

HIDEYUKI DOI

YOSHIDA RACCONTA IL CINEMA:  
SU L'ANTI-CINEMA DI OZU DI YOSHIDA KIJU

Come considerare il libro che abbiamo sotto gli occhi? *L'anti-cinema di Ozu*<sup>1</sup> pone prima di tutto un problema di categorizzazione: se sia o uno studio, o una prosa, non ci è possibile definire propriamente il volume di Yoshida. Non può essere ritenuto neanche un manuale. In forma scarna, il libro non è corredato di note, ma solo di qualche immagine e di dati tecnici essenziali. L'autore, inoltre, non tratta dell'intero panorama del cinema di Ozu, ma esclusivamente del suo nucleo concettuale, individuato da un punto di vista puramente personale: il libro, infatti, si presenta come dialogo intimo.

Dalla biografia di Yoshida risulta che nell'ambito del grande sistema industriale cinematografico egli ha avuto contatti professionali con Ozu solo da lontano, prima come aiuto regista dal 1955 al 1960 – ma assistente non di Ozu, per cui non si può ipotizzare una semplice filiazione – poi come regista “collega” dal 1960 fino alla morte precoce di Ozu avvenuta nel 1963. Nel 1964 Yoshida si licenzia dalla *major* Shôchiku per fondare la casa indipendente Gendai Eiga-sha insieme all'attrice Okada Mariko. Il regista si discosta pro-

<sup>1</sup> *Ozu Yasujirô no han-eiga*, Tokyo, Iwanami, 1998. La versione originale è seguita da quelle in altre lingue: *Ozu's anti-cinema*, translated by Daisuke Miyao and Kyoko Hirano, Ann Arbor (Michigan), The University of Michigan, 2003; *O anticinema de Yasujiro Ozu*, tradução de Madalena Hashimoto Cordaro et al., São Paulo, Cosac & Naify, 2003. Queste due pubblicazioni in inglese e portoghese hanno commemorato il centenario della nascita del regista. L'edizione francese (*Ozu ou l'anti-cinéma*, traduit par Jean Campignon et Jean Viala, Arles, Institut Lumière – Actes Sud, 2004) ha invece vinto nel 2005 il premio del Syndicat Français de la Critique de Cinéma per il migliore saggio straniero. Ora la versione italiana è in preparazione per i tipi di Franco Cesati Editore (uscita prevista per il 2007).

gressivamente dal vecchio mondo del “cinema d’oro”, a cui anche un autore come Ozu apparteneva.

Anche se sin dall’epoca dell’apprendistato a Yoshida era caro scrivere saggi teorici sul cinema, il confronto con Ozu si avvia solo nel 1970, per di più in una dimensione limitata. La prima testimonianza compare su un giornale per bibliofili: *Una innovazione all’estremità dell’auto-negazione*, con il titolo che anticipa quello della prima antologia saggistica di Yoshida pubblicata nello stesso anno. Nell’articolo – siamo nell’imminenza dell’uscita di *Eros+massacro*, uno dei film più rappresentativi di Yoshida – il giovane regista scopre una visione opposta al principio del proprio cinema nella capacità cinematografica interiorizzata dentro il corpo di Ozu. A questo proposito Yoshida cita due ricordi personali insieme a due frasi dell’anziano regista: «in fin dei conti i registi sono prostitute velate, che sotto il ponte chiamano i clienti»; «il cinema è dramma, mai incidente». Yoshida non nasconde una certa invidia verso la corporalità di Ozu (si intende anche quella fisica) che consente di pronunciare a pieno titolo le convinzioni esplicite nelle frasi – benché intrise di paradossi e umorismo tipici di Ozu, come si può notare – mentre il regista di *Eros+massacro* evidenzia la scelta di cancellare completamente la materialità e la fisicità del suo cinema e di attraversare continui mutamenti nella sua poetica. Non dimentichiamo che Yoshida esordisce qui con un interrogativo: «che cos’è il cinema? O almeno per me il cinema? che cosa significa?». Lo sguardo di Yoshida, quando si orienta verso Ozu, è sempre fissato sulle domande fondamentali dell’arte cinematografica.

I due incontri sopra menzionati verranno riportati anche nella prefazione de *L’anti-cinema di Ozu: Due ricordi indimenticabili* (si legga il testo intero nell’Appendice a questo saggio). Notiamo però che le due versioni del 1970 e del 1998 descrivono circostanze differenti sul primo ricordo del banchetto: la serata non era «in un’atmosfera funerea», come documentato nel 1998; anzi Ozu, ubriacatosi, era tanto accanito da biasimare Yoshida con una «ossessione anomala», da quanto risulta dall’articolo del 1970. L’origine di questo scontro si trova in una critica di Yoshida verso il penultimo film di Ozu, *L’autunno della famiglia Kohayakawa* (1961),

in cui «Ozu sembrava blandire la giovane generazione», contrariamente al suo solito. A questa critica Ozu replica ricorrendo alla metafora delle prostitute velate, applicate in generale al mestiere del regista.

In questa sede non ci interessa tanto quale di queste due versioni fosse quella autentica circa l'incontro tra Ozu e Yoshida, ma la rielaborazione della memoria personale in quest'ultimo ci fa immaginare quanto Yoshida si sia ulteriormente soffermato sulle frasi enunciate dall'anziano regista, e quanto questo dialogo si sia sviluppato nel frattempo, in assenza dell'interlocutore – il vero interlocutore sarebbe stata l'opera di Ozu – tanto da sembrare una sorta di soliloquio.

Il secondo momento arriva nel 1983, subito dopo la pubblicazione de *Il regista Ozu Yasujirô*, un saggio epocale di Hasumi Shigehiko. Uno studio rigorosamente fondato sulle due linee teoriche, quella discorsiva e quella tematica, offre una valida chiave interpretativa dei «segni producenti» disseminati nel cinema di Ozu. Il lavoro di Hasumi ispira immediatamente Yoshida, che riprende il discorso su Ozu. In occasione del dossier dedicato a questo saggio (la rivista «Image forum» dell'agosto 1983), Yoshida rilascia la seguente dichiarazione in una lunga intervista:

Il saggio di Hasumi apre una nuova prospettiva nella critica cinematografica giapponese. [...] Ho avuto un rapporto conflittuale con Ozu, in certo senso felice, in tal altro infelice – felice, perché il conflitto era intenso fino a quel livello, ed infelice, perché magari avremmo potuto capire di più le nostre reciproche posizioni – ma avendo letto il saggio di Hasumi, ora mi sembra possibile la rappacificazione con Ozu, ormai decaduto da tempo<sup>2</sup>.

