ciò che della famiglia Toda rimane, lascia incantati, deliziati e pieni di energia positiva (doveva esserne accorto bene Truffaut, visto che *I 400 colpi* finisce esattamente, precisamente come *Fratelli e sorelle della famiglia Toda!*), ed ha il raro pregio (consueto nel cinema di Ozu) di mostrare la vita senza insegnarla.

**(Valentina Verrocchio: *Asiaexpress.it*, luglio 2006)**



(...) In questo film, girato secondo la tecnica del cinema muto, Ozu continuava sulla sua strada senza lasciarsi influenzare da circostanze esterne. Molti altri registi prendevano posizione pro o contro la politica nazionale, ma Ozu ignorò il problema. Questa attenta indagine dei diversi atteggiamenti dei giapponesi nei confronti della madre come istituzione gli assicurò comunque il suo primo grande successo commerciale. (...) E per la sua integrità e per il continuo rifiuto del compromesso che

Ozu è diventato uno dei più rispettati registi giapponesi, e sono gli stessi meriti, che si riflettono in una serie di eccellenti film, a fare di lui il più rappresentativo uomo di cinema del suo paese. Mentre il Giappone ha da tempo riconosciuto i suoi meriti, l'estero ne ignora ancora, non per propria colpa, le opere. È uno dei pochi registi giapponesi di primo piano tuttora ignoti in Occidente, quando invece altri uomini della sua generazione - Gosho e Mizoguchi - hanno ottenuto gli applausi del pubblico internazionale.

**(Joseph L. Anderson - Donald Richie: *Il cinema giapponese*, 1961)**



Definiti da Noel Burch il momento più alto della carriera cinematografica di Ozu (*To a Distant Observer*, p. 179), i due film girati negli anni di guerra pongono inevitabilmente il problema dei rapporti tra il cinema del regista e la politica del Giappone imperialista. Il giudizio di Joan Mellen (*The Waves at Genji's Door*, pp. 151-156) è assai esplicito: si tratta di un cinema reazionario, com'è dimostrato dalla centralità che la famiglia vi occupa, visto che essa rappresenta il nucleo su cui si regge l'intera ideologia del fascismo giapponese. La studiosa americana definisce *Fratelli e sorelle della famiglia Toda* un film a sostegno della Politica nazionale, poiché rappresenta in maniera positiva la figura del patriarca Toda, tace dell'occupazione militare della Cina (di Tientsin si parla solo come di un luogo freddo dove è meglio bollire l'acqua prima di berla) e indulge alla descrizione del processo di germanizzazione della cultura giapponese. Dal canto suo Sato Tadao (*Ozu Yasujiro no geijutsu*, vol. II, pp. 99-101) vede il film come una sorta di rivincita o forma di resistenza nei confronti della Politica nazionale che aveva bocciato la sceneggiatura di *Il sapore del riso al tè verde*. Di quel progetto, infatti, il film riprende la rappresentazione della società alto borghese, secondo una tendenza già avviata in *La ragazza che cosa ha dimenticato?*, invisa ai censori del regime che non amavano l'indugiare del cinema e della letteratura sui comportamenti di una classe sociale troppo occidentalizzata, fatua e disponibile allo spreco. Secondo Sato, tuttavia, se voleva realizzare questa opera, Ozu non poteva non condannare tali atteggiamenti - proprio come fanno i personaggi di Setsuko e la madre, rispetto al comportamento di Kazuko e delle sue amiche, e di Shojiro quando critica, nella sua austera divisa militare, l'egoismo dei ricchi fratelli. In tal senso, il regista può sì girare il suo film sulla borghesia ma cade, insieme, negli ingranaggi ideologici imposti dai censori. (...)

**(Dario Tomasi: *Ozu Yasjiro*, 1991)**

## L'ARPA BIRMANA (*Biruma no tategoto*, 1956)

Di Kon Ichikawa. Con Rentaro Mikuni (il capitano), Shoji Yasui (sergente Mizushima), Tatsuya Miyashi (il comandante), Jun Imamura (Ito)



In Birmania, negli ultimi giorni di guerra nel luglio 1945, un drappello di soldati sperduto nella giungla cerca di rientrare nel proprio reparto fuggendo dal nemico ormai vincitore. Unico conforto nella solitudine e nella tristezza della sconfitta è il suono dell'arpa birmana che il soldato Mizushima ha imparato a suonare. Il reparto viene catturato e internato

in un campo di prigionia inglese. Mizushima è successivamente mandato presso una guarigione giapponese che rifiuta di accettare la fine della guerra e quindi di arrendersi. Quando questa viene annientata solo Mizushima sopravvive gravemente ferito. Un bonzo tuttavia lo cura finché questi riprende il viaggio verso il campo. Ma dovunque vaghi s'imbatte nei resti dei soldati nipponici insepolti. Rinuncia ad unirsi ai suoi compagni che successivamente ritornano in patria e decide di dedicarsi alla sepoltura dei caduti in terra straniera.

In una pietosa missione d'infinita spiritualità Mizushima sembra incarnare la resistenza dell'uomo allo sfacelo del mondo, la volontà di non voltare le spalle a tutto ciò che molti vorrebbero dimenticare. Ripercorrere l'ardua traccia della guerra per cercare di afferrarne la tragica disumanità.

### Riconoscimenti

*Festival di Venezia 1957:*

- Premio San Giorgio (critica italiana) alla regia
- Premio Ocic: menzione per la regia

*Mainichi Film Concours (giornalisti) 1957 (Tokyo):*

- Premio per la Migliore musica: Akira Ikifube

### La critica



Sul finire della seconda guerra mondiale un soldato (Yasui) parte volontario per convincere un gruppo di combattenti di montagna ad arrendersi, vivendo nel frattempo un'esperienza religiosa che lo spinge a seppellire ossessivamente le vittime dello scontro. Straordinario film simbolico, appassionante e memorabile anche se un po' troppo lungo: Lo stesso Ichikawa ne ha curato il remake nel 1985( \*\*\* ½ ).

(Leonard Maltin: *Guida Film*, 2006)



In Birmania nel 1945, alla fine della guerra, il soldato giapponese Mizushima rifiuta il rimpatrio, diventa prete buddista e percorre il paese a seppellire i compagni caduti. Sceneggiato da Natto Wada da un romanzo di Michio Takeyama, è un poema lirico il cui pacifismo affonda le sue radici nella coscienza religiosa dell'uomo e in un sentimento panteistico. Qua e là prolisso nella solenne lentezza del suo ritmo largo, quando affronta senza mediazioni né patetiche né estetizzanti i subtemi di fondo raggiunge momenti di dolorosa e maestosa bellezza. Gli fa da collante, per esprimerne la dimensione mistica, la musica di Akira Ifukube che qui diventa veramente "religione" cioè collegamento tra l'uomo e il mistero, tra uomo e uomo, amico o nemico. Premio San Giorgio alla Mostra di Venezia 1956 quando non fu assegnato il Leone d'oro. Rifatto e ripresentato a Venezia dallo stesso regista nel 1984. (\*\*\*\*)

