

DANIELA RADDI

DENTRO E FUORI LA NŪBERU BĀGU GIAPPONESE: IL CINEMA DI ŌSHIMA E IMAMURA¹

1. Il cinema giapponese degli anni Sessanta: tra istanze rivoluzionarie e politica dei generi

L'ondata di innovazione e trasformazione del cinema verso quella che può essere considerata la sua forma moderna si attua in Giappone più o meno contemporaneamente rispetto al resto del mondo, ma attraverso modalità derivate da presupposti storici, sociali e cinematografici del tutto peculiari e che solo in parte possono essere assimilati ai vari "movimenti" di carattere internazionale.

La "Nouvelle Vague" giapponese è stato innanzitutto un movimento, se così può essere definito, totalmente a-sistemico e a-programmatico, che non si identificava con un gruppo ben definito di registi, ma che al contrario comprendeva personalità, stili e anche poetiche molto differenti tra loro, a volte paradossalmente opposte, legate soltanto dalla dirompente portata innovativa che provocò, questa volta in maniera del tutto simile al resto del mondo, una frattura indissolubile con il cinema del passato, dirottando la scrittura cinematografica verso una forma completamente nuova. Gli esiti e i caratteri anche più sorprendenti del cinema giapponese contemporaneo, che vive di una stratificazione produttiva molto ricca in cui cinema d'autore e cinema di genere si compenetrano a vicenda, e che continua a proporre forme filmiche sempre diverse e altrettanto interessanti, devono quin-

¹ Il testo è nato da due seminari monografici curati dall'autrice stessa all'Università di Tokyo in Firenze: *Imamura Shōhei: alla ricerca dell'identità giapponese* (01/04-20/05/2003) e *L'immagine politica: il cinema degli anni '60 di Ōshima Nagisa* (16/09-14/10/2003).

di molto a questa varietà e fertilità che caratterizzò gli anni Sessanta del cinema giapponese.

Esiste comunque una continuità con i movimenti europei dei primi anni Sessanta rappresentata dalla corrente che, infatti, trascrivendo il nome francese, fu denominata Shōchiku Nūberu Bāgu: all'interno della potente *major*, in quel periodo in fase di rinnovamento per ovviare alla crisi che l'avvento della televisione aveva provocato nella produzione cinematografica, alcuni giovani registi, tra cui Ōshima Nagisa, Yoshida Yoshishige e Shinoda Masahiro, posti prima del tempo "canonico" di fronte alla macchina da presa nel tentativo di richiamare un nuovo pubblico, frantumarono ogni canone tradizionale creando dei film che proponevano un'estetica legata alla necessaria autorialità dell'opera cinematografica, ad un valore ed una portata politica dell'immagine e del racconto, alla sperimentazione di strutture a volte radicalmente antinarrative. Anche se le poetiche di questi registi nascevano in Giappone indipendentemente dalle esperienze europee, certamente i loro "progetti" teorici erano molto vicini ad esse. Nel 1968 Ōshima fu invitato a partecipare al Festival di Cannes con il suo nuovo film *Kōshikei* (L'impiccagione, 1968) e l'eco che esso suscitò in ambienti studenteschi e fra la critica favorì così una distribuzione abbastanza regolare sia dei suoi film precedenti che di quelli che realizzò negli anni successivi²; contemporaneamente il suo successo aprì la strada per un interesse crescente nei confronti del cinema dei suoi colleghi della Shōchiku Nūberu Bāgu, che trovarono una distribuzione in molti paesi europei.

Contemporaneamente però altri ambiti produttivi legati ai giovani registi affrontarono scelte completamente diverse, più legate, se vogliamo, alla tradizione o ad una presunta "classicità" cinematografica, in modo anche slegato da una "teoria" filmica programmaticamente di frattura, come invece era per il gruppo della Shōchiku che affiancava l'attività registica con quella di critica e di militanza. È il caso ad esempio di Teshigawara Hiroshi, la cui attività cinemato-

² Cfr. Ueno Kōshi, *Trent'anni dopo. Ōshima Nagisa intervistato da Ueno Kōshi*, in *Racconti crudeli di gioventù*, a cura di Marco Müller e Dario Tomasi, Torino, EDT, 1990.

fica cominciò a delinearsi verso la metà degli anni Cinquanta, che per tutti i Sessanta trovò una forma espressiva in totale simbiosi con aspetti di matrice prevalentemente letteraria, attraverso la strettissima e duratura collaborazione con lo scrittore Abe Kōbō, approfondendo, inoltre, una rappresentazione onirica e simbolica dell'inconscio umano grazie ad uno stile comunque narrativo ma debitore di caratteri derivati dall'espressionismo e dal surrealismo, come dimostra la sua opera forse più famosa, *Suna no onna* (La donna di sabbia, 1964).

Altra esperienza "eretica" fu quella di Suzuki Seijun; vero e proprio *outsider*, non dichiarò mai esplicitamente la sua adesione alla tendenza dominante dei suoi colleghi, dimostrando piuttosto un maggiore interesse nei confronti di una visione del cinema inteso come "gioco" di e con le immagini, slegato da riferimenti contenutistici esplicitamente rivoluzionari. Lavorava nel settore di massimo sfruttamento economico della produzione cinematografica realizzando film di genere, soprattutto *ganster movie*, e riuscì, pur nell'anomalia del suo ruolo e da una posizione comunque distaccata rispetto al "movimento" (che poi però finì col coinvolgerlo attraverso una serie di sit-in e proteste quando egli venne licenziato a causa della presunta "illogicità" delle sue opere) a operare una sorta di riscrittura dei codici consueti, trasponendo ad esempio il concetto di azione dall'organizzazione del *plot* al lavoro sul montaggio e sulle inquadrature, caratterizzate quindi da un ritmo decisamente innovativo rispetto al cinema passato.

Anche Imamura Shōhei, similmente a Suzuki, non partecipò a quell'attivismo del gruppo della Shōchiku: come Suzuki cominciò a lavorare in modo ritirato e personale all'interno delle *major* per poi intraprendere la via della produzione indipendente, non negando mai però la necessità di una poetica cinematografica che aprisse nuovi percorsi ai contenuti e allo stile del cinema giapponese. Allievo di Ozu e Kawashima, convinto che la società e il cinema del proprio paese fossero oppressi da una forma di illusione e quindi di visione distorta della realtà, Imamura fin dall'inizio della sua carriera sperimentò forme filmiche non troppo radicali che mantenevano un impianto narrativo solido, ma che propone-

vano immagini della realtà contemporanea sempre più intrise di un'ambiguità oscillante tra la finzione e il documentario, tra quello che può essere considerato vero e quello che invece non lo è.

In maniera analoga a Imamura, Hani Susumu, documentarista nei primi anni della sua carriera durante il decennio precedente, utilizzava il cinema diretto spesso come base delle sue sperimentazioni sulla finzione, avvicinandosi però molto di più agli esiti europei di *cinéma vérité*, tanto da partecipare già nei primi anni Sessanta alle sezioni speciali del Festival di Cannes.

Chi invece aveva scelto di lavorare con la materia desunta direttamente dalla durezza del reale e che quindi utilizzava il documentario come forma espressiva, ma anche come strumento politico, era un altro gruppo di registi tra cui Tsuchimoto Noriaki e Ogawa Shinsuke, due veri e propri attivisti del genere, impegnati a immedesimarsi ogni volta nella realtà e nell'evento che sceglievano come oggetto della propria analisi sociale e filmica.

Le esperienze, i campi di azione che il cinema giapponese degli anni Sessanta riuscì a produrre furono quindi numerosi e variegati, capaci di proporre modelli altrettanto diversi per il futuro: una storia dell'intero "movimento" di rinnovamento sarebbe quindi totalmente incoerente e frammentaria, mentre può essere un interessante punto di partenza l'analisi delle poetiche e dello stile di Ōshima Nagisa e di Imamura Shōhei; due personalità tanto diverse, quanto universalmente riconosciute come fondamentali per questa particolare fase del cinema giapponese.

2. Due "maestri" a confronto

Le lunghe e fertili carriere di Ōshima e Imamura sono state attraversate, nel corso degli anni, da riconoscimenti internazionali, opere controverse, attività parallele, ma soprattutto il loro lavoro ha puntato al tentativo costante di rendere coerente ed efficace la propria ricerca stilistica anche nel mutare dei momenti culturali, storici e produttivi. Forse per la solidità delle loro attività, i due registi vengono considerati

in Occidente i maggiori protagonisti del cinema giapponese degli anni Sessanta, grazie anche ad una vera e propria pratica di rimozione di quella che è stata la ricchezza e la varietà linguistica di quel periodo, così da sconnettere, con equivoci e fraintendimenti spesso grossolani, gli esiti del cinema giapponese contemporaneo da presupposti creativi che invece riportano proprio a quel decennio; resta indubbio comunque che affrontare gli anni Sessanta attraverso l'opera di Ōshima da una parte e Imamura dall'altra è un'operazione interessante non solo perché essi rappresentano due approcci al mestiere e alla teoria cinematografica quasi opposti, ma anche perché, in funzione di questa diversità, ci è permesso di intuire quanto controversa e sfaccettata fosse in realtà quella che viene considerata come la "Nouvelle Vague" giapponese.