Il conflitto in questione è quello del 1963: ma ciò che è accaduto tra i due registi non è tanto episodico quanto emble-

<sup>2</sup> Yoshida parla di una «nuova prospettiva» avendo in mente la critica generale su Ozu compilata fino ad allora: soprattutto ad opera di saggisti non giapponesi, quali Donald Richie e Paul Schrader, che cercano di connettere il cinema di Ozu ad alcuni luoghi comuni incentrati sulla giapponesità. La storia della critica circa Ozu è riassunta in Miyao 2003, pp. XIII-XVII (il saggio comprende anche una nota sul rapporto tra Yoshida e la critica precedente); oppure in Tomasi 1996a, pp. 166-168. Nell'ambiente ita-

matico, e immediatamente inizia a crescere con sfumature molteplici dentro Yoshida. Nell'intervista del 1983 egli si dimostra determinato e risoluto nei confronti di Ozu, con una ovvia osservazione: «ripensandoci, per me, Ozu non è niente altro che un'assenza; mi resta interpretare il senso di ciò che Ozu mi voleva trasmettere, basandomi sul presente di me stesso e sulla sfera cinematografica di Ozu. La mia interpretazione muterà in ogni momento. [...] Fra cinque anni può darsi che io mi senta di leggere i commenti di Ozu in un'accezione diversa». Anche qui Yoshida si riferisce alla frase delle prostitute velate: Ozu (e il suo cinema) diventa così un testo aperto che permette una infinita lettura; d'altronde tra le dichiarazioni yoshidiane notiamo che il regista-critico sostiene già le tesi fondamentali che emergeranno ne *L'anti-cinema di Ozu* del 1998. Secondo Yoshida, Ozu è sostanzialmente un regista formato sul set del cinema muto, che accetta solo in maniera "restia e passiva" le crescenti possibilità espressive del cinema, quelle ritenute comunemente "grammaticali" o quelle tecniche costantemente aggiornate: un regista, tutto sommato, che tende a mettersi alla prova nelle limitazioni e nelle impossibilità dei mezzi cinematografici. Il suo atteggiamento quasi incredulo nei confronti di ogni canone grammaticale porta Yoshida a ritenere "crucele" il regista: già tra i commenti del lontano 1962 – quelli che hanno causato lo scontro sopra citato – Yoshida si riferiva alla crudeltà, alla natura della rappresentazione sincrona e paratatti-

liano, il libretto di Fumaroli-Ghezzi, pur essendo redatto nel 2005, si sottopone ancora all'influsso di tale corrente e di certe osservazioni categoriche di Wim Wenders in *Tokyo-ga* (1985), mentre l'analisi stilistica di Dario Tomasi (su *Viaggio a Tokyo*) spicca per autentico valore. Noël Burch e Kristin Thompson-David Bordwell, nel mentre, chiamano in causa Ozu quale alternativa al modello hollywoodiano. Né la giapponeseria né la dicotomia schematizzata appartengono ai lavori di Hasumi e di Yoshida, dai quali trapela una forma di modernismo che supera il sistema del cinema. Cfr. Kinoshita 2004, pp. 162-163. Yoshida parla del suo intento di liberare Ozu da certi pretesti storici o pregiudizi culturali, ponendo una domanda: «allora, che cosa sarebbe la giapponesità di cui si parla spesso?». Cfr. Yoshida 2005. Secondo Yoshida, il primo "autore" affermato all'estero è Ozu, mentre Kurosawa e Mizoguchi rappresentano in qualche maniera la natura spettacolare hollywoodiana o quella lirica giapponese. Cfr. Yoshida 1983, p. 49.

ca, che era la cosiddetta “ozuità”<sup>3</sup>. Sin dai primi tempi Yoshida individuava l’elemento fondamentale della poetica di Ozu, riconoscendo l’originalità del suo cinema, respinta da molti colleghi “ribelli” coetanei del regista allora giovane<sup>4</sup>.

Dal saggio di Hasumi del 1983, Yoshida prende spunti basilari per la sua lettura che si stabilizzerà nel 1998: la differenza sottile che scinde la rappresentazione cinematografica di Ozu («la differenza immodificabile tra il sistema tematico e la struttura discorsiva», così sintetizza Hasumi più volte nel volume<sup>5</sup>). Staremmo per dire “différence”, nell’accezione di Derrida: la corrente del pensiero francese si incarna nei lavori critici di Hasumi, specialista di Flaubert, e anche nella visione di Yoshida (nella sua formazione di francesista) circa Ozu.

Hasumi pone l’accento sull’atto di vedere, partendo dalla “superficie”, dal “rappresentato” dell’espressione “ozuesca”. Il gesto di Hasumi che mette in considerazione solo i visibili risuona anche in Yoshida che sostiene da sempre l’«anarchismo del vedere», inteso come totale libertà dell’ottica dovuta alla sua natura non selettiva<sup>6</sup>. Le problematiche del vedere saranno tramandate nel saggio del 1998 che denuncia la morte del vedere nell’immagine carpita dalla macchina da presa istituzionalizzata.

Sulla figura di Ozu, che si focalizza sull’impossibilità della cinematografia, il regista Yoshida sovrappone se stesso, nel momento in cui prepara il suo ritorno sul set per una nuova opera (fino al 1983 Yoshida non gira lungometraggi per dieci anni; il nuovo film di cui si parla nell’intervista, *Cime tempestose – Onimaru*, si realizzerà cinque anni dopo, in seguito al ritorno in scena con *Accordi tra uomini* del

<sup>3</sup> Cfr. Yoshida 1962b. In quel periodo Yoshida giudica l’“arte” (nel vero senso del termine) di Ozu compiuta e rinchiusa in sé, né positivamente né negativamente.

<sup>4</sup> Cfr. Yoshida 2001, p. 114; Id. 2003c, pp. 18-19. Yoshida ricorda che nei primi anni Sessanta il cinema di Ozu era ritenuto anacronistico a causa di certi pregiudizi generali, e che Yoshida apprezzava l’anziano regista proprio per questo “anacronismo” e per la sua “ozuità”. Daniela Raddi illustra le relazioni tra i giovani registi degli anni Sessanta. Cfr. Raddi 2005.

<sup>5</sup> Hasumi 1983, p. 113.

<sup>6</sup> Cfr. Yoshida 1970b.

1986). In un certo senso, attraverso uno studio su Ozu e un ribaltamento del punto di vista (“guardare dall’impossibile”), Yoshida affronta il cinema con un atteggiamento critico – paradossalmente per amore del cinema – partendo dall’idea dell’irrappresentabilità fondamentale del mezzo cinematografico, anziché della sua rappresentabilità.