**(Laura, Luisa, Morando Morandini: *Il Morandini - Dizionario dei film 2004*)**



Il fanatismo degli "ultras", la ragione confusa con la vigliaccheria (vigliacco viene chiamato Mizushima dalla guarnigione che non vuole arrendersi e muore inutilmente), il sacrificio della morte che, come in questo caso non serve alla patria, sono motivi di un unico grande tema, sufficiente nei suoi sviluppi per tutto un film; essi si esauriscono invece nella prima parte di *Biruma no tategoto*, la più bella e che termina con un pacifismo umanitario: gli interminabili ammassi di giapponesi morti, lasciati insepolti e preda degli avvoltoi che appaiono davanti agli occhi stanchi di Mizushima mentre cerca di raggiungere Mudon. Dal pacifismo umanitario si passa poi al misticismo; la crisi porta Mizushima a farsi bonzo, a rimanere in Birmania rossa di terra e di roccia. "No, non posso venire con voi" - dice ai suoi compagni che si apprestano a tornare in patria. Egli rimane: per pregare l'"eterna pace dello spirito del morto", per sotterrare i cadaveri. Accanto alla decisione presa dal protagonista, ci sono i compagni; cosa diranno gli altri di Mizushima?, chiedono. Come si giustificherà il nostro comandante presso i familiari del suo ex soldato? Ichikawa propende dalla parte del protagonista, verso la soluzione mistica. "Perché tanti dolori e tanta tragedia?" - "Noi - commenta il film - non possiamo rispondere, dobbiamo fare qualcosa e pregare". Si affaccia, accanto alla problematica del finale, il concetto della guerra intesa come fatalità. Ma l'opera rimane comunque tra le più vive e interessanti della Mostra, non cade nel formalismo e nella calligrafia cara a molta cinematografia giapponese. (...)

**(Guido Aristarco: *Cinema Nuovo n. 89, 10 settembre 1956*)**



La tragedia e gli orrori delle due ultime guerre mondiali, e il loro terribile senso di inutilità e di follia, sono stati più volte denunciati dal cinema con coraggio ed impetuosa forza polemica. Una lunga serie di opere esprimono il dolore e la rabbia, lo sgomento e la fatalità degli uomini presi nello spaventoso "ingranaggio", e la speranza, o l'illusione, di poterlo un giorno distruggere, e tra le quali emergono, per intensità di pathos, responsabile senso civile e morale e qualità d'arte, *All'Ovest niente di nuovo* di Milestone, *La grande illusione* di Renoir, *Orizzonti di gloria* di Kubrick e *L'arpa birmana* di Ichikawa (...). Con un uso estremamente semplice dei mezzi espressivi, Kon Ichikawa (che aveva esordito nel 1948 con il film *Hana isaku* e che dopo *L'arpa birmana* presenterà con *Enjo* l'interessante storia di una crisi spirituale di un bonzo) ha realizzato una delle opere più raffinate del cinema. Un film in apparenza esile, perché privo di avvenimenti e di azione, ma sottilmente complesso, a più piani psicologici, tenero e allucinante, morbido e



quasi sfuggente, e tutto pervaso da una spiratulità così sincera da poter essere ritenuto un documento veramente significativo della crisi in cui si dibatte la coscienza moderna.

**(Giovanni Leto: *Il Radiocorriere*, 1956)**



A Venezia il film fu salutato specialmente allora per il suo messaggio pacifista. E questo messaggio c'è, benché non sia forse del tutto così puro come sembra. Giusta è la rappresentazione spietata degli orrori della guerra, anche se certe macabre e purulente crudità oltrepassano talora il pudico freno dell'arte. È giusta la denuncia dell'inutilità del massacro, e giusto è il rispetto per l'eroismo sfortunato. Ma una sincera condanna della guerra non può astrarre dalle responsabilità della guerra. Ne *L'arpa birmana* a un certo momento un personaggio dice: "Nessun uomo può capire il perché di tanti dolori". Non giriamo attorno alle cose. Il perché di tanti dolori risale a quei pazzi totalitarismi che hanno scatenato la fatale conflagrazione a costo di perirvi, e il totalitarismo giapponese altrettanto degli altri, quel vecchio Giappone rancido, guerrafondaio e fanatico che ha trovato speriamo per sempre la sua tomba in Cina. Una parolina di più in questo senso si poteva aggiungere. Ci avrebbe forse risparmiato di veder quell'anno a Venezia, tra coloro che più seraficamente si estasiavano davanti alle bellezze del film, uomini che avevamo conosciuto entusiasti e fortunati zelatori di questi stessi regimi ai quali precisamente risale il perché di "tanti dolori"! Detto questo per sincerità resta che *L'arpa birmana* è una delle opere più dense, originali, stimolanti che lo schermo ci abbia mostrato e non intendendo soltanto in queste ultime squallide stagioni di generale declino. È un'opera in cui, come in ogni altra creazione che nasce con l'urto con una verità profonda, continuamente l'immagine, per la sua stessa plastica fertilità, va oltre il significato letterale della parola e del fatto, aprendo a ogni passo squarci di poetica illuminazione. Quella solitaria ammantata figura che seguiamo di lontano su piaghe deserte, lungo fiumi sterminati, assorto nella sua misericordiosa missione, in un certo momento si stacca dalla piccola realtà del personaggio per diventare un vivente simbolo, una specie di santo errante che non potrà mai più posare sinché uomini si uccideranno sulla terra, sinché figli morranno in terra lontana senza che la cara madre pianga su di loro, e pietose mani amiche li compongono in pace.

**(Filippo Sacchi: *Epoca*, 19 gennaio 1958)**



(...) Leone mancato a Venezia per l'opposizione del giurato Visconti, il film conquistò le platee di tutto il mondo con il suo semplice ma efficace messaggio antimilitarista. Affascinante l'uso della musica che contrasta con il mutismo del bonzo e mitiga, insieme alla presenza lirica della natura, il senso ossessivo della morte caratteristico del regista. Nel 1985, Ichikawa ha rifatto lo stesso film con altri interpreti, ma questa edizione non è mai stata distribuita in Italia. (\*\*\*)

**(Paolo Mereghetti: *Dizionario dei Film 1996*, 1995)**

## HARAKIRI (*Seppuku*, 1962)

Di **Misaki Kobayashi**. Con Tatsuya Nakadai (Tsugamo Hanshiro), Akira Ishihama (Chijiwa Metomé), Rentaro Mikuni (Saito, capo clan)



accentrarsi in entità sempre più importanti, sulla lentissima strada dell'unificazione del regno. Ma intanto è tempo di crisi per i samurai e le loro famiglie cadute in miseria per la perdita del loro lavoro. C'è chi chiede di commettere seppuku (morte onorevole) nelle dimore dei potenti nella speranza che questi, impietositi o timorosi di scandalo, facciano dono di qualche soldo con cui sopravvivere. Il samurai Tsugumo Hanshiro si presenta al palazzo del potente Iyi con autentica convinzione di portare a termine il gesto supremo. Il sovrintendente Saito per saggiare la reale determinazione del samurai gli narra la storia appena avvenuta di Metome presentatosi alla porta del palazzo e costretto a compiere il tragico rituale nonostante cercasse solo aiuto. Alla fine della narrazione Tsugumo conferma

Siamo nel 1635 in una fase di transizione del feudalismo giapponese. Molti clan locali vengono sciolti a favore di un lento ma progressivo prevalere di autorità che tendono ad

la sua volontà di proseguire nelle sue intenzioni, e come da rituale, chiedere di scegliere chi dovrà assistendo alla cerimonia e avrà l'onore del colpo di grazia. Ma i tre guerrieri che egli nomina sono tutti assenti e indisponibili. Che cosa sta per succedere?

