要旨

１９５９年に監督デビューして以来、６０年代が終わるまでに十九本のフィルムを監督してきた大島は、７０年代には五本、８０年代にはわずか二本の映画しか遺していない。

大島の映画には統一的な文体というものがあるだろうかと考えてみれば、やはり否である。『日本の夜と霧』では、ひとつの空間に潜り込んだカメラがその中央から周縁までを、いたるところまで描き、居合わせた人々による偽善的パーティー（党の象徴であるパーティー）の解体に力を貸した。多層的な時間と空間の衝突がわずか一ショットのなかで実現されていた。しかし、大島はみずから採用した文体にはいっさい執着しない。六年後には撮った『白昼の通り魔』では通常の劇映画の四倍近い２千ものショットが使用され、視界の広がりと視点の転換、見ることの閉鎖をめぐる葛藤が展開されている。また、『日本春歌考』から『帰ってきたヨッパライ』へと、話法はどんどん統合的な物語から離脱し、『新宿泥棒日記』において荒唐無稽な頂点をなしている。だが、１９７０年代のおわりに撮られた『愛の亡霊』ではこうした実験は全く痕跡をとどめず雲散霧消した。すなわち、生涯にわたって多彩に文体を変更した。すべてを極限に近い、摩滅寸前の時点にまで追い詰めておきながらも、いっさいの拘泥をみせず、次回作ではただちにべつの演出と編集の秩序に身をゆだねた。

大島は映画史にわりと無関心であり、つねに自分が立っている現在においてのみ映画を撮り続けている。と、みずから何回も公言した。現に、文体を極端から極端へと移行させるのとは対照的に、主題はきわめてゆっくりと、しかも連続的に発展していった。松竹にいた初期には大島がもっとも拘泥していたのは、理想主義的な過去と現実との食い違いにほかならなかった。抑圧的な状況のなかで生き延びるための方便を手にした人と、それが実行できず、自滅する人との不幸な抗争を描写した。しかし、壮大な過去と現在の衝突劇『日本の夜と霧』を契機に松竹を追放された大島は、映画監督としてしばしばの沈黙を体験した後、他者との出会いという巨大な主題と向き合う。おそらく、こらは向き合うというよりも、どうしても巻き込まれてしまったというべきかもしれない。他者はまず『飼育』においてきわめて観念的な形で提示された後、『ユンボギの日記』以降、朝鮮人という具体的な形をと

って現れる。『忘れられえた皇軍』をはじめ、１９６０年代の中期から後期まで、在日朝鮮人を主題とするさまざまな作品が撮られる。

１９６８年は大島に決定的な転機を与える。彼は反発した日本から離れ、『少年』によって、空間的な拡がりとしての日本に着目するとともに、現時点にあって混沌として実在している東京という都市に獰猛な眼差しを向ける。無名の少年達の共同作業を通して、都市の日常の風景を見つめることの政治性に思い当たったのである。『東京战争戦後秘話』に描かれる平凡な風景の連続は、大島が歴史という時間軸を一度離れ、どこまで伸張してゆく空間的持続の恐怖に向かい合ったことを意味している。それは『首死刑』で観念的に説かれただけの、国家の現実のあり方の探求でもあった。だが風景をめぐる探求は『少年』によって中断され、大島は歴史軸に回帰すると、『儀式』においてそれに終止符を打つ。日本人は被害者としての主体である以上に、みずからに対しても加害者であるという残酷なテーゼが、満洲から引き揚げて戦後と呼ばれる擬制の時間を強いられた主人公を通じて語られる。『儀式』はそれまでの大島の主題体系のすべてである。１９７０年代以後の彼は、歴史軸では捉えることのできない存在論的な他者に向かい合うことになる。それは、女性である。

以前から戦後にいたっても継続してきた傾向では日本人は戦争の犠牲者であり、被害者であるがゆえに主体を確立できるという奇妙な図式が主張されることになる。大島にとって、この被害者意識に訴える方法で進む大手の会社の制作配給システムのもとに働くことが、明確に不可能になった。その状況を体験した大島は「会社の作品」から決別し、「作家の作品」へと向かう。１９６０年の安保闘争を彼が高く評価したのは、それが日本の民衆がはじめて主体意識のもとに闘争した運動であったためであり、たとえ表面的に敗北したとしても、「真の主体と呼ぶべきものには挫折はない」。戦後日本社会の歩みと映画の発展が同時に進んでいると思想している大島は、映画が作家の主体的な発見の歴史として今後製作されなければいけないというテーゼに、つねに導き出されている。

大島は批判するばかりではなく、観客を烈しく挑発する。彼は同時代人とも違って日本人という観念に対してそれを相手にまわし、歴史の隠蔽と神話化に抗して道徳的責任を強く要求した。言い換えれば、彼は日本人が眼を伏せておきたい日本、

とりわけ外国人に知られないでいたいと願う日本に特権的にカメラを向けるのである。

INDICE

Ringraziamenti 9

Premessa 11

1 - Biografia 12

1.1 – *Tennō jiken* 15

2 – Gli anni alla Shōchiku 19

2.1 – *Shichininkai* 19

2.1.1 – "Si sta forse aprendo una breccia?" 20

2.1.2 – "Situazione e soggetto del cinema giapponese del dopoguerra" 27

2.2 – *Nūberu bagu* 42

3 – Prima fase (1959-1960) 49

3.1 – *Ai to kibō no machi* 49

3.2 – *Seishun zankoku monogatari* 54

3.3 – *Taiyō no hakaba* 62

3.3.1 – Apparizione dello *Hinomaru* attraverso i film di Ōshima Nagisa 68

3.4 – *Nihon no yoru to kiri* 71

3.4.1 – Abbandono della Shōchiku 80

4 – Transizione 83

4.1 – *Shiiku* 84

4.2 – *Amakusa Shirō tokisada* 87

4.3 – *Non fikushon gekijō* 87

4.3.1 – *Wasurerareta kōgun* 88

4.3.2 – Altre opere 90

5 – Seconda fase (1965 – 1972) 93

5.1 – *Etsuraku* 93

5.2 – *Hakuchū no tōrima* 94

5.3 – *Muri shinjū - Nihon no natsu* 100

5.4 – Ōshima il Coreano 103

5.4.1 – *Yunbogi no nikki* 105

5.4.2 – *Nihon shunka kō* 107

5.4.3 – *Kōshikei* 110

5.4.4 – *Kaette kita yopparai* 124

5.5 – *Shinjuku dorobō nikki* 129

5.6 – *Shōnen* 136

5.6.1 – The sound of silence 140

5.7 – *Tōkyō sensō sengo hiwa* 141

5.8 – *Gishiki* 147

5.9 – *Natsu no imōto* 159

6 – Terza fase (1976 – 1999) 163

6.1 – *Ai no koriida* e la fine 163

APENDICE 1 – Art Theatre Guild 169

APENDICE 2 – Il Giappone nel secondo dopoguerra 172

APENDICE 3 – L'Anpo tōsō: i principali interpreti 188

APENDICE 4 – L'Anpo tōsō: la protesta 197

Glossario 221

Filmografia 255

Bibliografia 257

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare innanzitutto i miei genitori, Guido e Patrizia, che hanno sempre sostenuto incondizionatamente le mie scelte, lasciandomi la libertà di tracciare il mio personale cammino, di studi, come nella vita. Se sono riuscito ad arrivare fino a questo punto, il merito è loro.

Voglio inoltre ringraziare la professoressa Maria Roberta Novielli, per aver accettato l'incarico di relatrice per la mia tesi. Ha tutta la mia riconoscenza per le ore di lavoro spese per me, per la disponibilità dimostrata a più riprese e la sua cordialità. La mia gratitudine va anche alla professoressa Rosa Caroli, correlatrice, per i suoi suggerimenti sempre precisi e puntuali.

Meritano inoltre un ringraziamento speciale anche tutti i miei amici, che oltre a consigliarmi, mi hanno sempre sostenuto, dimostrandomi il loro calore. Forse più di chiunque altro vicini e consapevoli del mio impegno. E quindi grazie a Letizia, Francesca, Antonio, Andrea, Francesco, Fabio, Lorenzo, Simone, Andrea, Giacomo, Daniele, Andrea, Marco, Davide, Sara, Elena, Jelena, Costanza, Marcello, Carlotta, Ling, Minyu, Arianna, Enrico e tanti altri ancora. Sono stati momenti bellissimi, i migliori. Con la speranza che questa tesi non rappresenti la fine dei miei "anni veneziani".

Infine, grazie Shan-Shan.

«Dati biografici: io sono ancora di quelli che credono, con Croce, che di un autore contano solo le opere. (Quando contano, naturalmente.) Perciò dati biografici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre di cambiarli da una volta all'altra. Mi chieda pure quel che vuol sapere, e Glielo dirò. *Ma non Le dirò mai la verità*, di questo può star sicura.»[1]

Forse estrapolare completamente una frase come questa da qualsiasi contesto, e applicarla "in negativo" a un autore come Ōshima, per molti versi alquanto lontano dal padre di queste parole, può risultare inopportuno, ma penso sia utile per definire il mio approccio. Che fa esattamente il contrario di quanto affermato da Calvino. Parte dalla realtà che Ōshima ha vissuto in prima persona, e che ritorna prepotentemente nelle sue opere. Non attraverso spunti autobiografici, tutto sommato contenuti, ma come riflessione improrogabile, come tensione verso la verità. Perché l'opera di Ōshima è uno *spazio ambiguo*, come l'ha definita Ciriaco Tiso, su cui lo spettatore è chiamato a far luce in prima persona.[2] E benché i film di Ōshima siano prodotti "finiti", fruibili in sé, credo che per affrontare la sfida che il regista lancia ogni volta allo spettatore, sia magari non strettamente necessario, ma sicuramente molto utile conoscere quel passato che lo ha plasmato in tal guisa. Perché se è vero che un'opera non ha bisogno di altra giustificazione all'infuori di sé, credo anche che non sia esagerato dire che Ōshima, nascendo vent'anni dopo ad esempio, non avrebbe mai girato non solo *Nihon no yoru to kiri* ("Notte e nebbia del Giappone", 1960), ma probabilmente nessuno dei film che ha realizzato. Egli è stato interprete per eccellenza del suo tempo, cambiando e maturando mentre testimoniava con i suoi film la realtà del paese che lo circondava. Per questo per comprendere appieno il lavoro svolto da Ōshima è ancor più che utile partire proprio da quella dimensione dell'esistenza in cui egli era completamente immerso.

[1] Italo CALVINO, lettera a Germana Pescio Bottino, 9 giugno 1964, in *Eremita a Parigi – Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 1996.
[2] Ciriaco TISO, "Soggettivismo più anarchismo uguale realismo", in *Filmcritica*, 217, 1971, p. 13.

BIOGRAFIA

Ōshima Nagisa nacque il 31 marzo 1932 a Kyoto. A causa del lavoro del padre, Ōshima Shinobu, impegnato con delle ricerche marine presso il ministero dell'agricoltura, trascorse l'infanzia spostandosi ripetutamente in diverse località del Mar Interno di Seto, per seguirne l'attività. Il genitore, che era stato funzionario statale come suo padre prima di lui, e ancor prima il padre di suo padre, morì quando il figlio aveva solo sei anni. Da allora il giovane Nagisa, assieme alla madre e a una sorellina più piccola, dovette abbandonare la grande casa in cui avevano sempre vissuto, a favore di una molto più piccola e buia, nella Shitamachi di Kyoto. Lontano dal mare e rinchiuso in uno spazio angusto, iniziò un periodo non certamente facile per lui, che si trovò a sperimentare in prima persona povertà e fame. La madre, che intanto aveva trovato lavoro come infermiera, si dedicò assiduamente alla sorella minore, la quale si ammalò poco dopo il trasloco e inizio un lungo periodo di degenza presso l'ospedale. Ōshima si ritrovò quindi a vivere praticamente solo in questo nuovo ambiente. Ma tale situazione gli permise di entrare in contatto con l'enorme mole di libri che componevano la biblioteca del padre defunto, composta per buona parte da titoli d'ispirazione socialista o comunista, impossibili da comprendere per un bambino di quell'età, come il Capitale, il *Binbō Monogatari* di Kawakami Hajime[3], scritti di Ōsugi Sakae, noto anarchico che sarà al centro del capolavoro di Yoshida Kijū *Erosu purasu gyakusetsu* ("Eros più massacro", 1970); e poi, Sakai Toshihiko, pensatore socialista, storico e prolifico romanziere. L'impronta che simili letture lasciarono sul giovane Ōshima la si può individuare nel carattere "rivoluzionario" manifestato in seguito in numerose occasioni.[4]

> "Non mi considero un rivoluzionario nel vero senso della parola, tuttavia mi chiedo se non ci sia niente che possa fare per diventarlo. Un vero rivoluzionario, chissà se sarebbe possibile. Confesso di aver avuto, a volte, simili pensieri."[5]

A tredici anni salutò la sconfitta del Giappone, sentendo al pari di milioni di altri giapponesi per la prima volta la voce dell'Imperatore, che attraverso la radio annunciava la resa del paese. Ōshima ricorda che quell'annuncio lo lasciò del tutto indifferente, a differenza di moltissime persone per cui l'Imperatore era stato una sorta di figura paterna e che dopo quella defezione

[3] Kawakami Hajime (1879-1946), intellettuale marxista, membro del PCG condannato all'ergastolo per le sue idee politiche.
[4] ŌSHIMA Nagisa, *Oshima Nagisa: Oshima Nagisa 1960*, Tokyo, Nihon Tosho Center, 2001, p, 9.
[5] 自分がほんとの意味での革命家であるとは思わないけども、ほんとの革命家のために何かは出来るのではないか。ほんとの革命家というのは、もしかしたら、ありうるのではないか、そういう気持ちは、少しはあったね。ibid., p. 293.

furono costretti a cercarsi nuovi modelli, nuovi "padri" che andassero a rimpiazzare quel vuoto. Per molti ciò rappresentò l'occasione di un avvicinamento alle teorie di Marx, Lenin, Stalin o Mao.[6]

In ogni caso, per il giovane Ōshima la morte del padre rappresentò un evento che lo condizionò gravemente, in modi diversi. Innanzitutto l'assenza di una figura paterna in tenera età, sembrò dare origine a una sorta di insofferenza per l'autorità costituita, che nei successivi anni di carriera cinematografica sarebbe stata rappresentata dai grandi maestri del passato. Alcuni commentatori quindi sottolineano la "tendenza" di Ōshima a non avere figure di riferimento artistiche, facendola risalire addirittura agli anni della sua giovinezza. Nel suo caso, non si potrà facilmente parlare di un autore di riferimento, cui si ispirerà per i suoi film. E questa considerazione può essere, con le debite proporzioni, allargata anche ai membri della cosiddetta *nuberu bāgu*. Grazie alla loro originalità, alla spinta decostruttiva nei confronti della tradizione cinematografica, avevano posto un netto rifiuto dei modelli precedenti, proponendo allo stesso tempo uno stile personale e inedito. Ōshima stesso nei suoi scritti usò l'espressione "generazione senza padri" (*chichi naki sedai*)[7]. Un'affermazione che quindi presenta una lettura concreta, più vicina al piano immediato della realtà, andando a indicare una dimensione di morte dovuta principalmente alla guerra. Poi si può ricondurre anche al senso di spaesamento determinato dalle parole che l'Imperatore pronunciò il quel fatidico 15 agosto 1945. E infine vi si può leggere una precisa dichiarazione artistica di indipendenza e rinnovamento: desiderio di autonomia, di percorrere la propria strada, senza seguire le orme di qualcuno, nel cinema come nella vita.[8]

La morte del padre fu solo il primo di una serie di lutti che nel giro di pochi anni colpirono Ōshima. Egli assistette anche alla dipartita della nonna a tre anni e a sette del nonno materno. Le scosse assestate da queste morti avevano tinto il cuore del giovane di un'ombra di tristezza, oltre a costringerlo a una crescita precoce. La famiglia infatti iniziò ben presto a contare anche sul suo aiuto, nonostante fosse ancora poco più di un bambino. Il Masao del suo primo film, presenta diversi spunti autobiografici rispetto all'Ōshima di quegli anni. Al di là del caso personale, bisogna considerare poi anche il particolare rapporto che lega i giapponesi alla morte, che è sentita più "vicina", rispetto all'occidente. Per esempio l'Aldilà per gli abitanti dell'arcipelago è "subito dietro la montagna", come ricorda Ōshima in un'intervista, e non il Paradiso lontano e trascendente della tradizione cristiana.[9]

Egli crebbe in un ambiente scolastico come quello del secondo dopoguerra giapponese, profondamente caratterizzato da una forte spinta democratizzante. Si iscrisse alla facoltà di legge

[6]Marcel MARTIN, "Portrait de l'artiste en révolutionnaire: Nagisa Ōshima", in Ecran, 54, 1977, p. 38.
[7] ŌSHIMA, *Oshima Nagisa.* op. cit., p. 9.
[8] ŌSHIMA Nagisa, *Oshima Nagisa cho sakushū dai ichi maki – Waga ikari, waga kanashimi*, Tokyo, Shichōshimsha, 2008, p. 41.
[9] ŌSHIMA Nagisa, "écrits", in *Positif*, 206, 1978, p. 13.

della Kyoto Daigaku (Kyōdai), l'Università di Kyoto, uno dei migliori atenei del paese. Studente in una delle cinque classi di diritto, Ōshima fu uno dei pochi a scegliere come seconda lingua il francese invece del tedesco, opzione abituale per una carriera scolastica in legge. Fin dall'inizio quindi nella sua classe si respirò un'atmosfera più liberale di quella delle tradizionali aulee di tedesco. Nei corridoi dell'università, poi, era ancora vivido il ricordo del *Takigawa Jiken,*[10] a seguito del quale molte delle personalità più in vista del dipartimento avevano abbandonato l'ateneo.

Tuttavia l'università non rappresentò per Ōshima il salto tanto atteso rispetto all'insegnamento piatto e incolore della scuola superiore. Per circa un anno egli studiò in un ambiente tutt'altro che stimolante per lui, tanto da spingerlo a smettere di seguire le lezioni. Decisione che fece il paio con quella di entrare nel gruppo teatrale dell'università, cui continuò a dedicarsi per i successivi quattro anni che lo separarono dalla laurea. Nel ritornare con la mente a quegli anni, a proposito dell'importanza di quell'esperienza, Ōshima dirà che "era come se mi fossi iscritto all'università, solo per entrare a far parte del circolo di teatro".[11] Quest'avventura si rivelò molto importante come antidoto alla noia accademica.

La compagnia di sperimentazione drammatica di inizio anni cinquanta dell'Università di Kyoto tuttavia risultò un mondo nel quale Ōshima ebbe notevoli difficoltà a integrarsi. Il carattere snob ed elitario del circolo, nel quale gli studenti più anziani assumevano comportamenti anche prepotenti, mal si confaceva a una personalità tanto singolare. Inoltre le tendenze destrorse che tale associazione manifestò a più riprese non incontrarono certo i suoi favori. Il senso di estraneità che ne derivò lo spinse ben presto ad allontanarsi e fondare un proprio "club" di sperimentazione teatrale, una sorta di "sede distaccata", che non poteva certo dirsi completamente estranea al movimento principale, ma nel quale Ōshima ebbe la libertà di agire a proprio piacimento. I membri che entrarono a far parte del gruppo erano anche vicini al Partito Comunista. Ad ogni modo questo circolo iniziò la sua attività nell'inesperienza generale, con solo pochi iscritti con alle spalle una qualche esperienza recitativa. Pochi mesi dopo la sua nascita, gli eventi politici di quegli anni arrivarono a interessare anche la loro attività: lo scoppio della Guerra di Corea, la partecipazione alle battaglie contro le purghe rosse, finirono per essere completamente risucchiati nell'universo operistico dell'università. Accanto al teatro infatti l'altra grande passione che incendiò gli anni universitari di Ōshima fu la politica, che si tradusse nella

[10] Questo "incidente" viene descritto anche da Kurosawa Akira nel suo *Waga seishin ni kui nashi* ("Senza rimpianto per la mia giovinezza",1946), una delle poche opere ad aver esercitato una forte influenza sul giovane Ōshima, all'epoca poco più che adolescente. Il professore Yagihara al centro del film venne infatti modellato su Takigawa Yukitoki, allontanato dalla Kyodai per le sue idee eccessivamente liberali nel 1933.

[11]「それから卒業するまでの四年間、ずっと演劇を続けることになるんですから、考えてみれば劇研に入るために大学に入ったようなもんですね。」, ŌSHIMA, *Oshima Nagisa cho sakushu dai ichi maki.*, op. cit., pp. 60-61.

partecipazione attiva al movimento, all'epoca ancora molto vicino al Partito Comunista Giapponese.

A causa del suo carattere intransigente e spigoloso, Ōshima si ritrovò temporaneamente escluso da qualsiasi ruolo importante all'interno del gruppo teatrale. Probabilmente fu proprio questo il motivo che lo spinse a impegnarsi sempre più seriamente nell'ambito dei comitati studenteschi. Ōshima andò a sostituire Itō Hisashi, un membro del suo stesso circolo drammatico, nei suoi incarichi presso il comitato studentesco, diventando poi anche membro della commissione esecutiva come vicepresidente della sezione della Kyōdai.

TENNŌ JIKEN

In quegli anni, il culmine delle attività del movimento studentesco è rappresentato dal cosiddetto *Tennō Jiken* del 12 novembre 1951. In realtà si trattò soltanto di una serie di proteste che accompagnarono la visita dell'Imperatore Hirohito all'Università di Kyoto. Qui infatti fu accolto da striscioni di protesta sulle sue responsabilità per tutti i giovani caduti nella seconda guerra mondiale e canzoni inneggianti la pace.[12] Ma l'azione repressiva della polizia portò al verificarsi di scontri con gli studenti. Il caso, poi, anche grazie alla pubblicità che i mezzi di informazione gli riservarono, assunse dimensioni sempre maggiori, arrivando a essere persino un problema dibattuto nei locali del Parlamento nipponico. Si levarono proteste da tutto il Giappone, in seguito allo scioglimento dell'associazione studentesca responsabile di tale azione, in uno dei rari esempi, pensando agli anni a venire, di quasi perfetta comunione tra gli interessi degli studenti in protesta e quelli del Partito Comunista. In questo periodo in cui molti dei suoi compagni di università e amici entrarono a far parte ufficialmente del Partito, Ōshima rivendicò già un'indipendenza intellettuale e d'azione che si tradusse nella volontà di non sottostare alle sue logiche. Va ricordato poi come già all'epoca all'interno del PCG iniziassero a vedersi le prime correnti e divisioni. Racconta il futuro regista di quanto fosse difficile potersi riconoscere sotto una denominazione come quella di "marxista", di cui si contavano svariate interpretazioni, nonostante fosse stata una dottrina precipua nella sua formazione culturale.[13]

Forse è proprio la delusione derivante dalla costatazione dell'impossibilità di incarnare quell'ideale comunista che si era formato grazie a quelle letture giovanili, che frenarono sempre qualsiasi suo tentativo di entrare nel partito, permettendogli al contempo di osservare la storia del

[12] "お願い／神様だったあなたの手で／我々の先輩は戦場に殺されました／もう絶対に神様になるのはやめて下さい／「わだつみの声」を呼ばせないで下さい" («Ascolta la nostra richiesta/I nostri senpai sono stati uccisi sui campi di battaglia/per mano tua che ti proclamavi un dio/Per favore rinuncia definitivamente a diventare un dio./ Non costringerci a invocare le voci dei nostri compagni studenti morti.» , ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ichi maki.*, op. cit., p. 132.
[13] ibid., p. 143.

comunismo giapponese (e internazionale) da un'angolazione diversa, più obbiettiva rispetto a quella dei suoi compagni, e accorgersi così in tempo di quegli errori e idiosincrasie contenute al suo interno; primo fra tutti la cieca obbedienza dimostrata dal PCG alle direttive staliniane. E purtroppo non mancarono le vittime di questa atmosfera oppressiva, ai limiti del paranoico: la scena di *Nihon no yoru to kiri* in cui il giovane Takao, accusato di essere una spia, finirà per suicidarsi, si basava infatti su precedenti storici anche tra la cerchia di conoscenti e amici più vicini allo stesso regista[14]. Inoltre Ōshima non approvò mai la politica "di avventura di estrema sinistra" inaugurata dal partito e che si tradusse nel ricorso a metodi violenti di protesta, come lanci di molotov. Egli era sicuro infatti che all'interno di un contesto istituzionalizzato come quello del PCG, la rivoluzione cui lui aspirava fosse impossibile.[15] Nonostante le idee progressiste di Ōshima, molto spesso i suoi obbiettivi, la sua visione personale delle cose non coincideva con quella dei suoi compagni di movimento. Come si vedrà meglio in seguito, "il suo intento era ridefinire e rivitalizzare il marxismo, coniugando la dinamica della liberazione politica con la dinamica del desiderio soggettivo, l'idea della rivoluzione di massa con la condizione creativa e "dionisiaca" del singolo". Ovvero in queste aspirazioni giovanili a un comunismo di massa idealizzato, per quanto ingenue su alcuni punti, sembrano preannunciare con un acume eccezionale i discorsi sessantotteschi sul "personale è politico".[16] Sicuramente una visione troppo personale, troppo d'avanguardia per poter sperare di incontrare il favore del vasto pubblico dell'epoca, anche tra le stesse fila in cui Ōshima militava.

Al terzo anno, Ōshima iniziò i suoi studi specialistici, mentre, per quanto riguarda l'ambito teatrale, gli fu assegnata una parte molto importante nell'opera che la compagnia teatrale aveva deciso di mettere in scena: il "Liliom" di Ferenc Molnàr. L'opera, priva di una solida ideologia politica alla base, attirò diverse critiche sulla compagnia, in quanto nello stesso periodo era scoppiato il caso del cosiddetto "Primo Maggio di Sangue": a Tokyo, davanti al Palazzo Imperiale c'erano stati scontri tra la polizia e studenti lavoratori, in cui si registrò anche una vittima, oltre a numerosi feriti. Il clima di tensione continuò anche a causa dell'atteggiamento affatto conciliante che caratterizzò il Partito Comunista Giapponese prima della sua svolta pacifica. In un momento simile, la pièce scelta sembrava non tenere minimamente in considerazione quanto stava accadendo in quei mesi, facendo piovere aspre critiche sul gruppo teatrale cui Ōshima faceva parte.