Seguiamo ancora le vicende dell’Ozu secondo Yoshida: nel 1993 (a trenta anni dalla morte, e a novanta dalla nascita del regista), per commissione del canale televisivo nazionale NHK, Yoshida firma un servizio documentario, *Yoshida Kiju racconta il cinema di Ozu* (la versione completa di 180 minuti s’intitola *Il mondo cinematografico di Ozu raccontato da Yoshida Kiju*). Con il montaggio esemplare il documentario mira a recuperare Ozu nel nostro presente senza mai storicizzarlo: per Yoshida, d’altronde, Ozu è sempre presente con le sue frasi enigmatiche. Nelle scene inserite tra le citazioni dagli archivi filmici ritroviamo un Ozu vivo: i pannelli ritrattistici di Ozu, infatti, vengono posizionati nello studio davanti alla cinepresa e dietro il fumo che egli amava; oppure, i ritratti di Ozu scattati durante i sopralluoghi si alternano con le attuali immagini paesaggistiche. L’anziano regista, infine, rivive una tavola di sake nella scena finale che sembrava evocare quella sera dello scontro: è ancora un segno del “trauma” liberato, che mai svanisce.

La peculiarità di questo cortometraggio si trova nei commenti sovrapposti sulle immagini e recitati con la voce di Yoshida (è la tecnica che il regista usa quasi sempre per le opere documentarie). Yoshida “racconta” realmente Ozu in prima persona: la trasmissione diviene così un saggio filmato. In questa occasione, infatti, si compie la scelta preliminare dei film trattati nel libro che uscirà cinque anni dopo, nonché le riflessioni incluse in esso.

Contemporaneamente a questo filmato, cresce dentro di Yoshida l’idea di scrivere un libro su Ozu come una somma delle sue osservazioni sparse del passato. La gestazione del libro è lunga: la prima stesura può risalire fino al periodo in cui Yoshida lavora per la regia di *Madame Butterfly* a Lyon, cioè dal 1989 al 1991<sup>7</sup>. Guarda caso, anche questa volta, in-

<sup>7</sup> Cfr. Yoshida 2003a, p. 42.

sieme al libro su Ozu, Yoshida progetta un nuovo film con il tema della bomba atomica sul finire del ventesimo secolo per un «bisogno urgente»<sup>8</sup>: passati quattordici anni da *Cime tempestose*, Yoshida realizza infine il suo ultimo film *Donne allo specchio* nel 2002. La volontà creativa del regista è accompagnata dalla necessità di formulare un saggio su Ozu in maniera definitiva. In ogni tappa della carriera artistica di Yoshida si manifesta il cerchio che traccia i legami con Ozu, il cinema come questione fondamentale e la produzione cinematografica.

Abbiamo la dichiarazione di Yoshida, diventato regista non “per vocazione”, che negli ultimi anni della lunga carriera è interessato soprattutto dal cinema in quanto tale. In altre parole, la sua vita è dedicata solo all’interiorizzazione del cinema<sup>9</sup>, per la quale la presenza di Ozu gioca un ruolo decisamente imprescindibile.

Per il fatto che i due progetti – il libro su Ozu e il film *Donne allo specchio* con tre protagoniste femminili legate l’una all’altra dalla memoria su Hiroshima – sono cronologicamente paralleli, l’opera filmica di Yoshida risente più che mai di alcuni stilemi di Ozu, pur ammesso che tra i due autori ci sono più distanze che punti comuni: gli sguardi che non si incontrano mai; l’enigma sull’identità che non svela affatto la verità, e che tutto sommato funge da metafora di Hiroshima. L’esplosione atomica, oltre tutto, non viene mai mostrata, per l’inutilità di riprodurre la scena. Quando il regista Yoshida è cosciente dei limiti del cinema, si avvicina al proprio Ozu riletto nel saggio, tendente sempre alla riduzione di elementi. Questa osservazione è proponibile tenendo conto della convinzione di Yoshida che il cinema non racconta tutto, si completa solo nell’immaginazione dello spettatore: si potrebbe definire questo ultimo film yoshidiano “l’anticinema di Yoshida”<sup>10</sup> che vuol essere il cinema fedele alle proprie potenzialità<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Yoshida 2002; Id. 2003a, p. 45.

<sup>9</sup> Yoshida 2004c, pp. 11-14.

<sup>10</sup> È una licenza dell’espressione di Tsutsui Takefumi. Cfr. Yoshida 2003a, p. 48.

<sup>11</sup> Il poeta Yoshimasu Gôzô parla del “residuo” del cinema nel caso di Yoshida (questo “residuo” concorda approssimativamente con quello che

Tornando al libro del 1998, ci fermiamo su questa etichetta “anti-cinema”. Nell’intervista al regista-scrittore, Ishida Minori cita acutamente il saggio yoshidiano su *L’eclisse* di Antonioni, che risale al 1962<sup>12</sup>, dove compare già il concetto di “anti-cinema”, paragonato a quello di “anti-roman”. Il cinema è effettivamente un credo dell’espressione di libertà, in questo senso, Yoshida fa un esempio: Kurosawa rappresenta esemplarmente il cinema (ricordiamo che Ozu definisce «i registi che parlano a voce alta» quelli «come Kurosawa» – così citato spesso da Yoshida); proprio questa univocità lascia Yoshida diffidente sul cinema. Di conseguenza, quello di Ozu è “anti-cinema” («i registi che parlano a voce bassa sono quelli come me e Naruse Mikio», secondo Ozu<sup>13</sup>). Con questa espressione radicalmente paradossale, «anti-cinema», si intende il cinema chiuso verso la libertà abusata di rappresentazione, ma aperto all’infinita possibilità di interpretazione. Anziché chiamare Yoshida moralista, sarebbe più corretto citare a questo proposito l’allarme lanciato da Yoshida contro il sistema di potere insinuato nel cinema, a difesa della libera immaginazione di ogni singolo spettatore.

Il ribaltamento del punto di vista (secondo Yoshida, “ri-guardare”) dà vita al dualismo sintagmatico «ripetizione e differenza sottile», che si conta, assieme alle presenze sacre e profane (così Yoshida schematizza i personaggi e i luoghi dei film di Ozu), fra i pochi ordini organizzativi possibili dinanzi alla realtà mai afferrabile. Yoshida riesce a cogliere l’essenza del cinema di Ozu con la sensibilità che percepisce un altro sguardo facendo emergere l’aporia del vedere («siamo noi a guardare lo schermo? Sarà il cinema a guardare noi»). Per questo motivo la rassegna cinematografica dedica-

Yoshida trova nel cinema di Antonioni; cfr. Yoshida 1962a); allo stesso tempo Yoshimasu definisce il mondo di Ozu «dove sono occultati completamente gli elementi imprescindibili a noi quale “Metafisica”». Cfr. Yoshimasu 2003.

<sup>12</sup> Antonioni, avendo letto l’articolo di Yoshida, vuole incontrare il regista giapponese in una intervista organizzata dalla rivista «L’arte cinematografica» [*Eiga Geijutsu*]: così si svolge un dialogo sui limiti del cinema. Cfr. Yoshida 1967.