Il film è lentissimo ma di una lentezza indispensabile per fare trasparire tutta la rabbia e l'impotenza di fronte alle ombre indistinte delle figure che opprimono e sacrificano la vita dei singoli. Società, tradizione, obbedienza al rito. In un'organizzazione chiusa all'esterno, al dolore e alla povertà. Un microcosmo autosufficiente in grado di prosperare in un limbo immutabile alimentato dalla propria indipendenza e dall'intangibile autoreferenzialità. Quando viene alla luce il disegno nascosto di Tsugamo, che davvero vuole mantenere l'intenzione di seppuku ma non prima di aver vendicato la morte di Metome, suo genero, disperato per l'indigenza e la malattia della sua famiglia, si scatena una battaglia persa in partenza fra lui e tutti i samurai del palazzo. Tsugamo morirà dopo un prolungato duello senza scampo in un inabissarsi sempre più profondo senza speranza di un ritorno alla luce. Il sovrintendente annoterà sul libro della casa che presentatosi un samurai in povertà a questi era stata concessa la morte onorevole, e che alcuni dei samurai del palazzo erano deceduti per malattie.

### Riconoscimenti

*Festival di Cannes 1963:*

-Premio speciale della giuria: Masaki Kobayashi

*Mainichi Film Concours (giornalisti) 1963 (Tokyo):*

- Premio per il Miglior film

- Premio per la Migliore Musica Originale: Toru Takemitsu

- Premio per la Migliore Scenografia: Junichi Ozumi e Jusho Toda
  - Premio per la Migliore Presa Diretta: Hideo Nishizaki
- Kinema Jumbo (giornalisti) 1963 (Tokyo):*
- Premio per il miglior attore: Tatsuya Nakadai
- Blu Ribbon Awards (critica giapponese) 1963 (Tokyo):*
- Premio per il Migliore Attore: Tatsuya Nakadai

### La critica



(...) Premiato in maggio a Cannes con la palma d'argento, *Harakiri* ebbe allora caldissima accoglienza: singolare che un giornale della Germania - un Paese in cui i tagli nelle guance sono ancora considerati prove di coraggio - ne sconsigliasse la presentazione in Europa; dove sarebbe sfuggito il significato di questo film sull'onore. Giacché l'opera (dodicesima del regista quarantasettenne Masaki Kobayashi) non va confusa con analoghe pellicole storiche che descrivono con truci modi i costumi del Giappone barbarico e traggono validità artistica dalla potenza della rappresentazione: in *Harakiri* i consueti valori figurativi ed espressivi coincidono con precisi valori morali, attualissimi nella società nipponica contemporanea. Kobayashi è infatti un regista progressista seriamente impegnato nel denunciare i retaggi medievali, le superstizioni, le falsità che ancora serpeggiano in Giappone.

Il suo eroe è interpretato con sensibilità moderna, laica e razionale: è un sovversivo dell'ordine costituito sull'ipocrisia, un dinamitardo che fa saltare in aria il principio di autorità e ogni gerarchia militare non sostenuta dalla giustizia e dalla pietà. La sua spada fa vendetta dei crudeli mozzandone il simbolo dell'onore, ma poi celebra il vero coraggio incidendo il ventre del vendicatore: risposta tragicamente virile a chi chieda sia l'autentico egoismo.

Pensato con asciuttissimo linguaggio, tutto inteso a esprimere l'essenza morale della vicenda con la nuda crudezza di immagini bagnate dalla sacra luce del dolore e dell'odio, *Harakiri* ha poi esiti stilistici un po' disuguali, contrapponendo la tesa stilizzazione del racconto di Hanshiro, la secchezza di un realismo che trasforma il vero nel sublime, alle indulgenze naturalistiche con cui sono narrate la miseria e la fame della famiglia di Motomé. Ma non è un difetto che ne metta in forse l'alto significato umano, e tolga bellezza al film, del quale si ricorderanno soprattutto la scena del suicidio di Motomé, indubbiamente compiaciuta dell'orrido sebbene indispensabile alla comprensione di tutta la storia, e quelle finali, il duello mortale fra Hanshiro e i samurai: danza liturgica della santa vendetta.

**(Giovanni Grazzini: *Il Corriere della Sera*)**



Molto lento e comunque molto bello, il film giapponese *Harakiri* se non si fosse già visto *I sette samurai* sarebbe un grande *shock* per il Festival. Si nuota in un mare di sangue ma le teste cadono e i guerrieri si sventrano con la stessa veemenza e la nobiltà che in Shakespeare. *é* un film medievale dal tema eterno. La battaglia esaltante ma vana contro la barbarie. La nascita di tutte le rivolte. Il momento in cui l'uomo infine ha un soprassalto di vita ma alla fine ne muore. Lo stile della regia s'accorda con l'altezza dei propositi.

**(Michele Manceaux: *L'Express*, 23 maggio 1963)**



Nel samurai rivive il mito del Giappone feudale ancorato alle leggi dell'onore, alla rigida chiusura delle caste, al misticismo guerriero, all'esaltazione irrazionalistica del coraggio, al culto eroico del sangue, all'incensamento degli istinti aggressivi. Non a caso il fascismo adattò alle proprie misure un personaggio servitogli dalla leggenda e lo introdusse nella cinematografia nipponica adeguandolo ai suoi fini ed educare all'obbedienza, al fanatismo, alla combattività spinta sino al suicidio dei *kamikaze* e alla sublimazione di un sogno di gloria. (...) La caduta del regime fascista, tuttavia, ha favorito il ridimensionamento del mito e dato adito a una nuova angolazione critica. La cultura moderna, imbevuta da succhi democratici, ha tolto il samurai dal piedistallo su cui era stato eretto (...) *Harakiri* di Masaki Kobayashi infrange gli schemi preesistenti e, stando a quanto ci risulta (ma le nostre informazioni potrebbero essere lacunose), per la prima volta mina le basi dell'ideologia-samurai, storicizzandola, smascherandone le radici classiste, demistificandola e cogliendone l'assurda e bestiale ferocia spogliata da ogni paramento suggestivo. Il film, che ha una progressione narrativa lenta poggiante su un ritmo lungo e disteso, richiama alla mente le migliori creazioni di Mizoguchi. Kobayashi, con cura minuziosa, vi ricostruisce la preziosa cornice del Giappone del XVII secolo, disperdendone gli accenti malinconici in uno svolgimento scabro, che solo a tratti si concede le accentazioni patetiche, immancabili nel repertorio cinematografico giapponese, ivi compreso il migliore.