Verso la fine degli anni Settanta, rispondendo ad una domanda che tentava di stabilire un confronto tra il modo di fare cinema dei due registi, Imamura rispose «I'm a country farmer; Nagisa Ōshima is a samurai»³, dichiarazione che deve essere inserita nel carattere provocatorio e fortemente ironico del regista, molto evidente tutte le volte in cui gli vengono richieste definizioni sul proprio lavoro⁴; in realtà, se analizzate più attentamente le sue parole si rivelano illuminanti se ci riferiamo nello specifico alla base teorica a cui i due cineasti si rifanno costantemente.

La loro formazione è innanzitutto molto diversa: entrambi entrarono come apprendisti in una *major* ed entrambi vennero "promossi" alla regia molto giovani, ma mentre Ōshima proveniva da anni di intenso attivismo politico all'interno dei movimenti studenteschi, partecipando anche a molti dibattiti culturali come saggista e critico⁵, Imamura si era formato so-

³ Cfr. Audie Bock, *Shōhei Imamura*, in *Japanese Film Directors*, Tōkyō, Kōdansha, 1978, p. 309.

⁴ È divenuta celebre la sua frase: «Io sono interessato alla relazione che c'è tra la parte basse del corpo umano e la parte bassa della struttura sociale, sulla quale si sostiene la realtà della vita quotidiana giapponese» (Donald Richie, *Shōhei Imamura e le due tradizioni giapponesi*, in AA.VV., *Shōhei Imamura*, Bergamo Film Meeting 1987, Bergamo, 1987, p. 11).

⁵ In un suo scritto del 1958, Ōshima riflette sui primissimi esiti rivoluzionari in campo cinematografico da parte di alcuni registi di poco più anziani di lui, tra cui Masumura, domandandosi se la loro esperienza, che lui reputa fondamentale, porterà ad un reale e profondo rinnovamento dell'in-

prattutto nel lavoro di assistente di vari registi, in particolar modo grazie a Kawashima e al suo cinema dissacrante e cinico (e forse anche grazie alle nottate trascorse insieme alla *troupe* di questo che, dopo una giornata di riprese, si dedicava in maniera incondizionata al sakè, tanto da lasciare il giovane Imamura esterrefatto)⁶. Ōshima iniziò quindi a dirigere film accompagnato da una consapevolezza teorica e da una formazione letteraria che, per quanto riguarda Imamura, si tradusse più in una consuetudine e pratica del mestiere, nell'approfondimento di alcuni aspetti della realtà (l'essenza dell'uomo nel Giappone contemporaneo) che saranno gli elementi portanti anche della sua ricerca stilistica.

Il cinema di Ōshima mostra quindi una netta vicinanza verso le correnti, artistiche e politiche, della contemporaneità, anche a livello internazionale: le strutture narrative dei suoi film coincidono ad esempio con la definizione che David Desser, all'interno di uno dei pochi saggi organici sul cinema e gli autori degli anni Sessanta, dà del racconto modernista che si classificherebbe come «a-chronological, arbitrarily episodic, acasual, dialectical, anti-mythic and anti-psychological, methastorical»⁷.

Nei suoi primissimi film, a eccezione forse di *Ai to kibō no machi* (La città dell'amore e della speranza, 1959) che rientra comunque in una classicità più vicina alle linee produttive della Shōchiku che non a quello che sarà poi il suo stile, il *plot* centrale, lo svolgimento dell'azione, è frantumato al punto da non avere quasi neanche più una coerenza cronologica; in *Nihon no yoru to kiri* (Notte e nebbia del Giap-

tero sistema. Tra le caratteristiche principali di questo ristretto gruppo di cineasti (che lui definisce "modernisti") individua la loro determinazione nel creare opere che rompano con la tradizione e l'essere consapevoli del proprio "metodo", di trattare cioè esplicitamente la metodologia, i termini e le finalità delle proprie opere, di essere cioè anche teorici. Cfr. Ōshima Nagisa, *Is this a breakthrough?*, in Annette Michelson, *Cinema, censorship, and state: the writings of Nagisa Ōshima, 1956-1978*, Massachusetts, The MIT Press, 1992.

⁶ Cfr. Imamura Shōhei, *The sun legend of a country boy*, in AA.VV., *Shōhei Imamura*, Cinematheque Ontario Monographs, 1, J. Quandt, 1999.

⁷ David Desser, *Eros plus massacre, an introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 17.

pone, 1960) ad esempio il passaggio continuo tra presente e passato, e la somiglianza di situazioni e ambienti rappresentati nei due stati temporali, portano ad una vera e propria collisione del senso. Dalla metà del decennio, poi, la costruzione si complica, le linee direttrici del racconto divengono sempre meno decifrabili e scindibili, non esiste più un vero e proprio *plot* ma una serie di “eventi” che si manifestano di fronte alla macchina da presa e che hanno spesso funzione e valore a sé stanti: gli attori che vi partecipano sono inoltre quasi sempre artisti o intellettuali di gruppi d'avanguardia che mettono in scena *performance* del loro repertorio. Anche nei pochi esempi in cui la storia pare inizialmente svolgersi secondo delle linee più tradizionali, come ad esempio in *Kōshihikei* e *Hakuchū no tōrima* (Il demone in pieno giorno, 1966), si manifesta sempre una sorta di punto di svolta in cui la narrazione esplose e si traspone su un livello totalmente simbolico e surrealista.

Maureen Turim, nella sua monografia dedicata al regista⁸, concentra il saggio e l'analisi dei suoi film sulla considerazione che egli sia stato, per il cinema del periodo, un vero e proprio “iconoclasta”, ovvero un autore che combatteva per la distruzione delle immagini e dei codici tradizionali, quelli su cui si fondava la coscienza giapponese e quelli derivati dalla visione che l'Occidente aveva di essa; secondo l'autrice Ōshima rappresenterebbe una voce internazionale che però fonda le sue radici nella realtà del proprio paese. I soggetti prediletti dal regista durante tutti gli anni Sessanta, e anche per buona parte dei Settanta, sono infatti le istituzioni culturali, sociali e politiche, più opprimenti e assolutiste del Giappone, che i suoi protagonisti tentano di minare alle basi attraverso un concetto che sarà molto frequente nella sua produzione fino ai primi anni dei Settanta, il “crimine”⁹: que-

⁸ Maureen Turim, *The films of Nagisa Ōshima: images of a Japanese iconoclast*, California, University of California Press, 1998.

⁹ C'è però anche un legame tra la propria attività di cineasta e il crimine: «Molti anni fa ho detto che fare un film era un atto criminale. In rapporto al lavoro e ai costi che richiede la realizzazione di un film, il non sapere esattamente ciò che quel film commercialmente darà, né il successo che otterrà, nella nostra società capitalista, è immorale, criminale. Nella consapevolezza di ciò, realizzare un film e dedicarvi tutta la propria passione, che

sto viene concepito come una condizione necessaria per destabilizzare lo status e ricostruire una nuova “verità” e una nuova moralità¹⁰, così lo stupro di *Hakuchū no tōrima*, le truffe dei due protagonisti di *Seishun zankoku monogatari* (Racconto crudele della giovinezza, 1960), i traffici di *Taiyō no hakaba* (Il cimitero del sole, 1960) e tutti gli atti di violenza di cui i suoi personaggi si fanno carico, divengono i punti di forza di un sistema di valori completamente ribaltato dove eroi ed eroine sono vere e proprie incarnazioni del *ma*, una sorta di spirito malvagio.

Oltre le numerosissime interpretazioni che possono essere date, i film del regista mettono comunque in scena un’adesione con la linea “vincente” della cultura, della politica, dell’innovazione cinematografica che dai primi anni Sessanta aveva invaso moltissimi paesi del mondo: per questo motivo l’eco delle sue opere risuonò in Europa quasi immediatamente, collocandolo in una sorta di nicchia che purtroppo solo pochi altri registi giapponesi avevano sperimentato, ovvero l’apertura alla distribuzione in Occidente e il conseguente riconoscimento sul piano internazionale.

La poetica e lo stile di Ōshima e di Imamura differiscono quindi per il diverso grado di conoscenza, di diffusione e di studio che le loro opere hanno ricevuto: Imamura, infatti, come molti altri suoi colleghi¹¹, è stato riscoperto in tempi relativamente recenti, quando, nel 1983 vinse la Palma d’Oro a Cannes con *Narayama bushi kō* (La Ballata di Narayama,

cos’è se non un’impresa criminale?» (Sergio Arecco, *Nagisa Ōshima*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 5-6).

¹⁰ Cfr. Maureen Turim, *The films of Nagisa Ōshima: images of a Japanese iconoclast*, cit., pp. 18-26.

¹¹ Il caso di Suzuki Seijun è ancora più eclatante: premiato al Festival di Venezia nel 2001 con il Leone alla Carriera, e qui acclamato come un grande maestro, la sua figura sarà rimasta oscura per molti degli spettatori presenti alla premiazione dal momento che i suoi film sono a tutt’oggi ancora esclusi dal circuito distributivo italiano (migliore la situazione in Europa). A esclusione di due dei suoi titoli degli anni Sessanta, che furono distribuiti sul mercato italiano, il suo cinema rimane come oscurato, da una sorta di black-out preoccupante, anche a livello europeo, per quanto riguarda la sua produzione che percorre gli anni Ottanta. Analogamente a quanto accade con Imamura, anche Suzuki è raramente “frequentato” dalla critica, e quindi poco conosciuto anche a livello teorico.