Chi invece non aveva problemi a ingraziarsi i favori della sinistra era un gruppo teatrale formatosi proprio in quel periodo chiamato *Fuha*. Nato come centro di ricerche sinologiche,

[14] L'episodio è infatti ispirato a una vicenda accaduta realmente a Ishidō Toshirō.
[15] ŌSHIMA Nagisa, "écrits (II)" in *Positif*, 224, 1979, p. 7.
[16] Roberto Silvestri, "Il ribelle e il criminale", testo a commento dell'edizione italiana in DVD di *Seishun zankoku monogatari*.

divenne un vero e proprio gruppo teatrale in seguito alla rappresentazione di *La vera storia di AQ* da Lu Xun. Tutti i membri della neonata compagnia erano iscritti al partito comunista giapponese, e tra questi vi era anche Toura Rokko, destinato a diventare una presenza piuttosto costante nei film di Ōshima Nagisa. I due, assieme con altri compagni di studio, inaugurarono poco tempo dopo il "laboratorio teatrale di Kyoto" (*Kyōto engeki kenkyūsho*). Ōshima non aveva all'epoca una particolare vocazione teatrale, e infatti finì ben presto per stufarsi di quel mondo, e iniziò a occuparsi unicamente del lato manageriale.

Nel 1953 il professor Takigawa Yukitoki, al centro del secondo *Kyōdai jiken*, dopo quello del 1913, criticò duramente gli scontri che si svilupparono nel cortile della Kyōdai dopo che il direttivo dell'ateneo rifiutò di concedere il permesso per un incontro nel campus universitario dell'associazione studentesca. Si svilupparono tafferugli che si conclusero con l'intervento della polizia. Le punizioni severe che l'università decise di infliggere, trovarono d'accordo anche il liberale Takigawa, le cui parole vennero interpretate dai più come un tradimento.[17]

Nel 1954 Kinoshita realizzò *Onna no sono* ("Il giardino delle donne"). Ambientato in un collegio femminile, è un'opera di denuncia del sistema educativo, nel quale Ōshima riconobbe un ambiente assai familiare. Kinoshita aveva infatti scelto di girare all'Università femminile di Kyoto, e il film ritrae anche gli eventi dell'incidente dell'anno precedente. La visione di quell'opera, forse anche a causa della "prossimità" del materiale trattato, colpì molto il futuro regista.[18]

Una volta conclusi gli studi, Ōshima decise di abbandonare Kyoto. L'ingresso nel mondo del cinema avvenne in modo alquanto improvviso e strano.[19] La decisione di partecipare all'esame d'ammissione per diventare aiuto regista presso gli studi Ōfuna della Shōchiku può apparire alquanto sorprendente considerando il suo passato universitario. Tuttavia, bisogna ricordare la scarsità di offerte di lavoro in un periodo come quello dei primi anni cinquanta, in particolare per qualcuno che, come Ōshima, si era "macchiato" della partecipazione a manifestazioni e proteste, oltre che diventare presidente della sezione locale dello Zengakuren. Dopo aver fallito l'ingresso negli uffici di Osaka dell'Asahi Shinbun, approdò quindi agli studi Ōfuna della Shōchiku, assieme ad altre duemila persone circa.[20]

---

[17] Audie BOCK, *Japanese film directors*, Tokyo, Kodansha International, 1978, p. 314.

[18] "映画の印象が、見る時の条件によって大きく左右されることは、否定しがたい事実である。あの時、あの映画［女の園、引用者註］を見たことが生涯忘れがたいというような、人生の時はあるのである。とすれば、生涯にとってただ一本の映画、ただ一度の映画の時というものもあるのである。その意味で私にとってただ一本の映画は『女の園』だ。", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ichi maki.*, op. cit., p. 144.

[19] " それがいくつかの新聞やガラスや繊維の会社の入社試験を受けて落ち、大学の研究室にも残らず、単に食うために撮影所の助監督になったのです。", ŌSHIMA Nagisa, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ni maki – Haisha wa eizō o motazu*, Tokyo, Shichōshimsha, 2008, p. 231.

[20] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ichi maki.*, op. cit., p. 121.

Dopo aver superato la prima prova scritta, Ōshima il giorno del colloquio incontrò Urayama Kirirō, futuro regista di *Kyūpora no aru machi* ("La città con le cupole, 1962), la sua opera più celebre. Tra gli esaminatori invece comparivano i registi Nakamura Noboro e Ōba Hideo. Alla fine nell'aprile del 1954 furono 11 i candidati a entrare negli studi Ōfuna della Shōchiku come aiuto regista, tra cui Ōshima. Mentre tutti scalpitavano per poter lavorare con Kinoshita Keisuke, egli solo non partecipò alla competizione, accettando piuttosto passivamente il suo lavoro con Nomura Yoshitarō. All'epoca, poi, ebbe modo anche di incontrare per la prima volta Imamura Shōhei, che si trasferì poco dopo alla Nikkatsu assieme a Kawashima Yūzō. Questo atteggiamento "superficiale" può dipendere dal fatto che Ōshima non fosse sicuramente un cinefilo. Durante l'infanzia e poi in tempo di guerra, i film che egli ricorda di aver visto sono veramente pochi. Dopo la guerra, i film americani che circolavano, per esempio, non erano che prodotti di consumo, merci come chewing gum o il cioccolato che l'esercito invasore a stelle e strisce dispensava al popolo giapponese. [21]

[21] MARTIN, "Portrait de l'artiste...", op. cit., p. 40.

GLI ANNI ALLA SHŌCHIKU (1954-1961)

SHICHININKAI

In realtà, più che nel lavoro di aiuto regista, Ōshima in quegli anni riversò le proprie energie nella scrittura. Il ritorno a Kyoto per girare un *jidaigeki* assieme al maestro Ōba, gli offrì l'occasione per riflettere per la prima volta sul tipo di film che voleva realizzare. Con alle spalle l'esperienza accumulata nei primi due anni di lavoro presso la Shōchiku, Ōshima decise insieme a Takahashi Osamu di pubblicare una rivista di sceneggiature. Quello sarebbe stato il primo passo per far sì che la Shōchiku riconoscesse il loro lavoro, e gli concedesse così la possibilità di realizzare un proprio film. Ai due si aggiungeranno poi altri nomi importanti: Tamura Tsutomu, Yoshida Kijū, Saitō Masao, Uemura Tsutomu e Tanaka Jungō: sette autori che dettero vita all'omonimo "Gruppo dei Sette", *Shichininkai*. Un particolare legame intellettuale univa questi giovani, provenienti dalle migliori università del paese, tutti con un bagaglio culturale che mancava ai cineasti della generazione precedente. Essi dettero alle stampe, autofinanziandosi, *Shinario shū* ("Raccolta di sceneggiature"), un volume contenitore per le sceneggiature scritte dal gruppo, che continuò a essere pubblicato indipendentemente per circa due anni.

Tra le opere scritte da Ōshima, da *Seishun no fukaki fuchi yori* ("Dai profondi abissi della giovinezza"), pubblicata nel primo numero, venne realizzato uno sceneggiato televisivo nel 1961.[22] Poi fu il turno di *Utsukushiki suishagoya no shōjo* ("La bella mugnaia",1959) portato sul grande schermo da Iwaki Kimio poco prima dell'esordio alla regia dello stesso Ōshima, che tuttavia non nascose mai la propria "insoddisfazione " per la pellicola.[23] Egli, poi, scrisse con Tamura *Shinkai gyogun* ("Il banco di pesci degli abissi"), che per certi versi può essere considerate una versione preliminare di *Nihon no yoru to kiri* nel suo tentare un'analisi delle dinamiche interne al Partito Comunista Giapponese attraverso le vicende private dei protagonisti.

Il linea generale si trattava prevalentemente di scritti di carattere cupo, che si chiudono tutti con un decesso. Vi si legge chiaramente l'esperienza diretta di questi autori nati negli anni trenta, quindi testimoni dei danni provocati dalla seconda guerra mondiale, dello smarrimento che ne seguì, così come del fallimento di quella rivoluzione post-bellica e del processo di democratizzazione. È evidente il loro intento di non sottrarsi al confronto con la realtà di quegli

[22] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ichi maki*., op. cit., p. 304.
[23] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., pp. 54-57.

anni ma senza fermarsi a uno sterile vittimismo: non solo testimoniare le sconfitte del passato ma utilizzarle piuttosto come armi per il futuro.

Accanto al lavoro di sceneggiatore, poi Ōshima e gli altri membri del gruppo si avvicinarono al mondo della critica cinematografica attraverso circoli quali "*Gendai Hihyō*" (Critica Moderna), "*Yonokai*" (Ritrovi Notturni) e la rivista "*Eiga Hihyō*" (Critica Cinematografica). Successivamente, grazie ai rapporti con Matsumoto Toshio, arrivarono a collaborare anche con "*Kiroku Eiga*" (Documentario). Essi non erano interessati solo a scrivere sceneggiature, ma stavano portando avanti un'idea rivoluzionaria di cinema e, partendo dalla volontà di superare le posizioni della generazione precedente, covavano poi interessi e conoscenze che travalicavano il solo ambiente cinematografico. Si trattava di individui con personalità e idee diverse, intellettuali immersi nella realtà storica, politica e sociale dell'epoca, aperti al mondo esterno con cui non esitavano a confrontarsi sulle pagine di numerose riviste.

Risale inoltre a questo periodo, il 1958, la pubblicazione da parte di Ōshima di un articolo molto importante che riassume la situazione del cinema giapponese, dal titolo emblematico di "Si sta forse aprendo una breccia?". Ōshima passò in rassegna gli ultimi decenni del cinema nipponico, andando a descrivere una situazione creativa che era rimasta schiacciata da una fissità tematica e produttiva, divenuta endemica nel cinema dell'arcipelago. Quest'analisi del 1958 era inoltre accompagnata anche da una certa "speranza" di cambiamento, rappresentata da una giovane generazione di autori, come Masumura, Nakahira o Shirasaka, le cui innovazioni, sia stilistiche che nei contenuti, andranno ad anticipare in parte le novità che apporteranno al mondo dell'industria cinematografica gli autori della *nuberu bāgu,* capaci di portare a compimento il processo di riforma che nei *taiyōzoku* era ancora abbozzato.

"Si sta forse aprendo una breccia?"

I film del decennio precedente erano ideologicamente semplici e tendevano a rappresentare scene di vita quotidiana dal punto di vista della povera gente, le cui "sfortune" venivano spesso descritte in maniera patetica e sentimentale. Tuttavia intorno alla metà degli anni cinquanta si poté assistere alla nascita di una serie di pellicole, soprattutto negli studi della Nikkatsu, ispirate inizialmente a quei sentimenti di ribellione che Ishihara Shintarō aveva saputo raccontare tanto sapientemente nei suoi romanzi. Tali scritti andarono a costituire la principale fonte di ispirazione di un "sottogenere" dei *seishun eiga*, quello dei *taiyōzoku eiga* ("Film sulla banda del sole"), che viene ricordato appunto partendo dal capostipite del 1955: *Taiyō no kisetsu* ("La stagione del sole", anche se in Italia questo titolo venne usato per designare il film di Nakahira dell'anno successivo), di Furukawa Takumi. In realtà il film non riuscì a trasportare fedelmente il clima particolare, le

inquietudini giovanili descritte da Ishihara nei suoi romanzi, così come anche *Shokei no heya* ("La stanza della punizione", 1956) di Ichikawa Kon, da questo punto di vista, non può dirsi completamente riuscito.

Simili energie nichiliste trovarono una più felice trasposizione filmica grazie a Nakahira Kō, che nel 1956 realizzò *Kurutta kajitsu* ("Frutto pazzo"), opera pregna di un'irrequietudine giovanile che si dipanava tra sesso e violenza. L'anno successivo fu invece il turno di Shirasaka Yoshio col suo *Nagasugita haru* ("Una primavera troppo lunga", diretto da Tanaka Shigeo). La conferma definitiva poi che qualcosa stava cambiando arrivò nello stesso 1957, con il debutto di Masumura Yasuzō, che girò ben tre pellicole nello stesso anno: *Kuchizuke* ("Il bacio"), *Aozora musume* ("La giovane ragazza sotto il cielo blu") e *Danryū* ("Correnti calde"). Si tratta di film che si inseriscono sulla falsariga dei *taiyōzoku*, con storie non certo innovative, ma cariche di una freschezza nella realizzazione da farli spiccare nell'insieme delle realizzazioni del tempo. Film veloci, pieni d'azione, in cui l'atmosfera, la descrizione dell'ambiente vengono sacrificati in nome dei personaggi. Fin dal primo *Kuchizuke*, con le sue riprese a opera di una telecamera sempre più libera di muoversi a suo piacimento, non più ancorata a vecchi schemi, si può ricavare l'impressione che i film di questo nuovo "genere" contribuiscano per la prima volta a stravolgere le convinzioni del passato. Quello di Masumura era uno stile secco, asciutto. "Il suo cinema si distinse subito per l'energia, il ritmo serrato sia nel montaggio sia nei dialoghi, la totale modernità dei personaggi, le inquadrature che rifiutano l'ambiente e si colmano di corpi."[24] A sconvolgere le platee degli spettatori contribuirono sia la nuova angolazione da cui vengono trattate le vicende, priva di ogni inflessione sentimentale, che le innovazioni tecniche apportate, che si tradussero in un nuovo modo di girare, dinamico, con bruschi cambiamenti di scena.

Masumura si scagliò apertamente contro quelle rappresentazioni che la tradizione promuoveva, in cui l'ambiente era tanto predominante da soffocare le stesse individualità dei personaggi: un'accettazione passivizzante di regole superiori, al punto da portare alla negazione di se stessi e dei propri desideri. Quello che egli fece fu proprio l'opposto: dar voce a questi desideri, attraverso una rappresentazione vitalistica dell'universo giovanile dell'arcipelago. Le vicende vengono narrate da una nuova prospettiva, mettendo in ridicolo la morale degli adulti attraverso la descrizione dello stile di vita edonistico di una nuova generazione, impegnata unicamente in una continua ricerca del piacere.[25]

Ōshima sembra affermare la necessità di studiare, analizzare e capire l'opera di questi registi, in quanto il processo di rinnovamento del cinema giapponese sarebbe potuto avvenire grazie alle innovazioni proposte da simili autori. Il loro lavoro può diventare infatti quella "breccia"

[24] Maria Roberta NOVIELLI, *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 201.
[25] SATŌ Tadao, "Per una storia del movimento", in *Racconti crudeli di gioventù: nuovo cinema giapponese degli anni 60*, Marco Muller, Dario Tomasi (a cura di), Torino, EDT, 1990, p. 4.

(*toppatsuguchi*) da cui far partire il processo di rivoluzione dell'industria della celluloide dell'arcipelago. Un rinnovamento che doveva necessariamente partire dalla rinuncia di quei modelli "tradizionali", che il mondo delle grandi case di produzione tendeva a preservare.[26]

Questi autori per la prima volta seppero produrre opere che si allontanavano dalla tradizione, che ormai si era come "fossilizzata", dando origine a due generi in particolare nei quali confluivano i maggiori sforzi realizzativi : un *jidaigeki* che si rifaceva all'immaginario del kabuki, e una sorta di melodramma di ambientazione moderna, che si richiamava invece alle atmosfere dello *shinpa* (entrambi debitori di quelle vestigia feudali ancora presenti nella società giapponese). C'erano stati tentativi di cambiamento. L'esperienza più riuscita negli anni precedenti la seconda guerra mondiale è probabilmente quella "realista/naturalista", che aveva in Ozu il suo rappresentante più illustre. Negli anni subito dopo la guerra invece fu la volta di un realismo più smaccatamente politico (*keikō eiga*). Tuttavia in entrambi i casi si scelse di partire dal punto di vista dello spettatore. Ōshima, in altre parole, nel suo saggio contestava il sacrificio dell'individualità dell'autore a discapito dei desideri del pubblico.[27] Le grandi case di produzione erano ben consce di ciò che coloro che andavano al cinema volevano vedere, e per decenni quindi le produzioni cinematografiche si limitarono passivamente a proporre modelli di sicuro successo, fallendo completamente nei loro intenti di rottura. Entrambi i casi dettero origine a "correnti" che convissero parallelamente alla tradizione, ma senza rinnovarla o sconvolgerla.

Storicamente non si dovette attendere molto, dopo la fine della seconda guerra mondiale, prima che le autorità americane, che inizialmente avevano favorito la trasformazione democratica del paese, si rivelassero per quello che erano in realtà. Dopo il 1947, vennero adottate politiche che iniziarono a favorire certi elementi di continuità col passato, che paradossalmente si era creduto di poter superare proprio grazie alle politiche democratizzanti promosse dalle forze d'occupazione.[28] Con qualche anno di scarto, una trasformazione sospettosamente analoga si realizzò anche all'interno del mondo cinematografico nipponico. Imai, Kinoshita e Kurosawa continuarono a realizzare pellicole importanti, ma che di fatto non dettero prova di alcuna discontinuità col passato: *Ikiru* ("Vivere", 1952)*, Himeyuri no tō* ("La torre dei gigli", 1946), *Nijūshi no hitomi* ("Ventiquattro occhi", 1954), *Yorokobi mo kanashimi mo ikutoshitsuki* ("Il tempo della gioia, il tempo della tristezza", 1957).[29] Ōshima, in altre parole, rimprovera a questo genere di pellicole

[26] ŌSHIMA Nagisa, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai yon maki – Teki tachi yo, dōshi tachi yo*, Tokyo, Shichōshimsha, 2009, p. 26.
[27] ibid., pp. 25-35.
[28] Per ulteriori approfondimenti sulle riforme americane e l'inversione di rotta del 1947, si veda l'APPENDICE 2 "Il Giappone nel secondo dopoguerra".
[29] "このように日本映画の主流的な伝統形式と、日本人の生活意識及び認識の間には、動かしがたい保守性をもって関連が存在している", (trad.: "In questo modo tra la tradizione stilistica filmica dell'arcipelago e la coscienza e la concezione del mondo dei giapponesi, ha continuato ad esistere un conservatorismo difficile da smuovere"), ibid., p. 27.

di essere una diretta espressione dello spirito feudale che ancora pervadeva la società giapponese di quegli anni, non ancora completamente affrancata dal proprio passato.

I primi tentativi di opposizione a una simile tradizione si possono ritrovare nelle opere di Nakahira, Shirasaka, e Masumura. I loro film sono costruiti attraverso un nuovo "stile" personale, ovvero non condizionato dai desideri del pubblico. È proprio in un simile desiderio di inseguire una forma nuova che si rintraccia la "modernità" di tali autori, ben consapevoli dei loro mezzi e degli scopi che si erano prefissi di raggiungere.[30] A differenziarli dai maestri del passato, sarà proprio la loro consapevolezza, ovvero una coscienza artistica indipendente di questa nuova generazione.

Nakahira Kō per esempio si autodefinì un "*han sōjūshinkokuha*", ovvero volle sottolineare la propria lontananza dal carattere "solenne e pomposo" di certe produzioni del passato. Egli iniziò un'aspra polemica col mondo della critica cinematografica del tempo, rea a suo dire di considerare unicamente quelle pellicole in cui erano presenti determinate caratteristiche che egli indica in "temi immersi nella società" (cioè, verosimiglianti), "dimensione sentimentale della storia" (cioè i melodrammi), "spessore narrativo" (cioè monotonia).[31] Nakahira non fu il solo di questa nuova generazione di autori a polemizzare apertamente con l'ambiente giornalistico cinematografico, oppure direttamente con quei "maestri" venerati dalla critica. A tal proposito è celebre la dura critica di Yoshida ai danni di Ozu, cui il regista di *Tōkyō monogatari* ("Viaggio a Tokyo", 1953) rispose pubblicamente. Ad ogni modo un simile atteggiamento, impensabile fino a pochi anni prima, testimonia la volontà di rinnovamento che attraversava l'industria filmica dell'epoca a più livelli.

La teoria di Shirasaka a proposito del mondo cinematografico dell'arcipelago era quella del "*furuki eiga sekai rinbyō setsu*", per usare le sue stesse parole, ovvero di un "mondo del cinema affetto da gonorrea".[32] Egli paragonava il lavorare in un simile ambiente al far all'amore con una ragazza malata di blenorragia. Il suo orgoglio era quindi quello di non lasciare che anche "il suo sangue si sporcasse" (*chi wo kegasanu*),[33] ovvero di non abbassarsi a quelle regole che venivano loro imposte dal mercato. Anch'egli, come Nakahira fu capace di sviluppare uno stile nuovo e personale, prendendo in prestito le forme tradizionali della commedia per cercare di rappresentare chiaramente le contraddizioni della società nipponica dell'epoca e il caos culturale che vi regnava. Nonostante secondo Ōshima, anche nel suo caso, non si possa ancora parlare di una vera "innovazione".

---

[30] "映画における近代主義者達は自己の方法に就いて意識的である。このことは無意識無方法であったかつての映画作家に比して極端な特徴を示している。", ibid.
[31] ŌSHIMA Nagisa, "Si sta forse aprendo una breccia?", in *Racconti crudeli di gioventù: nuovo cinema giapponese degli anni 60*, Marco Muller, Dario Tomasi (a cura di), Torino, EDT, 1990, p. 79.
[32] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai yon maki.*, op. cit., p. 28.
[33] ibid.

Masumura fu chiaro fin dall'inizio nell'individuare i suoi obbiettivi: "*ikiru ningen no ishi to jōnetsu dake o kochōtekini egaku koto o mokuteki toshite iru*" ("il mio scopo è una rappresentazione esagerata unicamente dei desideri e delle passioni umane").[34]. Tra i tre giovani autori è probabilmente il più "dotato" di una certa sensibilità, oltre che di una preparazione tecnica e teorica del mezzo cinematografico.

> "La società giapponese è rigidamente regolamentata, e in essa non trovano spazio né la libertà né l'individuo. Il cinema dell'arcipelago, occupandosi prevalentemente dei sentimenti di coloro che non hanno fatto altro che continuare a vivere seguendo le norme di una simile istituzione, ha perdurato nel descrivere l'atteggiamento umano nei confronti di un sistema sociale tanto complesso e il conflitto interiore di quanti finivano schiacciati tra le maglie della società: la sconfitta della libertà dell'uomo." [35]

Una forte dichiarazione di intenti, da cui traspare chiaramente la volontà di superare e cambiare le forme del passato che ancora sopravvivevano cristallizzate all'interno del cinema nipponico, e che rispecchiavano quelle presenti all'interno della società del paese. Le opere di Masumura risultarono alquanto innovative "partly because their generic outlines were overwhelmed by an astonishing semantic excess, and partly because they were accompanied by strongly worded manifestos calling for a new kind of cinema in Japan".[36]

Essi volevano combattere proprio quei lasciti scomodi del passato; decisero di lottare pur sapendo però quanto fossero radicati nelle coscienze di tutti e quanto la società giapponese ne fosse pregna. Cercarono attraverso i loro personaggi freschi e originali di smuovere gli animi degli spettatori. E come registra lo stesso Ōshima, riuscirono nel loro intento. "Per il mondo del cinema, che languiva nella persistente stagnazione della società giapponese, si è trattato di un fatto davvero sconvolgente".[37] Questi registi infatti avevano fatto la loro comparsa in un panorama cinematografico reso asfittico dalla poca varietà dell'offerta, che rifletteva perfettamente il periodo di relativa pace che aveva interessato il paese nella seconda metà degli anni cinquanta. In questa situazione sonnolenta fecero la loro comparsa le famose "tre S": "Velocità", "Sesso" e "Brivido, Suspance" (in giapponese *Supiido, Sekkusu* e *Suriru*) in opere moderne come *Kurutta kajitsu*: elementi di novità sia stilistici che contenutistici permisero al mondo del cinema di poter

[34] "生きる人間の意思と情熱だけを誇張的に描くことを目的としている", ibid., p. 29.
[35] "本質的に統制的であり、自由とか個人とかは存在しない日本社会で、その社会的規範に従って生きて行くほかない日本人の感情をテーマとした日本映画が、複雑な社会的人間関係に向けられる人間の態度と、その社会的関係に圧しつぶされる人間の内心の葛藤、そして人間の自由の敗北を描き続けるを得なかった", ibid.
[36] Michael RAINE, "Modernization without modernity – Masumura Yasuzō's Giants and Toys (1958)", in *Japanese cinema – Texts and contexts* (a cura di Phillips Alastair e Stringer Julian), New York, Routledge, 2007, p. 156.
[37] ŌSHIMA, "Si sta forse aprendo...", op. cit., p. 80.

reggere, inizialmente, senza eccessivi danni il colpo costituito dall'avvento del mezzo televisivo, e segnare un picco di presenze nelle sale del paese nel 1958, in seguito mai più eguagliato, oltre a rappresentare una perfetta concretizzazione del proprio spirito critico moderno nel caso di Nakahira. "Egli infatti seppe costruirsi una posizione nel mondo del cinema, specializzandosi nella critica spietata, cinica alle volte, di quei fenomeni superficiali, effimeri della società nipponica".[38]

Le loro opere rappresentano perfettamente il conflitto che si era venuto a creare con il nuovo media, che rischiava di far perdere popolarità al cinema. La soluzione che gli studi adottarono, come detto, fu quella della diversificazione della domanda: sfruttare i limiti della tv per presentare un'offerta di pellicole con tematiche che il piccolo schermo, all'epoca, non poteva ancora toccare. Nel caso di Shirasaka invece si puntò molto sulla ricercatezza formale dell'opera. Qualsiasi scena d'azione o dialogo incarna alla perfezione il gusto moderno e innovativo di questo regista, rendendo l'opera estremamente raffinata. Nel caso di Masumura invece possiamo notare una notevole cura nello studio dei personaggi, sospinti da uno slancio vitalistico quasi doloroso. La televisione invece si limitava a figure che avevano un carattere e un modo d'agire particolare, spiccatamente positivo. Altrimenti non avrebbero potuto infondere quel senso di sicurezza necessario. Masumura sfruttò tale aspetto, modellando per i protagonisti dei suoi film, dei caratteri più liberi e indipendenti, che si muovevano con una certa autonomia, senza curarsi dell'effetto scioccante che esercitava sul pubblico, arrivando a ignorare la realtà nella sua visione. Così facendo questi giovani registi cercarono di rispondere ai desideri delle grandi case di produzione e, contemporaneamente, inseguendo uno stile personale e innovativo, di risvegliare il mondo cinematografico giapponese dal torpore in cui era precipitato.