**(Mino Argentieri: *Rinascita*, 12 ottobre 1963)**



Nel 1630 il *ronin* (samurai errante e disoccupato) Hanshiro Tsugumo chiede a un potente signore ospitalità per potere fare seppuku (ossia *harakiri*) secondo il rituale prescritto. Per dissuaderlo gli si racconta la storia di Motome, un altro *ronin*, che tempo prima aveva fatto la stessa richiesta ed era stato obbligato a darsi la morte con un pezzo di bambù, invece che con la spada che non aveva, prima di farsi decapitare come il rito descrive. Tsugumo rivela che Motome era suo genero e che si era già vendicato, disonorandoli, dei tre responsabili della sua morte. Morirà anche lui, eroicamente. Film di prim'ordine: alla magistrale costruzione drammaturgica, incalzante nella sua solennità, e alla suggestiva tenuta figurativa, con squarci di violenza inaudita per l'epoca, unisce una forte carica di critica sociale verso il formalismo del *bushido* (il codice d'onore dei samurai) e un'impressionante descrizione della miseria del XVII secolo attraverso la quale traspare un discorso sul Giappone moderno. (\*\*\*\*)

**(Laura, Luisa, Morando Morandini: *Il Morandini - Dizionario dei film 2004*)**



(...) È il film che rivela in occidente M. Kobayashi, ed è il primo *jidai-geki* (storia di samurai), cui fa seguito qualche anno dopo *Joi-uchi* (*L'ultimo samurai*, 1967). Utilizzando le strutture del *kabuki* e del *jidai-geki* tradizionali (introduzione, presentazione dei personaggi e dei temi del conflitto, soluzione violenta del conflitto stesso), Kobayashi si schiera a fianco del samurai schernito nel suo onore e ribelle contro la legge crudele del *bushido*; un film analogo fu girato nello stesso anno da Imai *Bushido Zangoku Monogatari* (*Storia del crudele giuramento d'obbedienza*). I personaggi centrali del dittico di Kobayashi, il *ronin* disperato di *Seppuku* o il samurai di *Joi-uchi* (Toshiro Mifune), sono accumulati dallo spirito di rivolta contro l'ottusa ingiustizia feudale. Kobayashi padroneggia questa materia epica imponendo al racconto un ritmo lento e cerimoniale, scandito da un uso sapiente del *flashback*, che esplode alla fine nel suspense frenetico

del *chambara* (duello). Grande fu la sensazione in occidente (anche per i generosi fiotti di sangue in primo piano, di qualche anno anteriori a quelli di Peckinpah.

(Sergio Arecco: *Dizionario universale del Cinema*, 1986)

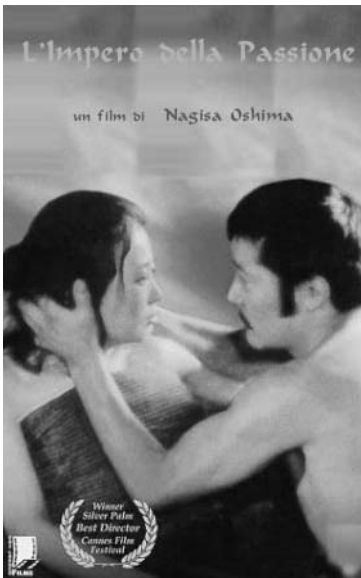


Giappone, XVII secolo: nel corso di una rivolta di giovani *ronin* (samurai mercenari) contro la crudeltà dei padroni, il disperato Hanshiro Tsugomo (Nakadai) racconta come ha vendicato la morte del suocero, preparando con astuzia e meticolosità l'umiliazione dell'intendente (Mikuni) che aveva imposto al parente il rituale del seppuku, cioè dell'*harakiri*. Il film che rivelò il regista in Occidente e che esalta - senza mezzi termini e con un'energia che non ammette rassegnazione - il diritto-dovere della ribellione contro le ingiustizie sociali e le vessazioni politiche di una "tradizione" immutabile. Ambientato in un Giappone medievale che rimanda all'oggi e strutturato in modo classico secondo il modello del genere (introduzione storica, presentazione dei personaggi, drammaturgia del conflitto e soluzione violenta), il film sceneggiato da Shinobu Hashimoto, fa abilmente leva su *flashback* e rivelazioni posticipate per rendere più dinamico l'intreccio e assicurarsi un'attenzione costante da parte dello spettatore. L'atmosfera rimane solenne, e così pure il ritmo, diviso tra lunghe inquadrature "a camera fissa" e improvvise impennate di movimento che accentuano la percezione della brutalità, tanto intensa quanto inedita nel cinema giapponese dell'epoca. Memorabile il duello (*chambara*) finale, frenetico e generosamente immerso nel sangue. (\*\*\*)

(Paolo Mereghetti: *Dizionario dei Film 1996*, 1995)

## L'IMPERO DELLA PASSIONE (*Ai no Borei*, 1978)

Di **Oshima Nagisa**. Con Tatsuya Fuji (Tokoji), Kakuko Yoshiyuki (Seki), Takahiro Tamura (Gisaburo), Takuzo Kawatani (l'ispettore Hotta).



Nel Giappone della fine '800 in piena trasformazione industriale la ancora bella Seki vive una sialba esistenza in un povero villaggio contadino fuori Tokyo col marito Gisaburo. Un giorno conosce Tokoji, un ex-soldato molto più giovane del marito che vive con

il fratello minorato Denzo. Tra i due scoppia una passione erotica incontenibile. Tanto da progettare e realizzare l'assassinio di Gisaburo che è d'ostacolo alla loro folle relazione. Dopo tre anni dalla sua uccisione e dall'averne nascosto il cadavere in un pozzo, il fantasma del morto compare nel villaggio dove tutti lo vedono. Solo Tokoji non lo "vuole" vedere. Seki invece sembra ricostituire col fantasma del marito un rapporto quasi di normalità come a voler placare i suoi

rimorsi. Ma relazione tra i due complici non si raffredda anzi sembra attizzata dalla scomoda presenza della loro vittima rediviva. Che tuttavia li tormenta. Presi dal terrore arrivano a strangolare l'unico presunto testimone del loro misfatto facendo apparire la morte del malcapitato come un suicidio per impiccagione. Ancor più legati da questo secondo delitto i due amanti scendono nel pozzo a cercare il cadavere di Gisaburo e nel delirio di passione e morte che li avvolge, la donna riceve un primo castigo rimanendo accecata da aghi che le bucano gli occhi. Ma intanto l'ispettore Hotta indaga per raccogliere le prove a carico dei due assassini, finché arriva il giorno della resa dei conti. Seki e Tokoji si fanno sorprendere abbracciati, pronti e rassegnati a subire la pena dell'impiccagione. La polizia ritrova il cadavere semidecomposto e sul villaggio cala il silenzio e la solitudine. Resta a vagare Denzo, il povero demente, custode di un ineffabile mondo di un'eterna successione di matrimoni e funerali sempre uguali.