<sup>13</sup> Citato anche in Yoshida 1998b, p. 158.



ta a Yoshida è stata intitolata «Kiju Yoshida: il cinema che ci osserva»<sup>14</sup>.

Per quanto riguarda la lunga meditazione su un possibile libro di Ozu, Yoshida fornisce una spiegazione laconica:

Avevo pensato di non parlare di Ozu, finché non avessi superato sessanta anni, l'età con cui Ozu è morto. Avevo pensato di non perdermi più a quell'età, anche davanti alle sue ultime opere<sup>15</sup>.

Questo ragionamento ci convince, se pensiamo all'“etica” di Yoshida che parte sempre da una inibizione autoimposta<sup>16</sup>. Ma ci convince poco, se pensiamo a quell'Ozu argomentato nel libro: l'anziano regista, apparentemente faceto, non svela del tutto; nasconde infatti molte verità. Il libro – immaginiamo seguendo la maniera yoshidiana applicata a Ozu – è una unica testimonianza, è l'“auto-dichiarazione” di Yoshida che non vuole spiegare mai a parole la propria poetica cinematografica. Tanto è vero che l'autore precisa che la figura di Ozu nel suo immaginario può essere un falso fantasma per gli altri<sup>17</sup>. Il regista Yoshida ha aspettato il momento giusto; e con la scusa di “raccontare Ozu”, riepiloga la propria visione del cinema, e del mondo (a suo dire, “completamente caotico e fantomatico”), in modo quasi autobiografico.

All'inizio di questo articolo ci siamo interrogati sull'identità del libro di Yoshida. La “scomodità” che percepiamo deriva dal fatto che non leggiamo in realtà considerazioni sul cinema di Ozu, ma leggiamo un dialogo interiore di un regista. Se non regista, Yoshida interpreta il cinema di Ozu con l'ottica dello spettatore che egli stesso desidera per i propri film, che liberamente immagina<sup>18</sup>. In questo caso Yoshida di-

<sup>14</sup> Sulla rassegna, cfr. il secondo allegato a questo saggio.

<sup>15</sup> Yoshida 2001, p. 127.

<sup>16</sup> Il critico Hasumi descrive l'“etica” di Yoshida: «nell'etica di questo autore cinematografico, Yoshida Kiju, riconosciamo la responsabilità di girare film, ma anche quella di non girare film» (Yoshida 2004c, p. 15).

<sup>17</sup> Yoshida 2004a, pp. 24-25.

<sup>18</sup> Per Yoshida, anche il lettore ideale sarebbe quello che compie “fraitendimenti” muovendosi liberamente nella propria immaginazione: quando il regista sceneggia un romanzo, lo ridimensiona quasi completamente nella versione cinematografica. Possiamo fare esempi: *Le terme di Akitsu* (dal romanzo di Fujiwara Shinji); *Una storia scritta d'acqua* (dal ro-

venta lo spettatore ideale per Ozu. Tale operazione autobiografica Yoshida può permettersela solo nei discorsi su Ozu, l'unico predecessore accettabile così chiamato da Yoshida con il suffisso *-san*, pieno di rispetto e simpatia.

Nel libro, anche quando parla della struttura paratattica e mai convergente di numerosi elementi, che non costruisce una grande storia, ci viene subito in mente un manifesto del regista allora esordiente, sorto sull'idea di "anti-trama" o "anti-storia"<sup>19</sup>. Yoshida afferma a proposito del libro su Ozu: «riferendomi a Ozu, avrò forse raccontato inconsciamente la mia idea del cinema»<sup>20</sup>.

Concludiamo questa breve nota con una confessione di Yoshida (di tre anni successiva alla pubblicazione de *L'anticinema di Ozu*), in quanto spettatore ideale di Ozu, sull'esperienza di averne scritto un libro:

Non ho trovato alcun punto da aggiungere. Probabilmente non mi auguro nessuna nuova scoperta definitiva per poter ragionare ancora su Ozu. Aver capito a mio modo Ozu significherebbe che lui diventasse per me estraneo e mi sembrasse un'opera compiuta. [...] Mi rassicura l'idea che, fino all'ultimo respiro della mia vita, ogni volta che medito sul cinema, potrò tornare sempre da lui: probabilmente desidero fortemente lasciare integro un rapporto domestico, come uno spazio per riflessioni sul cinema<sup>21</sup>.

Ci sembra di leggere quasi il "testamento" di un regista che ha lottato contro ogni forma anarchica dello sguardo e che ha finalmente ottenuto, ed interiorizzato, il suo personale sguardo verso una meta precisa, per entrare nel gioco infinito dell'interpretazione.

manzo di Ishizaka Yôjirô); *Fiamma d'amore* (dal romanzo di Tachihara Seishû). Cfr. Yoshida 2004b, pp. 283-284.

<sup>19</sup> Cfr. Yoshida 1960.

<sup>20</sup> Yoshida 2003b, p. 106.

<sup>21</sup> Yoshida 2001, p. 113.

## Bibliografia

Elenchiamo prima i testi di Yoshida, e poi i titoli generali consultati per lo studio.

YOSHIDA, KIJU

- 1960 *Muro del cinema. Critica contro il principio della storia* [Eiga no kabe. Story shugi hihan], in «Scenario», novembre 1960, poi in Yoshida 1970c, pp. 32-38.
- 1962a *L'ansia dello spazio* [Kûkan eno osore], in «Critica del cinema» [Eiga Hyôron], ottobre 1962, poi in Yoshida 1970c, pp. 57-62 (tr.it. in *Michelangelo Antonioni*, a cura di Carlo di Carlo, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1964, pp. 519-520).
- 1962b *Sulle sceneggiature recenti* [Scenario jihyô; tavola rotonda tenuta insieme a Shinada Yûkichi e Hasegawa Ryûsei], in «Scenario», vol. 18, n. 11, novembre 1962, pp. 92-95 (la parte che riguarda *Il gusto del saké* di Ozu).
- 1967 [Dialogo tra Yoshida Kiju e Michelangelo Antonioni], in «L'arte cinematografica» [Eiga Geijutsu], vol. 15, n. 239, agosto 1967, pp. 33-36.
- 1970a *Una innovazione all'estremità dell'auto-negazione* [Jikohitei no kyoku ni henkaku wo], in «Giornale Giapponese per la Lettura» [Nihon Tosho shinbun], 1° gennaio 1970, poi in Yoshida 1971, pp. 30-33
- 1970b *L'anarchismo del vedere. La stagione della trasformazione senza fine* [Mirukoto no anarchism. Owarinaki henshin no kissetsu], in «Lettere di Waseda» [Waseda Bungaku], aprile 1970, poi in Yoshida 1971, pp. 8-29.
- 1970c *La logica dell'auto-negazione. La metamorfosi immaginaria* [Jiko hitei no ronri. Sôzôryoku niyoru henshin], Tokyo, San'ichi-shobô.
- 1971 *L'anarchismo del vedere* [Mirukoto no anarchism], Tokyo, Kamen-sha.
- 1983 *Ozu Yasujirô, un regista crudele* [Ozu Yasujirô, zankoku na eiga sakka; intervista], in «Image forum», n. 35, agosto 1983, pp. 48-63.
- 1998a *L'anti-cinema di Ozu* [Ozu Yasujirô no han-eiga], Tokyo, Iwanami, 1998 (tr.ing., *Ozu's anti-cinema*, translated by Daisuke Miyao and Kyoko Hirano, Ann Arbor – Michigan, The University of Michigan, 2003; tr.port., *O anticinema de Yasujiro Ozu*, tradução de Madalena Hashimoto Cordaro et al., São