Nel 1958 uscì la nuova opera del duo formato da Masumura e Shirasaka: *Gyojin to gangu* ("Giganti e giocattoli"), riguardante un tema importante e greve come la disgregazione dell'umanità all'interno del sistema capitalista. Se da un punto di vista squisitamente formale l'opera rappresentò una sorta di continuazione del lavoro di questi autori, a livello di contenuti si può notare un certo passo in avanti: era entrata con risolutezza nelle loro opere quella struttura sociale, che finì per influenzarne inevitabilmente anche la forma. Masumura intendeva rappresentare il comportamento di coloro che si dimostrano indifferenti all'ambiente sociale circostante; che vivono liberamente le loro vite; che seguono i loro desideri senza curarsi delle conseguenze che le loro azioni possono generare nell'ambiente circostante. Per far ciò i suoi personaggi dovevano evadere dalla "tranquillità" del realismo quotidiano. E il cineasta cercò coi suoi dialoghi veloci, con scene d'azione, con la rappresentazione del delirio dionisiaco di cui sono

[38] "彼は常に泡沫的な表面的な社会現象を取り上げ、それをシニックな批評精神で料理するところに彼の作家的立場を築きあげたのである。", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai yon maki.*, op. cit., p. 32.

preda i suoi personaggi, di distruggere quei desideri standardizzati che avvolgono le esistenze comuni dei giapponesi. Masumura venne criticato per il fatto che nei suoi film non c'era atmosfera, non c'erano emozioni. Accuse in fondo vere, ma si trattava di una scelta precisa dell'autore che riteneva che simili aspetti fossero stati fin troppo marcati nelle produzioni precedenti. Per lui "emozione e atmosfera" stavano unicamente a significare che il regista in questione proponeva solamente una visione rassegnata delle cose. Il regista invece, ignorando apertamente contesto il sociale, richiamava l'attenzione dello spettatore sulle azioni dei personaggi, esagerandone i tratti personali.

Ōshima riconobbe che la rivoluzione del cinema nipponico sarebbe dovuta passare per il solco tracciato da questi autori, per la "breccia" che erano stati capaci di aprire. I film di Masumura sono tra le prime opere cinematografiche in cui sembra si possano, apparentemente, intravedere i frutti di quel "dibattito sulla *shutaisei*" (*shutaisei ronsō)* nato nei meandri della politica del dopoguerra nipponico, col riavvicinamento del PCG ad altre forze di sinistra, in una collaborazione mirata verso una serie di riforme sociali del paese. Filosofi e critici letterari come Umemoto Katsumi e Ara Masato sostenevano che una vera rivoluzione sociale del paese potesse avvenire solo se preceduta da una "subjective transformation, which would establish the political agency (*shutaisei)* through which revolutionary change could be achieved".[39]

Questo dibattito si spostò e raggiunse ben presto anche i confini della critica cinematografica, soprattutto grazie a quella generazione di giovani registi che arrivarono alla maturità nel secondo dopoguerra e incentrarono le loro opere intorno alla questione dello *shutai* (cui inizialmente ci si riferiva usando anche altri termini che non avevano una "divisione" così precisa come *shukan, jiga, jiko, paasonaritii,* ecc., traducibili come "soggetto", "io", "ego", "personalità"). L'importanza che nel Giappone del secondo dopoguerra ebbe questa discussione viene sottolineata anche da Barshay, che afferma come essa "formed a touchstone for all subsequent attempts to develop a nonnationalist system of ethics for action in the public sphere."[40]. Al cinema i primi che dimostrarono di interessarsi alla questione furono i registi delle opere del cosiddetto filone dei *taiyōzoku eiga*.

Masumura fu uno di quei liberi pensatori, un intellettuale vicino a posizioni di sinistra, ma che al pari dei suoi futuri colleghi della *nuberu bāgu*, non era certo costretto nelle "linee" del partito comunista, combinando l'esistenzialismo materialista della Nuova Sinistra degli anni sessanta con un umanismo scettico, nato dalle sue letture liberali e da un bagaglio di esperienze personali notevoli. Nel suo caso, poi, particolarmente importante per lo sviluppo dell'artista fu il periodo di studio che egli intraprese presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Masumura

[39] RAINE, "Modernization without modernity…", op. cit. p. 155.
[40] Andrew E. BARSHAY, "Postwar Social and Political Thought, 1945–90", in *Modern Japanese thought* (a cura di Bob TADASHI WAKABAYASHI), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 289.

ricorderà spesso l'importanza di quegli anni, non solo di scuola, ma anche di accesso dibattito culturale che animavano i vari circoli della capitale italiana, e che lo portarono a pensare che in Giappone più che "nuovi film", fosse necessaria una nuova cultura cinematografica, senza la quale il cinema non avrebbe potuto sperare di partecipare al processo di formazione di una soggettività nel contesto del dopoguerra. I film che egli dirigerà una volta ritornato in Giappone sono espressione di una simile volontà, ma senza succedere completamente.

Con le opere innovative di simili autori si poté assistere, cinematograficamente parlando, alla nascita di questa soggettività, anche se in realtà si trattava ancora di un processo tutt'altro che concluso. Solo con Ōshima e alcuni dei suoi contemporanei, si avrà infatti "a true assertion of the individual as subject",[41] che nel caso del regista di Kyoto si tradusse in un rifiuto di certe forme e strutture che l'establishment imponeva, il rifiuto di far appello a una certa coscienza condivisa dal pubblico e insistenza sulla soggettività dell'autore.

"Situazione e soggetto del cinema giapponese del dopoguerra"

Nel 1963, dopo aver lasciato la Shōchiku, Ōshima completò la stesura di un saggio seminale: "Situazione e soggetto del cinema giapponese del dopoguerra" (*Sengo Nihon eiga no jōkyō to shutai*). Non bisogna dimenticare infatti una particolarità molto interessante del suo operato: il poter vantare una carriera "parallela" al suo lavoro di regista, come critico e saggista di notevole spessore.

Il discorso sulla soggettività, venne sviluppato a partire dalla lotta contro il rinnovo del trattato di sicurezza nippo-americano. Per questo motivo tale evento storico è così importante nella cinematografia del regista, come ricordato da numerosi commentatori, a cominciare da Noel Burch.[42] L'Anpo tōsō ha rappresentato un punto di svolta essenziale per l'intera arte giapponese del dopoguerra. Ōshima ha vissuto quest'esperienza nella doppia veste di partecipante alle lotte studentesche e artista impegnato in una riflessione sugli eventi di quegli anni. Soffermandosi sulle pellicole realizzate in quel periodo, si può notare che la sua opera prima, *Ai to kibō no machi* ("La città dell'amore e della speranza") uscì nel 1959, quando si potevano già percepire le forze che, come una forte corrente sotterranea, sarebbero confluite nelle proteste contro il trattato. La successiva, *Seishun zankoku monogatari* ("Racconto crudele della giovinezza), invece, è del 1960 quando le manifestazioni raggiunsero il loro apice. *Taiyō no hakaba* ("Il cimitero del sole", 1960) poi venne scritto "sentendo le grida dei feriti, con le sirene delle ambulanze che ci ronzavano

[41] Noel BURCH, *To the Distant Observer: form and meaning in the Japanese cinema*, Berkeley, University of California Press, 1979, p. 327.
[42] ibid. p. 325.

nelle orecchie".[43] Ōshima decise infine di dedicare un intero film a un momento della storia giapponese così particolare: *Nihon no yoru to kiri,* ritirato tuttavia dalle sale dopo soli pochi giorni, determinando di fatto il suo allontanamento dalla Shōchiku. Non è affatto fuori luogo quindi far coincidere l'inizio della carriera da regista di Ōshima con l'Anpo tōsō.

> "Si può affermare che l'inizio della mia carriera di regista cinematografico, il suo destino, abbiano preso avvio assieme all'Anpo tōsō. Che cosa è stato l'Anpo tōsō? Io me lo sto ancora chiedendo. E nello stesso tempo è stato anche uno dei punti di svolta più importanti per l'arte del dopoguerra nipponico". [44]

Ma per comprendere come nel Giappone del dopoguerra fosse stato possibile giungere a manifestazioni e proteste di una simile entità, bisogna ripartire dal termine del conflitto, dalla situazione di un paese perdente e occupato. La storia delle proteste politiche del dopoguerra comincia infatti con lo sciopero generale del primo febbraio 1947, annullato da MacArthur. In quell'occasione si era raccolto un fronte di protesta alquanto largo, ma che era ancora troppo simile a un movimento di resistenza. Era un'organizzazione nata per contrastare certe decisioni dello SCAP, che miravano a fare del Giappone una testa di ponte contro la diffusione del Comunismo in Asia. I manifestanti si limitarono a rispondere agli assalti delle forze reazionarie intenzionate a voltare le spalle alle promesse di democratizzazione del paese. In pratica si trattò di una corrente che si oppose ai tentativi di annullamento di quei diritti che, con la fine del conflitto, erano stati garantiti al popolo nipponico. Il carattere delle proteste inizialmente si caratterizzò per una simile tendenza "negativa", difensivistica; si delineò quindi come un movimento "contro", in antitesi rispetto a qualcosa. Ad esempio contro i licenziamenti, contro l'aumento delle tasse universitarie, contro le purghe rosse. Con gli inizi degli anni cinquanta, poi, e la partecipazione alla guerra di Corea, si mobilitò una moltitudine impressionante di persone, tanto da rendere le attività di protesta una forza che non poteva più essere ignorata facilmente.

Il problema però riguardava la natura di una simile tendenza; i contenuti e i metodi di sviluppo. La caratteristica dominante delle contestazioni era che si erano sviluppate facendo appello alla "coscienza vittimistica" (*higaisha ishiki*) della popolazione, che all'epoca era formata pressoché in toto da individui che avevano avuto un'esperienza diretta della guerra. Di fatto, praticamente chiunque nel Giappone del secondo dopoguerra poteva lamentare una qualche perdita o danno dovuta allo scontro bellico, e quindi far leva su tale sentimento era certo una soluzione facilmente

[43] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ichi maki.*, op. cit., p. 145.
[44] "いわば私の映画監督としての出発点とその運命は安保闘争とともに始まったと言ってよいであろう。安保闘争とは何であったか？私がその問いを問いつづけなければならぬゆえんである。と同時に安保闘争は日本の戦後芸術の運命にとっても最も大きな一つの転回点であった。" ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ichi maki.*, op. cit., p. 145.

attuabile. I dirigenti del movimento di protesta, erano ben consci che richiamarsi a una realtà negativa, largamente condivisa, fosse un metodo forse un po' semplicistico, ma di sicuro effetto, poiché andava a colpire su un nervo ancora scoperto della popolazione. L'ideologia alla base del movimento, che poi si traduceva nei motti, negli slogan e nei messaggi ripetuti nelle varie manifestazioni e riunioni, faceva appello alla paura e all'avversione per la guerra, i cui effetti disastrosi erano ancora visibili sul suolo dell'arcipelago: "Non ne possiamo più dei bombardamenti aerei", "Non manderemo una seconda volta i nostri mariti e i nostri figli sui campi di battaglia!", "Siamo stanchi di patire la fame!", "Ascoltate le voce dei ragazzi che avete mandato a morire giovani!", è facile intuire che il riferimento a esperienze condivise e sofferenze comuni abbia rappresentato uno stratagemma certamente efficace nei primi anni del dopoguerra.[45] Questo modo di fare rappresentava una delle ultime pesanti eredità del sistema feudale nipponico, che, obbligando l'individuo alla sottomissione, aveva causato una sorta di depotenziamento collettivo che si concretizzò come una negazione della persona.[46]

Le origini della "coscienza vittimistica" sono da rintracciarsi nei cambiamenti radicali che interessarono il Giappone in epoca Meiji. Con la "riapertura" del paese in seguito a secoli di *sakoku*, e l'avvio di un processo di modernizzazione a imitazione dell'occidente, il Giappone abbandonò il sistema di classi adottato fino a quel momento, il cosiddetto *shinōkōshō*. Ma il distacco ufficiale da una struttura gerarchica simile non cancellò nello stesso tempo la consapevolezza delle differenze sociali che esistevano tra i vari strati, che di conseguenza continuarono a sussistere. In una situazione simile, "a parte poche eccezioni, per le masse sottomesse era piuttosto difficile, per non dire impossibile, maturare la consapevolezza di essere un soggetto della storia e della società. Al suo posto le masse svilupparono una coscienza vittimistica".[47] In pratica iniziarono a avere un'immagine di se stessi non come un soggetto attivo, bensì passivo. Il loro punto di vista, il loro sguardo era sempre sottomesso a un superiore di cui aspettavano indicazioni e direttive. Quando alla fine del diciannovesimo secolo il mezzo cinematografico fu importato nell'arcipelago, ovviamente non si poté ignorare tale situazione. Quindi si iniziò a realizzare opere che trattassero dei sentimenti e della vita delle masse "oppresse" dalla povertà e dal regime feudale. Ovviamente, poi, con gli anni anche le tecniche cinematografiche andarono incontro a numerosi cambiamenti, ma che non alterarono mai questo principio fondamentale. La coscienza vittimistica del popolo giapponese si rafforzò in seguito alla seconda guerra mondiale, soprattutto a causa della tragedia atomica, che rinsaldò ulteriormente

[45] 「空襲はコリコリだ」、「再び夫や子供を戦場にやらないように！」、「また豆カスやスケソーダらを食うのは真っ平だ」、「きけわだつみの声」, ibid. p. 147.
[46] BURCH, *To the Distant Observer*..., op. cit., p.326.
[47] "被支配大衆はよほどの例外を除けば、自分が歴史と社会そして自分自身の主体者であると考えることは困難、というよりほとんど不可能でした。その代わりに民衆は被害者意識を身につけました。" ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ni maki*..., op. cit., pp. 233-234.

questi sentimenti nell'animo delle genti dell'arcipelago. Il problema era che la guerra veniva considerata come una calamità naturale, che al pari di un terremoto o un'inondazione non poteva essere prevista o fermata. Essendo accaduta naturalmente, era inutile anche interrogarsi sulle sue cause, o su chi fossero i responsabili del suo scoppio.[48]

I limiti di una politica che tendeva a far affidamento su sentimenti simili tuttavia cominciarono a manifestarsi quando si dovette iniziare a parlare anche a coloro che non avevano una coscienza così chiara degli orrori della guerra. Anche il Partito Comunista Giapponese fece ampiamente appello allo *higaisha ishiki* (e ciò spiega anche il successo della fine degli anni quaranta e il seguente declino). Già a metà anni cinquanta ci furono intellettuali che iniziarono a interrogarsi in merito a una simile questione. E infatti ben presto la partecipazione al movimento andò scemando rapidamente. Con l'inizio della ripresa economica, inoltre, simili realtà finirono per indebolirsi ulteriormente, dal momento che la parvenza di un benessere largamente diffuso venne interpretato già come una sorta di traguardo. Di fatto quindi introno al 1954-1955 il movimento popolare che si era sviluppato appoggiandosi soprattutto a questa coscienza vittimistica, iniziò a frammentarsi e deperire, rimanendo una struttura organizzata, ma senza sostanza.

Sul suo esoscheletro si innestarono vari "gruppetti" paralleli, che diventarono però per Ōshima i veri artefici del progresso. Con la comparsa di realtà che non si richiamavano a nessun sentimento di autocommiserazione, sembrò preannunciarsi un superamento delle vecchie posizioni. Movimenti come l'*Utagoe Undō*, si rifacevano agli intenti, al pensiero "soggettivo" dei vari membri. Numericamente non potevano competere affatto con quelli di resistenza degli anni precedenti, tuttavia erano stati capaci di mostrare un nuovo indirizzo. L'*Utagoe Undō* o i *Sākuru Undō* facevano appello ai desideri della gente, come quello di cantare, per esempio. Ōshima ravvisa in questi movimenti la nascita di una volontà soggettiva popolare. In realtà egli parla di "pseudo-soggettivismo" (*giji shutaisei)*, perché era una soggettività ancora ambigua e insufficiente; ma si tratta comunque di un passo in avanti enorme. Senza che se ne rendessero conto, questi piccoli movimenti paralleli ebbero l'indiscusso merito di dare un'impronta propositiva, "attiva" alle modalità di organizzazione della popolazione dell'arcipelago, ricorrendo alla loro coscienza soggettiva, e non facendo appello, come era sempre stato fino a quel momento, al loro esser stati vittime del conflitto.[49]

Non c'era tuttavia ancora la consapevolezza di una simile dimensione all'interno degli stessi membri del gruppo. Ma si tratta ad ogni modo, nella storia giapponese, di uno dei primissimi tentativi in tale direzione. Dopo il fallimento strutturale, il crollo sul piano della sostanza dei contenuti del movimento di protesta, si venne a creare un vuoto che realtà come gli *Utagoe Undō*

[48] "民衆はただただ辛抱してそれに［戦争に］耐える以外にはない。", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ni maki*..., op. cit., p. 235.
[49] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 24.

tentarono di colmare senza far ricorso a alla coscienza vittimistica, ma cercando di percorrere nuove strade. Anzi, a un certo punto si è cercato consapevolmente di provare a costruire un'alternativa vera e propria intorno al 1956.[50]

Il merito della nascita di questa volontà pseudo-soggettiva è della generazione cresciuta nel nuovo corso del dopoguerra, quella in pratica dello stesso Ōshima, ma anche di intellettuali come Ōe. Essi furono educati su principi democratici, sulla nuova legislazione, e in una società che ha fatto da sfondo alla nascita di un movimento popolare, il quale nonostante i suoi limiti, era riuscito a smuovere una numero enorme di individui. Su simili basi, afferma Ōshima, si è cercato di costruire una corrente supportato da una soggettività completamente sviluppata e autentica, tenendo ben presente gli errori del passato, e sfruttando alcuni eventi storici, come il rapporto presentato da Kruscev sui crimini di Stalin nel 1956 in occasione del XX congresso a Mosca. Il disgelo che ne derivò infatti sembrò permettere l'abbattimento di quei miti marxisti che aleggiavano ancora sopra il movimento, permettendo così di rafforzare la basi di coloro che tentavano di costruire su una coscienza soggettiva di massa, una nuova organizzazione. La lotta contro il rinnovo del trattato di sicurezza si svolse in questo processo.[51]

L'Anpo tōsō fu condotto sulla base di una coscienza pseudo-soggetiva, andando a scrivere così una pagina importantissima nella storia dello sviluppo del pensiero democratico giapponese. Ōshima insiste sulla centralità di questo punto: la lotta al trattato non è stata portata avanti come una lotta di resistenza, facendo appello ancora alla coscienza vittimistica del popolo. Nonostante i tentativi di imbrigliare le proteste in un'unica direzione, in un unico insieme, la contestazione è stata portata avanti da organizzazioni e movimenti diversi, con le più disparate metodologie di lotta e protesta. Una simile diversità è stata la forza dell'Anpo tōsō: il fatto di non ricorrere a una struttura di potere centralizzato, ma avere la propria natura in piccole unità, piccoli gruppi indipendenti organizzati secondo questa pseudo-soggettività.[52] Quello che si sarebbe dovuto fare in seguito, era di unire le varie forze, denunciandone la natura "pseudo" e per farle convogliare in un vero movimento. Nei giorni della protesta tuttavia, senza che ci fosse ancora una chiara coscienza di tutto ciò, i dirigenti dell'organizzazione tradizionale continuarono a fare appello allo *higaisha ishiki* degli abitanti dell'arcipelago, nella sincera convinzione che in questo modo le masse avrebbero potuto contane su un'unità che ne avrebbe aumentato la forza.

Anche Burch sottolinea che quegli eventi avrebbero forse potuto avere un epilogo diverso se si fosse scelto di prendere esempio da quei gruppi che, puntando sull'autoaffermazione, rappresentarono la vera spinta all'azione. Lo sviluppo di una *shutai ishiki* è infatti prerogativa

[50] Per ulteriori approfondimenti su natura e composizione dei gruppi di manifestanti degli anni cinquanta e sessanta, si veda l'APPENDICE 3 "L'Anpo tōsō – Gli interpreti principali".
[51] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ichi maki.*, op. cit., p. 151.
[52] ibid.

indispensabile per portare il movimento di protesta nipponico verso una fase "rivoluzionaria".[53] La fusione proposta da Ōshima avrebbe dovuto moltiplicare le energie e le forze dei vari movimenti, invece di sommarle semplicemente come proposto dalle vecchie dirigenze di partito, soprattutto. Che tra l'altro finirono per portare avanti una lotta di resistenza, come se niente fosse cambiato rispetto a quindici anni prima. Durante le lotte i movimenti pesudo-soggettivi finirono inglobati in quest'insieme, il che non permise loro di sbocciare definitivamente in un movimento soggettivo autentico e completo. Impigliati nelle reti di quanti nonostante la sconfitta riuscirono a provare una sorta di soddisfazione per essersi battuti con coraggio, dalla natura "pseudo" di quei movimenti non nacque alcuna verità soggettiva "completa".[54]

Il rammarico per una simile sconfitta è uno dei messaggi che traspaiono dal film che Ōshima dedicherà alla questione, ovvero *Nihon no yoru to kiri*: la necessità di sbarazzarsi di strutture ormai obsolete che si tengono miopi, attaccate a quegli aspetti del vecchio sistema politico che prevedeva verticalismo, opportunismo, revisionismo e culto della personalità, tra le altre cose, e che di fatto funzionò a ostruire il libero dispiegamento di quella coscienza collettiva "dal basso", indicata da Ōshima soprattutto nei movimenti associativi spontaneisti. Nella società del dopoguerra le proteste contro il rinnovo del trattato di sicurezza nippo-americano sono stato l'unica occasione in cui si è riuscito a esternare dei sentimenti di dissenso nell'ambito della vita quotidiana dei giapponesi. E principali artefici di questa conquista furono i giovani, il movimento studentesco, capaci di smuovere un'intera nazione. Nella seconda parte degli anni sessanta, invece, con l'arrivò del *gakuen tōsō*, il movimento fu limitato solo ai giovani, agli studenti, senza arrivare a coinvolgere fasce più ampie di popolazione come nel caso dell'Anpo tōsō.[55]

Si può dire infine che con l'*Asama sansō jiken*[56] del 1972, il movimento studentesco, scomparve quasi del tutto, e con esso scomparvero anche le obiezioni e le posizioni che il movimento veicolava. Questo costituisce per Ōshima uno dei problemi più urgenti della modernità. Ovvero non erano scomparsi solo il senso di insoddisfazione verso la situazione attuale del paese; non erano sopiti i dubbi sullo stato attuale delle cose, ma è scomparsa una "fascia" di popolazione capace di incarnare sentimenti simili, e di agire sospinta da essi. Mancava un gruppo di individui in grado di incarnare la "soggettività". La società era divenuta una sovrastruttura la cui esistenza non era più messa in discussione, così come le sue caratteristiche e il suo modo di agire. I principali interrogativi riguardavano invece come potersi adattare a tale schema, quale ruolo

[53] BURCH, *To the Distant Observer...,* op. cit., p. 325.
[54] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushu dai ichi maki.*, op. cit., p. 150.
[55] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 20.
[56] 浅間山荘事件 – Per protesta contro delle decisioni prese in seno al movimento, cinque membri del Rengō Sekigun si barricarono in un'abitazione vicino a Karuizawa, prendendo un ostaggio. Il lungo assedio, protrattosi per ben dieci giorni, si concluse con l'arresto dei cinque studenti e il salvataggio dell'ostaggio, a costo della vita di due poliziotti, che il 28 febbraio fecero irruzione nella casa. Questi avvenimenti dettero il colpo di grazie al movimento di protesta nipponico, già al centro di numerose polemiche e in netto declino rispetto ai fasti del decennio precedente.

recitare al suo interno. Erano rimaste in poche le persone convinte di poter cambiare la società, invece che di adattarsi passivamente a essa.[57]

> "Il decennio iniziato nel 1960, è stato il periodo in cui le speranze che nutrivo in occasione dell' Anpo tōsō sono state progressivamente spazzate via."[58]

Trasportando questo *shutai ronsō* nell'ambito cinematografico, Ōshima lamentava una stagnazione generale dovuta al fatto che il superamento delle forme del passato non sarebbe potuto avvenire fintanto che le opere che venivano prodotte avessero continuato a far riferimento alla coscienza vittimistica del popolo giapponese. Consideriamo ad esempio uno degli esempi più riusciti di questo "filone", come *Nijyūshi no hitomi,* film del 1954 realizzato da uno dei maestri del giovane Ōshima dei primi anni alla Shōchiku, Kinoshita Keisuke. La trama racconta dell'arrivo in una piccola comunità isolana di Oishi, una giovane maestra che si occupa di una classe di dodici bambini. Il film segue le vicende della giovane donna impegnata a garantire un futuro felice ai ragazzi, ma lo scoppio della guerra e la povertà di buona parte delle famiglie finiranno per scombinare i buoni propositi dell'insegnate, colpita a sua volta molto duramente dalla vita: le muoiono, infatti, sia il marito in guerra che il figlioletto in un incidente. Gli allievi andranno incontro a destini molto diversi: ci sarà chi morirà in guerra, chi sarà venduto come prostituta in un bordello di Osaka. Kinoshita costruisce comunque un impianto narrativo mirato ad ottenere una reazione emotiva forte nello spettatore. Il regista sembra invitare lo spettatore a piangere assieme a lui per gli sventurati giapponesi, vittime della guerra e del sistema feudale.