### Riconoscimenti

*Festival di Cannes 1978:*

-Premio per la migliore regia

*Mainichi Film Concours (giornalisti) 1979 (Tokyo):*

-Premio per la migliore musica: Toru Takemitsu

*Awards Japanese Academy (industria cinematografica) 1979 (Tokyo):*

-Premio per la Migliore Musica Originale: Toru Takemitsu

## La critica



Non ci ha entusiasmato, invece, *L'impero della passione*, seconda parte del "dittico" di Nagisa Oshima avviato con *L'impero dei sensi*, proiettato a Cannes (ma alla "Quinzaine" nel 1976 da ventun mesi in cartellone a Parigi, registrando già quattrocentomila spettatori al botteghino, ma vietato dalla censura in Italia. Al confronto con *L'impero dei sensi*, bisogna dichiararlo subito, *L'impero della passione* è tuttavia quasi un'opera per educande. Se il nodo Sesso-Morte o Eros-Thanatos, come dice la gente colta, si ripete nei due film, il secondo di essi pencola vistosamente dal lato ferale per via soprattutto del livido spettro del marito ucciso, che viene a terrorizzare la sposa infedele e l'amante di lei, i quali hanno assassinato il poveraccio, nascondendone quindi in cadavere in un pozzo. Siamo in un villaggio nipponico, nell'anno 1895: i personaggi - un carrettiere ubriacone, la già matura ma ancora piacente e ardente consorte di lui, un ex-soldato giovanilmente gagliardo - scaturiscono dalla cronaca, attraverso complesse mediazioni letterarie. La storia del delitto, dell'impossibilità di goderne le conseguenze, della scoperta e dell'espiazione dei colpevoli, rammenta inoltre a noi occidentali *Il postino suona sempre due volte* di James Cain (e *Ossessione* di Visconti), ma più ancora il loro lontano eccelso modello, cioè il dramma elisabettiano d'ignota firma *Arden di Feversham*.

Dunque, *L'impero della passione* reca senza dubbio, particolarmente nell'"attacco" e nel finale, la impronta maestra di Oshima, ma il connubio tra reale fantastico della situazione (*Fantasma d'amore* suonerebbe, tradotto, il titolo originale) non è dei più felici, la presenza della natura come elemento protagonista è affermata dall'autore, ma non verificata, così la forza dell'impulso vitale che muoverebbe i tristi eroi di questa tragedia contadina, e che dovrebbe significare quasi un'inconscia rivolta contro il regime oppressivo dell'epoca, sembra soverchiata, appunto da una vocazione distruttiva e autodistruttiva, forse più nelle corde del regista, pur se contiene un rischio di monotonia. E non arriviamo a liberarci dal sospetto dello sfruttamento di una formula di successo (anche per la partecipazione produttiva francese, replicata dopo *L'impero dei sensi*).

**(Aggeo Savioli: *L'Unità*, 20 maggio 1978)**



*Ai no borei* (*Fantasma d'amore*) di Nagisa Oshima è stato prodotto in cooperazione con la Francia come *Ai no corrida* (*Corrida d'amore*) meglio conosciuto come *L'impero dei sensi*. Per sottolineare la continuità tra i due film è stato ribattezzato in francese *L'impero della passione*. Chi s'aspettava un altro successo di scandalo è rimasto deluso.

Cineasta da sempre attirato dai temi del sesso e del crimine, Oshima s'è ispirato ancora a un sanguinoso fatto di cronaca, avvenuto in uno sperduto villaggio nel 1896 all'epoca *Meiji*. Insieme con il giovane amante, una donna strangola il marito. Il cadavere viene buttato in un pozzo. Passano tre anni, il ricordo del delitto ossessiona la coppia assassina, il fantasma della vittima appare alla donna e visita i sogni dei vicini. La gente mormora. La polizia indaga: prigionieri di una natura che non conosce tormenti né la giustizia degli uomini, i due amanti ardono fino all'ultimo della loro passione. Con *L'impero della passione* Oshima ha fatto il suo film più tradizionale, ma né la sua costante raffinatezza figurativa, sagace soprattutto nella rappresentazione della natura che domina la vicenda, né alcuni momenti straordinari per intensità lo riscattano dall'impressione del "già visto".

**(Morando Morandini: *Il Giorno*, 20 maggio 1978)**



Da un racconto di Itoko Nakamura. Nel 1896, durante l'epoca *Meiji* (1868-1912), in un villaggio vicino a Tokyo, una contadina (K.Yoshiyuki) uccide il marito (T.Tamura) gettandolo in un pozzo con la complicità dell'amante (T.Fuji). Tre anni dopo il fantasma del marito appare alla donna e visita i sogni dei vicini. Commesso un secondo delitto, i due amanti sono pronti, dopo essere stati pestati e torturati, a subire la pena dell'impiccagione. Né la raffinatezza che domina la vicenda e i personaggi, né alcuni momenti alti per intensità lirica e drammatica lo riscattano dall'impressione di essere un "sunto" (uso esportazione?) del miglior Oshima, un'antologia di citazioni" (Sergio Arecco). Decorativo. (\*\* ½)

**(Laura, Luisa, Morando Morandini: *Il Morandini - Dizionario dei film 2004*)**



Gli è capitato di innamorarsi di una donna? "Mai". Com'è riuscito allora, ne *L'impero dei sensi* a raccontare con tanta verità e passione le strette sessuali più profonde, più feroci? A domanda stupida, risposta spiritosa: "Grazie all'immaginazione, e a una totale mancanza d'esperienza". E perché quel suo film, giudicato insopportabilmente scandaloso, non è stato mai proiettato in Giappone, né in Italia o in altri paesi? "Per paura. Nei paesi poco civili vige una distinzione: la testa è divina, il corpo è osceno. Perpetuare questa distinzione è una condizione per conservare il potere stabilito: e il potere ha sempre paura che la sua autorità venga insidiata, persino da un film". Gli dispiace? "Anzi. Mi piace essere uno che mette paura alla società". Anche *L'impero della passione* che verrà presentato venerdì al Festival, è spaventevole? "Certo: va ancora più profondamente alle radici della vita"...

**(Lietta Tornabuoni: *Il Corriere della Sera*: 18 maggio 1978)**



Nagisa Oshima a Cannes a vele spiegate: dopo il rifiuto del festival, due anni fa, di proiettarli *L'impero dei sensi* perché pornografico. Il titolo non è molto diverso, *L'impero della passione* e non è molto diverso neanche il titolo destinato ai circuiti giapponesi, *Ai No Borei* che significa "fantasma d'amore" là dove l'altro film si intitolava *Ai No Corrida* e cioè "corrida d'amore". Ancora l'impero dei sentimenti e delle passioni perciò, ma senza pornografia, e forse senza neanche erotismo. Con il rimorso, invece, al posto di tutto; un rimorso furioso, mortale, come quelli descritti da Dostoevskij, e così profondamente radicato nell'animo di chi ne è vittima da arrivare a creare un fantasma che grida vendetta, quasi sulla linea del *Macbeth*.