1983) e da quel momento, anche se in modo incostante, i suoi film hanno trovato una distribuzione regolare. In realtà nel 1961 in Italia fu distribuito il suo quinto film *Buta to gun-kan* (con un titolo orribile quale Porci geishe e marinai) ma probabilmente solo perché esso venne considerato una sorta di dichiarata adesione del regista alla Nūberu Bāgu, visto che presentava, esteriormente, alcuni elementi canonici di quella produzione quali giovani emarginati, donne sulla strada dell'emancipazione (è in effetti uno dei pochi suoi film dove si può intravedere un minimo di speranza e positività nel mondo femminile raccontato), polemica nei confronti dell'occupazione americana e del conseguente atteggiamento dei giapponesi, giudicato troppo remissivo; il film, al di là delle coincidenze tematiche, è invece totalmente coerente con il resto della produzione di Imamura, si tratta infatti di un film comunque inserito in un contesto di genere, con un impianto narrativo lineare e costruito con un linguaggio che insinua le costanti dello stile del regista in maniera abbastanza sottile.

Ciò che quindi deve aver offuscato per molti anni l'interesse internazionale nei confronti del cinema di Imamura è probabilmente il suo scarso adeguamento ai temi scottanti dell'epoca, la presunta classicità delle sue strutture narrative e la non partecipazione ai dibattiti teorici.

Egli aveva iniziato a lavorare come regista alcuni anni prima rispetto all'esplosione del movimento e i suoi primissimi film vengono sviluppati sotto l'apparente controllo e le imposizioni della *major*; tra essi si trovano infatti una commedia sentimentale, un *musical*, un dramma a sfondo sociale, una parodia dei film *yakuza* (mentre il gruppo della Nūberu Bāgu si era dedicato a opere – drammi soprattutto – incentrate sulle vite disperate delle nuove generazioni); ma non è tanto questo adeguarsi alle strutture imposte dal sistema produttivo che rende il suo lavoro differente rispetto a quello portato avanti da Ōshima, quanto piuttosto l'ambito intorno al quale egli faceva ruotare sia la ricerca stilistica sia l'approfondimento della materia tematica trattata. Imamura accentra questi elementi intorno all'individuo, all'essere umano che deve imporre la propria presenza e le proprie caratteristiche innate in una società comunque difficile e opprimente, invece di analizzare i sistemi sociali e politici che devono essere

combattuti o che devono trovare nuovo spazio: la sua attenzione quasi ossessiva nei confronti dell'uomo¹² si inserisce in una riflessione più ampia nel senso che il rapporto tra questo e la società si configura come opprimente e castrante dal momento che le strutture ferree e stranianti di essa hanno imposto modelli e modi di vita contrari alle inclinazioni istintive, appaganti e "vere", degli esseri umani. L'indirizzo della sua poetica porta quindi la maggior parte dei suoi soggetti a immergersi nel mondo dello *shomin* (la classe popolare), nei sobborghi delle città giapponesi tra il proletariato, nei quartieri di piacere dei piccoli criminali e nella vita di campagna¹³.

La connessione tra un tipo di sguardo "antropologico" e la definizione di un proprio stile si attua nel suo cinema attraverso l'uso di un realismo radicale e del tutto personale perché tendente sempre più verso il documentario: se, infatti, da un lato i suoi film mantengono aspetti quasi espressionisti come nell'uso dell'illuminazione, la dialettica di matrice metaforica tra gli spazi dell'inquadratura, una frequente immersione nell'onirico e anche l'utilizzo di simboli visivi ricorrenti, come quelli desunti dal mondo animale¹⁴, che spesso ven-

¹² «For me, the idea of the film lies in its attitude to human beings. In my case, this attitude is one of obsession, almost total focus. In my work, people take centre stage. I am much more interested in mankind than I am in other filmmakers. There are no shots in my films which do not contain human action. There are no empty landscapes or unmotivated cuts» (Shōhei Imamura, *My approach to filmmaking*, in AA.VV., *Shōhei Imamura*, cit., pp. 125-126).

¹³ «È la vita dello *shomin* che mi interessa perché ha molto più vitalità della tradizione della cerimonia del tè dei samurai. Essere un samurai significa essere idealista, coraggioso, conoscere la vergogna, tutte cose che vengono insegnate a scuola. Lo *shomin* invece è realistico e vigoroso» (Donald Richie, *Shōhei Imamura e le due tradizioni giapponesi*, in AA.VV., *Shōhei Imamura*, cit., p. 7).

¹⁴ Tutte queste caratteristiche si concentrano in particolar modo in un film del 1964 intitolato *Akai satsui* (Desiderio di omicidio) in cui Imamura racconta le contraddizioni della condizione femminile attraverso la storia di una donna, sottomessa da un sistema familiare totalmente gerarchico e patriarcale, combattuta tra la "regolarità" di un matrimonio frustrante e opprimente e il sogno di un'emancipazione (possibile) grazie al suo violentatore divenuto poi suo amante. La forza di questa lotta interna viene quindi rappresentata attraverso la dialettica tra i due stili: da un lato quindi la resa fedele,

gono accompagnati da un senso ironico e parodistico quasi alienante per lo spettatore, dall'altro però il lavoro sulla struttura del racconto, sui metodi di ripresa e sul montaggio si fonda, per Imamura, nella scelta di uno sguardo oggettivo e distaccato, sempre più vicino al cosiddetto cinema diretto. Non è un caso che la fase successiva della sua carriera, quella che percorre tutto il decennio degli anni Settanta, sia stata occupata soltanto dalla realizzazione di una serie di documentari che ricoprivano gli stessi ambiti di interesse che egli aveva esplorato in precedenza all'interno dei suoi soggetti¹⁵: questa volta però il regista si immerge nella realtà dei sobborghi popolari delle città e nelle campagne per intervistare e raccontare le vite di prostitute e di ex-soldati imperiali abbandonati alla povertà.

Durante tutti gli anni Sessanta Imamura realizza quindi un cinema che si fonda su strutture narrative apparentemente tradizionali perché lineari e abbastanza coerenti, guidate, però, da un procedere episodico, tipico del documentario, all'interno del quale le varie sequenze, e quindi i momenti dell'azione, vengono affiancati e montati secondo un procedimento che non rispetta i principi di causa-effetto, ma che si affida piuttosto a una pura successione di scene relativamente indipendenti fra di loro. Se quindi nei suoi primi film aveva aderito a modelli tipici di alcuni generi che avevano reso la sua produzione ancora parzialmente inserita in quella di massa, già nei primi anni del decennio intraprende una progressiva sperimentazione di strutture sempre più lontane dal cinema di finzione classico e verso, invece, una forma di cinema diretto.

Una poetica differente, quindi, sia per contenuti che per modalità di espressione, rispetto a quella intrapresa da Ōshi-

crudelmente distaccata della durezza della sua vita quotidiana e dall'altro l'iper-realismo del "sogno" di una nuova vita.

¹⁵ Imamura stesso spiegherà poi in questo modo la sua scelta di abbandonare il cinema di finzione per il documentario: «I came out of *A Man Vanishes* with a feeling that fiction – no matter how close to reality – could never be as truthful as unmediated documentary. And documentary seemed a better vehicle for my unending desire to get close to people's true natures» (Nakata Koichi, *Shōhei Imamura*, in AA.VV., *Shōhei Imamura*, cit., p.119).

ma e anche un percorso stilistico distaccato da quello perseguito dal collega: ciò nonostante esiste una sottile e implicita linea di corrispondenza che avvicina i due registi, e, come loro, buona parte dei cineasti di quegli anni, nell'ambito della concezione di finalità e valore della creazione cinematografica. Abbiamo visto come il giovane Ōshima fosse coinvolto da un lato da temi di gravidanza sociale e politica, dall'altro da una riflessione sul concetto di autorialità dell'opera che si deve realizzare attraverso forme che non solo rompano ogni legame con la tradizione, ma soprattutto che siano in grado di avere un rapporto dialettico con la realtà (la capacità cioè di relazionarsi ad essa in maniera sempre nuova e di restituire a sua volta un'immagine critica di essa)¹⁶. Anche se con toni e modi meno eclatanti, il cinema di Imamura è strettamente legato ad un rapporto costruttivo e costante con il reale, come fonte e contenuto principale, ma soprattutto in quanto ultimo destinatario di ogni opera. La funzione e il ruolo dello spettatore assumono un'importanza decisiva che determina e indirizza lo stile e la sperimentazione del regista verso quelle caratteristiche così differenti fra loro e così personali: il distacco oggettivo del documentario, l'uso simbolico dell'immagine e, contemporaneamente, l'intervento frequente di una comicità dissacrante servono a ricreare una partecipazione attiva del pubblico, attraverso un iniziale processo di alienazione rispetto al racconto che impedisce ogni possibilità di partecipazione emotiva e di immedesimazione e che suggerisce una visione finale critica.