- Paulo, Cosac & Naify, 2003; tr.fr., *Ozu ou l'anti-cinéma*, traduit par Jean Campignon et Jean Viala, Arles, Institut Lumière – Actes Sud, 2004).
- 1998b *Invirtiendo la luz y la sombra o, gente que se separa: Yasujiro Ozu y Mikio Naruse*, in *Mikio Naruse*, catalogo della rassegna in edizione bilingue (spag. e ing.), a cura di Hasumi Shigehiko e Sadao Yamane, Festival Internacional de Cine de San Sebastian – Filmoteca Española, 1998, pp. 158-162.
- 2001 *Un regista misterioso* [Fushigi na kantoku; intervista a Yoshida e Okada Mariko a cura di Maeda Hideki], in *Ozu Yasujirô. Il cinema senza tempo* [Ozu Yasujirô. Eien no eiga], a cura di Nishiguchi Tôru, Tokyo, Kawade-shobô, 2001, pp. 112-130.
- 2002 [Commenti del regista], in *Donne allo specchio* [Kagami no onnatachi], dossier del film, Tokyo, Groove Corporation, p. 3.
- 2003a *Il cinema come passione: da Buono a nulla a Donne allo specchio* [Passion toshiteno eiga; intervista a cura di Tsutsui Takefumi], in «Eureka», numero speciale di Yoshida, aprile 2003, pp. 8-49.
- 2003b *Specchio, acqua, tre* [Kagami, mizu, 3; dialogo tra Yoshida e Abe Kashô], ivi, pp. 95-116.
- 2003c *Ozu Yasujirô come nostro contemporaneo* [Watashitachi no dôjidaijin toshiteno Ozu Yasujirô], in *Celebrating Yasujirô Ozu's Centenary International Symposium. Ozu 2003*, catalogo della rassegna in edizione bilingue (giapp. e ing.), a cura di Hasumi Shigehiko, Yamane Sadao e Yoshida Kiju, Tokyo, Ozu 2003 Program Book Publishing Committee, 2003, pp. 10-21.
- 2004a *Simposio internazionale Ozu Yasujirô* [Kokusai Symposium Ozu Yasujirô], a cura di Hasumi Shigehiko, Yamane Sadao e Yoshida Kiju, Tokyo, Asahi shinbun-sha.
- 2004b *Raccontare di sé come l'Altro* [Tasha toshino, mizukara wo kataru; conferenza e dibattito con il pubblico del 24 maggio 2003 nell'Università Meiji gakuin], in *L'intera figura di Yoshida Kiju* [Yoshida Kiju no zentaizô], a cura di Yomota Inuhiko, Tokyo, Sakuhin-sha, 2004, pp. 267-299.
- 2004c *Su Yoshida Kiju ovvero l'etica del mutamento* [Yoshida Kiju matawa henbô no rinri wo megutte; dialogo tra Yoshida e Hasumi Shigehiko], in *Yoshida Kiju. L'etica del mutamento* [Yoshida Kiju. Henbô no rinri], catalogo della rassegna, a cura di Hasumi Shigehiko, Tokyo, Program Book Seisaku Inkai, pp. 3-16.
- 2005 *L'Italia vista da Yoshida Kiju e Okada Mariko* [Yoshida Kiju, Okada Mariko ga mita "Italia"]; intervista a cura di Ishida Minori, in corso di pubblicazione.

Qui sotto segue la bibliografia generale.

DOI, HIDEYUKI (a cura di)

2005 *Kiju Yoshida. Il cinema che ci osserva*, catalogo della rassegna, Roma, Istituto Giapponese di Cultura.

FUMAROLI, DONATELLO e GHEZZI, ENRICO (a cura di)

2005 *Yasujirô Ozu. Il fantasma dello sguardo*, supplemento al cofanetto DVD di Ozu, in edizione bilingue (it. e ing.), Roma, Curti.

HASUMI, SHIGEHICO

1983 *Il regista Ozu Yasujirô* [Kantoku Ozu Yasujirô], Tokyo, Chikuma-shobô (seconda edizione ampliata, 2003; tr.fr., *Ozu Yasujirô*, Paris, Cahiers du Cinéma Livres, 1998).

KINOSHITA, CHIKA

2004 *Successione e scissione: Yoshida Kiju e Ozu Yasujirô* [Keishô to danzetsu – Yoshida Kiju to Ozu Yasujirô], in *L'intera figura di Yoshida Kiju*, cit., pp. 158-185.

MIYAO, DAISUKE

2003 *Translator's introduction, in Yoshida K., Ozu's anti-cinema*, cit., pp. IX-XX.

RADDI, DANIELA

2005 *Yoshida e il cinema "politico" degli anni Sessanta*, in Doi 2005, pp. 8-11.

TOMASI, DARIO

1996a *Yasujirô Ozu*, Milano, Il Castoro (prima edizione: Firenze, La Nuova Italia, 1991).

1996b *Ozu Yasujirô. Viaggio a Tokyo*, Torino, Lindau.

YOSHIMASU, GÔZÔ

2003 *Il tempo di attesa della libellula, la cavità della memoria, e poi la strada del cinema* [Tonbo ga matsu jikan, kioku no kubomi, soshite eiga no michi], in «Eureka», numero speciale di Yoshida, aprile 2003, pp. 224-230.