...Una tragedia di campagna. In mezzo a una natura concreta e reale che Oshima però veste ad ogni passo di luci visionarie, più interiori che esplicite, ma ugualmente di fiamma. Come ne *L'impero dei sensi*, lo scontro, agli inizi, è tra quei due esseri che non indietreggiano di fronte a nulla per assecondare la loro passione; a poco a poco, però, a quel duello atroce si aggiunge, senza mai uscire dal loro cerchio, senza mai diventare "terzo", quel fantasma che prende il sopravvento su tutto, che guida l'azione quasi passo passo facendo perdere la ragione ai due; e alla donna, a un certo momento, persino la vista. Un fantasma che non discende da quelli pittoreschi e folclorici del cinema giapponese di ieri, ma che nonostante i suoi colori lividi e i suoi atteggiamenti lunari, riesce ad essere sempre la proiezione così concreta e visibile di un'angoscia interiore da avere a tratti aspetti quotidiani e reali, e proprio per questo anche più terribili. È in questo fantasma, e nei sentimenti che lo creano, lo stile e la misura del film (...). La grande macchina del rimorso, insomma, che Oshima mette in moto con



la stessa passione che proclama nel titolo. A tratti, forse, persino con un eccesso di urlato e uno strazio che volutamente va oltre la misura, ma in linea con il suo cinema corrusco di questi ultimi anni e soprattutto con la tradizione più antica del teatro giapponese. Sposata, questa volta, alla tragedia occidentale. Sull'esempio di Kurosawa.

**(Gian Luigi Rondi: *Il Tempo*, 20 maggio 1978)**



Spiacenti, non è scoppiata la nuova bomba di Nagisa Oshima, il regista "maledetto" che due anni fa sconvolse Cannes con *L'impero dei sensi*. Amore e morte s'intrecciano anche in *L'impero della passione* passato ieri sullo schermo del Palais; ma i due amanti del film, travolti dal rimorso per aver ucciso il marito di lei, mica hanno tanto voglia di copulare. La conclusione non può che essere una: *L'impero della passione* potrà arrivare sugli schermi italiani. Mentre *L'impero dei sensi* continuerà a rimanere tabù, a meno che non vogliate andare a vedervelo a Parigi dove è ininterrottamente in programmazione da ventun mesi:

Un vero peccato, perché a sentire il quarantaseienne regista giapponese, le due opere costituiscono un dittico indivisibile. Qui Oshima si è rifatto al romanzo di una sconosciuta (per lui, e figurarsi per noi) Itoko Nakamura, dove si narra d'un carrettiere ucciso nel secolo scorso dalla moglie su istigazione dell'amante, e poi gettato in un pozzo da cui uscirà sotto forma di livido fantasma.

Vien voglia di sorridere davanti alle inopportune apparizioni del marito becco e fantasmizzato, ma Oshima ci informa che l'arte giapponese tradizionale, si tratti di "*Kabuki*" o di "*Kodan*", è piena di fantasmi come questo. I due amanti ne sono giustamente sconvolti e, poiché la faccenda del fantasma divenuta di dominio pubblico, finiscono per confessare il delitto dopo una sanguinosa bastonatura da alcune guardie da operetta,

Benché Oshima sia considerato un maestro dalla critica francese (*Positif* gli dedica una dozzina di pagine, scomodando illustri firme come Pierre de Mandiargues) e benché *L'impero della passione* offra all'amatore pagine di intenso lirismo, vien da pensare che Oshima abbia perduto gli artigli dell'artista iconoclasta, puntando a un successo più facile e remunerativo. In tempo di quaresima il suo esempio potrebbe avere un seguito.

**(Roberto Serafin: *Il Corriere d'Informazione*, 20 maggio 1978)**



(...) É una storia che ha il suo archetipo ne *Il postino suona sempre due volte* di Cain e che abbiamo rivisto in *Ossessione*, in *La fiamma del peccato* e cento altre storie. Tranne che di solito il rimorso scava un fossato fra gli amanti e produce odio reciproco e perfino ripugnanza fisica: mentre in Oshima, com'era prevedibile, il sesso vince sempre. Piuttosto casto rispetto ai sopracuti del film precedente, il regista non si nega comunque le consuete bizzarrie. Tokoji corteggia la donna mostrandole il membro e poi pretende di rasarle il pube perché non possa più nascondere la relazione al marito; il morto quando ritorna beve sakè e mangia patate dolci, il riscio fantasma appare nelle nebbie tipo romanzo nordico e l'investigatore in divisa è una specie di clown, che si traveste da nonna come Marlon Brando in *Missouri*. Nonostante la dilatazione fantastica della cronaca, bene inserita in una millenaria tradizione nipponica, stavolta il regista non riesce a far vibrare fino in fondo la corda pazza.

**(Natalia Aspesi: *La Repubblica* 20 maggio 1978)**



Non dovette essere facile, per Oshima, decidere che soggetto affrontare dopo *L'impero dei sensi. L'impero della passione* (1978) di cui esce per la prima volta il dvd, deluse molti: tornava a parlare di *eros* e *thanatos*, ma sembrò accademico, oltre che meno audace. In realtà Oshima non era interessato a stabilire nuovi record di trasgressione, ma a vedere che cosa succede dopo avere raggiunto il vertice della passione. I due protagonisti diventano omicidi per amore: ma dopo il delitto, il fantasma dell'ucciso torna a visitarli silenzioso e mesto. E il senso di colpa alla fine prevale. Se il film precedente era stato tutto girato in interni, *L'impero della passione* evidenzia il mutare delle stagioni in un remoto villaggio giapponese. Fondamentale la musica di Toru Takemitsu, che introduce una tensione sotterranea (...)

**(Alberto Pezzotta: *Il Corriere della Sera*, 11 novembre 2003)**



La contadina Yoshiuyki ha una relazione con il buono a nulla del villaggio Fuji. I due uccidono il marito di lei, il cui fantasma arriva a tormentarli. Piuttosto noioso, nonostante il soggetto (\*\*).

**(Leonard Maltin: *Guida Film*, 2006)**

## CAFE' LUMIERE (*Kohi Jikou*, 2004)

Di Hou Hsiao-hsien. Con Hitoto Yo (Yoko), Asano Tadanobu (Hajime)



Yoko, una giovane scrittrice, torna a Tokyo da Taiwan. Prima da andare a casa visita la libreria di un amico di lunga data, Hajime a cui regala, appassionato di ferrovie, un orologio appartenuto cinquanta anni pri-

ma a un macchinista di Taiwan. Gli confida inoltre di essere incinta. Il calmo e silente amico rimane colpito. Ma Yoko sa di potersi aprire liberamente.

I genitori le chiedono notizie del padre del bambino. Yoko rivela essere uno degli studenti a cui insegnava giapponese a Taiwan.

Più tardi nella calma del pomeriggio Yoko riflette sulla sua vita, sulla famiglia e sulla nuova vita che le cresce dentro.

### Il regista

Hou Hsiao-hsien nato in Cina nel 1947, si trasferì prestissimo con la famiglia a Taiwan a causa degli impegni di lavoro del padre. Proclamata la Repubblica Popolare Cinese nel 1949 la famiglia rimase praticamente in esilio. Divenuto uno dei maggiori esponenti della nuova scuola taiwanese ha vinto numerosi premi tra cui il Leone d'oro a Venezia nel 1989 con *La città dolente*.