La forza dell'immagine, la sua gravidanza politica e la sua capacità di "intervento" nel reale, spesso citati da Ōshima come finalità necessarie per un'opera, trovano quindi una corrispondenza altrettanto forte nel cinema di Imamura: coincidenza di intenti che, come abbiamo detto più volte, si realizza attraverso esiti, stili, luoghi di indagine differenti; la frizione di soggetti, montaggio e ripresa, costruzione dello

¹⁶ «[...] To me, a filmmaker's method is the way his temperament (which probably includes his aesthetic consciousness) and his perception of reality are synthesized. [...]» (Ōshima Nagisa, *What is a shot?*, in Annette Michelson, *Cinema, Censorship and State: the writings of Nagisa Ōshima*, cit., p. 49).

spazio e percezione del tempo coincide con la determinazione di uno sguardo, quello del regista e quello "finale" dello spettatore, che è soggettivo e destabilizzante in Ōshima, oggettivo e distaccato in Imamura.

3. Ōshima e il crollo del punto di vista collettivo

La maggior parte della produzione del regista che si situa nel decennio degli anni Sessanta è costituita da film di massa: i soggetti di questo periodo mettono in scena quasi sempre le condizioni di un determinato gruppo sociale e umano che si trova a combattere la propria "rivoluzione" contro uno status opprimente, il sistema dei protagonisti consta quindi in un numero considerevole di personaggi, ognuno con una caratterizzazione e una finalità propria e ben precisa.

Già a partire, infatti, da *Taiyō no hakaba* dove Hanako è circondata e affiancata dall'intero gruppo di abitanti Kamagasaki, quartiere povero di Ōsaka, Ōshima racconta il mutare di prospettiva rispetto alla società contemporanea attraverso coloro che effettivamente rappresentano, nella realtà, questa necessità di cambiamento; in *Nihon no yuki to kiri* vengono ritratti gli studenti appartenenti ai gruppi di contestazione contro il Trattato di Sicurezza e gli attivisti delle Sinistre; *Shiiku* (L'addomesticamento, 1961) racconta la vita e le condizioni di un villaggio di montagna nell'ultima fase della seconda guerra mondiale, attraverso una serie di conflitti che si creano fra le diverse famiglie con l'arrivo di un prigioniero americano; *Amakusa Shirō Tokisada* (idem, 1962, fra i pochi film in costume del regista) e *Ninja Bugeichō* (Il manuale dell'arte marziale ninja, 1966) riportano ai tempi dei samurai le lotte di rivolta sociale contro il potere; nei tre film *Etsuraku* (Il godimento, 1965), *Hakuchū no tōrima* e *Muri shinjū – Nihon no natsu* (Suicidio a due forzato – Estate del Giappone, 1967) l'istinto del *ma*, quello che conduce verso il crimine, mette in collisione i protagonisti con un sistema sociale moralmente non troppo differente da loro; *Nihon shunka kō* (Sulle canzoni sconce giapponesi, 1967) e *Kaettekita yopparai* (Il ritorno degli ubriacconi, 1968) puntano l'attenzione sul carattere della gioventù, qui rappresentata dagli studenti, di

quel periodo, e il secondo, insieme a *Kōshikei* e al documentario *Yunbogi no nikki* (Il diario di Yunbogi, 1965), mettono in scena la complessità e la gravità della questione “coreana”, un forma di razzismo etnico ufficializzato che colpisce appunto la popolazione di origine coreana; infine *Shinjuku dorobō nikki* (Diario di un ladro di Shinjuku, 1968) può essere considerato come un omaggio al gruppo di artisti e intellettuali che animavano la vita culturale di Tōkyō.

Attento a molte “questioni” scottanti di quel periodo (il rapporto politico con gli Stati Uniti, l’oppressione delle minoranze, l’emancipazione della donna) Ōshima traduce la sua necessità di un valore “etico” dell’opera d’arte¹⁷ attraverso la messa in scena di una società viva e in movimento, partecipe dei cambiamenti in atto. I suoi film possono quindi essere considerati “collettivi” dal punto di vista dell’organizzazione dei soggetti e del sistema e ruolo dei personaggi, ma del resto la creazione di mondi vivi, caratterizzati da una moltitudine attiva e presente, non è unico appannaggio del nuovo cinema, anzi forse uno dei maggiori maestri della classicità, Ozu, era stato capace di riprodurre la vita brulicante e variegata dei sobborghi proletari e delle campagne del Giappone della sua epoca in maniera esemplare. Quello che rende il cinema di Ōshima realmente innovativo e in contrasto con quello del passato è quindi la corrispondenza che esiste tra il carattere di massa della trama e la costruzione dei punti di vista che regolano la narrazione di ogni singola opera. Convinto che ogni creazione artistica debba rispondere della soggettività del suo autore, che però deve essere sempre in divenire, non si deve fissare cioè su presupposti e principi immutabili¹⁸, il regista traduce la propria in un sistema com-

¹⁷ L’importanza del film per Ōshima risiede per buona parte nell’espressione del suo contenuto, è fondamentale che questo abbia un contatto con la realtà interpretata dalla visione del regista, che a sua volta deve trovare uno stile personale che meglio riesca ad esprimere la sua interpretazione del reale: «[...] Composition, lighting, camera movement, sound and music must be in accordance with the artist’s bold subject and arranged solely for the purpose of expressing the theme [...]» (Ōshima Naginsa, *A review of – Sleeping Lion: Shōchiku Ofuna*, in Annette Michelson, *Cinema, Censorship and State: the writings of Nagisa Ōshima*, cit., p. 39).

¹⁸ *Ibidem*.

plesso di punti di vista che si alternano, si sovrappongono, si annullano a vicenda.

Per Ōshima la modalità più efficace per dare voce a questioni sociali e culturali importanti si realizza nel far “parlare” direttamente i protagonisti di queste e quindi nel riprodurre all’interno di un film la dialettica di varie posizioni attraverso la moltiplicazione della soggettiva, restituendo così una percezione collettiva in una stessa messa in scena. L’intera struttura di *Nihon no yoru to kiri* è giocata sulla sovrapposizione di vari racconti intorno ad alcuni eventi che avevano diviso i due movimenti di contestazione (quello degli anni Cinquanta e quello dei Sessanta) proprio nel bel mezzo delle rivolte: attraverso una serie continuativa di *flash back*, che riportano al momento in cui i fatti si sarebbero svolti, il passato viene ripercorso ogni volta secondo l’esperienza di una persona diversa e quindi secondo un nuovo punto di vista, proponendo una struttura circolare del racconto fondato, a sua volta, su un ritorno costante delle stesse situazioni, gli stessi ambienti e le medesime persone. Le soggettive dei vari protagonisti ripercorrono scene simili fra loro ogni volta da una prospettiva diversa creando una sorta di ambiguità che attraversa l’intero racconto e che offusca anche una presunta linearità di senso: se infatti i vari interventi degli invitati alla cerimonia, che festeggia il matrimonio tra una coppia che riunisce in sé la nuova e la vecchia generazione del Movimento, dovrebbero avere come finalità la ricostruzione più chiara possibile del passato, quello che in realtà avviene di fronte allo sguardo dello spettatore è una frantumazione della concezione classica di tempo dal momento che i *flash back*, anche se delimitati da elementi classici come le dissolvenze incrociate, creano invece una forte ambiguità sulla distinzione fra i tempi che sembrano tornare sempre su se stessi senza mai recuperare una propria linearità.

Ōshima propone quindi una costruzione linguistica innovativa proprio perché non chiusa, fondata su coordinate spazio-temporali dialettiche e in continuo spostamento, ma, in questo suo lavoro, manca un bersaglio fondamentale, quello del senso del racconto: in questa vertigine della rappresentazione, infatti, egli lavora sulla moltiplicazione del punto di vista come dissoluzione della sua stessa funzione (i

diversi racconti dei protagonisti non portano poi ad un'effettiva rivelazione della verità), annullando anche la possibilità di riferimento ad una memoria collettiva, e quindi di massa, per la proposizione di un determinato tema (in questo caso le lotte intestine ai movimenti di sinistra), e tutto questo a favore di un teorema, di una tesi, che è assolutistica proprio perché si impone come un macigno all'interno di una struttura invece oscillante e sorprendentemente ricca. Il regista infatti ci propone una critica a quella porzione del movimento che, partito alcuni anni prima, aveva trovato una propria posizione di potere e quindi una certa forma di stabilità, in questa prospettiva è esemplare la critica-parodia che viene fatta del personaggio di Nakayama; dall'altra parte rende come martiri i veri attivisti, poggia su di loro buona parte del valore della lotta politica e racchiude nelle loro azioni e scelte la propria prospettiva. Ma del resto siamo nel 1960, Ōshima è ancora legato al *mainstream* del dibattito politico e culturale e soprattutto è ancora vicino agli anni in cui si proponeva come attivista all'interno dei movimenti studenteschi.