Per citare alti esempi, sulla falsariga del film di Kinoshita si possono ricordare anche *Mata au hi made* ("Fino al nostro prossimo incontro", 1950) di Imai Tadashi e certe opere di Kurosawa, come *Waga seishun ni kui nashi ,* che pure Ōshima ricorda di aver visto con molto entusiasmo da ragazzo. Ma si potrebbe poi procedere a elencare molte altre pellicole, come anche *Kimi no na wa* ("Qual è il tuo nome?", 1950) di Ōba Hideo da un romanzo di Kikuta Kazuo, per indicare come la tendenza complessiva del cinema giapponese fosse quella di elaborare storie ricolme di sentimentalismo, che dietro una blanda critica sociale, finivano per ricorrere a quegli elementi consolatori rappresentati dall'"universalità" della tragedia bellica. Un comportamento che non riguardava solo le grandi produzioni degli *studios,* dal momento che anche l'ambito delle realizzazioni indipendenti sviluppatosi in seguito alle lotte della Tōhō nel 1948-1949, seguirà esattamente lo stesso orientamento. Per questo, la prima esperienza di cinema indipendente del Giappone del dopoguerra ha finito per ereditare gli stessi errori dei porgetti mainstream. La

[57] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 20.
[58] "六O年からあとの十年というのはぼくなんかが安保でもった希望がだんだん破滅していくという時代ではあったですね", ibid., p. 290.

differenza principale tra i due metodi di lavoro consisteva nel fatto che nelle opere realizzate in un sistema di produzione "tradizionale" i registi tendevano a infondere una venatura melodrammatica che i loro colleghi indipendenti sostituivano con una rappresentazione più asciutta e aderente al reale. Ōshima scrive "ironicamente" che, se i film di Kinoshita incitavano lo spettatore a piangere coi personaggi, le opere dei registi indipendenti spronavano a protestare con loro.[59] Ma la validità dei due metodi era la stessa, in quanto combaciava perfettamente l'intento degli autori di ambo i mondi di realizzare opere che richiamassero sentimenti comuni di dolore, condivisi dalla maggior parte della popolazione. In ogni caso si stava realizzando un'opera nella convinzione che agli abitanti dell'arcipelago fosse da attribuire il ruolo della vittima. Questo atteggiamento continuerà anche durante gli anni sessanta, per esempio all'interno di quelle opere che, pur trattando argomenti potenzialmente "esplosivi" come il controverso rapporto del Giappone con la minoranza coreana presente sull'arcipelago finiscono per rifugiarsi nel lirismo.[60]

Come rimarcato anche da Sergio Arecco, il cinema precedente, viene tutto omologato da Ōshima, nel consideralo eccessivamente "consolatorio", dato il suo continuo riferimento alla coscienza vittimistica e basato su tematiche progressiste falsamente innovative, perché è un cinema statico, che "non *inventa* la realtà ma ne discende (...). Coltiva ancora il mito dell'*eroe* (magari rovesciato in quello dell'antieroe)".[61]

La necessità di rinnovamento assume per Ōshima i contorni di una trasformazione personale. Il compito/capacità di cambiare il cinema nipponico è nelle mani dei nuovi autori, non in quelle dei grandi studi. Nonostante ciò questa trasformazione non arrivava, perché non arrivavano film nuovi, oppure rimanevano "intrappolati" in tematiche e stilemi del vecchio cinema nipponico. E non perché fossero le case di produzione a costringere i nuovi autori a quelle modalità, ma perché l'incapacità di allontanarsi da temi e stili antiquati era ormai insita dentro di loro. Quindi la trasformazione deve essere prima di tutto personale: liberarsi di questa vecchia e ormai inutile eredità per "porsi sotto l'egida della soggettività".[62] Ancora una volta risulta evidente il profondo legame, quasi simbiotico, tra la realtà socio politica in cui l'individuo viveva, e la riflessione invece puramente cinematografica per Ōshima, incapace di scindere le due dimensioni.

Gli autori tradizionali non si accorsero mai che lo *higaisha ishiki* si era ormai come "svuotato". Ōshima infatti denuncia non tanto il genere in sé, ma il sue essere obsoleto: incapace di

[59] Nel primo caso il riferimento è ad una delle battute del film, 「一緒に泣きましょう」("Piangiamo assieme"), che la maestra protagonista del film di Kinoshita dice per consolare una delle sue allieve. ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ichi maki*., op. cit., p. 158.

[60] Come nel caso di *Kyupora no aru machi* e successivamente *Watashi ga suteta onna* ("La donna che ho abbandonato", 1969), da un romanzo di Endō Shusaku. Entrambe le opere di Urayama Kirirō, lamenta Ōshima, finiscono infatti per adattarsi su posizioni consolatorie che non riescono ancora a distaccarsi da una mera "pseudo-soggettività". ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 20.

[61] Sergio ARECCO, *Nagisa Oshima*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 13 (entrambi i corsivi sono di Arecco).

[62] "主体的正統下におかなければならない", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ni maki*..., op. cit., p. 21.

rispecchiare i cambiamenti avvenuti, si è cristallizzato su certe caratteristiche fisse, che sono già state esplorate e utilizzate al meglio da Kinoshita nel 1954 col suo *Nijūshi no hitomi*. Era stato presentato e sviscerato in ogni modo possibile, senza che nessuno ne avesse mai messo in discussione le basi, perché uno degli ultimi strascichi feudali che il processo di democratizzazione del paese avrebbe dovuto cancellare completamente, ma che finirà invece, per essere, paradossalmente, rafforzato. Kinoshita, come molti altri dei grandi registi del tempo, non riuscì mai a capire i reali motivi di quella crisi di cui Ōshima e i suoi contemporanei parlavano, perché eccessivamente immerso nella realtà dei grandi studi di produzione, che ormai rispondeva solo a logiche economiche ferree; le stesse fondamenta alla base della società intera.

In questo momento difficile per il cinema giapponese, i pochi che si opposero a tale processo, provenivano infatti dal mondo della critica, dove poterono osservare l'andamento della faccenda da un punto di vista privilegiato, esterno alle logiche di mercato che guidano le grandi *majors* cinematografiche, a loro volta semplici "partecipanti" di quella competizione economica capitalista che regolava l'intera nazione. Di conseguenza non fu difficile per tali autori accorgersi che le cause del degenero e della stagnazione del panorama filmico nazionale, fossero da ascriversi al comportamento delle case di produzioni che per reagire alla crisi cinematografica avevano spinto e incentivato lo sviluppo di un processo di appiattimento, virato alla creazione di opere commerciali vendibili (*gorakuka hōshin*), che ha significato l'esclusione dal mercato di qualsiasi opera non si intonasse con queste direttive: il rifiuto della *shutaisei*. Alle spalle di simili cambiamenti, è possibile leggere quella trasformazione, già denunciata da Satō Tadao verso un nuovo periodo feudale: l'ingresso della società nipponica nel suo insieme in un nuovo periodo fascista. Una situazione del genere si può infatti ricondurre all'"inversione di rotta" dell'immediato dopoguerra che, annullando il libero sviluppo del processo democratico del paese, aveva risvegliato quelle correnti reazionarie, che finirono per piegare ogni aspetto della società nipponica, compresa quindi l'industria filmica nazionale, alle regole di mercato capitaliste. Ōshima dichiarò che fare un film è un atto criminale.[63] Egli si riferiva precisamente a una situazione asfittica, artisticamente povera, in cui l'unico parametro di valore con cui l'opera d'arte veniva valutata era il successo commerciale. I registi della *nuberu bāgu* si posero quindi in aperto contrasto con un simile stato di cose, rivendicando il loro *status* di artista e non di impiegato, perché l'artista non è rimpiazzabile, né l'opera che gli viene commissionata può essere un "surrogato di celluloide".

Questo sistema di produzione venne messo in crisi, tra le altre cose, dall'arrivo di quei giovani spettatori che non avevano mai conosciuto le miseria della guerra, né il giogo feudale. Anche nel caso in cui fossero poveri, si trattava di una condizione di indigenza senza particolari sofferenze.

[63] ŌSHIMA, "écrits", op. cit., p. 8.

Erano i figli di un'epoca in cui i disastri bellici stavano scomparendo, in cui era svanita la paura della guerra, perché anche quella di Corea si era conclusa. Erano i discendenti della nuova costituzione democratica del paese, di un sistema scolastico all'avanguardia. Furono i portatori in pratica di una coscienza pseudo-soggettiva nelle maglie della società nipponica.

E il cinema giapponese seppe rispondere, inconsciamente, a una simile evoluzione con l'alba della "stagione del sole". Con tali opere sembrava infine aver fatto l'ingresso nel cinema giapponese la pseudo-soggettività. Tuttavia in realtà si è trattato soltanto di una coscienza "tendenziosa". In pratica, questi autori furono capaci di intuire che ciò che non andava nei film realizzati fino a quel momento era l'insistenza con cui si faceva appello alla coscienza vittimistica della nazione. Ecco quindi che seppero assestare un forte colpo a tale metodo, ma una volta che il carattere tendenzioso di simili produzioni iniziò a indebolirsi, anche il processo di rinnovamento che sembrava essersi messo in moto si arrestò. Se inizialmente tali autori sembravano spinti da un chiaro intento di ribaltare certe convenzioni filmiche, pian piano quelli che erano stati i punti di forza della nuova corrente innovatrice (che Ōshima stesso aveva sostenuto in passato), finirono per cristallizzarsi in forme ben precise, perdendo quindi la loro freschezza, perdendo lo slancio che ne aveva caratterizzato le prime fasi. Questo perché il cinema, secondo il cineasta, procede per "autonegazione". Si giunse in altre parole a un elogio sterile di certe forme e situazioni che di fatto imbrigliarono le forze innovatrici rappresentate dal *gijj shutaisei ishiki* in una metodologia altrettanto conservativa quanto il precedente ricorso alla coscienza vittimistica.[64]

"L'idea che invece Ōshima ha del cinema è completamente diversa. Il cinema è movimento puro, nel senso che l'opera deve essere concepita come un atto non tanto di creazione quanto di distruzione. Distruzione di un linguaggio e stile, cui segue la creazione ogni volta di qualcosa di nuovo. Anche i lavori che un autore ha realizzato in precedenza non devono certo sfuggire a questa "tendenza" all'autonegazione permanente (*jikohitei*): "sapersi negare a ogni film per rinascere nel successivo".[65]

Il concetto di "autonegazione permanente" è un altro dei capisaldi della grammatica filmica del regista, che lo stesso Ōshima spiega come:

> "Anche le opere infuse della soggettività di un autore, così come i processi di realizzazione, una volta utilizzati. non devono più essere considerati come una parte della realtà. Perché ricorrere nuovamente a ciò significherebbe una resa nei confronti del mondo, oltre alla perdita della maniera soggettiva dell'artista.
>
> L'autore, piuttosto deve puntare a individuare volta volta un modo di fare soggettivo, nel suo rapporto di tensione con la realtà. Una volta individuato ciò, sarà in grado di realizzare

[64] Mark Downing ROBERTS, *Masumura Yasuzō and the cinema of social consciousness*, Berkeley, ProQuest, 2007, p. 14.
[65] ARECCO, *Nagisa Ōshima,* op. cit., p. 13.

> un'opera soggettiva. Di conseguenza, l'artista, deve ricercare incessantemente un nuovo stato di attrito col mondo circostante, e grazie a un simile processo di autonegazione permanete, continuare a elaborare una soggettività autoriale sempre nuova."[66]

Per evitare che le forme che la soggettività di un autore assume si cristallizzino in pura maniera, perdendo quel rapporto di "tensione", di confronto con la realtà, egli deve ripartire ogni volta dalla propria negazione, al fine di sfuggire il rischio di una fissità formale, ontologicamente incapace di osservare e descrivere una realtà che è perenne movimento e auto-trasformazione. Il cinema, o più in generale l'arte, deve porsi sempre in una posizione dialettica con la realtà. "Volevamo che il cinema si scontrasse con la società e fosse così partecipe del mondo. Anche la soggettività dell'autore si scontra con la società. Invece la società è dell'idea che il cinema debba aderire completamente alla realtà, seguendo i canoni del naturalismo. C'è del conservatorismo nell'arte, così come nella politica. Già allora sapevamo che quelli come noi sono fatti per lottare: quando giriamo un film questa sensazione è estremamente chiara. La realizzazione di un film si trasforma in una battaglia." [67]

Ancora, nel suo *"Haisha wa eiga o motazu",* Ōshima ritorna sul concetto di *jikohitei* o *jikohakai;* un atteggiamento che significa porsi ogni volta di fronte a una questione nuova, con la mente sgombra da preconcetti, una perpetua tabula rasa che vuol dire interrogarsi e mettere ogni volta in discussione il proprio punto di vita e prospettiva.[68] In Giappone vi è una forte coscienza di tale problema, nel mondo dell'intellighenzia nazionale, per esempio, o in quello studentesco: se una volta al tempo delle prime lotte studentesche, gli studenti non erano che l'oggetto passivo dei programmi d'informazione, negli anni sessanta, "divenne naturale che imbracciassero la telecamera di persona e registrassero i loro scontri. Le macchine da presa dei giovani reporter si insinuarono tra i contadini di Narita, a cui era stata confiscata la terra per costruirci un nuovo aeroporto, e anche tra le vittime dell'inquinamento di Minamata. Così facendo si mette in discussione continuamente il rapporto tra oggetto e soggetto delle riprese. E questa e la cosa più importante."[69]

---

[66] "自らの主体をかけた作品もその方法も、一旦つくられてしまえば、それはもはや作家を取り巻く現実の一部であると考えなければならない。そうした現実の一部となった方法を再び用いることは作家の主体的態度の喪失であり現実への屈服である。作家はむしろ現実との緊張関係においてのみ、主体的な方法を一回一回発見し、主体的発現である作品をつくることが出来る。したがって作家は絶えず新しい緊張関係を現実との間に作り出し、絶えざる自己否定によって新しい作家主体をつくりつづけなければならない", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ni maki*..., op. cit., p. 22.

[67] ŌSHIMA Nagisa e YOSHIDA Kijū (intervista), "Costruendo il cinema del futuro", in *Racconti crudeli di gioventù: nuovo cinema giapponese degli anni 60*, Marco Muller, Dario Tomasi (a cura di), Torino, EDT, 1990, p. 103.

[68] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ni maki*..., op. cit., p. 22

[69] "今は自らカメラを持って自らの闘争を記録することが当然のようになりました。また、新しい空港をつくるために土地をとりあげられようとしている成田の農民の中へも、公害に苦しむ水俣の患者の中にも、若い映像記録者のカメラはじっくりと入り込んでいます。そしてそこでは、撮る者と撮られ

Date simili premesse, era oggettivamente impossibile una convivenza di autori simili all'interno di una *major* come la Shōchiku. E infatti dopo l'abbandono di Ōshima seguirono le defezioni celebri di Yoshida e Shinoda. I progetti e le idee di questi artisti erano considerati inadeguati (*futekitō*) al Giappone di quegli anni. Ma l'adeguatezza o meno era puramente una discriminante commerciale, ovvero stava a indicare la maggior o minor vendibilità del prodotto in questione. E nell'ottica aziendalista che era stata trasferita anche al mondo cinematografico dell'arcipelago, il non avere appeal commerciale o capacita di mobilitazione del pubblico rappresentava un difetto gravissimo, insormontabile. Ōshima e la sua politica degli autori rappresentarono la precisa volontà di non soggiacere a precise regole di mercato imposte dalle major dell'epoca, ma di difendere la sfera dell'azione individuale del regista di turno, ovvero la sua *shutaisei*. Quello commerciale non deve essere il primo parametro col quale un film viene misurato.[70]

Il movimento definito come *nuberu bāgu*,[71] pur coi suoi confini non così definiti e la sua organizzazione non certo rigida e strutturata, trova una ragione d'essere proprio in questa crisi produttiva, che permise loro di realizzare opere che affrontassero apertamente tale situazione. All'interno dei meccanismi di produzione dei grandi *studios* era impossibile realizzare opere che andassero contro le modalità di realizzazione e le tematiche tradizionali. Ōshima e gli altri vi riuscirono per un breve periodo, e con molte limitazioni, grazie alla particolare situazione di recessione che spinse la Shōchiku a correre dei rischi, che ai "tempi d'oro" non avrebbe mai tentato. Quindi per Ōshima e gli altri, la sfida prese corpo nel realizzare opere innovative stilisticamente e nei contenuti, e che fossero al contempo capaci di riempire le sale in cui vengono proiettate. Ma porre come condizione la riuscita economica immediata di un'opera, costituisce un freno importante alla creatività di un artista che si sentirà costretto di conseguenza a rifugiarsi nell'ambito del già conosciuto, del sicuro garantito, ed evitare in così qualsiasi tipo di sperimentazione o innovazione. Per questo un importante punto delle discussioni sul rinnovamento cinematografico dell'arcipelago, si soffermò sulla nascita di produttori indipendenti, che avrebbero potuto garantire quella libertà di creazione che permettesse a un autore di non rimanere vincolato a formule di successo standardizzate, pena il ritorno a uno stato di cose affatto diversa da quella di una *major*. Nella seconda metà degli anni sessanta si può dire che i loro desideri si fossero realizzati grazie all'Art Theatre Guild.

る者の関係が絶えず新しく問い直されています。そのことが最も重大なことなのであります。", ŌSHIMA, *Oshima Nagisa cho sakushū dai ni maki*..., op. cit., p. 93.

[70] ibid., p. 31.

[71] Il termine si riferisce ad un insieme di giovani registi che debuttarono introno all'inizio degli anni sessanta, in particolare tra le file della Shōchiku. Essi vennero avvicinati dalla critica ai colleghi francesi della Nouvelle Vague, da cui mutuarono anche il nome. Il movimento di rinnovamento cinematografico cui dettero origine si caratterizzava per stili originali, posizioni polemiche nei confronti dei maestri del passato e tematiche condivise, quali crimine, sesso e gioventù. In realtà questa definizione è alquanto imprecisa e fuorviante.

Alcuni commentatori hanno sottolineato come per Ōshima l'essere entrato nel mondo del cinema in modo quasi fortuito, senza essere un grande esperto in materia, abbia contribuito al carattere originale, anticonformista e trasgressivo delle sue opere e delle riflessioni che queste affrontarono, dal momento che poté toccare qualsiasi argomento senza particolari timori reverenziali o idee preconcette, ma con un'assoluta freschezza. La cosiddetta *nuberu bāgu* va inserita quindi nell'ambito della nascita in quegli anni di un movimento cinematografico d'avanguardia, trasgressivo e cementato nell'opposizione tra un "creatore lucido" e una "coscienza di massa". Ōshima "was led to conceptualize, from his own political experience and that of his peer group, a dialectical relationship between mass consciousness and 'true' subjectivity. It is dialectical insofar as the 'truth' of this subjectivity system from an awareness that an individual derives his status from the social context. The problematic nature of Ōshima's work arises from the question: what is the relationship between this *me* and the struggle *out there*?".[72] Dana Polan fa eco alle parole di Burch sul discorso affrontato da Ōshima, visto come una contrapposizione dialettica: "an opposition between an enclosed inside... and an historically reflexive outside"[73]

Per concludere, non è semplice dare una definizione chiara e univoca di *shutaisei*. Quella che propone Maureen Turin ad esempio è "partecipazione attiva", coinvolgimento personale ovvero un'esteriorizzazione diretta del proprio io interiore. Non è tanto un sinonimo di intenzionalità, quanto la volontà del singolo di cambiare in risposta a una realtà che è sempre in mutamento. Dal punto di vista tecnico, ciò significa che girare un film è una negazione basata sulla realtà delle immagini scritte nella sceneggiatura. Ovvero improvvisazione come conseguenza di un importante lavoro preparatorio. Spontaneità e fluidità che negano qualsiasi concetto preesistente e che permette la scoperta di "nuove immagini".[74] La Turim sembra in queste sue parole rifarsi alla definizione che Koschmann dà di *shutaisei*: "a form of subjectivity, authenticity, or selfhood" che connota come "an active force, or energy, that originated internally but was inevitably expressed in practice".[75] Non va quindi confusa con un semplice "effetto politico" della settima arte. Ōshima ha sempre ricordato come il cinema, ma più in generale tutta l'arte, non possa essere un semplice strumento politico. Ma può aspirare ad avere un "effetto politico" nel momento in cui riesce a smuovere le coscienze degli spettatori.[76]

---

[72] BURCH, *To the Distant Observer...,* op. cit., p.327.
[73] Dana B. POLAN, *The political language of film and the avant-garde*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, p. 34.
[74] Maureen TURIM, *The films of Oshima Nagisa: images of a Japanese iconoclast*, Berkeley,California, University of California Press, 1998, p. 6.
[75] Julian Victor KOSCHMANN, *Revolution and subjectivity in postwar Japan*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 117.
[76] "人間の意識の変革を通して現実変革の武器とならねばならない。その困難でまわりくどい道以外に芸術が現実変革に参加する道はなく、芸術が芸術として成立する道もないのでる。それ以外の一切の芸術の効果は幻想にすぎない。"ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushu dai ni maki*..., op. cit., p. 47.

In quest'ottica ad esempio, si inserisce la critica che egli muove a opere come *Matsukawa Jiken* ("L'incidente di Matsukawa")[77] di Yamamoto Satsuo. Poco importa che la visione che il regista difende coincida tutto sommato con quello di Ōshima. Un'opera che si limiti a una mera elencazione dei fatti, presentando la vicenda da un unico punto di vista non può sperare di sortire alcun effetto nello spettatore: le immagini sono sufficientemente forti da generare una reazione emotiva, ma non un mutamento delle coscienze. È come un momentaneo stimolo di indignazione che sopravvive però solo per la durata del film. Una volta che il pubblico avrà abbandonato la sala, non conserverà traccia dello sdegno provato poc'anzi. La visione dell'opera non avrà provocato nessun cambiamento.[78]

> "Il cinema (ma in realtà, tutta l'arte), la scelta del cinema come mezzo di espressione per un artista deve originarsi da quel legame urgente, ineluttabile tra l'argomento dell'opera e la soggettività dell'autore. In caso contrario abbiamo solo un involucro vuoto che del cinema ha solo il nome. Se non c'è l'autore, manca anche il soggetto, e non rimane che una sterile elencazione di fatti." [79]

Per questo quale che siano le vicende raccontate da un'opera, il punto di partenza invariabile deve essere il regista e la sua soggettività. "Il *contenuto* del nuovo cinema di O. è la *soggettività* stessa dell'autore, il suo modo di essere e *vedere* la realtà, dunque la *forma* stessa di una visione soggettiva che non si illude di comprendere e trascrivere i confronti indefiniti del reale. Presume unicamente di rifletterne le pulsioni contrastanti, così come arrivano alla superficie della coscienza, e a volte sotto la superficie, nei cunicoli dell'inconscio. La categoria del realismo non ha più senso. La realtà non esiste, se non nello specchio a molte facce dell'io. Di un io diviso per di più, frantumato dalla violenza di un potere che impedisce ai giovani di realizzare la loro giovinezza, di viversi come soggetti attivi e creatori della propria esistenza."[80]

Che si trattasse dei "vecchi maestri" che facevano ricorso allo *higaisha ishiki*, che si trattasse dei nuovi autori della "banda del sole", incapaci di sviluppare le proprie posizioni, non abbiamo mai uno *scontro* oppure un confronto tra due punti di vista, tra due volontà diverse come quella

---

[77] L'incidente Matsukawa è un deragliamento avvenuto nel 1943 in cui rimasero uccise 3 persone che lavoravano a bordo del mezzo. Furono sospettati il PCG e il Sindacato Nazionale dei Lavoratori Ferroviari di aver compiuto un attentato sabotando le rotaie.

[78] ŌSHIMA Nagisa, "Una certa tendenza del cinema politico", in *Racconti crudeli di gioventù: nuovo cinema giapponese degli anni 60*, Marco Muller, Dario Tomasi (a cura di), Torino, EDT, 1990, pp. 226-227.

[79] "映画は（すべて芸術は）その作家にとって映画という表現手段をとることが、その作家の主体とその作品の主題ののっぴきならない結びつきかかわりあいから発したものでなければならない。そうでなかった場合、そこには映画という形骸があるだけであって、作家もなければ主題もなく、ただ事物の説明的な風俗の羅列があるにすぎないのである。", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ni maki*..., op. cit., p. 46.

[80] ARECCO, *Nagisa Ōshima,* op. cit., p. 17.

dell'autore e quella dello spettatore. Opere del genere, dice Ōshima, sono estremamente rare in quegli anni. E continua poi in maniera alquanto critica il suo giudizio, mettendo in discussione persino lo "status artistico" dei film precedenti.[81] Così facendo infatti si finisce per creare solamente prodotti che soddisfino i desideri e le richieste del pubblico, qualunque esse siano, ma senza tenere minimamente in considerazione nessun altro parametro. Ōshima sosteneva che un film dovesse spingere verso uno scontro, un confronto tra la soggettività dell'autore e la coscienza dello spettatore. Assieme a registi che avrebbero inaugurato la loro carriera trascinati dal successo delle sue opere, Ōshima fu capace di avviare un dibattito e una riflessione personale su cosa fosse il cinema, quale fosse il suo scopo e come trasformare, come superare la situazione attuale, pur trovandosi a operare in un ambiente fortemente conservatore.

Innanzitutto, essi giunsero alla conclusione che per essere arrivati a quel punto di crisi perché il cinema giapponese avesse per lungo tempo continuato a fare appello alla coscienza vittimistica della nazione. Era inevitabile quindi che finisse per cristallizzarsi sulle posizioni del "melodramma al femminile". Yoshida ha definito lo *higaisha ishiki* come un"senso di transitorietà e rassegnazione, che si erge invano entro il muro dello stato delle cose. (...) Le persone, sempre oppresse dai mali della politica e da quelle del potere, e le fratture che ne conseguono vengono rappresentate così come sono, senza che l'autore cerchi di porvi mano. La sua soggettività è completamente immobilizzata."[82] Poi l'industria cinematografica del Giappone ha visto la nascita di una sorta di opposizione a questo stato delle cose rappresentato dalle opere cui di solito ci si riferisce come *taiyōzoku eiga*, comprese quelle di Masumura. In realtà la loro fu una reazione puramente istintiva, non supportata da una riflessione intellettuale alle spalle, e infatti, nel giro di qualche anno anche queste opere finirono per "codificarsi" in forme ben precise.