Hou Hsiao-hsien nel centenario della nascita omaggia direttamente il cinema di Yasujiro Ozu. Costruendo un'opera austera, chiusa in se stessa, rarefatta in diversi microblocchi narrativi, che consentono di ritrarre la vita giapponese di oggi attraverso uno sguardo estraneo. Due volte estraneo. Perché appartenente a una cultura comunque diversa e perché lo scopo del regista è proprio di estraniarsi dalla materia che esso osserva e studia con la massima attenzione. Il film fotografa una realtà perfettamente a fuoco osservata con tanta determinazione da farne emergere le inquietudini sotterranee. Le inquadrature fisse mettono in risalto situazioni e personaggi nella loro problematicità essenziale.

### Filmografia

*Jiu shi liuliu de ta* (t.l.: E' proprio carina), 1980. *Fenger titacai* (t.l.: Vento malizioso), 1981. *Zai na hepan qingcao qing* (t.l.: Verde, verde è l'erba sulla riva), 1982. *Erzi de da wanou* (t.l.: Un grosso pupazzo per suo figlio), 1983. *Fenggui lai ren* (t.l.: Quelli di Fengkuei), 1983. *Dongdong de jiaqi* (t.l.: Le vacanze di Dongdong), 1984. *Tongnian wangshi* (t.l.: Le passate cose dell'infanzia), 1985. *Chengren youxi* (t.l.: Giochi per adulti), 1986. *Lianlian fengchen* (t.l.: Ripercorrendo con nostalgia il cammino della vita), 1986. *Niluhoe nuer* (t.l.: La figlia del Nilo), 1987. *Beiqing chengshi* (La città dolente), 1989. *Hsimeng rensheng* (t.l.: Lo spettacolo di sogno della vita), 1993. *Hao nan, hao nu* (t.l.: Buoni uomini, buone donne), 1995. *Zaijian, mango, zaijian* (t.l.: Addio, sud, addio), 1996. *Hai shang hua* (t.l.: I fiori sull'acqua), 1998. *Qianxi mambo* (Millenium mambo), 2001. *Kohi hiko* (Cafè Lumière), 2003. *Zui hao de shi guang* ("Tre volte"), 2005. *Voyage du ballon rouge* (2007).

## Riconoscimenti

*Festival di Istanbul (2005):*

-Premio Tulipano d'Oro Migliore film

*Accademia Giapponese (2005):*

-Premio per la Migliore attrice

## La critica



(...) Ci è sembrata degna di nota l'opera più recente di Hou Hsiao-hsien, *Kohi jikou* (*L'ora del caffè*, Concorso), che è uno di quei rari film in cui l'elemento intimista (qui la storia della giovane scrittrice Yoko che, tornata in Giappone da Taiwan, riallaccia la sua relazione d'amicizia con il coetaneo libraio Hajime e scopre di essere incinta di uno studente di Taiwan cui aveva dato lezioni di giapponese) si salda senza sforzo, grazie a uno stile caldo e misurato che punta sugli attori non meno che sui dati sensibili del quotidiano, con un elemento più universale, che sollecita a manifestarsi ciò che di invisibile attraversa la società giapponese contemporanea.

**(Giorgio De Vincenti: *Cinema Sessanta*, nov-dic. 2004)**



Era difficile immaginare un film così. Dopo la libertà artistica e informale di *Millenium Mambo*, Hou Hsiao-hsien omaggia direttamente il cinema di Yasujiro Ozu con un'opera chiusa in se stessa, austera, addirittura vertiginosa nell'unire con estrema disinvoltura due culture visive diverse. È palese come non ci sia molto di Ozu nei film precedenti di Hou; così legati alla tradizione figurativa cinese a partire dalle inquadrature senza un centro focale capaci di consentire la massima libertà indagatrice all'occhio dello spettatore. Lo ammette lo stesso regista dichiarando come il suo principale interesse fosse ritrarre la vita quotidiana dei giapponesi di oggi con uno sguardo "estraneo". *Cafè Lumière* è un film disgregato in tanti microblocchi narrativi, con lo stile a fare da collante. È la fotografia di una realtà messa perfettamente a fuoco e osservata con tanta pervicacia da farne emergere le inquietudini sotterranee. Le inquadrature in esterni (ottima la fotografia di Lee Ping-bing, costruita su tonalità fredde) giocano un ruolo fondamentale nell'attirare situazioni e personaggi al tempo stesso isolandoli e mettendoli in risalto; così la gravidanza di Yoko, la figura di Hajime (un sempre efficace Tadanobu Asano), il mutismo del padre di lei, emergono in tutta la loro problematicità, elementi costituzionali di una generalizzata incapacità di comunicare.

A ben vedere, è il contrario di quanto accadeva in molto cinema di Ozu, dove il paesaggio faceva spesso da contrappunto lirico ai sussulti intimi delle figure umane. Qui i treni (l'ossessione di Hajime), la metropolitana (bellissima la scena in cui Yoko si addormenta), le strade di città, marcano lo sbandamento dei personaggi; restano solo i confortevoli spazi interni dei caffè a permettere un temporaneo momento di sollievo (...)

Quest'opera, pur non essendo la sua migliore in assoluto, è la testimonianza più estrema di come Hou Hsiao-hsien riesca ad annullare i più classici piani narrativi e offrire un'esperienza di ricezione totale allo spettatore che non coinvolga solo lo sguardo ma implichi un'immersione totale nel tessuto del film (immaginare cosa sta fuori campo, accordare il proprio respiro a quello del film, bloccare le emozioni sul nascere. Un film arduo, senza dubbio. Un cine-

ma che cerca di congelare il tempo, di bloccarlo, di cristallizzarlo in forme perfette ma impossibili: la realtà preme contro la superficie come il bimbo di Yoko che sta per nascere.

**(Alessio Palma: [www.cinemavvenire.it](http://www.cinemavvenire.it), 4 ottobre 2004)**



(...) Non eccede certo in virtuosismi stilistici Hou Hsiao-hsien nel suo modo di fare cinema. In *Café Lumière* - presentato alla 61° mostra del Cinema di Venezia - da lui stesso definito come una storia di Tokyo del 21° secolo, non vi sono sequenze più brevi di almeno 10 secondi. Il regista, cinese ma di adozione giapponese, piazza la macchina da presa in un punto e i personaggi si muovono - se si muovono - nella rigida fissità dell'inquadratura la cui mobilità della messinscena che riprende è data da uno svolazzar di tende o dal rapido passaggio di un fugace gattino. Non c'è un primo piano, gli attori vengono ripresi da lontano, spesso con il viso in ombra o in un transitorio profilo. Quali simbolici significati si celano dietro queste scelte stilistiche è arduo comprenderlo anche perché la storia è sviscerata solo tangenzialmente non brillando l'opera per la facondia dei dialoghi. (...)