Quello che invece si realizza a partire dalla metà del decennio e soprattutto con il film *Hakuchū no tōrima* è una piena corrispondenza tra un'ambiguità del racconto che si affianca ad un'instabilità del senso. In questo film dalla struttura molto simile a quella di *Notte e nebbia*, la situazione presente viene spiegata attraverso una serie continuativa e non cronologica di ricordi del gruppo di protagonisti (due uomini e due donne): anche in questo caso passato e presente si trovano in una posizione dialettica e il concetto di memoria individuale ha un valore prioritario rispetto alla possibilità di una verità oggettiva dal momento che la storia di Eisuke, il "demone", propenso al crimine in maniera ingiustificata e del tutto naturale, viene raccontata da coloro che gli stanno accanto e soprattutto dalle due donne, Shino e Matsuko. L'importanza di queste in quanto narratrici e protagoniste della vicenda, la loro posizione nelle scelte e azioni di Eisuke, una sorta di assuefazione e silenzio nei confronti del crimine da lui perpetrato, porta ad un costante ribaltamento di ruoli e responsabilità e quindi ad un'ambiguità che investe, questa volta, anche la possibilità di un giudizio predefinito del senso del film. Strettamente connessa con uno stile im-

prontato sulla velocità del montaggio e costruita su uno spazio e un tempo frammentari (Ōshima utilizza inquadrature molto strette con poche altre di raccordo e una dialettica tra presente e *flash back* non cronologica), che propongono uno sguardo destabilizzante per lo spettatore, si insinua quindi nel film un'ambiguità che investe il senso e che quindi non determina Eisuke come anti-eroe e carnefice, come del resto non definisce Shino e Matsuko come vittime, non proponendo nessun tipo di giudizio morale sull'azione e sui personaggi e lasciando quindi molto al ruolo attivo del destinatario dell'opera.

La frammentarietà della narrazione di *Hakuchū no tōrima* si manifesta fin dalle sue primissime scene e prosegue poi durante tutto il film proprio perché il susseguirsi di diversi punti di vista è praticamente immediato e costante: in *Kōshikei*, film di denuncia contro la pena di morte e contro una presa di posizione razzista nei confronti dei coreani che abitano in Giappone (chiamati *zainichi*), che fonda la sua critica sul paradosso di un'esecuzione capitale (contro un ragazzo coreano accusato di stupro) non riuscita, dove il corpo del condannato si oppone alla morte, il lavoro sull'ambiguità di punti di vista soggettivi che si mettono a confronto si realizza su un piano ancora diverso, quello dell'oggettivazione, arbitraria, di una prospettiva soggettiva.

R. perde la memoria per lo *shock*, non è più consapevole dei suoi atti violenti, quindi per i funzionari non può essere condannato finché non riacquisirà la memoria e la responsabilità dei suoi delitti: per risvegliare in lui il suo passato essi intraprendono una messa in scena para-teatrale e del tutto fittizia della sua infanzia e dei momenti di crisi e sofferenza che lo avrebbero condotto in età adulta a commettere crimini. La memoria soggettiva di R. viene quindi materializzata come qualcosa di empirico secondo un processo completamente opposto rispetto ai film precedenti (i ricordi rappresentavano un'immersione totalmente unilaterale nella soggettività di uno dei personaggi) ed è a questo punto che il racconto subisce una svolta e acquisisce il medesimo valore di ambiguità e dispersione del passato: in seguito alla messa in scena della propria memoria personale da parte di altri, R. si immerge nella sua effettiva soggettività proponendo una

propria “spiegazione” delle sue azioni attraverso il personaggio della sorella, vera e propria materializzazione della sua coscienza e del suo universo mentale, che lo rimette in contatto con il suo essere, con la sua origine e che quindi lo porterà al riconoscimento di se stesso e all'accettazione del suo destino in nome di tutti gli R. del paese.

4 Fondato su una messa in scena di matrice teatrale e brechtiana, *Kōshikei* è un passo ancora avanti nella sperimentazione di uno sguardo destabilizzante nei confronti del racconto classico: in esso infatti la linearità della narrazione viene messa costantemente in crisi dallo scontro di un punto di vista soggettivo, quello di R., con la società esterna che tenta di dare una collocazione, e una oggettivazione, ad esso, arrivando invece soltanto ad una mistificazione della realtà e ad un vero e proprio ribaltamento dei ruoli (anche in questo film) di vittima e carnefice.

La collocazione teorica più forte del cinema di Ōshima, che tentava una distruzione dei codici tradizionali del racconto attraverso la proposizione di uno sguardo schizofrenico, costantemente oscillante tra diversi punti di vista, è rappresentato dal film che in un certo senso conclude la fase creativa che aveva accompagnato il regista durante tutto il decennio degli anni Sessanta, che infatti viene realizzato nel 1970 e che si intitola *Tōkyō sensō sengo hiwa* (Storia segreta del dopoguerra dopo la guerra di Tōkyō, 1971)¹⁹. Film sul senso e sul valore del soggettivismo dell'autore all'interno dell'opera, esso racconta il tentativo di due giovani appartenenti ad un gruppo di cinema militante di ricostruire gli intenti di un cineasta loro collega che, apparentemente, si è suicidato lasciando la pellicola girata come unico testamento della propria vita, artistica e non, e della propria morte: il film si caratterizza più come una sorta di trattato e di summa teorica sul suo modo di fare cinema, piuttosto che come una vera e propria opera a soggetto, ma proprio in quanto tale può aiutare a definire e riassumere il processo di rottura dei

¹⁹ Molto più interessante e esemplificativo il sottotitolo: “Racconto di un giovane morto che ha lasciato come testamento un film” (*Eiga de isho wo nokoshita otoko no monogatari*). Cfr. AA.VV., *Il rito e la rivolta*, Roma, Di Giacomo Editore, 1982.

codici del cinema classico che il regista aveva intrapreso fin dalle sue prime opere.

Il termine fondamentale di riflessione è prima di tutto il cinema politico, rappresentato da un lato dall'attività del Comitato Cinematografico, occupato nella registrazione fedele degli eventi di protesta e preoccupato di manifestare costantemente il proprio radicalismo e intento di frattura col sistema, e dall'altro dal "testamento", una successione apparentemente ingiustificata di immagini di paesaggi cittadini ripresi nel loro fluire quotidiano: il punto di vista personale di un unico individuo, che aveva ripreso lo scorrere normale della vita del popolo attraverso una serie di sfondi "vuoti", senza centro focale d'interesse e che coincidono in realtà con la visione e la soggettiva proprio di quel popolo che giorno dopo giorno attraversa quegli stessi spazi, crea una profonda crisi negli attivisti del Comitato, impegnati a intraprendere una vera e propria "guerra ai paesaggi vuoti", incapaci di coglierne e acquisirne la portata rivoluzionaria²⁰.

La cancellazione finale della possibilità di rendere coerente un punto di vista soggettivo con il racconto e il suo svolgersi lineare si manifesta in maniera decisiva in quest'opera come mai nelle precedenti: il filmato lasciato dal presunto suicida rivendica, infatti, per l'intero film l'identità del suo soggetto guardante che subito poco dopo la caduta dal palazzo risulta non essere morto, ma un'ombra, un fantasma che segue Motoki durante tutte le sue ricerche, segnando l'impossibilità di immedesimazione tra individuo e punto di vista e determinando uno sguardo che regola l'intero racconto che non è solo ambiguo, ma fuorviante, se non addirittura "falso". Inoltre nella scena finale che ripropone la stessa situazione in cui Motoki chiedeva al regista fantasma di restituirgli la camera e questo, ancora in soggettiva, scappava registrando la sua fuga, il giovane viene posto questa volta dietro l'obiettivo, accentuando la falsificazione del punto di vista attraverso la materializzazione nell'inquadratura dell'immagine di un'altra persona che gli corre di fronte, come se Motoki fosse passato dalla soggettiva ad un *frame* in campo lungo, cosa logicamente non coerente dal momento che la

5
6
7

²⁰ *Ibidem.*

- 8 camera continua a riprendere le oscillazioni della sua corsa e il montaggio non presenta nessuna immagine di connessione dello slittamento²¹: il soggetto guardante si sdoppia in una perdita ancora più radicale di coerenza narrativa che rimane un passo decisivo all'interno della creazione di un cinema moderno, ma soprattutto all'interno della carriera di Ōshima che da questo film in poi, alla soglia degli anni Settanta, rientrerà in forme filmiche e narrative più tradizionali, meno preoccupate di dover definire un nuovo tipo di racconto e forse più giocate sullo studio dell'immagine e dei valori insiti in essa, sempre comunque in accordo con la sua capacità di esprimere nella maniera più efficace la visione del proprio autore.

La trasformazione del racconto classico si definisce per il regista attraverso un progressiva destabilizzazione del punto di vista centrale della visione, che, come abbiamo visto nei suoi film di questo periodo, slitta costantemente non solo da un personaggio ad un altro, ma anche da un contesto diegetico ad uno extra-diegetico (il fantasma rincorso da Motoki in *Tōkyō sensō sengo hiwa*): annullando la validità di una visione oggettiva e radicalizzando invece la possibilità soggettiva di questa e quindi lavorando intorno all'attuazione di un rapporto dialettico e costantemente in divenire con la realtà contemporanea, Ōshima riesce quindi a trovare una collocazione che, oltre che filmica, va di pari passo con i suoi ideali politici e culturali e con quelli di molti cineasti, artisti e intellettuali dell'epoca.