Pur rifiutando l'etichetta di gruppo o movimento,[83] si può provare a tracciare una sorta di linea rossa che unisce, almeno inizialmente, gli intenti di questo gruppo di giovani registi. A cominciare proprio da un nuovo modo di fare cinema: plasmare una coscienza autoriale soggettiva (*sakka toshite no shutaisei*), senza essere più schiavi di quel bagaglio di esperienze comuni a cui immancabilmente si doveva far riferimento, per compiacere lo spettatore. Al contrario, ciò che infonde vita alla pellicola è lo scontro che deve verificarsi tra la coscienza dell'autore del film e lo spettatore che lo guarda. Il discorso sulla soggettività venne interpretato dagli autori della *nuberu bāgu* come una nuova modalità di rappresentazione che si realizzasse attraverso un nuovo

[81] "これは厳密に言えば、芸術以前の状態である。", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ichi maki.*, op. cit., p. 162.
[82] YOSHIDA Kijū, "Splendori e miserie del cinema del dopoguerra", in *Racconti crudeli di gioventù: nuovo cinema giapponese degli anni 60*, Marco Muller, Dario Tomasi (a cura di), Torino, EDT, 1990, pp. 223-224.
[83] "このように共通の機会を持って集まりながらも、私たちの運動は明確に運動と呼べるものとしては展開されなかった。運動には、相互に確認された共通の目標と、目標に向かって行くための組織論がなければならない。芸術運動における組織論とは、相互の作品と批評の中での討論、それによる目標、発展以外にない", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ichi maki.*, op. cit., p. 167.

rapporto col pubblico, in modo da spostare l'attenzione su riflessioni e analisi sociali. Ōshima, così come Yoshida e Shinoda, e altri, ricorsero a tecniche di narrazione che implicassero un coinvolgimento diretto del pubblico in un processo di profonda riflessione sui conflitti messi in scena nell'opera e la loro relazione con la struttura sociale del paese. Simili obbiettivi passarono anche attraverso una piccola rivoluzione tecnica nell'uso della telecamera per esempio, oppure nel ritmo del montaggio: dare alla luce una nuova forma d'arte degna di questo nome che partisse dalla negazione di quanto era stato fatto nella storia del cinema giapponese fino a quel momento.

NUBERU BĀGU

L'esordio dietro la macchina da presa di Ōshima Nagisa avvenne senza seguire il classico iter che imponeva ai futuri registi un lungo apprendistato. Prima della guerra poteva capitare che ci fossero debutti prima dei trent'anni, ma dopo il 1945 divenne consuetudine che i registi dovessero passare attraverso una lunga gavetta prima di poter realizzare la loro prima opera. Tuttavia in quegli anni il cinema giapponese aveva iniziato il suo inesorabile declino, anche a causa della diffusione della televisione. In particolare, poi, nei locali della Shōchiku si stavano addensando le preoccupazioni dovute al successo dei *chanbara* della Tōei e dagli *action* della Nikkatsu a discapito dei "melodrammi" di cui invece era specialista.[84] Tale situazione spinse l'allora presidente Kido Shirō a rivolgersi a Ōshima per cercare di accalappiare quel pubblico giovane che aveva iniziato a disertare le sale. Nel 1959 egli poté così fare il suo ingresso nel mondo del cinema. Il successo delle sue prime opere spinse la Shōchiku a continuare ad affidarsi a giovani autori, più o meno suoi coetanei: nel 1960 esordiscono così Yoshida Kijū con *Rokudenashi* ("Il buono a nulla") e Shinoda Masahiro con *Koi no katamichi kippu* ("Il biglietto di sola andata per l'amore").

In occasione dell'uscita del secondo film di Ōshima, S*eishun zankoku monogatari*, si registra la prima apparizione del termine "*Nihon nuberu bāgu*" sulla rivista "*Shūkan Yomiuri*", a opera di due giornalisti con la passione del cinema: Osabe Hideo e Ōnuma Masashi.[85] Si parlerà in seguito anche di "*Ōfuna nuberu bāgu*", oppure "*Shōchiku nuberu bāgu*". In ogni caso la Shōchiku fu ben lieta di questa definizione, che pensava potesse diventare un ottimo traino pubblicitario per le opere non solo di Ōshima, ma anche degli altri giovani registi.

Il termine deriva da un movimento che proprio in quegli anni stava interessando la scena cinematografica francese: è la Nouvelle Vague dei vari Luis Malle, Chabrol, Godard, Trouffalt.

[84] SATŌ Tadao, *Currents in Japanese cinema*, Tokyo, Kodansha, 1982, p. 213.
[85] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 102.

Per cavalcare il successo che i loro film stavano incontrando, i produttori giapponesi scelsero sagacemente di usare il termine "nouvelle vague", adattandolo alla generazione di registi che nel giro di pochi mesi avevano fatto il loro esordio sfruttando il successo dell'esperienza di Ōshima, sottolineando le somiglianze dei loro film. Questa definizione, che nel corso degli anni darà origine a numerosi fraintendimenti, merita una spiegazione più dettagliata. Sono infatti molte le ragioni per cui non è certamente corretto parlare di *nuberu bāgu*, pensando al contesto cinematografico nipponico in cui i vari Ōshima, Shinoda, Yoshida, e altri si mossero all'inizio degli anni sessanta. Innanzitutto c'erano troppo pochi registi per poter parlare di un "onda", senza contare che tutti loro lavoravano all'interno del sistema di restrizioni imposto dalla Shōchiku, non certo favorevole alla nascita di un movimento cinematografico di "avanguardia", come sottolineato anche da Donald Richie.[86]

Erano state fatte notare le similitudini presenti tra i primi film di Yoshida come *Rokudenashi, Chi ga kawaite iru* ("Il sangue è secco", 1960), *Amai yoru no hate* ("La fine della dolce sera", 1961), e quelli di Ōshima nel presentare giovani delinquenti come protagonisti. Ma l'uso che essi avevano fatto dei temi di "sesso, violenza e crimine" per cercare di sovvertire quei valori tradizionali che sorreggevano i film della Shōchiku era stato completamente travisato: la definizione di *nuberu bāgu* infatti lasciava sottintendere nient'altro che un mero sfruttamento di simili tematiche "attuali" fin dai tempi dei *taiyōzoku eiga,* per fini commerciali.

Si è parlato poi di una influenza tangibile che le opere francesi avrebbero esercitato sui "coetanei" nipponici, ma anche in questo caso si tratta di un'analisi alquanto fallace, respinta in toto dagli stessi protagonisti. Sicuramente il mondo cinematografico giapponese si interessò in quegli anni alle opere della nascente Nouvelle Vague francese, al pari però del lavoro dei neorealisti italiani. Tuttavia l'influenza dei registi transalpini, in particolare di Godard, su Ōshima viene spesso eccessivamente sottolineata. Cronologicamente sono troppo ravvicinati (*À bout de souffle* – "Fino all'ultimo respiro" esce in Giappone nel 1960, quando *Seishun zankoku monogatari* è già in produzione). Ma se è innegabile l'ammirazione che lo stesso Ōshima prova nei confronti del regista francese, è molto più probabile che il primo contatto con Godard sia avvenuto non col regista ma col critico cinematografico.

A differenziare il lavoro di Ōshima dal corrispettivo collettivo francese ci sono vari punti, primo fra tutti la scarsa attenzione che la Nouvelle Vague accordava a temi politici. Non esisteva in film come *Ascenseur pour l'Echafaud* ("Ascensore per il Patibolo", 1957) o *Les Amantes* (Id., 1958) di Loius Malle, il primo approccio coi film della Nouvelle Vague per Ōshima, un chiaro obbiettivo politico. Da questo punto di vista, dovendo fare per forza un paragone, è più

[86] Donald RICHIE, "Dalla pratica alla teoria", in *Racconti crudeli di gioventù: nuovo cinema giapponese degli anni 60*, Marco Muller, Dario Tomasi (a cura di), Torino, EDT, 1990, pp. 65-74.

ragionevole pensare all'influenza di certi autori neorealisti italiani o registi polacchi come Jerzy Kawalerowicz o Andrzej Wajda coi suoi *Kanal* ("I Dannati di Varsavia, 1956) e *Popiól i Diament* ("Cenere e Diamanti", 1958). Addirittura Ōshima criticando una certa "spensieratezza" che per lui albergava nelle opere francesi, afferma che esse potrebbero al massimo essere il corrispettivo d'oltralpe dei *taiyōzoku eiga* o dei lavori dei modernisti alla Masumura.[87] Uno dei pochi punti di contatto tra i due "generi" si potrebbe magari individuare nel senso di frustrazione nei confronti della società che la trama esprimeva.[88]

Il peso delle vicende storiche in cui questi autori si mossero, a cominciare dall'Anpo tōsō, per poi continuare con le varie proteste e contestazioni al sistema che interessarono gli anni sessanta, è un importante fattore per far capire quanto un paragone con la Nouvelle Vague francese, che è contemporanea alla *nuberu bāgu*, sia inopportuno e sbagliato sotto diversi punti di vista. Anche gli stessi autori, Ōshima in testa, hanno contestato l'uso di quell'espressione per indicare la loro attività ogni volta che ne avevano l'occasione.

> "Da adesso in poi smettiamo di usare una volta per tutte la parola *nuberu bāgu*.! Valutiamo le opere una per una in quanto tali!"[89]

Inoltre, analizzando poi il caso specifico rappresentato da Ōshima Nagisa, considerando cioè quelle che sono le basi della sua poetica, non ci si potrebbe aspettare reazione diversa da un autore che afferma che un film, non solo a livello di trama, ma anche tecnicamente, con luci, montaggio, suoni, musica, movimenti di camere, debba essere espressione della *shutaisei* dell'autore.[90] Va da sé quindi che il cineasta non accetti tanto docilmente un'etichetta, non tanto perché tendeva a subordinare il proprio lavoro a quello di certi registi francesi, ma perché racchiudere le sue opere in una definizione qualsiasi avrebbe significato un appiattimento di quelle differenze di cui sopra: ovvero va a negare la *shutaisei* di ogni singolo autore, per riportarli a un livello unico di forme e contenuti.

Pur di non sottostare a direttive che non gli avrebbero concesso libertà d'espressione e un controllo completo del processo di realizzazione di una pellicola, Ōshima abbandonò la Shōchiku. Per lui quindi essere uniformato in un movimento cinematografico rappresentava il trovarsi nuovamente di fronte a una situazione in cui la propria autonomia e originalità artistica venivano

---

[87] ŌSHIMA Nagisa (intervista), "Trent'anni dopo", in *Racconti crudeli di gioventù: nuovo cinema giapponese degli anni 60*, Marco Muller, Dario Tomasi (a cura di), Torino, EDT, 1990, p. 205.
[88] Dice Ōshima che a confronto con le opere di Wajda o Pasolini, "ゴダールたちヌーベルバーグの映画は、一口に言えば軽い", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 18.
[89] "今後一切ヌーベルバーグという言葉の使用をやめよ！一つ一つの作品を作品として評価せよ！", ŌSHIMA Nagisa, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai san maki – Waga eiga o kaitai suru*, Tokyo, Shichōshimsha, 2009, p. 9.
[90] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ni maki*..., op. cit., p. 17.

negate. Inoltre è difficile immaginare che chi basi la propria idea di cinema sull'"autonegazione permanete" possa accettare l'omologazione racchiusa in un'etichetta.

Chiarito che il termine *nuberu bāgu* non può essere usato correttamente per designare un movimento cinematografico, né per sottolinearne gli elementi di continuità con l'esperienza francese della Nouvelle Vague, credo però che tale definizione possa essere adoperata per indicare la generale spinta rinnovatrice che, cinematograficamente parlando, andrebbe a incarnare un clima socio-politico unico nella storia del Giappone. In questo'ottica si possono contare diverse "onde nuove". Se a iniziarla furono Ōshima, e sul suo esempio i vari Yoshida, Shinoda, ecc., che costituiscono la *Shōchiku nuberu bāgu*, si devono anche ricordare poi Imamura e Suzuki Seijun alla Nikkatsu.[91] Oppure il lavoro unico nell'ambito documentaristico di Ogawa Shinsuke e Tsuchimoto Norihaki. *Nuberu bāgu* potrebbe essere quindi utilizzato per indicare il desiderio di rinnovamento di un cinema fino ad allora dominato da quell'umanismo progressista, incarnato dai vari Ozu, Mizoguchi, Kinoshita, Imai. Un'analoga trasformazione si può rintracciare più o meno negli stessi anni anche nell'ambito teatrale, dove si parla appunto di "post-Shingeki".[92] Tale rifiuto rimandava anche ad una dimensione politica ben precisa. L'Anpo tōsō aveva infatti portato definitivamente alla luce quelle idiosincrasie che esistevano tra l'ortodossia di partito e le idee di questi giovani autori. Se i film dei grandi maestri del dopoguerra, come Kinoshita o Imai possono essere considerati espressione della sinistra giapponese "tradizionale", PCG in primis, Ōshima e gli alti autori della *nuberu bāgu* sono più rappresentativi della cosiddetta Nuova Sinistra, nata dalla delusione derivante la fine del sogno di cambiamento che i vari schieramenti comunisti e socialisti avevano rappresentato dopo la seconda guerra mondiale.

Ōshima affermò di non aver mai visto un film di Ozu o Mizoguchi, finché non iniziò a lavorare alla Shōchiku, perché sentiva che quei film "non avevano niente a che fare con lui".[93] Chi invece iniziò a sentire più vicino a sé, furono registi come Masumura Yasuzō o Nakahira Kō. La "rivoluzione" che portarono nel panorama cinematografico nipponico non fu totale, ma per certi versi non è sbagliato dire che lo stesso gruppo di autori che in seguito verranno etichettati come *nuberu bāgu*, presentano nelle loro opere delle caratteristiche che possono essere rintracciate in germe già in alcuni film di questi artisti.

Volendo sottolineare il carattere innovativo di simili autori, Hasumi Shigehiko propone un interessante parallelo tra la *nuberu bāgu* degli anni sessanta e il Narutaki Gumi formatosi negli anni trenta intorno alla figura di Yamanaka Sadao, che avrebbe avuto effetti tanto duraturi da influenzare anche il lavoro dei giovani autori della *nuberu bāgu*. Entrambi i gruppi sarebbero stati

[91] RICHIE, "Dalla pratica...", op. cit., p. 66.
[92] David G. GOODMAN (a cura di), Japanese drama and culture in the 1960s : the return of the gods, Armonk, M.E. Sharpe Inc., 1988, p. 10.
[93] "自分たちと関係ない", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 12.

mossi da un intento rinnovatore del cinema nipponico, tuttavia l'opera del "gruppo Narutaki" non ebbe niente di "rivoluzionario" come invece è il caso della *Shōchiku nuberu bāgu*.[94]

Come ripetuto più volte, sono molti i motivi per cui non è del tutto corretto parlare di una *nuberu bāgu* come movimento unitario e compatto. Ōshima ha fatto notare una mancanza di intenti e basi comuni, oltre al fatto che i registi coinvolti potenzialmente erano troppo pochi. Anche gli altri artisti condividevano simili posizioni; Shinoda ad esempio affermò:

> "I never felt part of a New Wave. There was never really a "school" of New Wave art. But we did all have one thing in common: the older generation of directors were confident of what they we redepicting. The younger generation were not so optimistic, were suspicious even of themselves… Kurosawa's generation of humanists demonstrated conclusions to contemporary problems; the New Wave does not possess this certainty." [95]

Sarebbe però altrettanto sbagliato non sottolineare quegli elementi di continuità che possono essere riscontrati nel lavoro di Ōshima e degli altri. Pur mancando quella serie di elementi strutturali che possono portare a parlare di "movimento cinematografico", si possono indicare alcune analogie estremamente significative, tanto da giustificare l'uso del termine *nuberu bāgu* per sottolineare il generale impulso rinnovatore. Il particolare background scolastico dei suoi autori, il sistema di lavoro alla Shōchiku, l'interesse per il mondo della gioventù e il particolare clima politico dei quegli anni, furono elementi sufficienti a plasmare una visione, una serie di temi e un metodo di rappresentazione comune a vari autori, che possono essere in questo modo accomunati con l'espressione *nuberu bāgu*. Il carattere innovativo del movimento si riscontra sia tematicamente che stilisticamente, nei tentativi dei vari registi di porsi in contrasto con la situazione precedente, tentando un'opera di rottura o di riposizionamento di elementi appartenenti sì alla tradizione, ma collocati in un nuovo contesto.

I film della *nuberu bāgu* sembrano proseguire il trend di rappresentare eroi nuovi, incompresi, rabbiosi, ribelli, ma di fatto impotenti. E giovani. Tale tendenza, con ramificazioni in realtà cinematografiche anche molto lontane tra di loro, era ben visibile anche in Giappone, dove il cinema stava prestando sempre più attenzione ai giovani. Si pensi ai protagonisti dei film di Masumura, a quelli dei *taiyōzoku eiga*. Una delle opere più importanti della nascente *nuberu bāgu*, per Desser è rappresentato proprio da *Furyō shōnen* ("Cattivi Ragazzi", 1960) di Hani Susumu. Le particolari dinamiche psicologiche, dal sapore squisitamente edipico che riguardarono l'atteggiamento di rottura dimostrato da registi come Masumura, e poi Ōshima, Yoshida, e altri

[94] HASUMI Shigehiko, "Elogio del coraggio. Genealogia della Nūberu Bāgu", in *Racconti crudeli di gioventù: nuovo cinema giapponese degli anni 60*, Marco Muller, Dario Tomasi (a cura di), Torino, EDT, 1990, pp. 25-44.
[95] David DESSER, *Eros plus massacre: an introduction to the Japanese new wave cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 177.

nei confronti dei "maestri" della generazione precedente, può forse contribuire ulteriormente a far luce sull'interesse che questi autori dimostrarono verso il mondo dei giovani.[96]

Una "stagione" cinematografica tanto particolare non poté durare a lungo. Fermo restando che non si può certo indicare l'inizio e la fine di un fenomeno tanto complesso come quello della *nuberu bāgu*, trovo molto interessante e suggestiva la proposta di David Desser di indicare come date che limitano una simile esperienza il 1960 e il 1970, ovvero i due anni in cui il Trattato di sicurezza nippo-americano venne rinnovato. La *nuberu bāgu* nacque dagli umori politici che interessavano il Giappone sul finire degli anni cinquanta, e che raggiunsero il loro apice d'intensità nelle proteste dell'Anpo tōsō del 15 giugno 1960. Allo stesso modo, circa un decennio dopo, quel clima rovente si stava raffreddando, portando di conseguenza anche alla fine del movimento cinematografico che di tale calore si era avidamente nutrito.[97] A partire dagli anni settanta, poi, il lavoro di Ōshima o Imamura si fece molto più scostante, oppure si bloccò completamente per ritornare più di un decennio dopo, come nei casi di Yoshida o Suzuki Seijun.

[96] ibid., p. 44.
[97] ibid., pp. 10-12.

PRIMA FASE (1959 – 1960)

AI TO KIBŌ NO MACHI

Dopo undici esperienze come aiuto regista, prevalentemente con Ōba Hideo, ma anche Nomura Yoshitarō e Horiuchi Manao, Ōshima debuttò alla regia nel 1959. In precedenza aveva realizzato solo *Asu no taiyō* ("Il sole del domani"), che rappresentò in realtà una sorta di prova finale del periodo da aiuto regista.

Hato o uru shōnen ("Il bambino che vende i piccioni") è il titolo originario scelto da Ōshima per il suo primo film, che però venne bocciato da Kido, non troppo entusiasta della pellicola in sé, che per lui aveva un tono troppo grave. Infatti una volta visto il film finito, lo tacciò di essere un *keikō eiga*, realizzato a sostegno della tesi dell'inconciliabilità tra le classi più povere con quelle più abbienti. Un simile sotteso traspare dalla visione della pellicola, ma in realtà il tema principale dell'opera di Ōshima era più ampio; non si limitava a prendere in considerazione unicamente i contrasti tra le due classi, ma voleva rendere con *Ai to kibō no machi* quel malessere che accompagna l'esistenza dell'uomo costretto a vendere se stesso per sopravvivere, ricorrendo magari a imbrogli, truffe, che spesso portano a crimini ben peggiori. Da questo punto di vista, *Ai to kibō no machi* può essere visto come una sorta di "introduzione", in quanto Ōshima riprenderà il concetto, ampliandolo e conferendogli maggior spessore nel successivo *Seishun zankoku monogatari*.

Egli voleva poi mostrare il giudizio che spietatamente la società dà a proposito di questi individui, dopo averne guidato le azioni verso ciò che lo stato stesso riconosce come crimine. La spinta alla "sopravvivenza", intesa unicamente come avere un lavoro che permetta all'uomo di mangiare e vivere, è divenuta la *morale* che guida la moderna società capitalista, invece che un semplice bisogno umano. Masao è costretto a vendersi, indipendentemente dal fatto che la propria famiglia versi in condizioni disagiate. Il dramma che il film mette in scena è prima di tutto quello dell'alienazione, che Ōshima sceglie di rappresentare concretamente attraverso una storia di povertà,[98] benché egli faccia attenzione a non avvicinarsi a quelle descrizioni pietistiche che caratterizzavano le produzioni precedenti. Il titolo che venne imposto dai quadri della Shōchiku, cercava infatti di ricollocare il film proprio in quel genere "naturalistico" che il regista tentò in tutti i modi di evitare.

[98] 『愛と希望の街』なんかでも、けっして貧乏人のドラマじゃなくて、被疎外感をもつということのドラマなんだよね。, ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 68.

Masao è costretto a una truffa, vendere piccioni che sa che ritorneranno da lui, per sostenere la propria famiglia, composta dalla madre malata e da una sorellina più piccola. Egli incontra Kyoko, sua coetanea, figlia di una ricca famiglia di industriali. Il fratello della ragazza, Yuji, decide di assumere Masao nella loro azienda, anche grazie alla mediazione della maestra del giovane, molto partecipe della sua vita. Tuttavia quando la truffa di Masao viene scoperta, egli vede sfumare l'opportunità del lavoro. Nel finale, anche Kyoko viene a conoscenza del suo imbroglio, e decide allora di comprare per l'ultima volta i piccioni solo per liberarli e ucciderli. Non seguono ulteriori spiegazioni sul destino dei personaggi. Maureen Turim fa notare che questa scena rappresenta il culmine di una violenza, di un risentimento che nasce da due momenti precedenti: il primo vede l'insegnante lasciare Yuji, col quale aveva iniziato una relazione, dal momento che i mondi in cui vivono sono divisi da una distanza incolmabile. Nell'altro, dei ragazzi del quartiere dove vive Masao, lo prendono in giro vedendolo tornare sotto l'ombrello assieme a Kyoko, vista come un'invasore del loro ambiente. In entrambe le scene si può assistere a un tentativo fallito di storia d'amore, o comunque un avvicinamento tra classi che non porta altro che risentimento. Questi sentimenti d'astio sfociano liberi così nella scena finale in cui Kyoko e Yuji sparano ai due piccioni, uccidendo uno dei simboli di unione tra i due universi.[99] Il finale infatti sembra rafforzare l'idea di un'incomunicabilità tra le realtà dei due protagonisti. Idea che nel corso del film viene rafforzata anche con altri stratagemmi: ad esempio ricorrendo a simboli visuali come la scala, presente nell'ingresso della casa in cui vive Kyoko. La scala è un elemento architettonico piuttosto ricorrente in *Ai no kibō to machi*, perché capace di veicolare in maniera immediata l'idea di una precisa gerarchia, di un "sopra" e di un "sotto" sociali, nel quale collocare i vari personaggi della rappresentazione. Come nel caso in cui Kyoko, quando invita Masao a casa sua, scende dalla scala dell'ingresso per andargli incontro (per mettersi al suo livello). Anche la maestra quando nel finale lascia Yuji, rinunciando a un legame affettivo che l'avrebbe affrancata dalla propria modesta situazione, scende una scala che la riconduce in quei "bassifondi" dai quali si era illusa di poter sfuggire. Rinuncia così alla sua "scalata" sociale. Nell'opera poi la diversa estrazione dei due ragazzi è sottolineata anche dalla posizione delle due abitazioni: in una zona industriale lungo il fiume, quella di lui, e svettante su un'altura quella di lei.[100] Se la scala serve a rimarcare le distanze tra i due mondi, i piccioni sono il tramite che li uniscono. Il giovane protagonista, appartenente agli strati più bassi della popolazione, vende i due uccelli a una compagna che invece fa parte di una ricca famiglia. Essi poi torneranno da lui, per poi essere rivenduti nuovamente. Ma la scena finale rompe in maniera definitiva tale legame. Da questo punto di vista, inoltre, anche la maestra può essere considerata come una figura di collegamento tra i due universi, avendo entrambi i

[99] TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 30.
[100] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 95.

ragazzi nella sua classe, e adoperandosi affinché Masao riesca a essere assunto nella fabbrica del padre di Kyoko.

L'imbroglio di Masao prefigura uno dei temi che ritorneranno costantemente nel cinema di Ōshima: il crimine. Tale elemento va a incarnare la logica perversa del sistema di scambi alla base del capitalismo. Nel caso della pellicola, la vendita dei piccioni rappresenta un irregolare circolo di denaro, dal momento che le merci acquistate normalmente, poi tornano a casa. Se il capitalismo è una parte del mondo borghese cui Kyoko e Yuji appartengono, a essa il regista sembra contrapporre il mondo "innocente" rappresentato dalla sorellina di Masao, impegnata disegnare animali morti e che più di tutti è vissuta isolata dal mondo.