## Breve profilo di Yoshida Kijū

Yoshida Kijū (alias Yoshishige) nasce nel 1933 a Fukui. Si laurea all'Università di Tokyo con una tesi su *L'essere e il nulla* di Sartre e dal 1955 lavora presso la *major* Shōchiku; successivamente diventa assistente di Kinoshita Keisuke. Dirige la rivista di sceneggiature *Sette* [Shichinin] con Ōshima Nagisa. Esordisce alla regia nel 1960 con *Buono a nulla*, consolidando la sua fama nel 1962 con *Le terme di Akitsu*. Fonda nel 1965 la casa indipendente Gendai Eiga-sha, che produce la trilogia del sesso, *Una storia scritta d'acqua* (1965) / *Lago di donna* (1966) / *Fiamma d'amore* (1967); e la trilogia della storia contemporanea del Giappone, *Eros + Massacro* (1969; Festival di Avignon 1969) / *Eroica – Purgatorio* (1970) / *Legge marziale* (1973; Festival di Pesaro 1973). Negli anni Settanta realizza una serie televisiva, *Bellezza di bellezza*, girando in Francia, Italia, Spagna ed Egitto. Dal 1978 al 1982 lavora in Messico per un progetto di film. Dal 1990 al 1995 vive a Parigi per curare la regia di *Madame Butterfly* su commissione dell'Opéra de Lyon; segue una tournée in Francia e negli Stati Uniti. Nel 1995 partecipa al film omnibus *Lumière et compagnie* (tra Lelouch, Lynch, Wenders, Kiarostami, ecc). Con gli ultimi tre film è invitato al Festival di Cannes: *Accordo tra uomini* (1986); *Cime tempestose – Onimaru* (1988; dal romanzo omonimo di Emily Brontë); *Donne allo specchio* (2002). Nel 2003 a Parigi è premiato come "officier" per l'arte e le lettere, e nel febbraio 2005 vince un premio del Syndicat Français de la Critique de Cinéma (miglior saggio straniero) per il volume *Ozu ou l'anti-cinéma*.

## Filmografia

- Buono a nulla* (Rokudenashi, 1960)
- Il sangue è secco* (Chi wa kawaiteru, 1960)
- La fine della dolce notte* (Amai yoru no hate, 1961)
- Le terme di Akitsu* (Akitsu onsen, 1962)
- Diciotto ragazzi burrascosi* (Arashi wo yobu jūhachi-nin, 1963)
- Fuga dal Giappone* (Nihon dasshutsu, 1964)
- Una storia scritta d'acqua* (Mizu de kakareta monogatari, 1965)
- Lago di donna* (Onna no mizu'umi, 1966)
- Fiamma d'amore* (Jōen, 1967)
- Fiamma e donna* (Hono'oto onna, 1967)
- Il barcollio dell'albero gelato* (Jūyō no yoromeki, 1968)
- Addio, luce d'estate* (Saraba natsu no hikari, 1968)
- Eros + massacro* (Eros plus gyakusatsu, 1969)

*Eroica – Purgatorio* (Rengoku eroica, 1970)  
*Saggio sull'attrice come confessione* (Kokuhakuteki joyû ron, 1971)  
*Legge marziale* (Kaigenrei, 1973)  
*Accordo tra uomini* (Ningen no yakusoku, 1986)  
*Cime tempestose – Onimaru* (Arashigaoka, 1988)  
*Donne allo specchio* (Kagami no onnatachi, 2002)

## Film documentari

*Una lettera d'amore per il Giappone* (Nihon wo kouru tegami, 1973)  
*Bellezza di bellezza* (Bi no bi, 1974-1977)  
*La storia del Big-1 Sadaharu Ô* (Big-1 monogatari, Ô Sadaharu, 1977)  
*Un attore di kyogen, Miyake Tôkurô* (Kyôgenshi Miyake Tôkurô, 1985)  
*La cultura popolare di Aichi, I-II* (Aichi no minzoku geinô, 1992-93)  
*Yoshida Kiju racconta il cinema di Ozu* (Yoshida Kiju ga kataru Ozu san no eiga, 1994)  
*Rêves de cinéma, rêves de Tokyo*, 1995  
*Liberazione, avventura e festa del sapere: Università di Tokyo. Passato, presente e futuro dello studio* (Chi no kaihô, chi no bôken, chi no shukusai. Tokyo daigaku. Gakumon no kako, genzai, mirai, 1997)

## Bibliografia

*La logica dell'auto-negazione. La metamorfosi immaginaria*, Tokyo 1970.  
*L'anarchismo del vedere*, Tokyo 1971.  
*Messico. La metafora allegra*, Tokyo 1984.  
*L'anti-cinema di Ozu*, Tokyo 1998.

## Appendice I

Pubblichiamo integralmente la *Prefazione* de *L'anticinema di Ozu* di Yoshida. L'uscita dell'edizione italiana è prevista per l'inizio del 2007.

Kiju Yoshida  
DUE RICORDI INDIMENTICABILI

Se provo a parlare del regista Ozu Yasujirô – che con rispetto e simpatia mi viene naturale chiamarlo Ozu-san – devo cominciare con due ricordi indimenticabili di quando era ancora vivo.

Il primo risale a più di trenta anni fa, nel gennaio del 1963: il giorno in cui fu tenuta la festa del capodanno in un ristorante di Kamakura dall'Associazione dei Registi dello studio Shôchiku-Ôfuno, a cui appartenevamo Ozu e io.

Mi torna in mente quella notte vividamente come se fosse ieri, poiché continuo a ricordarlo ininterrottamente. Tra quindicina di registi, Ozu, il più anziano, stava in fondo alla sala, ed io, il più giovane, me ne stavo all'ultimo posto.

Appena iniziata la serata, però, Ozu venne davanti a me, e in silenzio mi versò il sake. Fino alla fine, Ozu e io bevemmo solamente, senza scambiare parola. Naturalmente la festa finì in un'atmosfera funerea, anziché gioiosa come sarebbe dovuto essere.

Capivo bene, invece, il motivo per cui Ozu si comportò in quella maniera. Nell'autunno precedente, su una rivista, avevo criticato il suo ultimo film di allora, *L'autunno della famiglia Kohayakawa*, definendolo non “ozuesco”: Ozu invece mi rispose proprio “ozuescamente”, con quel gesto.

In quel film si vedevano alcune scene in cui Ozu sembrava blandire la giovane generazione. In quegli anni io stesso appartenevo a quell'età, ed ero troppo sensibile alle reazioni rivolte a noi stessi; perciò indicai quegli elementi criticabili di Ozu. Egli, senza confutare la mia tesi, mi versò soltanto il sake. Ozu era una persona così.

Via via bevevamo insieme, e ubriacatosi ormai, Ozu mi sussurrò con disinvoltura:



In fin dei conti i registi sono prostitute velate, che sotto il ponte chiamano i clienti.

Questa espressione era un gioco “ozuesco”, pieno di umorismo.

Con la metafora delle «prostitute velate, che sotto il ponte chiamano i clienti», Ozu voleva probabilmente dirmi che il cinema non poteva esistere senza avere rapporti con il commercio. Allo stesso tempo, mi domandava probabilmente se si potesse ancora lavorare nel mondo del cinema, pur slegandosi dal commercio.

Naturalmente non possiamo sapere il vero senso della metafora. O meglio, io non avevo bisogno di capirlo. Poiché Ozu raccontava ogni cosa in tono scherzoso e non voleva mai essere preso sul serio.

L'altro ricordo è del novembre dello stesso anno, quando visitai Ozu in un ospedale universitario di Ochanomizu.