4. L'impronta del reale nel cinema di Imamura

Distaccate dagli esiti più radicali di distruzione delle forme del cinema classico, le primissime opere di Imamura, almeno fino al 1961, acquisiscono strutture del racconto piuttosto canoniche e inserite nell'ambito dei generi, ma allo stesso tempo insinuano un particolare lavoro sul rapporto tra

²¹ Cfr. Edward Branigan, *Point of view in the cinema*, Berlin, Mouton Publisher, 1984.

la realtà e la finzione che sarà, per quasi tutta la sua carriera, il nucleo essenziale del suo stile, della sua poetica e anche delle sue considerazioni teoriche.

Un elemento che si impone fin dal primo film è rappresentato dal carattere fortemente e visceralmente “umano”, dalla concentrazione dei valori e dei significati di ogni opera intorno all’esistenza, alla quotidianità, alla fisicità dell’uomo e soprattutto della donna: in questa prospettiva il suo cinema è sempre stato poco “teorico” e discorsivo, poco interessato alle questioni dell’attualità e ossessivamente concentrato sullo scorrere, anche apparentemente insignificante e “normale”, delle vite di persone semplici dei quartieri popolari e delle campagne. Questo interesse ha portato quindi il regista a sperimentare e ricercare una forma filmica che desse la possibilità ad un’umanità primitiva e istintiva di emergere con una dirompenza e una veridicità che il cinema precedente non era riuscito a mettere a fuoco. Uscito da un’esperienza formativa duplice e contraddittoria rappresentata da anni di lavoro come assistente alla regia prima di Ozu e poi di Kawashima, due cineasti che raccontavano, in modo completamente opposto, squarci di vita umana e sociale della loro contemporaneità, Imamura ha sicuramente ereditato la loro propensione poetica, rielaborandola però secondo dei codici narrativi e cinematografici nuovi, che, più che semplicemente osservare la realtà, cercavano di riportarla sullo schermo in tutta la sua fisicità, contraddittorietà e immediatezza.

Dopo essersi dedicato al cinema di finzione per alcuni anni e aver constatato i limiti espressivi che i codici narrativi di questo imponeva allo stile, scoprì il documentario come forma filmica che permettesse di creare una distanza “oggettiva” tra lo sguardo del regista e ciò che egli riprendeva: prima di indirizzarsi verso la forma più pura di questo, però, Imamura sperimentò per circa tutto il decennio dei Sessanta una struttura ibrida, legata saldamente ai presupposti della finzione (derivazione da soggetti inventati, ricerca di una progressione narrativa), ma allo stesso tempo creata attraverso la costruzione di uno sguardo il più possibile distaccato, freddo. Le influenze che derivano dal documentario sono varie, assorbono molte delle parti costitutive del film (racconto,

delineazione dei personaggi, scelta dei soggetti)²² e spesso risultano totalmente unite e assimilate nel sistema di finzione, tanto da lasciar chiedere allo spettatore se ciò che si trova di fronte sia la rappresentazione di una storia o la registrazione di un insieme di eventi e persone.

Come sottolinea Donald Richie, Imamura non è mai con i suoi personaggi²³, si pone piuttosto nei confronti di essi e del racconto come un antropologo che osserva gli usi di un gruppo umano per lui interessante, elimina la possibilità di una posizione critica nei confronti dei fatti lasciando che la realtà che si muove di fronte all'obiettivo si riveli indipendentemente da un suo giudizio, manifestando le sue contraddizioni e la sua complessità. In questa prospettiva la forza delle opere del cineasta nasce proprio da una sorta di cinismo visivo per il quale lo spettatore viene catapultato all'interno di una particolare situazione in cui personaggi e fatti paiono agire autonomamente rispetto all'occhio che li osserva, proponendo un racconto che, rispetto a quello classico, si configura come estraniante, anche per le scelte di montaggio e strutturazione delle sequenze, e quindi non "rassicurante".

La prima vera e propria rottura con la narrazione tradizionale avviene nel 1963 con *Nippon konchūki* (Cronache ontomologiche del Giappone, 1963), parabola di una donna che, dalla miseria della campagna, tenta una sorta di affermazione in città trovando però come unica possibilità la strada della prostituzione che la riporterà negli ultimi anni della sua vita alla medesima disperazione a cui sarebbe stata destinata in una ipotetica vita di campagna. Per la prima volta in questo film emergono tutti gli elementi costitutivi, tematici, stilistici e teorici del cinema futuro del regista, che si uniscono in una forma bilanciata tra la ricerca di un'immagine il più possibile distaccata dalla materia rappresentata e la costruzione

²² «[...] It may be that some of my fiction films look a bit like documentaries because I base my characters on reseach into real people. It was when I began to write scripts that I realize how much I needed to understand people [...]» (*Shōhei Imamura interviewed by Toichi Nakata*, in AA.VV., *Shōhei Imamura*, cit., p. 116).

²³ «[...] It is also perhaps the reason for the distance from which he views his characters. He's never one of them [...]» (Donald Richie, *Notes for a study on Shōhei Imamura*, ivi, p. 20).

di valori spaziali e luminosi spesso fortemente simbolici: emerge così la predilezione e l'interesse che Imamura ha verso il mondo umano femminile, vittima, secondo lui, di imposizioni di carattere sociale che forse gli uomini vivono in maniera meno distruttiva, ma che non riescono comunque a superare per la loro inferiore capacità di saper giovare della propria natura e forza istintiva, di cui invece le donne sarebbero le reali fonti, anche per la loro "destinazione" naturale alla procreazione e quindi alla sopravvivenza; la sessualità, come espressione individuale, viene per la prima volta rappresentata non tanto con la violenza della volontà di rottura di tabù (come accadeva in molti film del gruppo della Shōchiku), quanto piuttosto con la naturalezza di un elemento, positivo e costruttivo, della vita quotidiana e dell'istinto umano, spesso messo in relazione con quello animale al fine di sottolineare il suo potere.

In *Nippon konchūki* queste tematiche prendono forma attraverso uno stile che da un lato sottolinea il loro peso attraverso un'illuminazione quasi espressionistica, calibrata sul contrasto tra zone di ombra e altre di luce che si concentrano su determinati aspetti della condizione di Tome (la protagonista) e attraverso l'utilizzo di vere e proprie metafore visive in cui alcune inquadrature di insetti mettono in relazione la frenetica e instancabile azione di questi con il tentativo della donna di sopravvivere; dall'altro lato però la struttura più esterna del film, suddiviso in veri e propri capitoli, e la modalità di ripresa della maggior parte delle scene riportano all'influenza con il cinema diretto che regola la posizione della macchina da presa su piani totali, soprattutto nelle scene che ritraggono i momenti di relax e discussione nell'albergo in cui vivono il gruppo di prostitute con cui lavora Tome, elimina la dialettica tra campo e controcampo, frantumando così il presupposto di un punto di vista privilegiato e narrativo e scegliendo invece una visione meno selettiva, più confusa e per questo fortemente distaccata²⁴.

9

10

²⁴ «La differenza tra il mio modo di girare e quello dei cineasti che mi hanno preceduto, è che io osservo liberamente gli esseri umani un po' come un cinegiornale. Scelgo le angolazioni che illuminano più chiaramente il dilemma dei protagonisti» (Shōhei Imamura, *Il mio approccio al cinema*,

Questa duplicità di stili si radicalizza all'interno del film successivo *Akai satsui* (Desiderio di omicidio, 1964) dove, attraverso un soggetto che ripropone ancora la difficoltà per una donna inserita in un contesto familiare e sociale tradizionale di affermare la propria individualità, Imamura punta in maniera ancora più forte sul contrasto tra un aspetto onirico e la cruda registrazione degli eventi dello svolgersi monotono della vita quotidiana di Sadako, come anche dei momenti di violenza e frustrazione che questa deve subire.

- Dopo una scena iniziale spiazzante in cui la partenza del marito di lei viene "raccontata" da un piano totale della *hall* di una stazione ferroviaria affollata, in cui i protagonisti sono collocati all'estremità dell'inquadratura, spesso fuori campo (è il caso soprattutto della protagonista), in una posizione decentrata e costantemente coperta dal passaggio di altre persone, il regista apre il film con una serie di riprese della sua vita casalinga utilizzando delle inquadrature che da un lato sembrano quasi spiare la donna – la macchina da presa sembra collocata all'esterno della casa, sfruttando l'apertura di una finestra, o anche in un angolo nascosto di questa – ma che dall'altro introducono elementi di forte simbolismo. Spesso, infatti, Sadako viene posta sullo sfondo, nei momenti in cui sta cercando di "servire" nel miglior modo possibile il marito o anche quando tenta di far tornare i conti della casa, illuminata da un fascio di luce che sottolinea la sua goffaggine e anche la sua rotondità così femminile, mentre in primo piano troviamo l'immagine di una gabbietta dove due topi corrono senza sosta e con una certa ansia su una ruota.