Il ragazzo è conscio delle sue azioni, sa di star commettendo una truffa quando vende dei piccioni che poi torneranno da lui; ma allo stesso tempo è consapevole della situazione familiare che rende inevitabile il ricorrere a stratagemmi simili per sopravvivere. L'opera inizialmente può anche sembrare un tradizionale film à la Ōfuna: una volta scoperto il suo trucco, il fratello di Kyoko decide di non dargli più il lavoro nella sua fabbrica. Nei melodrammi tradizionali, a questo punto, il ragazzo si sarebbe scusato, così Yuji, commosso dalla contrizione del ragazzo, avrebbe cambiato idea rendendogli il lavoro promesso. Invece Masao decide di non abbassare la testa e sacrificare così il suo orgoglio. Anzi reagisce con rabbia, e poco dopo distrugge furiosamente le gabbie dei piccioni, di fronte alla sorellina in lacrime. I cardini di quell'umanismo strappalacrime che sorreggevano le vicende dei film della Shōchiku vengono completamente divelti in poche scene. Il finale del film poi, quando Kyoko chiede al fratello di sparare ai piccioni, simbolo della sua relazione col giovane, non fa che ribadire nuovamente l'ombra di pessimismo che aleggia sull'opera. In realtà con quel gesto il fratello è come se volesse sfogare anche la sua rabbia per la storia d'amore finita male con la maestra, che in qualche modo sceglie di lasciarlo per restare dalla parte degli "oppressi" come Masao.

A proposito dell'orgoglio dimostrato dal ragazzo, non è esagerato affermare che rappresenti una caratteristica distintiva dei personaggi dei primi film di Ōshima. Masao quando la sua truffa viene scoperta, non si scusa ad esempio con Kyoko per tutto ciò, perché la condizione in cui si trova non gli permette di agire diversamente. Sbandiera il fatto di aver venduto i suoi piccioni più volte, rivelando alla ragazza l'essenza del suo "crimine", dal momento che il proprio ego non gli consente di ammettere che quello che aveva fatto in passato era sbagliato. Ma allo stesso modo non gli consente neanche di poter continuare all'infinito con l'inganno dei piccioni, e quindi distrugge le gabbie verso la fine del film. Egli non vuol diventare un delinquente, ma anche ammettere di aver sbagliato e correggere la propria condotta non era una via praticabile. Il delinquente che Masao avrebbe potuto diventare è il Kiyoshi di *Seishun zankoku monogatari*, che usa la sua ragazza per estorcere soldi agli adulti. Un altro film con cui *Ai to kibō no machi* mostra

una sorta di legame è *Shōnen* ("Il bambino", 1969). Il volto inespressivo alla fine, che osserva Kyoko andarsene per sempre è quello di Toshio che guarda franare le sue illusioni assieme al pupazzo di neve. Entrambi costretti a ricorre a piccole truffe per sopravvivere nella società nipponica del periodo, ed entrambi costretti ad affrontare la realtà di quel gesto. Non solo, quell'inespressività è anche quella di R, il protagonista di *Kōshikei* ("L'impiccagione", 1968). La loro mancanza di espressione deriva dalla maturazione dolorosa, sulla propria pelle, di esser parte di una minoranza, costretta a subire la discriminazione delle stesso ordine civile, vuoi a causa di motivazioni legate alla nazionalità, posizione sociale, ecc.

Gli attori principali della pellicola, il giovane protagonista, la sorellina e Kyoko, sono tutti e tre principianti assoluti. Anche nei successivi film Ōshima si troverà molto spesso a lavorare con debuttanti o personaggi provenienti da altri campi. Sempre però circondato da un folto gruppo di attori feticcio che compariranno decine di volte nelle sue pellicole. In *Ai to kibō no machi*, appare per la prima volta uno dei più "fedeli", cioè Watanabe Fumio, all'epoca già star affermata della Shōchiku, che interpreta il fratello della studentessa. Quest'ultima è Fumie Yuki, cantante rock giapponese. Ōshima è ricorso molte volte a dei cantanti per i suoi film, tra cui Sasaki Isamu, David Bowie, Araki Ichirō. A tal riguardo egli affermò che i cantanti vivono l'intero proprio corpo come uno strumento musicale, e quindi riescono a dare un contributo di prima qualità all'opera.[101] Ovviamente l'essere un musicista non era una caratteristica sufficiente per pensare di poter entrare nelle grazie di Ōshima, che ricorda come un'altra qualità che ricercava tra i musicisti, fosse una sfumatura "aliena".[102] Lavorando spesso con gli stessi attori, per coloro che di volta in volta si aggiungevano, non ricorreva comunque a provini o simili. Di contro egli faceva molta più attenzione nella scelta della squadra di tecnici (operatore, direttore fotografia) che avrebbe dovuto poi accompagnarlo nella realizzazione della pellicola.

Ancora, a proposito dei personaggi principali dell'opera, Yomota Inuhiko propone un'analisi di queste figure dividendo i ruoli principali degli interpreti in tre categorie: *yokuatsusha* ("oppressori"*), zasetsusha*, ("perdenti") e *kōisha* ("agenti"). In *Ai to kibō no machi* gli *yokuhatsusha* si presentano sotto due diverse forme: la prima è quella del poliziotto che fa allontanare il giovane protagonista dall'angolo di strada in cui si riuniscono i lustra-scarpe perché egli non ha il permesso per quell'attività. Oppure il padre borghese di Kyoko e Yuji, che fa il dirigente nell"azienda di famiglia. Ma entrambi gli esempi non sono comunque rappresentativi della categoria, nel senso che il vero ruolo di "oppressore" in questo film, non è chi vieta o comanda ma, come paradossalmente viene già rivelato nel titolo che la Shōchiku impose a Ōshima, sono quei ruoli che si fanno "portatori" di amore e speranza. Si tratta di quei personaggi femminili che

[101] ŌSHIMA, *Oshima Nagisa.* op. cit., p. 77.
[102] 「エイリアン的なもののある人」, ibid., p. 78.

seppur spinti dalle migliori intenzioni e certamente non bramose del male per Masao, finiscono per configurarsi nella narrazione come i veri *yokuatsusha*. La prima è la stessa madre malata del protagonista che vorrebbe che lui continuasse a studiare invece di andare a lavorare in fabbrica. L'altra è la maestra che è d'accordo con la decisione della madre. Infine anche la stessa Kyoko, che tuttavia, dopo aver dimostrato inizialmente buon cuore comprando i piccioni del protagonista, finisce per passare dalla parte degli "oppressori", ovvero di quanti cercano di imporre il proprio punto di vista, morale o pensiero al giovane protagonista. L'unica figura femminile del film a non rientrare in questa categoria è la sorellina, che invece è un essere debole bisognoso di "protezione" da parte di Masao, oltre che essere elemento innocente e puro.

Tra i "perdenti" c'è sicuramente il fratello di Kyoko. Spinto da un moto umanitario, ai tempi dell'università era stato coinvolto nelle attività di assistenza sociale, ma una volta raggiunto il limite di questo umanismo, non si fa problemi ad accettare il ruolo di a.d. nell'azienda di famiglia. Yomota fa un'osservazione interessante a proposito di Watanabe Fumio, e del percorso che egli sembra intraprendere nei film della prima parte di carriera di Ōshima. Egli, all'epoca dell'esordio del regista, era già una star affermata, un attore di primo piano, che anche nei seguenti film di Ōshima sembra rimanere incollato alla figura del "perdente": dal medico abortista del successivo *Seishun zankoku monogatari*, al giornalista di *Nihon no yoru to kiri;* dal padre di famiglia in *Shōnen* al detenuto in Cina di *Gishiki* ("La cerimonia", 1971), i suoi ruoli nei film del cineasta sembrano mostrare una certa coerenza strutturale.[103]

L'unico "agente" dell'opera è il giovane protagonista. Egli conserva un atteggiamento pacato, educato nei confronti di quanti cercano di imporre la propria volontà su di lui. Ma il suo silenzio, la sua inespressività nei confronti di questi ultimi è un atteggiamento volontario, mirato a evitare di scoprirsi troppo nei loro confronti. Masao non fa mai quanto gli viene ordinato, arrivando anche a distruggere con un'accetta le gabbie dei piccioni di fronte a madre e sorella, quando capisce che la misura è ormai colma e un'ulteriore ripetizione del suo imbroglio lo avrebbe trasformato in un criminale vero e proprio. Il suo comportamento non può essere compreso dai vari adulti come Yuji o la maestra, ma solo Kyoko riesce intuitivamente a capire.[104]

La pellicola ha un carattere neorealista come mai più nei film di Ōshima, pur conservando i tipici caratteri di critica ideologica e indagine sociale che invece ritorneranno pressoché sempre. *Ai to kibō no machi* inoltre presenta una particolare dimensione autobiografica che scomparirà nelle opere successive. La situazione di Masao ricorda molto quella del giovane Ōshima, che dopo la morte del padre fu costretto a vivere assieme alla madre e alla sorellina in una situazione di povertà molto simile a quella descritta nel film.

---

[103] YOMOTA Inuhiko, *Ōshima Nagisa to Nihon*, Tokyo, Chikuma Shobō, 2010, p. 29.
[104] YOMOTA, *Ōshima Nagisa*..., op. cit., pp. 79-85.

Kido come detto non fu particolarmente entusiasta del lavoro del regista, troppo attento alla dimensione sociale per gli standard dell'epoca. E infatti l'aver disubbidito ai voleri dell'azienda, costò a Ōshima una sospensione di sei mesi dal lavoro. Il film comunque venne distribuito, anche se in un numero alquanto limitato di copie. Tuttavia l'attenzione positiva che seppe suscitare tra la critica del tempo convinse i vertici della Shōchiku ad affidare un nuovo progetto al giovane autore.

SEISHUN ZANKOKU MONOGATARI

Seishun zankoku monogatari uscì nei cinema dell'arcipelago il 3 giugno 1960. 12 giorni dopo si verificò l'irruzione degli studenti dello Zengakuren nel cortile interno del Parlamento e la morte di Kanba Michiko. L'opera ottenne in ogni caso un'enorme successo di pubblico, e viene di solito considerata una sorta di manifesto della *nuberu bāgu*, in quanto vi si possono ritrovare condensati tutti i temi ritenuti caratteristici di questa nuova generazione di autori: personaggi giovani, crimine, sesso.

L'opera inizia con l'incontro dei due protagonisti: Kiyoshi interviene per salvare Makoto da un uomo che, dopo averle aveva offerto un passaggio a casa, aveva iniziato a molestarla. Il *sarariiman*, dopo esser stato malmenato da Kiyoshi, per evitare di essere denunciato dà ai due giovani del denaro. La disavventura iniziale che permette ai due protagonisti di incontrarsi, è la prima e "innocente" versione di un'azione destinata a ripetersi più volte, come una truffa. I due infatti inizieranno a provocare volutamente situazioni del genere, per estorcere del denaro all'ignara vittima di turno. Questa vicenda introduce un'interessante chiave di lettura basata sul concetto di ripetizione e sostituzione, che può essere applicata non solo per *Seishun zankoku monogatari*, ma per tutta l'opera di Ōshima. In pellicole successive infatti, sarà ancora più evidente; per esempio in *Kaette kita yopparai* ("Il ritorno degli ubriachi", 1968) a metà il film si conclude per iniziare nuovamente in una maniera diversa.

Ad ogni modo, Makoto e Kiyoshi si danno appuntamento per il giorno dopo, per spartirsi i soldi ricevuti. Il ragazzo porta Makoto in una zona del porto di Tokyo dove si concentrano le industrie di legname: numerosi tronchi galleggiano sull'acqua, dando una visione quanto mai concreta e tangibile del "mondo fluttuante". [105] Qui Kiyoshi abusa della ragazza; la rappresentazione dell'atto avviene per sottrazione: l'obbiettivo della telecamera sale fino al cielo, e quando ridiscende, lo spettatore vede soltanto il corpo di lei coperto con un vestito bianco. In questo nuovo mondo, l'atto sessuale è ottenuto con la violenza, che sembra fare il paio con quella

[105] TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 36.

del loro incontro. Inoltre è possibile tracciare un ulteriore schema di ripetizione nei rapporti che entrambi i protagonisti instaurano con due partner molto più gradi di loro. Senza contare che anche il finale si svolge come un parallelo tra le situazione in cui Kiyoshi e Makoto sono rispettivamente coinvolti. Ōshima sembra voler legare idealmente le sorti dei due giovani, rappresentando con uno schermo diviso le loro morti, come a unirli in un involontario *shinjū*. Ma è un suicidio non tanto per amore, quanto per difendere il proprio amor proprio, la propria autostima che impedisce ai due giovani di piegarsi alle regole che la società capitalista nipponica vorrebbe imporre loro. E qua si colloca il messaggio rivoluzionario dell'opera di Ōshima.

Makoto e Kiyoshi condividono una sorta di disappunto verso il mondo degli adulti, dominato unicamente da questioni economiche. E infatti lo affrontano sempre "di petto", protervamente. Come dice Audie Bock, "the two go on to more dangerous games with sex and violence, flaunting their ruthlessness in the face of disillusioned adults".[106] Essi non sono in grado di trovare nessun altro "ideale" cui appoggiarsi, come la fede politica che invece possiede l'amico che ha aderito allo Zengakuren e partecipa alle dimostrazioni contro il rinnovo del trattato di sicurezza. I due quindi, pur non condividendo affatto la spinta economica che guida il mondo degli adulti, finiscono tuttavia, nella loro deriva esistenziale, a ripetere incessantemente quella truffa che gli consente di estorcere del denaro da *sarariiman* un po' sprovveduti. Ma questa ripetizione presto perde l'esaltazione che sapeva dar loro inizialmente, con la presa di coscienza di Kiyoshi e Makoto di star sacrificando la propria dignità (tanto importante anche per Masao in *Ai to kibō no machi*), con la consapevolezza di esser finiti risucchiati nello stesso processo di mercificazione dei loro corpi e delle loro menti, che tanto avevano avversato. Anche Barrett insiste molto a proposito dell'opera di Ōshima sul concetto di orgoglio, di autostima che i due giovani protagonisti mettono in mostra. E che sarebbe una caratteristica non così comune nei film giapponesi. Egli lo fa risalire a una peculiarità personale di Ōshima, che a sua volta deriverebbe dalla suo status "elitario" proveniente dall'esser stato uno studente impegnato in lotte e proteste politiche.[107] Ma tale orgoglio nel caso specifico di Ōshima potrebbe avere un'origine più antica, risalente addirittura al lignaggio "nobile" della famiglia di cui egli fa parte.

Seishun zankoku monogatari viene solitamente accostato al genere dei *seishun eiga*, i film sui giovani, molto popolare anche nei primi anni del dopoguerra, basti pensare al *Waga seishun ni kui nashi* di Kurosawa, o ad *Aoi sanmyaku* ("Montagne Blu", 1949) di Imai Tadashi. In seguito questa tipologia di pellicole ebbe un successo incredibile con i vari rappresentanti dei *taiyōzoku* che, nonostante il numero esiguo di opere che possono essere identificate sotto una simile etichetta, furono capaci di creare un notevole scompiglio nei meandri del cinema nipponico, con le loro

[106] BOCK, *Japanese film*…, op. cit., p. 317.
[107] Gregory BARRETT, *Archetypes in Japanese film : the sociopolitical and religious significance of the principal heroes and heroines*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 1989, pp. 185-189.

rappresentazioni esplicite di sesso e violenza come mai era accaduto prima. Ad ogni modo, anche dopo la scomparsa del "sottogenere" dei *taiyōzoku*, i *seishun eiga* continuarono a prosperare. La Nikkatsu in particolare sfruttò giovani attori che avevano ottenuto una popolarità incredibile, come Ishihara Yūjirō, cui seguirono poco dopo Kobayashi Akira e Akagi Keiichiro.

In altre parole si può sicuramente dire che *Seishun zankoku monogatari* è un *seishun eiga* che si pone sulla strada inaugurata dalle opere dei "modernisti" alla Masumura. Nel film di Ōshima è infatti possibile ritrovare anche alcuni richiami ai precedenti film del genere, come *Kurutta kajitsu* (la corsa in motoscafo) o *Kuchizuke* (la gita in motocicletta sulla spiaggia).[108] Sia il motoscafo che la motocicletta sono infatti simboli di velocità, potere, spirito libero, ovvero tratti caratteristici del genere. Se da una parte il film mette in scena occhiali da sole e gonne corte, e poi l'oceano e la spiaggia, segni di evasione dalla vita quotidiana di questi giovani, simboli solari, dall'altra c'è una "parte oscura" della rivolta che è fatta di alcool, sigarette, locali, che si collocano nel chiuso della città notturna. Il film poi è generoso nell'alternare emblemi di ricchezza, come macchine straniere, alla povertà di certi ambienti come l'appartamento in cui vive Kiyoshi. Egli incarna alla perfezione il ruolo del "rebel without a cause", ovvero di un personaggio segnato nel profondo dalla frustrazione derivante l'incapacità di capire le vere ragioni della sua rabbia, che egli sfoga con comportamenti violenti anche nei confronti della ragazza che ama. Ma per *Seishun zankoku monogatari* sarebbe riduttivo parlare solo di un "film sui giovani". Nelle opere di Ōshima speranza o idealismo, sono spazzati via non solo dalle circostanze, ma anche da precisi imperativi morali degli stessi personaggi. Non esistono eroi e antieroi, proprio perché è impossibile dividere quelle figure tra buoni o cattivi, innocenti o malvagi, eliminando la possibilità di qualsiasi schematica divisione. E di conseguenza impedisce nello stesso tempo qualsiasi tipo di identificazione coi protagonisti.

Ōshima conferisce alle azioni di Kiyoshi una valenza sociale aggiuntiva assente in tutte le opere precedenti. Per questo il film, nonostante il binomio "sesso e violenza" non può essere ricondotto così semplicemente alla categoria dei *taiyōzoku*. *Seishun zankoku monogatari* presenta un ulteriore livello di lettura, una profondità del tutto assente nei film della "banda del sole". Vediamo infatti col procedere della narrazione come Kiyoshi capisca che per sopravvivere in una società materialista come quella giapponese, orientata unicamente al profitto, non possa che vendersi in qualche modo. Ma pur avendo capito finalmente qual è il nemico contro cui scagliarsi, non è sufficientemente forte. Egli difende Makoto quando dei delinquenti tentano di "reclutarla" per farla prostituire; i due decidono anche di smettere con la loro truffa. Ma a quel punto

[108] YOSHIMOTO Mitsuhiro, "Questions of the new – Ōshima Nagisa's *Cruel Story of Youth* (1960)", in *Japanese cinema – Texts and contexts* (a cura di Phillips Alastair e Stringer Julian), New York, Routledge, 2007, p. 171.

dovranno arrendersi di fronte a un nemico più grande e più forte di loro che li condurrà inevitabilmente alla morte.

> "In *Cruel Story*, the rebellious young people are not depicted as a mere social phenomenon to be observed or criticized. Instead, they appear as active agents of action situated in the specific context of postwar Japanese society. Although he sees a significant new development in the 'sun tribe films', particularly in their depictions of sex and violence permeated by the sense of a stifling situation, Ōshima insists that the impatience with the social status quo in these films remains quite superficial and abstract. Ishihara Shintarō, the author of the novella *Season of the Sun*, was a bourgeois youth who had no clear understanding of the concrete socio-political causes that lay underneath the stifling feelings shared by many young people. Moreover, the filmmakers who made the 'sun tribe films' observed the notion of impatient youth merely as a social phenomenon from the position of the distant observer. As a result, the 'sun tribe films' and their descendants, the Nikkatsu action movies, are surprisingly conservative in their treatment of youthful rebellion. The young heroes of these movies may appear to be a radically new type of Japanese person who has severed all ties with pre-war Japan, yet their defiant behavior still comes from rather old fashioned problems concerning parent–child relationships or sibling rivalry." [109]

Anche stilisticamente *Seishun zankoku monogatari* è diverso dai film della banda del sole: riprese con camera a mano, e lunghi piani sequenza, come quello del motoscafo. E poi la lunga scena di Kiyoshi che mangia una mela accanto a Makoto, dopo l'aborto, mentre si sentono parlare nella stanza accanto Yuki e Akimoto, che predice un futuro di fallimenti per i due giovani, simile al loro. Ci sono molte immagini nel corso del film di cui non è semplice trovare il significato, ma che rimandano alla visione cupa, disperata di Makoto e Kiyoshi. Questi sentimenti sono i veri protagonisti del film, non un semplice elemento che rimane sullo sfondo, né un fenomeno passeggero, ma assurgono a un ruolo centrale in virtù del fatto che essi sono proprio quelle esperienze vissute dai giovani dell'arcipelago, cresciuti nel periodo del dopoguerra.[110]

Altra caratteristica dell'opera è la totale mancanza di descrizione da parte di Ōshima dell'ambiente, preferendo concentrarsi esclusivamente sui personaggi. Di Kiyoshi non sappiamo pressoché nulla, se non che ha un fratello più grande che appare per pochi secondi. Ma anche Makoto non fornisce molti dettagli a proposito della sua famiglia. Yuki e Akimoto poi non sono personaggi a tutto tondo, bensì delle "maschere", dei ruoli, ovvero sono due appartenenti alla generazione in rivolta degli anni cinquanta, sconfitti che hanno perso le loro battaglie e vedono le loro aspirazioni continuamente frustrate. Proprio per questo Ōshima evita ogni descrizione

[109] ibid., pp. 172-173.
[110] ibid. p. 171.

familiare, perché così facendo la rappresentazione della rivolta sarebbe troppo semplicistica e scontata. La breve apparizione del fratello di Kiyoshi, paradossalmente, serve a rinforzare l'idea di lui come "eroe solitario". Anche Makoto rifiuta ogni legame domestico: scappa di casa, e non ascolta mai le parole non tanto del padre, remissivo e rassegnato, quanto della sorella. La famiglia è qui rappresentata in negativo: ormai non è più quell'istituzione su cui la società si regge, ma serve solo a dare una descrizione oggettiva dello stato in cui essa è precipitata. Come detto, il padre in particolare è lo specchio di una simile vacuità. Prima, quando Makoto torna tardi, egli maschera la propria incapacità con la fretta di andare al lavoro; (da notare che in quest'occasione Yuki dice che quando lei aveva l'età della sorella, in caso di ritardo veniva severamente sgridata. Non dal padre, ma dalla *madre*). Poi quando Yuki rimprovera il padre di essere troppo indulgente con Makoto, egli si difende dicendo: "Ai tuoi tempi, dopo la guerra, la vita era dura ma la società si stava muovendo verso una direzione precisa. Stava rinascendo come un Giappone democratico, e io ero in grado di poterti riprendere e spiegare cosa era giusto. Ad esempio che la libertà è accompagnata da pesanti responsabilità. Adesso, vorrei poter dire a tua sorella cosa è giusto fare. Ma non posso." In pratica il padre scarica ogni responsabilità su una società abbietta in cui ogni ideale democratico è scomparso, di fatto rivelandosi quale membro di quella "vecchia" generazione, sempre pronta a far appello allo *higaisha ishiki*. L'episodio viene usato dal regista per esprimere nuovamente la convinzione della famiglia come sito inutile per una lotta sociale e formazione di una propria soggettività. Di conseguenza, senza nessun sostegno alle proprie spalle, Makoto e Kiyoshi sono costretti ad affrontare la realtà completamente da soli. Ma non per questo vengono descritti in maniera pietistica dal regista, che come detto non concede spazio al sentimentalismo. In tal senso si indirizza anche la scelta di "abolire" il verde dall'opera, considerata una tonalità troppo "rilassante" per gli occhi dello spettatore. Non c'è gloria per i due protagonisti nella narrazione di Ōshima: la loro vita quotidiana è satura di una pulsione nichilista che permette a chi guarda di capire il loro disincanto, ma senza arrivare a un'identificazione.[111]

Un punto di contatto tra le due sorelle si ha nella clinica in cui Makoto va ad abortire. Questo posto, gestito dall'ex-amante di Yuki, rappresenta la fine delle loro speranze e aspirazioni, mentre ospita uno dei momenti di maggior tenerezza tra i due protagonisti. Yuki e Akimoto riflettono sul fallimento degli ideali della loro generazione, quella degli anni cinquanta, mentre in primo piano ci sono Makoto e Kiyoshi, quella successiva. La coppia di giovani al centro del film non è descritta né come una vittima infelice della società né come ribelli sfacciati. In una dimensione malvagia quanto quella Giapponese del tempo, la loro rivolta assume la forma di una delinquenza senza senso, che poi è ciò che è "crudele" a proposito della loro vicenda. [112]

[111] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 238.
[112] SATŌ, *Currents...,* op. cit., p. 217 .

All'epoca, nei film girati negli spazi di aziende come la Shōchiku non era permesso parlare apertamente di politica. In *Seishun zankoku monogatari*, nelle scene ambientate nello studio del medico interpretato da Watanabe Fumio si intravedono diversi poster comunisti appesi alle pareti. Solo per questo Ōshima incontrò non poche difficoltà al momento delle riprese. In ogni caso, le scene di proteste e le manifestazioni sono relegate nello sfondo, ma rimane comunque palpabile in tutto l'arco del film che l'elemento politico non è assolutamente secondario. Anzi, gli accorgimenti cui ricorre il regista, gli permisero di dare una descrizione più dettagliata di quanto si potrebbe pensare dello scenario socio-politico che fa da sfondo alle vicende. [113]

Nel cinema in cui i due ragazzi si danno appuntamento subito dopo essersi conosciuti, viene proiettato un filmato a proposito della contestazione studentesca del 19 aprile della Corea del Sud. La scena successiva mostra invece una marcia di protesta, filmata in occasione del Primo Maggio. Ōshima mischia nel suo film immagini girate dal vero in occasione di quella manifestazione con altre realizzate in studio. Makoto e Kiyoshi osservano il corteo dall'esterno, e apparentemente nemmeno troppo interessati. Essi vengono utilizzati dal regista per offrire allo spettatore un punto di vista diverso dal proprio: i due giovani rappresentano coloro che assistettero da fuori alle proteste, indifferenti all'ambiente sociale in cui vivevano. Ōshima in quest'opera introduce un'analisi in parallelo della generazione degli anni cinquanta e del decennio successivo, che ritroveremo poi anche nel successivo *Nihon no yoru to kiri*.