Sin dall'inizio di primavera Ozu stava male, e avrebbe poi subito continui ricoveri. Verso fine estate anch'io seppi che era affetto da un cancro.

In quel giorno di profondo autunno – freddo e piovoso, mi ricordo – appena arrivato nella sua stanza, trovai il corpo di Ozu, un giorno robusto e gigantesco, estremamente esile.

Aveva una coscienza ancora limpida. Dopo avermi ringraziato per la visita, rimase zitto per tutto il tempo. Da parte mia, persi la parola, vedendo quanto il regista fosse drasticamente cambiato.

Ozu, poi, bisbigliò una frase, sulla soglia del congedo:

Il cinema è dramma, mai incidente.

Ripeté due volte la stessa frase, quasi per convincersene. Quella fu l'ultima frase che udii da lui.

Circa un mese dopo, il 12 dicembre, il giorno del suo sessantesimo compleanno, Ozu morì.

Sono passati trenta anni dalla sua scomparsa: io sto vivendo la stessa età in cui Ozu è scomparso.

A Ozu, che odiava dire ciò che intendeva veramente – per lui sarebbe stato una ipocrisia manifestarlo – darebbe noia se qualcuno si soffermasse a lungo sulle sue parole, come ho fatto io. Nonostante questo, di tanto in tanto, la frase

di Ozu sul letto di morte risuona come un'eco lontana per interrogarmi ancora.

«Il cinema è dramma, mai incidente»: quando sentii dire questa frase inaspettatamente, rimasi perplesso. Pur sapendo che la morte si avvicinava, Ozu sembrava gustare il paradosso della sua espressione quasi in un gioco. E io per questo lo invidiavo.

Era un paradosso, perché il cinema di Ozu escludeva la drammaticità e si presentava come un "incidente" monotono, una serie di eventi casuali.

Agli attori, inoltre, era severamente vietato recitare in modo drammatico: non era mai permesso loro di muoversi eccessivamente, esagerando il tono di semplici conversazioni quotidiane e fuoriuscendo dal livello medio dei gesti abituali.

Quale era l'intenzione di Ozu nel dire quella frase, ripetuta due volte poco prima della morte? Una frase che nega il mondo cinematografico "ozuesco" e tradisce la nostra aspettativa?

Probabilmente Ozu voleva dire che il vero dramma stava negli eventi di ogni giorno, come quelli descritti in tono semplice nei suoi film, e che le storie leggibili in molti altri film erano "incidenti" artificialmente fabbricati.

Pur essendo così, ci suona ancora innaturale l'ultima frase di Ozu che si basa su due contesti tra loro contrastanti. Il primo sintagma dice «il cinema è dramma», il secondo «mai incidente»: la frase consiste in una netta affermazione e negazione, assai diversa dalla tonalità usuale di Ozu, tenera e ambigua, che sembra giocare illimitatamente.

Piuttosto sarebbe stato aderente al suo modo di essere umoristico, se Ozu facesse passare con leggerezza spiritosa la critica sulla mancata drammaticità nel suo cinema. Oppure, Ozu confessò la verità solo per una volta, in procinto di morire?

Comunque sia, le sue ultime parole con una nitida distinzione affermativa e negativa mi fanno pensare un secondo significato, e mi fanno perdere i sensi, come se fossero un'allucinazione uditiva.

Iniziando così a parlare di Ozu, io stesso ho già abusato dell'aggettivo "ozuesco", ripetuto più volte. Pur consumando

tante parole per nulla, sarà tautologico descrivere Ozu con “ozuesco”, per quanto io abbia semplicemente detto quello che sembrava ovvio.

Anche se così fosse, non mi resta che dire “ozuesco”, perché il discorso in cui il termine è inserito, ci trasmette sfumature ricche e una profondità insondabile, suonando, a seconda del ricevente, oscillante in tono delicato e quasi impercettibile, ed evocando immediatamente un senso differente dopo l'altro. Infatti, trovandomi smarrito tra diversi significati, ricorro inconsciamente all'aggettivo “ozuesco”.

Ovviamente anche il cinema di Ozu va descritto solamente come “ozuesco”: un mondo di eterno fluire che non definisce mai nulla.

Tale espressione attribuita al cinema di Ozu – un'aggettivazione che sembra tautologica e senza senso – non darebbe fastidio a nessuno, però. Anzi nel pronunciare “ozuesco” troviamo il piacere di vedere i film di Ozu, che non può essere altro che un gradimento dell'ambiguità visiva illimitata e del gioco comunemente accettato.

## Appendice II

Riportiamo qui sotto una nota sulla rassegna di Yoshida in Italia, già pubblicata sul sito dell'Università di Tokyo in Firenze.

### IL REGISTA YOSHIDA KIJU E L'ATTRICE OKADA MARIKO IN ITALIA

Nel maggio 2005 la rassegna «Kiju Yoshida: il cinema che ci osserva» è approdata in cinque città italiane con il sostegno della Japan Foundation. In questa occasione il regista Yoshida Kiju e l'attrice Okada Mariko si sono fermati un mese intero nel nostro paese per tenere diversi incontri e conferenze.

Ecco le strutture ospitanti: Cineteca Italiana di Milano; Cineteca Comunale di Bologna; Istituto Stensen di Firenze; Istituto Giapponese di Cultura di Roma; Museo Nazionale del Cinema di Torino. Le cinque istituzioni si sono unite per organizzare in prima persona un progetto di vasta portata (38 proiezioni in due mesi). Non si è trattato, insomma, di un "pacchetto" preconfezionato in Giappone, a differenza delle rassegne su Ozu o su Imamura svolte qualche anno prima: in questo caso è stata una richiesta degli organizzatori italiani a incitare la JF di Tokyo alla realizzazione del progetto.

Yoshida Kijû Yoshishige (nato nel 1933 a Fukui) esordì nel 1960 con *Buono a nulla*, girando i primi film presso la *major* Shôchiku, dove lavorava Ozu, maestro riconosciuto, e, tra i più giovani, Ôshima e Shinoda, colleghi di Yoshida. Questi ultimi, presi insieme, vengono spesso definiti come fautori della "Nouvelle vague" giapponese, nonostante le differenti attitudini e problematiche individuali. Noto soprattutto per *Le terme di Akitsu* (1962) e *Eros + massacro* (1969), Yoshida continua ancora a dirigere opere con la stessa tensione di sempre. L'ultimo film è stato *Donne allo specchio* con Okada nel ruolo della protagonista.