- Ma la fonte più interessante della compenetrazione di due stili filmici differenti è rappresentata dal rapporto di lei con il proprio carnefice-salvatore, ovvero l'uomo che dopo averla violentata si innamorerà di lei al punto da volerla condurre ad una vita migliore a Tōkyō: la scena dello stupro si configura infatti come l'esempio forse più aderente alla scelta del regista di ricostruire una narrazione vicina a quella del documentario in quanto la macchina da presa rimane fissa per tutto lo svolgimento dell'azione ad una certa distanza da

essa e dietro due *shōji* semiaperti che quindi permettono solo una vista parziale dei due personaggi che passano davanti all'obiettivo in maniera totalmente casuale, affermando la scelta di uno sguardo freddo ed esterno agli eventi, non fondato sui meccanismi di partecipazione e immedesimazione che sono tipici della finzione. La stessa figura dello stupratore e il mondo che da questo momento in poi si connette a lui, sono però allo stesso tempo accompagnati da una linea di surrealismo e simbolismo che si identifica in una sorta di allucinazione semicosciente da parte di Sadako che lotta per staccarsi dal contesto opprimente in cui fino a quel momento aveva vissuto e per trovare una realizzazione effettiva del sogno di fuga con l'uomo: in queste scene il punto di vista oggettivo della macchina del regista si identifica senza soluzione di continuità con la soggettiva della donna e quindi con un uso dell'illuminazione e dello spazio in funzione simbolica; e ancora, nella sequenza in cui Sadako tenta di uccidere l'amante, la prospettiva distorta dell'interno della caverna dove i due si sono rifugiati e la forte luminosità data anche dal bianco della neve presente tutt'intorno portano ad una sorta di trasfigurazione iper-realistica del luogo e anche del fatto.

13

Dal film successivo, *Jinruigaku nyūmon* (Introduzione all'antropologia, 1966), Imamura sceglie una strada ancora diversa e più radicale, anche se in un sola direzione, eliminando dal racconto tutto ciò che poteva differire dallo stile oggettivo del documentario, ampliando all'intera struttura narrativa l'utilizzo di inquadrature "imperfette", perché derivate da una collocazione non privilegiata della macchina da presa, e mettendo la sua condizione di "regista" costantemente in gioco e in rapporto con le vicende dei protagonisti, all'interno di un'opera che ha come soggetto l'emblema forse più esplicito del voyeurismo, la pornografia.

Incentrato sulla vicenda di Subu, un uomo che traffica illegalmente materiale pornografico e vive una relazione con una vedova, madre di un ragazzo e una ragazza che è a sua volta legata a lui da una forma ambigua di desiderio, il film mette in scena il presupposto per cui il cinema, secondo Imamura, riesce a toccare l'essenza e la pienezza della natura umana soltanto quando instaura con essa un rapporto di soggetto che guarda e oggetto osservato; si creano quindi in esso

una serie di sovrapposizioni di significati e rimandi che si compenetrano l'un l'altro, soprattutto in relazione al costante ritorno di nodi centrali della storia dentro le riprese di alcuni film pornografici che alcuni colleghi del protagonista stanno realizzando. Il film è infatti pervaso di momenti di naturale e vitale espressione erotica da parte della coppia, scene che vengono sostanzialmente realizzate attraverso l'uso di quelle inquadrature "parziali" che il regista aveva sperimentato nei film precedenti e che in questo soltanto riescono a fondersi in maniera così indissolubile con il senso e la struttura del racconto: in una scena Subu e Haru vengono ripresi da dietro il vetro della porta d'ingresso del negozio dove la donna lavora, in un'altra da dietro l'acquario che contiene la carpa che la donna custodisce con tanta cura perché crede sia la reincarnazione del marito morto, ancora, in apertura del film, oltre le voci dei due, riusciamo a intravedere soltanto i loro volti da uno spiraglio aperto della camera di lei; la visione "rubata" di alcuni momenti si ripete poi dal punto di vista dell'uomo che spia la figliastra, mentre si sta spogliando, dalla fessura di una sorta di stanzino dove egli tiene il suo materiale; ma soprattutto essa coincide con l'attività dei veri e propri "maestri dell'eros"²⁵, che, con le loro macchine da presa, divengono dei *voyeur* bramosi di registrare e carpire una sessualità esterna a loro. In questa struttura così fitta di rimandi, coincidenze di significati e prototipi visivi Imamura si colloca con il suo cinema proprio dalla parte di quelli: in una delle scene chiave del film, infatti, egli opera una sovrapposizione tra l'obiettivo della macchina da presa che sta riprendendo la scena di un film pornografico tra un vecchio e una ragazza e quello della sua, proprio nel momento in cui viene svelata la parentela padre-figlia dei due protagonisti del film in lavorazione, come se si volesse sottolineare una coincidente propensione al voyeurismo, anche quello più cinico e morboso, che unisce lo sguardo di quel tipo di cinema con il suo.

Grazie a questo percorso stilistico che ha portato Imamura alla frantumazione dei presupposti della finzione classica,

²⁵ Questo è il titolo del romanzo di Nosaka Akiyuki (*Erogotoshitachi*, 1963, 1966) da cui Imamura ha tratto il film.

sostituita progressivamente dalle forme e dai valori del cinema diretto che la hanno via via privata di una linearità narrativa, a favore di una progressione episodica a-causale, della possibilità di introdurre un giudizio o un punto di vista privilegiato e quindi del processo di immedesimazione per lo spettatore, egli approda alla fine del decennio al tentativo di acquisire nella totalità il genere documentaristico.

Così, nel 1967, intraprende un progetto a metà strada tra l'investigazione poliziesca e il documentario di stampo sociale, in cui si mette alla ricerca di un uomo scomparso con l'aiuto della fidanzata di questo, seguendo un percorso di interviste a coloro che avevano conosciuto l'uomo e quindi avrebbero potuto contribuire alla ricostruzione dei modi e motivi della sua "evaporazione": *Ningen jōhatsu* (Evaporazione dell'uomo, 1967) si identifica quindi a tutti gli effetti come un documentario, corrisponde agli intenti prioritari del regista di far emergere dalla vita reale i caratteri costitutivi dell'essere umano (per fare questo usa anche un sistema complesso di telecamere e microfoni nascosti), almeno fino al momento in cui si scontra con la forza, e soprattutto con il limite, del mezzo che si trova a gestire²⁶. Egli si accorge, insieme alla sua troupe, che Yoshie, la fidanzata dell'uomo scomparso che li segue per aiutarli, di fronte alla forza attraente dell'obiettivo inizia ad auto-rappresentarsi, proponendo un'immagine di sé che è ben lontana dalla realtà e in qualche modo svelando il potere selettivo della macchina da presa, l'impossibilità per questa, e per chi la indirizza, di restituire un'immagine veramente oggettiva e distaccata del reale: da questo momento in poi Imamura decide quindi di invertire totalmente la linea portante del film, che diviene una sorta di esperimento narrativo in cui si tenta di creare una trama intrigante da quelli che sono i fatti reali che avvengono progressivamente.

Il regista punta quindi su alcuni aspetti torbidi della vi-

²⁶ «[...] I also found myself wondering whether documentary was really the best way to approach these matters. I came to realize the presence of the camera could materially change people's lives. Did I have the right to effect such changes? Was I playing God in trying to control the lives of others? [...]» (Nakata Koichi, *Shōhei Imamura*, cit., p. 120).

20 cenda, tipo una storia d'amore finita male da parte dell'uomo prima che questo si fidanzasse con Yoshie, una rivalità tra questa e la sorella maggiore, accusata di aver avuto una relazione con lui e poi di averlo ucciso per gelosia e un nuovo amore nato da parte di Yoshie per l'intervistatore che accompagnava il regista durante le riprese: lo stile con cui Imamura lega questa complessa trama nasce proprio dalla contraddittorietà di essa e quindi si realizza attraverso il confluire di riprese dirette degli eventi e dei fatti, ricostruiti però con un montaggio, un commento musicale e una caratterizzazione dei personaggi che accentuano il carattere di finzione del film.

Il mutamento di prospettiva che investe *Ningen jōhatsu* ha un eco molto forte su quella che sarà la futura produzione di Imamura, ormai lontano dal presupposto che il documentario sia uno sguardo obbiettivo e totale sul reale, ma consapevole che una forma filmica, seppur in un contesto di finzione, debba comunque far emergere il carattere naturale e spontaneo del mondo umano attraverso uno sguardo distaccato e non coinvolto nei meccanismi dell'azione che si trova a raccontare.

5. Conclusioni

Il cinema contemporaneo di ogni paese che abbia vissuto una sorta di "rivoluzione cinematografica" durante gli anni Sessanta deve oggi fare i conti con quella ricerca, quell'impianto teorico, con quella nuova forma di scrittura filmica. Ma se in Occidente l'influenza maggiore che deriva da quel periodo viene comunque da una linea unitaria, che forse può essere considerata quella vincente, in Giappone la definizione delle derivazioni risulta alquanto più complessa. Le modalità di rottura dei codici narrativi, tematici, stilistici e anche produttivi sono stati estremamente vari ma al tempo stesso vincenti; se oggi possiamo considerare Ōshima e Imamura, che come abbiamo visto operano all'interno di prospettive di costituzione di un nuovo linguaggio quasi opposte, come due "maestri", dunque questo significa che i nuovi modelli emersi dal cinema giapponese degli anni Sessanta hanno pro-

posto varie, diverse ed efficaci linee di sperimentazione di cui il cinema contemporaneo ha potuto giovare.