Il denaro è la spinta che muove il film. Ogni relazione è letta dal punto di vista monetario. Anche Kiyoshi e Makoto si incontrano quando lui salva la ragazza dalle avances di un uomo, che gli dà dei soldi per evitare che lo denuncino. E i due decidono di incontrarsi nuovamente il giorno dopo per spendere quel denaro. Col prosieguo del loro rapporto, i soldi rimarranno comunque centrali, in quanto "bottino" finale dei loro raggiri, portando a una graduale mercificazione dei due. Anche il rapporto di Kiyoshi con una signora matura, Sakaguchi, è finalizzato solo al guadagno. Quando la coppia proverà a sfuggire a questo circolo, finirà per incontrare la morte. La forza distruttrice del denaro è alla base anche del fallimento del rapporto tra Yuki e Akimoto: si lasciano dopo che ella aveva iniziato a uscire con un uomo ricco. Ancora, Akimoto, che sembra esser rimasto fedele ai propri ideali invece si scopre poi essere dedito a praticare aborti clandestini, attività piuttosto remunerativa. Infine anche Itō, l'amico di Kiyoshi che all'inizio del film si vede impegnato in un corteo di protesta, esprime più volte le proprie preoccupazioni per come fare a mantenersi in futuro. Per questo lascia la sua ragazza, un'attivista come lui, per una di buona famiglia. Che i numerosi riferimenti socio-politici che compaiono nel corso dell'opera, i quali come detto distinguono *Seishun zankoku monogatari* dagli altri *seishun eiga*, interessassero

[113] Julian ROSS, "Seishun zankoku monogatari", in *Directory of World Cinema: Japan*, (a cura di John BERRA), Bristol, Intellect, 2010, p. 238.

particolarmente il regista era chiaro fin dai titoli di testa, che scorrono su uno sfondo fatto con fogli di giornale. Il clima politico, quindi, ritorna poi nelle immagini al cinema sulle proteste studentesche in Corea e della manifestazioni. Per Yoshimoto Mitsuhiro, tuttavia, l'inserimento di quelle immagini del cinegiornale, interrotte poi bruscamente, andrebbe letto anche come una critica a certi autori "progressisti", fautori di un cinema che vuol essere impegnato, ma che per Ōshima pecca ancora troppo nel voler continuamente richiamarsi alla coscienza vittimistica del popolo nipponico (vedi Imai Tadashi o Yamamoto Satsuo).[114] Una morale tanto semplicistica manca completamente nel film. Anzi, ancor prima di *Nihon no yoru to kiri*, già in *Seishun zankoku monogatari* possiamo ritrovare un'accusa a quella generazione di studenti attivisti degli anni cinquanta, veloci nel cambiare il proprio utopistico entusiasmo in disillusione e compromesso. E anche se Ōshima sceglie di inserire immagini di protesta, cui partecipa Itō (il cui opportunismo lascia cadere ben più di un'ombra sui reali motivi di quell'attività), l'azione si focalizza sugli apolitici Kiyoshi e Makoto, il cui nichilismo, violenza e ricerca di un'innocenza pura racchiude una certa gamma di sentimenti comuni all'epoca sia tra quanti avevano scelto la via dell'attivismo politico, che tra i giovani che erano invece rimasti a margine di questa realtà.

L'opera termina con la morte dei due protagonisti, Kiyoshi picchiato a morte, mentre Makoto si lancia da una macchina in corsa, dopo esser salita come molte altre volte prima di allora, ma con la consapevolezza che nessuno sarebbe arrivato a salvarla. Non c'è nessuna consolazione o redenzione nel finale. Il film è impietoso nel mostrare la fine brutale cui vanno incontro i due personaggi che hanno deciso di provare a vivere al di fuori del sistema. Il loro è un fallimento completo. Emblematica la scena in cui Kiyoshi e Makoto si incontrano di nuovo dopo esser stati scarcerati, e sembrano capire che per loro non c'è più niente da fare. Immersi in un fiume di gente che gli scorre a fianco, si scambiano domande vuote ("Cosa facciamo?" chiede lui, "non lo so", risponde Makoto. "Qualche idea?" riprova Kiyoshi, solo per ottenere una risposta analoga: "non lo so"). Schiacciati dal sistema per loro non c'è niente da fare, non ci sono soluzioni. Perché Kiyoshi non ha "forza" ("a quanto pare io non ho la forza di proteggerti"). E in questa società la forza è il denaro, come la scena del taxi arriva a ricordare di nuovo. L'unica soluzione, come egli stesso ammette a malincuore è quella di diventare una parte di quell'ingranaggio ("Odiavo diventare simile a uno strumento o una merce", dice Makoto quando i due decidono di smettere con le truffe).

Eppure Kiyoshi e Makoto hanno lottato. Hanno lottato duramente, senza prendere facili scorciatoie. Quando lei va ad abortire, Akimoto parla con Yuki, ricordando i loro passati insuccessi, addossandone la colpa però alla società, ai tempi duri: si abbandona allo *higaisha ishiki*, e cerca di attrarre a sé anche Kiyoshi, che invece rifiuta. Egli ha un orgoglio, un amor proprio da

[114] YOSHIMOTO, "Questions of the new…", op. cit., p. 178.

difendere, un sentimento che lo porta a dire che lui e Makoto sono diversi da Akimoto e Yuki. Loro non hanno sogni, non servono nessun ideale, se non il proprio piacere. Per questo loro non falliranno. Kiyoshi non vuol incolpare né la società, né la passata generazione né nessun altro per i propri insuccessi. Ma come Akimoto gli ricorda quando si incrociano davanti alla stazione di polizia, anche loro alla fine hanno dovuto soccombere.

Una degli obbiettivi che inizialmente Ōshima si era posto, era stato quello di trasformare il cinema giapponese in mezzo potente, capace di veicolare un discorso intellettuale paragonabile a quello di altri mezzi artistici più "tradizionali" come la letteratura. Per questo, per lo meno inizialmente, le opere del cineasta possono essere lette alla luce di un "processo" intellettuale condotto deliberatamente al fine di superare la coscienza vittimistica presente ancora in così tante pellicole, sia melodrammi prodotti nel circuito delle *major*, che film indipendenti progressisti, per arrivare così alla formazione di una vera soggettività. Tali intenti sono perfettamente riscontrabili in *Seishun zankoku monogatari,* a cominciare dal suo protagonista maschile, Kiyoshi. Egli non accetta mai di incolpare qualcun altro per i propri fallimenti. Egli non è affatto una vittima, bensì un "aggressore", come si può evincere dalle relazioni che lo legano a Makoto, a Sakaguchi (lei nonostante la sua generosità è usata da Ōshima per rappresentare la vacuità delle strutture socio-economiche del Giappone),ecc. "He exposes the moral hypocrisy of the establishment and the organized left, and at the same time acts as an economic and sexual predator. He is a new type of youth character who simultaneously arouses feelings of both sympathy and repulsion"[115].

Tuttavia Kiyoshi non è ancora "portatore" di una soggettività autentica, ma solo "pseudo" (*gijishutai*), dal momento che egli non è consapevole di ciò che va fatto per cambiare la società. Ōshima afferma che a questo stadio ancora non può essere protagonista di un film un personaggio che sia una perfetta espressione della soggettività dal momento che, non esistendo ancora neanche nella realtà, se non come forma idealizzata, se comparisse in una pellicola, ci sarebbe il rischio di una messa in scena schematica e irreale.[116]

Infine, a proposito di alcune particolari scelte stilistiche dell'autore, è interessante notare come in *Seishun zankoku monogatari* compaiano diverse riprese in cui i volti dei personaggi sono tagliati. Ciò fu una precisa scelta registica, che andava apertamente contro la norma dell'epoca che prevedeva invece una rappresentazione chiara, per intero delle facce dei personaggi. Invece Ōshima scelse delle riprese che li caricassero di un ulteriore piano di lettura. Anche il fatto di rappresentare tutte ragazze che fumano era una precisa scelta controcorrente; all'epoca infatti per una ragazza la sigaretta era un forte segno di ribellione. I ragazzi invece vengono ripresi con telecamera a mano, che introduce una nota irrazionale nelle immagini, intervallate poi con

[115] ibid. p. 177.
[116] Joan MELLEN, *Voices from the Japanese cinema,* New York, Liveright, 1975, p. 347.

alienanti paini sequenza usati dal regista per mostrare i grotteschi risultati dei loro crimini, commessi con distacco. Ōshima così facendo sembra voler suggerire non tanto un coinvolgimento, un'identificazione emotiva con quei personaggi, quanto una riflessione critica sulle vicende narrate.

> "Despite his criticism of modernists and established filmmakers, Ōshima makes many inter-textual references to post-war Japanese cinema. […]Some of the most obvious allusions and citations include, for instance, Akimoto's remark 'For our vanished youth!' (the antithesis of the theme of Kurosawa's *No Regrets for Our Youth*); Kiyoshi and Makoto sitting on tetrapods on the seashore (echoing Shūkichi and Tomi who sit on a breakwater in Ozu's *Tokyo Story* [*Tōkyō monogatari*], 1953); Kiyoshi speeding down the street on a motorcycle with Makoto sitting on a back seat (as their counterparts do in Masumura's *Kisses*), and so on. These iconographic and narrative details are neither a self-indulgent display of knowledge by a narcissistic *auteur*, nor mere intertextual borrowings from relevant genres. Instead, Ōshima succeeds in creating a unique, literally inimitable film precisely by using the common vocabulary of the best of Japanese studio productions. He does not simply radicalize the youth film genre, but dismantles it altogether by constructing a critical collage of its conventions in order to create completely new meanings and effects. (The collage of newspaper articles in the credit title sequence discussed earlier can thus be understood as a figurative representation of this method.)"[117]

TAIYŌ NO HAKABA

Il successo incredibile dell'opera precedente, permise a Ōshima di poter girare un nuovo film subito dopo. Per la realizzazione della sua terza pellicola, la Shōchiku gli ordinò di realizzare un film sulla falsariga del precedente *Seishun zankoku monogatari*, ma il cineasta rispose ponendo a sua volta come condizione di utilizzare un quartiere popolare nella periferia di Osaka come luogo delle riprese: Kamagasaki, location particolare, in cui la troupe nel periodo di riprese, fu sempre accompagnata dalla polizia locale, per prevenire qualsiasi evenienza. Ōshima, dopo la sua seconda fatica, ancor prima di aver ideato una storia, aveva infatti deciso che avrebbe ambientato la sua prossima opera proprio a Kamagasaki. Era rimasto affascinato da quegli spazi immersi nella luce, nei quali camminava per tutto il giorno senza incontrare quasi anima viva, fino alla sera. Quando anche gli ultimi raggi del sole andavano ormai spegnendosi infatti, le strade di Kamagasaki si

[117] YOSHIMOTO, "Questions of the new…", op. cit., p. 179.

trasformavano completamente, riempiendosi nel giro di qualche minuto di una moltitudine di gente, che si riversava nelle vie per scacciare la stanchezza di una giornata di lavoro.[118]

Nei vicoli sporchi del quartiere, nel caldo torrido evocato in ogni inquadratura, ritorna in modo ancor più violento la visione pessimistica dell'autore sulle possibilità di cambiamento e realizzazione dei propri sogni incarnate nei giovani del dopoguerra nipponico. Con questo film Ōshima voleva descrivere una realtà di povertà che dimostrasse cosa ci fosse in realtà sotto quei numeri che, a inizio anni sessanta, venivano sbandierati da più parti per indicare la ripresa economica del Giappone e una diffusione della ricchezza su vasta scala. Ōshima, scegliendo di dipingere le avventure di una serie di personaggi che si muovono in affari poco legali per sopravvivere, sta celebrando un requiem per l'arcipelago e il suo futuro, ormai morti e sepolti (immagine a cui rimanda lo stesso titolo, traducibile come "la tomba del sole")[119]

Il film opera una descrizione realista di quegli ambienti, rifiutando ogni sentimentalismo. I corpi descritti con un interesse quasi entomologico nascondono emozioni e sentimenti sotto uno strato di sudore e sporcizia. Il regista non spinge certamente per un'identificazione del pubblico verso individui senza speranza, che ricordano quelli descritti da Pasolini in Accattone o *Los Olvidados* ("I figli della violenza", 1950) di Buñel, come dichiarato dallo stesso Ōshima. Quest'ultimo film, in particolare, sembra abbia costituito una fonte d'ispirazione importante soprattutto per Ishidō, cosceneggiatore di *Taiyō no hakaba*. Pasolini invece è una figura che ricorda Ōshima per il rapporto conflittuale che ebbe con la sinistra nazionale, pur condividendone in larga parte le posizioni; forse anche a causa dell'"ortodossia" o intransigenza che i due intellettuali dimostrarono nei loro rifiuti a condizionamenti e influenze esterne. In ogni caso anche Yomota tira in ballo il paragone con l'Accattone pasoliniano, nel descrive un inferno in terra grondante desiderio.[120] É un mondo pieno di contraddizioni, capace di ospitare fiducia e pusillanimità, speranza e disperazione, sporcizia e santità, tutto fuso in un unico complesso armonico, sul quale svetta il personaggio di Hanako, che si muove sempre in bilico tra bene e male, salvezza e dannazione. Tutto ciò è perennemente investito dalla luce ardente del sole, rossa come il sangue, la quale trasforma ogni battaglia degli uomini di questo mondo, tutte le loro sofferenze, in fatti senza alcuna importanza, al limite del grottesco.

Il tema dell'opera è il rosso del sole, un rosso sangue, che cala dietro le rovine del porto di Osaka, quindi le riprese si concentrarono soprattutto nelle ultime ore del giorno e durante il tramonto. La città di Osaka di quegli anni era una città "sporca, ricoperta di fango".[121] Ōshima nel suo film vuol riproporre questo sporco, il cattivo odore che guardando l'opera lo spettatore

[118] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 155.
[119] Julian ROSS, "Taiyō no hakaba", in *Directory of World Cinema: Japan*, (a cura di John BERRA), Bristol, Intellect, 2010, p. 242.
[120] YOMOTA, *Ōshima Nagisa...*, op. cit., p. 87.
[121] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 193.

immagina essere diffuso ovunque. Ecco perché, per esempio, egli aveva enfatizzato molto il sudore dei personaggi: le immagini restituiscono l'idea di un luogo incredibilmente caldo, quasi torrido. Tanto da pensare che i disordini che scoppiano a Kamagasaki siano in parte dovuti all'afa.

Taiyō no hakaba, poi, è un perfetto esempio di cosa Ōshima intenda quando afferma di non voler puntare o ricorrere agli effetti lirici, sentimentali tipici dei precedenti film della Shōchiku. Il mondo che descrive in questo film è molto vivo, pulsante, fatto di personaggi liminali su cui lo sguardo del regista non si posa mai con pietà o commiserazione. È un ambiente spietato, dominato da una violenza che sembra non avere alcun valore simbolico o catartico: è una pura forza violentatrice che tutto divora. Tanto che è lo stesso Ōshima ad ammettere che uno degli obbiettivi che si era posto, era di trasmettere un sentimento di *iwakan,* di malessere allo spettatore.[122]

Il film si apre con una lunga inquadratura nella quale spiccano le ciminiere di una fabbrica, immagine ricorrente nell'opera. Il sole sta tramontando e la scena e le nuvole sono investite di un rosso che sembra tingere tutto il mondo sottostante di sangue. Il richiamo a quest'ultimo elemento non è certo casuale, e infatti pochi secondi dopo vediamo alcuni giovani ragazzi che cercano di convincere i lavoratori a fine giornata a seguirli in una capanna poco distante a vendere il loro sangue. Uno di loro poi indossa una camicia arancione che continua il gioco di richiami cromatici, ripreso persino dai titoli di testa, anch'essi rossi. In *Taiyō no hakaba*, come detto, la maggior parte delle scene sono girate nei momenti appena precedenti il tramonto, col sole che sta per sprofondare oltre la linea dell'orizzonte. Anche i personaggi principali che pian piano vengono presentati hanno sempre un qualcosa che richiama al rosso o simili, come la camicia di Yasu quando dopo pochi minuti attacca Takeshi e Tatsu. E quando non è un vestito, è un anello, per esempio, come quello indossato da Nobuko, la ragazza con cui Yasu in seguito tenterà la fuga. Il rosso della pietra risalta nel primo piano che la vede coprirsi il volto con le mani per non vedere quando il capo Shin colpisce Yasu.

Chi è escluso da questo bagno di luce rossa, sembra condannato al fallimento. Hanako, Takeshi e Tatsu scorgono per caso due liceali che si baciano, mentre in lontananza si vede il castello di Osaka stagliarsi contro il cielo. Decidono quindi di rapinarli. I due giovani indossano la divisa della scuola, una camicia e una blusa bianchi, con gonna e pantaloni scuri. Il ragazzo viene colpito con un bastone da Takeshi, mentre Tatsu picchia e violenta la studentessa. Hanako assiste immobile alla scena. Takeshi si rivolge ad Hanako chiedendole, retoricamente, se ha visto cosa Tatsu ha fatto alla ragazza. La domanda riporta alla mente la precedente scena voyeuristica della tortura della prostituta con una stampella a opera del Masa di Toura Rokko.

[122] "『太陽の墓場』の場合は、釜ヶ崎をモノとして提示して違和感を観客に与えるというのがひとつの目標なんです", ibid., p. 175.

Qualche giorno dopo Takeshi rimane sconvolto nell'apprendere che il ragazzo si è suicidato, accusato dello stupro della compagna. Hanako invece cerca di rincuorare il giovane, che si sente responsabile in prima persona, sbeffeggiando la debolezza e l'incapacità del defunto. In seguito i due giovani, ritornando nel luogo dell'aggressione, trovano la ragazza che attacca Takeshi con un coltello. La camera si sofferma su ognuno dei tre personaggi, girando loro intorno, poi la ragazza viene spinta giù dal bordo dell'edificio durante la colluttazione con Hanako. I due fuggono velocemente, e si abbracciano appena allontanati a sufficienza dal luogo. La macchina da presa riprende poi il castello di Osaka, inquadrato in una fatiscente cornice di ferro. Spesso l'immagine altamente riconoscibile del maniero viene alternata, anche nella stessa ripresa, con le ciminiere, o con altri elementi del paesaggio. Nel film infatti la sagoma del castello di Osaka che si staglia nel rosso sangue del cielo e del villaggio ai suoi piedi, contrasta con l'immagine quasi da cartolina associata alla popolare meta turistica della città. Per Scott Nygren tale immagine rimanda al contrasto tra ricchi e poveri, tra tradizione contro modernità, turisti borghesi contro i lavoratori della *slum* in cui è ambientato il film, monumento aristocratico contro le condizioni delle classi più basse.[123] Tanto cha a un certo punto l'immagine del castello viene "sostituita" da quella di ciminiere all'orizzonte. Questi due ambiti non hanno nessun punto comune, e soprattutto non esiste nessun modo affinché lo spazio che li separa possa essere colmato.

C'è solo una scena verso la fine del film girata in una luce diversa da quella del tramonto o di quella della sera: quando Takeshi annuncia a Tatsu di voler abbandonare il mondo malavitoso nel quale era finito: la scena è un esterno immerso nella luce pomeridiana. Come a voler sottolineare ulteriormente il desiderio di distacco da quella dimensione fatta di sangue e luce rossa, accentuato anche dall'abbigliamento di Takeshi, che non porta più un capo riconducibile a quelle tonalità scarlatte. L'ambiente è uno spiazzo vuoto, con gli degli edifici sullo sfondo che fanno da testimoni a una lotta furiosa tra i due. Ma la macchina da presa rimane sempre in lontananza senza mai avvicinarsi a riprendere la scena, accompagnata anche da una musica il cui andamento allegro, acuisce la sensazione di straniamento dovuta a un punto di vista così distaccato. La ripresa non si interrompe fino alla fine, quando sarà Takeshi a prevalere, ma subito dopo invece si ritorna alle atmosfere tipiche dell'opera: un sole al tramonto inonda con la sua luce un paesaggio industriale fatto di gru e ciminiere. Abbandonare quella luce rappresenta la fine per individui come Takeshi, e infatti la sua morte avviene poco dopo, schiacciato da un treno.

L'immagine successiva è un sole al tramonto, al centro dell'inquadratura, in una composizione che richiama esplicitamente la bandiera del Giappone e che cambia dopo pochi secondi in un primo piano di Hanako. Questo momento segna il "punto di rottura" del film. La ragazza,

[123] Scott NYGREN, *Time frames : Japanese cinema and the unfolding of history*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 139.

sempre rimasta all'interno della protezione della luce rossa, decide per la prima volta di ribellarvisi. Si precipita nel luogo in cui poveri e lavoratori senza speranza si ritrovano per bere, e fomenta gli animi alla rivolta. La notte tutto il quartiere di baracche viene distrutto e poi avvolto dalle fiamme. La mattina successiva, uno dei personaggi, per descrivere la scena dice: "È come quando era finita la guerra!" Hanako si allontana quindi prendendo per mano il dottore, il vecchio partner del commercio di sangue, e dirigendosi verso la luce del sole, chiara rappresentazione della fine della guerra e, al contempo, della fine dell'Anpo tōsō. Per la prima volta nell'opera si tratta della luce del mattino. È un nuovo inizio.

Hanako è il personaggio centrale della pellicola e funge da raccordo tra due gruppi maschili: la *Shineikai*, formata da giovani teppistelli dediti al furto e allo sfruttamento della prostituzione, e un mondo di imbrogli e raggiri in cui si muovono piccoli criminali di mezza età, che gravitano attorno alla compravendita di documenti agli immigrati e altri piccoli lavoretti. Su tutti spicca la figura di Omaha, un vero criminale di un certo spessore. Anche Hanako ricorre al crimine per guadagnarsi da vivere, in particolare al commercio di sangue. Ella svolge una funzione di critica dell'intero modello femminile giapponese. La sua condotta dissoluta, priva apparentemente di qualsiasi morale, viene vista non come una mancanza di genere, ma come una scelta volontaria, una reazione alla propria situazione. Hanako è un personaggio forte, attivo, ben diversa per esempio da una prostituta che si potrebbe vedere in un film di Mizoguchi, lontana da modelli femminili tradizionali; è logica, intraprendente e cinica. Ma allo stesso tempo è anche spietata. Non si scompone minimamente quando Tatsu violenta una ragazza di fronte a lei. Neanche la relazione con Takeshi riesce a "redimere" Hanako, che continua a non mostrare compassione ed empatia, segni di debolezza. La giovane infatti non può permettersi di provare quei sentimenti, se vuol sopravvivere all'interno di una realtà come quella di Kamagasaki. Ella poi, così come il gruppo di ragazzi della *Shineikai*, sono vestiti all'occidentale, in un chiaro rifiuto dei modelli e della tradizione nipponica che inizia dal proprio abbigliamento. Gli abiti servono anche a datare la narrazione come post-occupazione. In caso contrario, infatti, osservando solo il villaggio di baracche, si sarebbe potuto pensare a un Giappone all'alba del dopoguerra, in cui le miserie del conflitto bellico non erano ancora state superate. Invece questa rappresentazione è tesa a enfatizzare il clima nichilistico che regna nel corso di tutto il film.

In *Taiyō no hakaba* poi, fa il suo ritorno un tema, accennato anche in *Seishun zankoku monogatari*: la gang come microcosmo collettivo che nega l'individualismo. Ma al di là della lettura più superficiale, essa richiama i vari membri ai suoi codici di lealtà e obbedienza estremi, che conducono questi giovani alla morte. Ovvero se il gruppo richiede lealtà dai suoi membri, esso può però decidere in piena libertà anche di tradire i membri. Allargando il discorso, per quanto il cittadino dimostri fedeltà allo stato, quest'ultimo non è tenuto a fare altrettanto. La gang è creata

per un intento economico, che nel film spazia da prostituzione, furti e commercio illegale di sangue. Ma nel suo paragone della situazione del gruppo con lo stato, Ōshima di fatto sottolinea nuovamente quanto le dinamiche economico-materialiste sono alla base della moderna società giapponese. Una visione pessimistica rafforzata egregiamente dall'immagine allegorica del commercio di sangue.[124]

Come detto, tutto il film è girato nei momenti precedenti il tramonto, nelle ultime ore di luce della giornata immerso in toni rossastri, che sembrano "proteggere" i vari personaggi. Anche Yomota offre un'interpretazione del valore o significato di quella luce in chiave positiva: speranza! Per lui la luce rossa che accompagna Takeshi, Hanako e gli altri vestiti con varie tonalità carmine, è una forza capace di guidarli ovunque. Lo stesso per i poveri e i lavoratori a giornata, che passano il loro tempo a spendere in alcol i soldi che guadagnano, e sono in realtà in attesa di un miracolo. Quando poco prima della fine Hanako incalza con le sue domande il reduce sulla possibilità di una rivoluzione, e sui suoi effetti, esso risponde che il mondo sarebbe cambiato, sicuramente. In tal senso *Taiyō no hakaba*, è una storia di speranza. [125]

La cosa interessante tuttavia è data dal fatto che questa intensità, questo slancio emotivo rappresentato dal sole e dalla speranza che sembra rappresentare, è come se scomparisse non appena arriva la parola "fine". Il successivo *Nihon no yoru to kiri*, sarà girato di notte e sempre in ambienti interni. E comunque la narrazione non lascia certo intendere un messaggio positivo, di attesa. Ma anche le vicende narrate in *Amakusa Shirō tokisada* (id., 1962) sono spesso ambientate di notte, e la storia parla comunque del tentativo di rivolte dei protagonisti, destinato a fallire.

La violenza che Ōshima dispiega per le strade di Kamagasaki fa un po' il paio con quella che in quegli stessi giorni stava accadendo al di fuori del Parlamento giapponese. Sulle rovine di quei luoghi si sovrappone poi anche l'immagine del Giappone del dopoguerra, i cui abitanti però hanno perso quell'"energia rivoluzionaria", quella spinta al cambiamento che nei primi anni dell'occupazione sembrava possibile. E in un simile ambiente il "rivoluzionario" interpretato da Ozawa Eitarō attende con trepidazione l'arrivo di una terza guerra mondiale che di nuovo bruci il Giappone fin nelle sue fondamenta e riporti il paese a un nuovo inizio.