**(Daniele Sesti: [www.filmfilm.it](http://www.filmfilm.it))**



Che il cinema di Hou Hsiao-hsien non sia cosa semplice da afferrare è cosa nota a chiunque abbia avuto l'occasione di visionare anche solo uno dei suoi film, da quel *Città dolente* (capolavoro) che gli valse il Leone d'oro proprio nel 1989 qui a Venezia fino al penultimo *Millenium Mambo* (uscito pure al cinema, in qualche sparuta sala), è una sfida continua alle regole dello spettacolo cinematografico tradizionale. *Café Lumière* (*Kohi Jikou*), omaggio a quell'Ozu Yaujiro a cui tanto devono certi autori del moderno cinema *Far East*, tra cui ovviamente lo stesso Hou, è un tentativo di trasferire nel presente quelle suggestioni visive e quegli scorci di vita familiare che sono la massima eredità che il regista giapponese ha lasciato alla comunità del cinema mondiale. Ora, in sé e per sé l'idea di omaggiare un grande del cinema non sarebbe neanche male, ma chiediamoci una cosa: ce n'era proprio bisogno? Col senno di poi la risposta che mi viene naturale, senza nulla togliere al genio di Hou Hsiao-hsien (che si manifesta etereo e impalpabile anche in questo film) è: no. Perché l'omaggio a Ozu richiede per forza di cose un'adesione totale allo stile, un'equivalenza che, ripeto, senza fare torto a un cineasta come Hou Hsiao-hsien, si trasforma in puro appiattimento. Se si cita Ozu, lo si cita tutto, dal nucleo familiare riunito sul *tatami*, ai treni che viaggiano sui binari, ai fili elettrici delle ferrovie che si stagliano sul cielo...(...) Il regista taiwanese (ma diciamo pure la maggior parte dei registi viventi) non possiede tra le sue caratteristiche quel senso sovranaturale del ritmo che è tipico del cinema di Ozu, indulge in lunghi piani sequenza contemplativi, cerimoniosi, anche affascinanti, ma che alla lunga stancano, privi (il riferimento è a questo *Kohi Jikou*, s'intende) di un vero coinvolgimento emotivo, e se aggiungiamo un rifiuto tenace di qualunque forma (anche la più minuscola) di spettacolarità in favore di una secca "documentazione" di ciò che accade sullo schermo, si comprende il sostanziale (piccolo) fallimento di questa trasferta giapponese. Lo coglieranno forse gli spettatori più smaliziati, probabilmente i più cinici, oppure quelli che meglio conoscono l'anatomia del regista. Gli altri, vergini dello stile di Hou Hsiao-hsien, avranno probabilmente le solite due reazioni: rifiuto totale con uscita dalla sala a metà film (succede, succede eccome) o amore incondizionato per la purezza delle soluzioni visive. Ben

lungi dall'essere un brutto film, ma era lecito, insomma, aspettarsi qualcosa di più. Menzione speciale per un somnesso e sognante Tadanobu Asano, il libraio che registra il rumore dei treni.

**(Paolo Balmas: [www.asianfeast.org](http://www.asianfeast.org))**



Hou Hsiao-hsien porta a Venezia il suo sentito omaggio al cinema del maestro Ozu. Yoko (Hitoto Yo) è una scrittrice appena rientrata da Taiwan; Hajime (Asano Tadanobu) è un amico che gestisce una libreria. Tra i due s'instaura una profonda amicizia, che vede Yoko trovare nella calma e serenità di Hajime una sorte di pace dei sensi e di benessere. Yoko che da poco aspetta un bambino, si trova così a riflettere sulla sua nuova vita, tra le preoccupazioni dei genitori e il rapporto con Hajime. Il regista di Taiwan porta a termine un'opera assolutamente personale, che non si limita ad essere un'impersonale copia-omaggio al cinema del maestro giapponese. Lo stile di Hou Hsiao-hsien è molto diverso e distante da quello di Ozu, la macchina da presa pur evitando movimenti di macchina, tende a costruire piani sequenza spesso articolati e costruiti, dove gli ostacoli sono costituiti da oggetti fissi o dagli stessi personaggi. La pellicola nel suo incedere, si carica di una tensione emotiva, perfettamente in sintonia con il personaggio di Yoko (perfetto in questo caso la simbiosi regia-attori, Asano è come al solito impeccabile). Forse in questo senso, risiede il punto d'incontro tra due registi così diversi tra loro; saper raccontare in modo semplice e naturale degli spaccati di vita umana con tutte le loro problematiche esistenziali e i piccoli/grandi drammi quotidiani. Hou Hsiao-hsien ci regala così un film austero, difficile in cui il tempo scorre lento ma inesorabile, non certo creato per essere un facile successo commerciale, ma che se si guarda con la stessa calma e serenità di Hajime riesce a comunicare momenti di grande profondità e delicatezza.

**(Paolo Negrinotti: [www.neoneiga.it](http://www.neoneiga.it))**



Sin dall'inizio sapevo che sarebbe stato difficile fare questo film. Comunque, dopo aver viaggiato per vent'anni tra Giappone e Taiwan, volevo mettere a fuoco la vita quotidiana dei giapponesi di oggi attraverso gli occhi di uno straniero. Yasujiro Ozu era un regista elegante e disciplinato. Il mio stile è del tutto diverso, ma lui ritrasse la società in cui viveva e i suoi film riflettono i suoi sentimenti. Anche questo film è così, nel senso che ritrae le persone di oggi. Un film di Ozu raccoglie dettagli banali, li enfatizza e ce li mostra. Cattura poi, nel dettaglio, le sottili alterazioni derivanti dai cambi di prospettiva. Non credo che Ozu voleva ritrarre "i bei tempi andati"; da persona sensibile ai tempi in cui viveva, osservò i valori del Giappone del dopoguerra che cambiava. Molte scene sono state girate almeno due volte perché il ritmo dei posti scelti cambiava col tempo e si generavano nuovi volti. È stata per me un'esperienza importante in cui ho potuto concentrarmi sugli attori che mescolavano espressioni e azioni con il mio stile. Ho scelto cose che esistono nella realtà, che possono essere viste, ma spero di avere sommerso in esse e fatto riemergere quegli elementi della realtà che non sono visibili.

**(Hou Hsiao-hsien: [www.cinaoggi.it](http://www.cinaoggi.it))**

## PICCOLA BIBLIOGRAFIA

- AA.VV.: *Schermi giapponesi*, 1984 - Marsilio.
- Anderson L. Joseph e Richie Donad: *Il cinema giapponese*, 1961 Feltrinelli.
- Arecco Sergio: *Nagisa Oshima*, 1979 - La Nuova Italia.
- Baldelli Pio e Filippi Albert: *Giappone: cinema e zengakuren*, 1970 - La Nuova Sinistra.
- Bouissou Jean-Marie : *Storia del Giappone contemporaneo*, 2003 - Il Mulino.
- Buccheri Vincenzo: *Takeshi Kitano*, 2000 - Il Castoro Cinema.
- Caroli Rosa e Gatti Francesco: *Storia del Giappone*, 2006 - Laterza.
- Cusano Pina e Innocenti Piero: *Le organizzazioni criminali nel mondo*, 1996 - Ed. Riuniti.
- Spagnoletti Giovanni e Tomasi Dario (a cura): *Il Cinema Giapponese oggi*, 2001 - Lindau
- Tassone Aldo: *Akira Kurosawa*, 1981 - La Nuova Italia.
- Tessier Max: *Breve storia del cinema giapponese*, 1997 - Lindau.
- Tomasi Dario: *Yasujiro Ozu*, 1991 - La Nuova Italia.
- Tomasi Dario: *Kenji Mizoguchi*, 1998 - La Nuova Italia.