La ricchezza di quel periodo non vale, infatti, solo per se stessa, ma comporta e in qualche modo spiega la varietà di esiti che dagli anni Novanta fino ad adesso il cinema giapponese sta riproponendo: di nuovo la diversità di autori come Miike Takashi, Kurosawa Kiyoshi, Ishii Sogo, Tsukamoto Shin'ya, per citare solo coloro che più frequentemente sono presenti ai festival internazionali, deve forse la sua esistenza ad un sostrato e un passato produttivo altrettanto vario.

Elenco delle illustrazioni:

Figg. 1-2. Ōshima Nagisa, *Nihon no yoru to kiri* [Notte e nebbia del Giappone], 1960.

Figg. 3-4. Ōshima Nagisa, *Kōshikei* [L'impiccagione], 1968.

Figg. 5-8. Ōshima Nagisa, *Tōkyō sensō sengo hiwa* [Storia segreta del dopoguerra dopo la guerra di Tōkyō], 1971.

Figg. 9-10. Imamura Shōhei, *Nippon konchūki* [Cronache ontomologiche del Giappone], 1963.

Figg. 11-13. Imamura Shōhei, *Akai satsui* [Desiderio di omicidio], 1964.

Figg. 14-17. Imamura Shōhei, *Jinruigaku nyūmon* [Introduzione all'antropologia], 1966.

Figg. 18-20. Imamura Shōhei, *Ningen jōhatsu* [Evaporazione dell'uomo], 1967.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

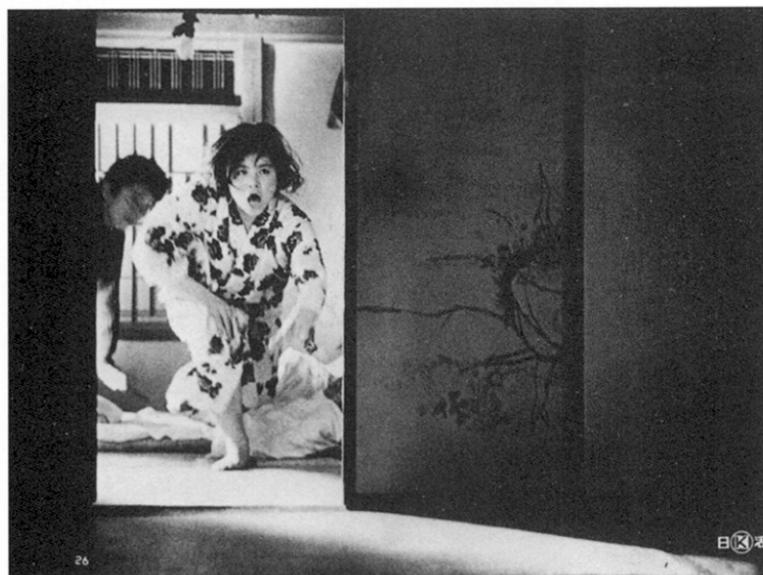


Fig. 12

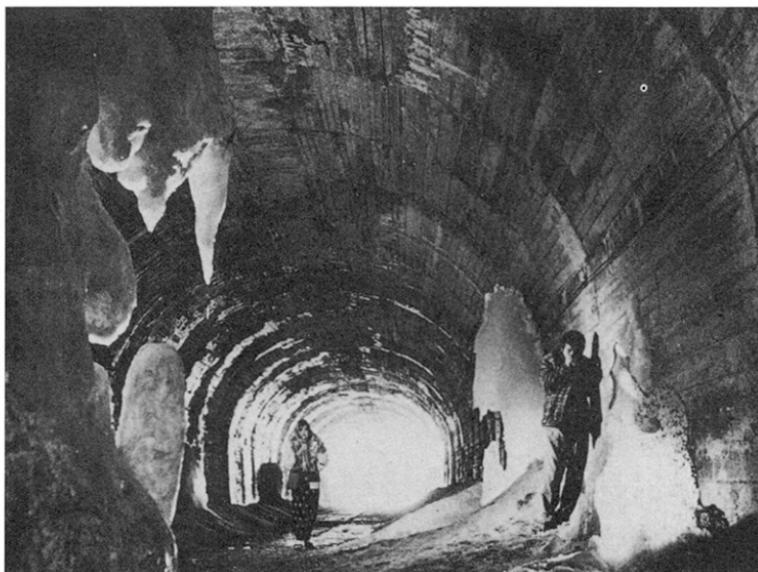


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

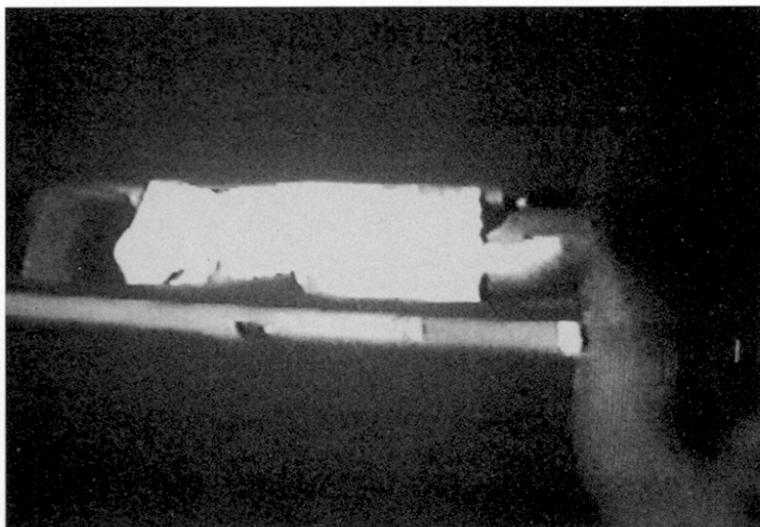


Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19

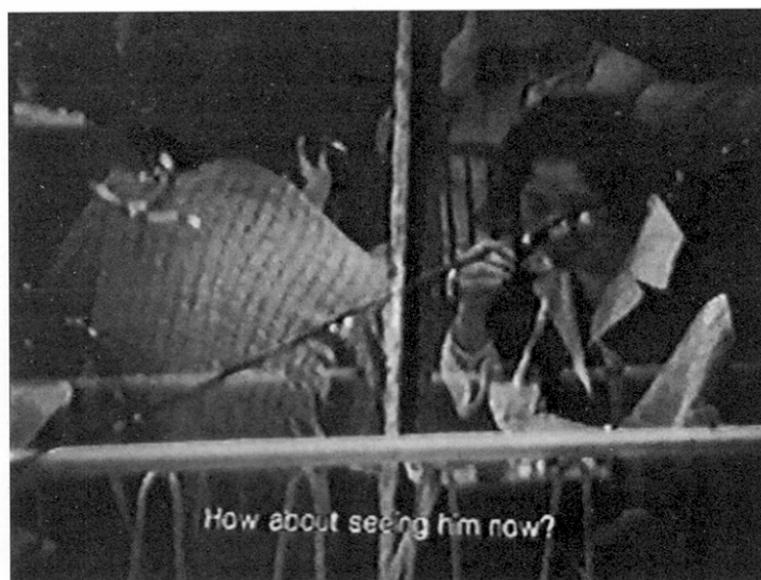


Fig. 20

ジョヴァンニ・ペテルノッリ

『源氏物語』の詩的空間の豊かさと特異性

『源氏物語』を世界の古典としてとらえると同時に現代的な意味での心理小説として紹介する。人生のはかなさを全体のテーマとしつつも、プルースト的な記憶の回復を日常の断片、そして聴覚に重きをおいた描写を通して実現する。また『源氏物語絵巻』にも言及し、作品の心理ドラマが絵画にも効果的にあらわれていることを確認する。紫式部の語りはときに滑稽さに富み、非伝達性に意識的であろうとし、作品の厚みを支えている。

土肥秀行

パゾリーニと俳諧

1940年代、フリウリ地方において方言詩を書いていたパゾリーニにとっての本質的な命題は断片化による新たな詩の創造であった。日本の詩ひいては俳諧に出会い自身の文学理論に取り込むと共に、方言への翻訳を試み、また「ハイカイ」の実作にも取り組んだ。パゾリーニと俳諧の邂逅はマージナルなテーマのようでその実、彼の詩論の根幹に関わっている。

ジョルジョ・アマトラノ、鷺山郁子、和田忠彦

対談：曖昧さを訳す－川端康成と彼の作品翻訳について

記念碑的な川端康成作品集の刊行に際し、一見簡素な表現に包まれた川端文学に潜む曖昧さをいかにとらえ外国語に訳すかについて、翻訳論そのものにも触れながら、三様に異なる立場に立脚する日伊の文学研究者が談義する。

ダニエーラ・ラッディ

日本ヌーベルバーグの内と外で：今村昌平と大島渚の映画

とかく欧米に伝わる日本映画のイメージは単一的かつ不完全であるが、映画の一時代が決して一人の作家によって代表されることはない。本稿では対照的な二人の映画監督を中心に1960年代の日本映画を再考する。日本ヌーベルバーグの旗手としてしばしば言及される大島渚はイデオロギー的立場からマスの視点の実現と解体に努める一方、どのような流れにも与しない今村昌平はあくまでも個に焦点を定めフィクションとドキュメンタリーの狭間に身をおいた。