Okada Mariko, "l'Attrice" per antonomasia, inizia la sua carriera nel 1952, durante l'epoca d'oro del cinema giapponese. Sin dal primo film sostiene ruoli da protagonista; la sua filmografia è sterminata con più di 180 titoli. Ha lavorato con

i maggiori registi di tutti i tempi, a partire da Naruse, Ichikawa, Kinoshita, Ozu (insomma, a suo dire, «tutti tranne Kurosawa e Mizoguchi»). È ancora oggi in piena attività: la sua ultima apparizione è in *Eli, Eli, Lema Sabachthani?* di Aoyama Shinji, proiettato a Cannes proprio durante il soggiorno di Okada in Italia. La visita della diva del cinema giapponese ha riscosso particolare gradimento al Museo del Cinema torinese.

Il cinema di Yoshida, in Italia si è visto al Festival di Pesaro del 1973 con *Legge marziale* e ha subito suscitato un grande interesse, riscontrabile nel fascicolo che venne dedicato al film. Nel 1984 (ancora a Pesaro) e nel 1990 (a Torino) sono state organizzate monografie su Yoshida.

La voga attorno al cinema di Yoshida è piuttosto recente anche in Giappone: la prima retrospettiva esauriente si è tenuta solo l'anno scorso a Tokyo e a Osaka, seguita dalla pubblicazione delle opere complete in DVD (23 dischi in 4 cofanetti). Il «ritorno» di Yoshida ha preso avvio con *Donne allo specchio*, girato quattordici anni dopo *Cime tempestose – Onimaru* (in concorso a Cannes 1988).

Per la prima volta in Italia siamo riusciti a raccogliere un buon numero di pellicole (9 film su 19 lungometraggi in tutto) componendo una consistente personale di Yoshida. Le edizioni sottotitolate sono state curate con la massima attenzione dal gruppo torinese Neo(n)eiga. Tre di esse erano *new-print*, appositamente preparate per le proiezioni in Italia.

I due artisti hanno parlato in ogni città principalmente dell'ultimo film. Il loro sodalizio dura da quaranta anni, e si è intensificata dopo la fondazione della casa di produzione indipendente Gendai Eiga-sha nel 1965. Yoshida e Okada sono *partners* della vita, legati profondamente nel loro rapporto regista-attrice.

Il film *Donne allo specchio* affronta il tema della bomba atomica di Hiroshima. «Per me è piuttosto un film sulla donna», dice tuttavia Okada: «quello che lega le tre protagoniste femminili al di fuori della differenza generazionale e della famiglia è Hiroshima». Il regista, d'altro canto, si era chiesto per oltre mezzo secolo: «è possibile rappresentare Hiroshima? Io che non ho vissuto quell'esperienza ho il diritto di raccontarla?». La soluzione è stata il «far emergere Hiroshi-

ma nell'immaginazione di ogni spettatore senza far vedere l'impatto della bomba». Attraverso la storia di tre figure femminili – donne, non uomini, come autentiche speranze per questo secolo – il film presenta la possibilità di trovare la propria Hiroshima in ciascuno di noi.

L'etica di Yoshida comporta che il cinema non possa vantarsi di poter esprimere tutto. Gli interrogativi fondamentali ci fanno dimenticare qualsiasi idea di esotismo: un concetto associato al cinema giapponese.

Abbiamo chiesto ai due ospiti di intervenire anche con un omaggio a Ozu: Okada ha lavorato in due delle ultime opere del regista e Yoshida ha pubblicato un acuto saggio, *L'anticinema di Ozu*, disponibile anche in edizioni francese, inglese e portoghese. Okada ci rivela i miracoli del laboratorio di Ozu, così pieno di restrizioni per l'interpretazione degli attori, mentre Yoshida sintetizza la poetica di Ozu in una formula: «la ripetizione che genera una minuta differenza». Il cinema di Ozu è quindi profondamente "drammatico" con l'accumularsi di piccoli eventi quotidiani.

Yoshida apprezza lo sforzo dei registi della giovane generazione, che vivono un periodo difficile, poiché non hanno più idee chiare su argomenti o antagonisti da affrontare. Allo stesso tempo, egli critica però il loro attaccamento a generi specifici, a causa del quale le potenzialità del cinema sono spesso trascurate.

«Il mio cinema non è mai stato definibile», commenta il regista: «se dobbiamo rilevare una coerenza, questa sarà il mio rifiuto del commercialismo. Ciò perché ho vissuto gli anni della guerra, in cui il cinema aveva una funzione particolarmente propagandistica». Contro il sistema di potere che s'insinua e cresce nel cinema, il regista ha deciso di vivere una continua trasformazione. Il cinema di Yoshida può essere definito, pertanto, come un'etica in mutamento.

Conferenza di Yoshida e Okada al Gabinetto Vieusseux (16 maggio 2005)

マルコ・マッツィ

「第三の河岸」

エクリチュールに関する自立的仮説のためのメモ

エミリオ・ヴィッラと吉増剛造について

フロイトの唱えた「夢の解釈」の再考から出発する。夢とは元来触発されるのではなく、それそのものとして肉体のなかにあり、「痕跡」として抽出される。詩の自立という観点から、言葉もまた夢と同じく肉体に発端がある。いいかえれば肉体の自己防衛本能として言葉は機能する。詩人エミリオ・ヴィッラが現代美術について論じたのも、ひとえに始原への回帰をめざしたからにはほかならない。同時に、彼は、聖書へ、音と意味の分岐していない状態へと言葉を引き戻すことをねらった。エクリチュールの自立は、「～についての考察」といったような概念との離別によって確立する。また詩人・吉増剛造は、写真や映像へと越境する。各々のレベルでしかとらえられない現実の側面を切り取っていくためである。吉増の最近の詩篇には、こうしたヴィジョンのフィードバックがみられる。このようにして、ものがもの自体でしかない、それそのものでしかない「第三の河岸」の状態を映し出していくのである。

土肥秀行

吉田が語る映画 - 吉田喜重著『小津安二郎の反映画』考

映画監督・吉田喜重による小津安二郎とその映画についての言説を概括する。1963年にさかのぼる二人の映画監督のあいだの個人的な思い出、それは衝突であったが、そこから吉田は小津について語りはじめる。決して饒舌ではなかった吉田だが、1993年のドキュメンタリー製作をきっかけとして、『小津安二郎の反映画』は生まれる。それまで、『エロス+虐殺』の日本公開をひかえて書かれた、映画のもつ肉体的性についての論考、また蓮實重彦の著書『監督 小津安二郎』の発表にあわせて行われたインタビューにおいて小津に関して語ってきた。そこでは同時に「映画とはなんであるか」という根元的な問いが常に正面から扱われている。小津について考えをめぐらすと同時に、吉田はあらたな映画の創作に駆りたてられていく。小津へと向かうとき、その都度、吉田の映画監督としてのキャリアは重大な契機をむかえる。ふりかえって考えれば、1998年の決定的な小津論で語られる「反復とずれ」、あるいは「反映画」との概念は、吉田が映画監督として出発した当初からもっていた問題意識にすでに見出されるものであった。2005年5月に行われた特集「吉田喜重 われわれを見返す映画」の報告も併録する。