Il film è un inno alla forza: ogni immagine infatti pare ricordare allo spettatore che solo i forti possono sopravvivere, in una denuncia spietata di qualsiasi sentimento di umanità, pietà o compassione, come per esempio Hanako che cerca di strangolare il suo stesso padre quando si accorge che sta cercando di imbrogliarla, in aperto contrasto con lo stile tradizionale della Ōfuna. Da questo punto di vista, *Taiyō no hakaba*, al pari del precedente *Seishun zankoku monogatari* dimostra il superamento delle posizioni di quegli autori che nel dopoguerra avevano abbracciato

[124] DESSER, *Eros plus*..., op. cit., p. 51.
[125] YOMOTA, *Ōshima Nagisa*..., op. cit., p. 91.

una sorta di umanismo progressista. Ōshima esprime così il suo disappunto, il suo disinganno per la sinistra organizzata, quella istituzionale rappresentata dal PCG.

Sono stati fatti notare altri punti di contatto tra i due film, come quell'"energia" presente sia nella gioventù, che tra coloro che vivono nei bassifondi. Un simile potenziale viene in parte perso, non essendo strutturato in alcun modo.[126] Tale "mancanza" rappresenta la volontà di Ōshima di delineare personaggi che non incarnino una volontà soggettiva completamente realizzata, che avrebbero corso il rischio di non essere "compresi" dal vasto pubblico. Sceglie quindi figure che non sono in grado di indirizzare verso un bersaglio preciso le loro energie, le quali non riescono a superare la fase di "rivolta, distruzione", per approdare quindi a un nuovo inizio, se non in potenza, come nel finale d'opera. Da questo punto il film può essere letto come una critica alla natura "pseudo" della soggettività in occasione dell'Anpo tōsō. Non si discosta molto il giudizio di Max Tessier, che vede nella "tomba del sole" del titolo, la tomba dei *taiyōzoku*, la tomba della tribù del sole, riferendosi alla sconfitta dell'energia vitale della gioventù, schiacciata dalla derivazione capitalista della società nipponica.[127] (ma non solo, dato il frequente uso che Ōshima fa dell'immagine del sole reale, e quello simbolico dello *Hinomaru* nei suoi film).

> "If Japan's rising sun is pictured in the process of being buried in 1960, the funeral is conditioned by the right wing first having driven the country to self-annihilation in the war, than trying to profit on the aftermath. It is symbolically important that while the scene of profiteering burns at the end, even the antiheroic survivor has nowhere to escape. The film ends on the promise of the repetition of the scene and a savage refusal of heroism as a structure for allegory. Instead of a complete and logical system of equivalencies, allegory here takes the shape of fragmented images: a setting sun, self-annihilation, pimping, commerce that steals identities and traffics in human blood."[128]

Il Sole è tramontato, anzi di più: è morto, lasciando spazio alla notte nebbiosa che farà da sfondo al successivo *Nihon no yoru to kiri*.

APPARIZIONE DELLO *HINOMARU* ATTRAVERSO I FILM DI ŌSHIMA NAGISA

Anche se *Taiyō no hakaba* ne descrive la "tomba", il sole non scomparve del tutto dalle pellicole di Ōshima. Osservando la sua filmografia infatti, si può notare come esso si sia solo "trasfigurato": dal sole reale è diventato sole simbolico, più precisamente quello dello *Hinomaru*, ovvero la

[126] Donald RICHIE, *A hundred years of Japanese film : concise history, with a selective guide to DVDs and videos*, Tokyo, Kodansha International, 2005, p. 197.
[127] Max TESSIER, *Images du cinema japonais*, Parigi, H. Veyrier, 1981, p. 234.
[128] TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 51.

bandiera nazionale del Giappone. Per rintracciare i "passaggi" di questa trasformazione si può iniziare da *Shiiku* ("L'addomesticamento", 1961), anche se la "svolta" avviene a cominciare dal 1967 con *Nihon shunka kō* ("Sulle canzoni sconce giapponesi", 1967), quando la rappresentazione dello *Hinomaru*, reale o metaforico, aumenta a dismisura. A cominciare dalla scena iniziale, dove su uno sfondo rossastro, cola una sostanza che sembra inchiostro e che allargandosi va a formare un sole nero. Tuttavia, poco prima della fine dei titoli di testa questi prende fuoco, rivelando che la sostanza nera altro non era se non olio. Un'altra scena alquanto significativa si snoda a pochi minuti dall'inizio del film. Una scolaresca di bambini, con indosso degli impermeabili gialli, sventola delle piccole bandiere del Giappone, attraversando tutto lo schermo da sinistra a destra. Perpendicolarmente alla fila dei piccoli, sullo sfondo si intravede giungere una nuova colonna di persone: tutti vestiti scuri, sventolanti degli *Hinomaru* neri, a procedere in silenzio sono i manifestanti contro il ripristino dell'anniversario della fondazione della nazione (*kenkoku kinenbi*). A guidare il corteo, davanti si riconoscono alcuni degli attori feticcio di Ōshima, come Watanabe Fumio e Komatsu Hōsei. I quattro studenti protagonisti, seguono il corteo, e uno di loro alla vista di tutte quelle bandiere ricorda i versi di una poesia di Nakahara Chūya.[129] Si cominciano a vedere i primi esempi di contrasto tra rosso e nero, che torneranno spesso in tutta la pellicola, a cominciare dalla citazione della quasi omonima opera di Stendhal.

Poco dopo la scena si sposta in un *izakaya* dove il professore di questi studenti sta bevendo con un'espressione grave. Alle sue spalle è possibile vedere un enorme *Hinomaru* e in sottofondo si sentono cori militari e canzoni di guerra, alle quali si sommano anche quelle di carattere rivoluzionario cantate nel secondo locale in cui il gruppo di allievi, guidati dal professore, si dirige (segno, forse, della nostalgia di Ōshima per il proprio passato nel movimento studentesco). In un'altra scena arrivano a un raduno di studenti in cui vengono intonate canzoni straniere contro la guerra in Vietnam, e su un palco campeggia un'enorme bandiera degli Stati Uniti, mischiata ad altre del Giappone. Dal raduno poi l'azione si sposta nell'aula dove si era svolto l'esame di ammissione. Alle parte sono appese diverse bandiere dell'arcipelago, sia rosse che nere. Lo *Hinomaru* nero ricorda il movimento anarchico del periodo precedente al secondo conflitto mondiale,. ma in questo caso viene impiegato da Ōshima come negazione del concetto di nazione giapponese, e infatti è spesso ritratto accanto alla bandiera "tradizionale" col sole rosso al centro, simbolo per eccellenza dello stato Giappone.

L'idea del sole nero della bandiera nazionale fu di Toda Jūshō, il direttore artistico, che aveva iniziato a collaborare con Ōshima dai tempi di *Hakuchū no tōrima* ("Il demone in pieno giorno", 1966), fino a diventare una delle presenze costanti accanto al regista. Con questa particolare scelta visiva, Toda riuscì a convogliare bene la disillusione del cineasta "with leftist politics in Japan and

[129] YOMOTA, *Ōshima Nagisa*..., op. cit., p. 92.

his observation of the increasing oppression of individual freedom by the state",[130] in quanto se paragonata alla vitalità del sole, lo *Hinomaru* nero assume immediatamente i contorni di un simbolo di morte: quella, appunto, dello stato nipponico dopo il 1960. "The flag becomes the symbol of injustice, and along with the song that are sung in its presence, it shows the imprisonment of the popular consciousness in a false identity". [131]

In *Muri shinjū – Nihon no natsu* ("Suicidio a due forzato – Estate del Giappone", 1967), alla fine dei titoli di testa, appare la scritta "*Nihon*" in katakana su un muro di un bagno pubblico, appena prima che un addetto alle pulizie inizi a lavarla via. Poco dopo, la protagonista attraversa un ponte, deserto, che sembra non avere né fine né inizio. Sotto di esso passano nuotando un gruppo di giovani che trascinano un *Hinomaru*, che fa un po' il paio con quello che pochi secondi dopo viene trasportato da una banda. Per Yomota in questo caso la bandiera indica che "più o meno tutto quanto accade all'interno del Giappone non sia altro che una buffonata senza senso e confusa".[132]

Anche in *Kōshikei* la bandiera del Giappone appare in diverse occasioni. Quando ad esempio viene ricostruita la casa di R per provare a fargli tornare la memoria, è possibile vedere lo *Hinomaru* spuntare in diversi punti. Il pubblico ministero interpretato da Komatsu, che non partecipa alla rappresentazione, siede al di fuori della casa di giornali, e alla sue spalle è appesa un'enorme bandiera, che rappresenta l'origine della nazione interiorizzata da R, un sistema di pensiero che inconsciamente lo affascina. [133]

Un'altra opera in cui Ōshima fa ampio uso di tale espediente visivo è *Shōnen*. La pellicola si apre con l'immagine di un *Hinomaru* nero, il quale sta a ricordare come la famiglia di truffatori protagonista, per quanto si sposti, non è in grado di compiere un passo al di fuori del Giappone: sono come intrappolati dal concetto di Stato, in una versione distorta simboleggiata dallo *Hinomaru* nero. Infatti anche i vari titoli di testa sono inseriti all'interno del cerchio, senza possibilità di uscirne. Una delle scene più interessanti, anche cromaticamente, si svolge nel *ryokan* in cui la famiglia si ferma durante il soggiorno in Hokkaido. Il bambino prima e la madre poi, si rivoltano contro il padre, impersonato da Watanabe Fumio, non riconoscendo più l'autorità da esso rappresentata. Quando a causa della confusione arriva una persona dell'albergo a sincerarsi che vada tutto bene, il padre fa finta che non sia successo niente. A questo punto l'immagine cambia: la scena virata fino a quel momento al seppia, acquista improvvisamente colore, coma a voler far risaltare ancor più vivamente l'altare buddhista e, in particolare, l'enorme *Hinomaru*

130 BOCK, *Japanese film*…, op. cit., p. 323.
131 ibid.
132 "およそ日本という国家の内側で生起することのいっさいは、無意味で無計画な茶番にすぎないというメッセージ。", YOMOTA, *Ōshima Nagisa*..., op. cit., p. 94.
133 ŌSHIMA Nagisa, *Ōshima Nagisa 1968*, Tokyo, Seidosha, 2004, p. 186.

posto alle spalle dell'uomo. Poco dopo una nuova bandiera nazionale appare, ancor più forte emotivamente: quello formato dallo stivale rosso della bambina morta in un incidente poco prima, sulla neve immacolata. Ma è una bandiera piuttosto "contorta" dal momento che è formata con un oggetto di un defunto.

Da simbolo dello stato, fino al legame con la morte che arriva ad avere in *Shōnen*, lo *Hinomaru* nei film di Ōshima si carica di diversi significati e valenze. Quando il sole vero, reale è tramontato definitivamente nel "cimitero", al suo posto ha fatto la sua comparsa lo *Hinomaru*. E ciò coincide con l'arrivo di quell'"alterità" che chiude la prima fase della carriera del regista. Tuttavia per Yomota Inuhiko rimane un'eccezione importante: *Ai no koriida* ("Ecco l'impero dei sensi", 1976). Quando il vagabondo interpretato da Tonoyama Taiji si accascia sulla neve, al mattino viene risvegliato da tre bambini con in mano delle piccole bandiere del Giappone. Una di loro con la punta della sua bandiera gioca col pene del vecchio, prima che gli adulti la fermino. Ōshima ha forse voluto semplicemente ricreare quel legame tra eros e neve, già visto in *Nihon shunka kō,* ma in *Ai no koriida* non è solo il "sostituto" a far la sua comparsa, ma anche il sole vero. Dalle finestre dei *ryokan* nei quali Kichi e Sada si abbandonano ai loro ripetuti rapporti sessuali, filtra infatti quella luce limpida e innocente che illuminava le distese di *Taiyō no hakaba*: sembra rivivere in altre parole quell'armonia luminosa che la luce del tramonto conferiva ai membri di quella "famiglia". Ovvero questi due elementi che per molto tempo erano rimasti separati nelle opere di Ōshima, riescono a fondersi per la prima volta in *Ai no koriida*. Senza che vi sia più un'azione di eliminazione reciproca, sole vero e fittizio convivono armoniosamente nella stessa opera, segno dell'incredibile maturazione artistica raggiunta ormai da Ōshima Nagisa. [134]

NIHON NO YORU TO KIRI

Nihon no yoru to kiri è un film manifesto della fine di un'epoca, quella in cui la lotta politica studentesca era guidata dal partito comunista, e contemporaneamente si poteva quindi assistere alla nascita di una Nuova Sinistra. Mai un film era stato un attacco così diretto contro il sistema. La pellicola registra la sconfitta delle proteste contro il trattato di sicurezza, ma nonostante ciò Ōshima continuò a guardare con fiducia al nuovo movimento che si era sviluppato da tale situazione. Una fiducia che consentì al regista di continuare a girare film con la stessa forza, con la stessa rabbia e gusto per la sperimentazione. Almeno fino agli inizi del decennio successivo.[135]

[134] YOMOTA, *Ōshima Nagisa*..., op. cit., p. 96.
[135] Per ulteriori approfondimenti sulle fasi della protesta contro il rinnovo del trattato di sicurezza nippo-americano e le sue conseguenze storiche, si veda l'APPENDICE 4 "L'Anpo tōsō – la protesta".

Può sembrare strano che Ōshima sia riuscito a realizzare un'opera tanto rivoluzionaria in un contesto sì conservatore come quello della Shōchiku. In effetti egli successe nella sua impresa sfruttando i movimenti interni che interessarono proprio in quei giorni le alte sfere della Shōchiku, con Kido Shirō che lasciò il posto a Ōtani Hiroshi, mentre nuovo direttore degli studi divenne Hosoya Tatsuo, "che altro non era se non un amministratore a cui mancavano le capacità di produttore".[136] Ōshima quindi furbescamente strappò da quest'ultimo l'approvazione della sceneggiatura, sfruttando il fatto che Hosoya non era in grado di valutare il valore di un film dallo script; iniziò poi le riprese prima ancora di ottenere il via libera dell'assemblea dei dirigenti, e quindi prima che Kido venisse a sapere esattamente di cosa trattava il film. Ōshima si impegnò in una realizzazione a ritmi velocissimi, proprio perché consapevole che l'intervento nel progetto di Kido avrebbe determinato l'inevitabile interruzione delle riprese a causa delle tematiche eccessivamente politiche, e quindi non adatte alla Shōchiku. Alla fine il film fu girato in 17 giorni, e a quarantotto ore dall'uscita nei cinema di tutto l'arcipelago, Ōshima era ancora impegnato a completare gli ultimi ritocchi tecnici. Se le precedenti tre pellicole rappresentavano per certi versi ancora una sorta di compromesso tra la libera espressione del proprio io, e il fatto di dover girare all'interno delle strutture produttive della Shōchiku, con quest'opera Ōshima dette completo sfogo ai propri impulsi, politici e "soggettivi".[137]

Il cineasta parte dallo spunto delle nozze di due giovani per raccontare dieci anni della storia della sinistra studentesca del Giappone; dieci anni durante i quali il paese continua il proprio processo di americanizzazione. Il matrimonio diventa un'occasione capace di riunire i presenti in gruppi, si trasforma in spazio teatrale, drammatico dove ognuno intenta un processo all'altro, cioè a chi fa parte dell'altra fazione e non la pensa come sé. Essi si urlano dietro le proprie convinzioni, le proprie menzogne, rinfacciandosi errori e colpe. I personaggi di *Nihon no yoru to kiri* finiscono per diventare incarnazioni di un punto di vista; parlano come libri stampati, sbraitano, ma sono avulsi da qualsiasi realtà. "Ogni membro vende il proprio corpo e la propria anima al suo micro-universo sociale, anche a costo di trascurare l'essenziale: una vita privata che diventa vita pubblica, e i sentimenti spinti alla periferia di quest'ordine".[138]

Come detto, il film prende avvio dal matrimonio tra due giovani membri di due generazioni diverse. La cerimonia diventa così il pretesto per un'attenta analisi del soggetto rivoluzionario del 1960, a cui si sovrappone la "ricerca della responsabilità soggettiva del pensiero e dell'azione del movimento di lotta tra il 1950 e il 1955".[139] Ōshima quindi con la sua indagine del passato sferra

[136] HASUMI, "Genealogia...", op. cit., p. 40.
[137] TURIM, *The films of Oshima Nagisa.,* op. cit., p. 52.
[138] Gérard COURANT, "Nuit et Brouillard au Japon – Terrorismes et «théorismes»" , in *Cahiers du Cinéma*, 309, 1980, pp. 90-91.
[139] MATSUMOTO Toshio, "Il soggetto e la sua assenza", in *Racconti crudeli di gioventù: nuovo cinema giapponese degli anni 60*, Marco Muller, Dario Tomasi (a cura di), Torino, EDT, 1990, p. 109.

un duro attacco allo stato attuale delle cose, alla coscienza irresponsabile e priva di soggettività del pubblico presente. Lo fa attraverso una negazione continua e una relativizzazione vicendevole dei vari personaggi, spinge lo spettatore a sviluppare una critica soggettiva. Durante il corso dell'opera le varie "fazioni" che compaiono si lanciano ogni sorta di accuse, che non si risolvono di certo nel finale. Il regista non rappresenta un gruppo più vicino ai suoi pensieri, facendo così prevalere un'idea rispetto a un'altra. Egli non presenta alcuna verità oggettiva, alcuna conclusione. Evita ogni semplificazione, lasciando lo spettatore nella posizione di dover ragionare sulla situazione e decidere per conto proprio. E non è poco, in una nazione che non era più abituata a pensare.[140]

Ōshima aveva già proposto un'analisi del movimento di protesta degli anni cinquanta anche prima di *Nihon no yoru to kiri*, in *Shinkai gyogun ,* in cui parla delle proteste di inizio anni cinquanta, delle varie generazioni presenti. Il "pesce degli abissi" del titolo è una particolare specie ittica che vive nei fondali marini in cui nemmeno la luce del sole riesce ad arrivare. Ma questi pesci hanno sviluppato la capacità di emettere luce dal loro stesso corpo, la quale gli consente di sopravvivere senza essere completamente soverchiati dall'oscurità totale che li circonda. Per Ōshima tali animali diventano l'ovvia metafora di quei giovani che agiscono come agenti di cambiamento sociale senza rimanere schiacciati dall'ambiente circostante.[141] Ancora, anche nel confronto tra la coppie Kiyoshi/Makoto e Akimoto/Yuki di *Seishun zankoku monogatari* si prefigura già una sorta di precedente per una simile comparazione.

Il film è ambientato nel 1960, all'indomani della sconfitta del Anpo tōsō. In occasione del matrimonio tra Nozawa, un ex-membro dello Zengakuren durante gli anni cinquanta, e Reiko, appartenente invece alla generazione più giovane, quella delle proteste del 1960, si ritrovano diversi personaggi. Alla cerimonia partecipano il professore di idee progressiste Utakawa con la moglie, e un'altra coppia della vecchia generazione, Nakayama e Misako, assieme a molti altri amici ed ex-compagni dei due giovani sposi. L'arrivo di Ōta, ricercato dalla polizia per le sua partecipazione alle proteste di giugno, e Takumi, che aveva assunto l'identità di Takao, in realtà morto anni prima, servono a riportare la storia sui binari che conducono al passato. Le interruzioni rappresentate dai due infatti, provenienti dal mondo fatto di notte e nebbia di fuori, rappresentano l'entrata in scena di una coscienza storica di cui i due giovani sono portatori.

---

[140] "日米安保は、日本のこんにちの繁栄に役立ったでしょうね。ただし、そのぶんだけ、日本人を、ものを考えなくさせてしまったと思います。ようするに、アメリカによって守られている。ということは、あるていど以上に発言権はない。どうせ発言権がないんだったら、考えてもしようがない。ということで、大半の日本人をして、あんまりものをまじめに考えなくてさせてしまった。無責任にさせた。（。。。）だから安保闘争はやらなきゃよかったとかは思いませんね。", ŌSHIMA, *Oshima Nagisa.* op. cit., p. 288.

[141] YOSHIMOTO, "Questions of the new…", op. cit., p. 178.

I flashback del passato riguardano questioni ancora irrisolte, ferite aperte, che gli interventi di Ōta e Takumi, servono a riportare al centro della discussione. Un esempio è appunto la storia di Takao, un membro dello Zengakuren degli anni cinquanta che si suicidò dopo esser stato accusato di aver aiutato a fuggire una spia, dai membri della fazione più vicina al PCG del movimento. L'altro evento riguarda Kitami, che dopo esser stato accompagnato da Rieko all'ospedale, scompare in seguito alla notizia della ratifica del trattato. Le figure di un compagno scomparso e uno suicida, servono a permettere ai membri di ambo le generazioni di confrontarsi coi propri errori, con quelle questioni lasciate irrisolte, che all'epoca si è preferito non affrontare direttamente. Con la descrizione di questi "martiri" Ōshima sembra poi voler ricordare quanto "i tradimenti personali siano collegati con le questioni politiche".[142]

Il rapporto che il regista è capace di stringere tra il personale e il politico è uno dei punti di forza del film, andando di fatto a costituire la base fondamentale di tutta la sua filmografia.[143] La vicenda che lega Nozawa, Misako e Nakayama, esemplifica perfettamente la dinamica per cui lo spettatore non riesce a capire bene quanto gli attacchi che i personaggi si rivolgono, siano dettati da differenze ideologiche, e quanto invece da gelosie e rancori personali. Partendo proprio da questi legami Pascal Bonitzer propone un'interessante lettura dell'opera. Egli individua una struttura circolare, anzi a spirale. Il film risulta essere composto di numerosi cerchi. A cominciare da quello formato inizialmente da tutti gli ospiti riuniti attorno alla nuova famiglia in occasione del loro matrimonio. L'equilibrio viene poi turbato dalle due apparizioni che introducono il passato.

La pellicola si sviluppa attraverso una narrazione che procede per flashback a narratori diversi, un po' come era lo stesso *Rashomon* (id., 1950) di Kurosawa. Ma oltre a una messa in scena volutamente essenziale, nel richiamare una dimensione teatrale della storia, i salti nel passato servono per far immergere lo spettatore non tanto negli animi dei partecipanti alla cerimonia quanto nei meccanismi ideologici del partito. Bonitzer inizia affermando che ad esempio, travolti in questi ingranaggi, il desiderio scompare. E la prova che egli porta a sostegno della sua tesi è il matrimonio dei due giovani. Ōshima parte dagli amori, dalle aspirazioni di tali personaggi per fare una "critica rivoluzionaria del movimento rivoluzionario", come egli stesso dichiarò in un'intervista. Storia quindi di due generazioni studentesche, e storia di due circoli amorosi, che vediamo essere due rami in ripetizioni posti uno sull'altro, in un movimento a spirale all'interno

142 TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 56.

143 Ōshima da questo punto di vista fin dagli anni dell'università aveva articolato la propria riflessione ideologica, che in seguito traspare anche dal suo cinema, come un discorso politico che costituisce un continuum con la sfera personale dell'individuo. Ciò non esiste un "io politico" e un "io privato" disgiunti: "政治的存在であるかないかは現象形態の問題じゃなくて、自分自身の在り方をどう考えるかという意識の問題", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushu dai ichi maki.*, op. cit., p. 302.

del partito. Esso stesso è organizzato in rami e circoli su uno schema più grande che è quello del movimento comunista internazionale.

Le due storie, i due matrimoni, sono molto simili tra loro. Nel caso più recente vediamo arrivare Ōta a interrompere il matrimonio di Nozawa e Reiko perché un compagno, Kitami, è scomparso. Dalla discussione che ne segue, si capisce che Ōta era l'amante di Reiko, di cui Kitami era segretamente innamorato. I legami che uniscono questi personaggi sono esattamente gli stessi che dieci anni prima avevano unito Nozawa, Nakayama, Misako e Takao. Nozawa infatti, simpatizzante del PCG, era un militante dello Zengakuren, innamorato di Misako, da cui era attratto anche Takao. Dopo l'episodio della spia, esso esce di scena, suicidandosi. Misako poi lascia Nozawa per un apparatchik di partito, Nakayama con cui si sposa.

La figura geometrica disegnata da questi attori ha il vertice alto occupato da Takao e Kitami e rappresenta due individui deceduti. Sono personaggi che non compaiono nemmeno nella messa in scena teatrale del matrimonio, ma il cui ricordo evocato da Takumi e Ōta porta scompiglio nell'ordine del cerchio politico-familiare. Solo Nozawa ha un ruolo in entrambi i circoli, ma nei dieci anni che separano le vicende, cambia. La funzione che egli aveva nel 1950, passa nel 1960 a Ōta, mentre lui va a ricoprire quella che in passato aveva Nakayama. Nozawa va a fare quindi da saldatura tra i due circoli, da cui si diparte il movimento a spirale, in cui è il vecchio a prevalere sul nuovo, in una sorta di andamento "involutivo". Interno al cerchio, a questo movimento perpetuo a vortice, i vari membri o simpatizzanti comunisti devono trovare il proprio posto: "di fuori" o "di dentro"?. Il cerchio infatti gira su se stesso, producendo esclusi e lasciando altri ai margini, ovvero favorendo ora una parte piuttosto che l'altra, ma sempre attento a non pendere troppo da un unico lato. Il movimento è deciso dai dirigenti del partito, che hanno raggiunto le loro posizioni "seguendo la corrente"[144], ovvero cogliendo il trucco che c'è alla base del ritmo oscillatorio.

Anche la messa in scena e la stessa scenografia rafforzano l'idea di una circolarità chiusa. La macchina da presa percorre avanti e indietro, o per meglio dire oscilla da destra a sinistra e viceversa in piano sequenza, su uno spazio immobile in cui si sovrappongono livelli temporali diversi. In questo spazio, l'unica apertura è costituita dall'uscita verso il giardino, che però è il regno della notte e della nebbia, dove arrivano e spariscono i morti, ma anche gli "altri", come la polizia.[145]

L'episodio della cattura della spia è emblematico di una condizione in cui ormai si è perso completamente di vista la realtà. Si va avanti unicamente su lotte intestine teoriche, tendenze interne al partito. E il giovane catturato viene asportato dal piano reale ed elevato a ruolo teorico,

[144] Pascal BONITZER, "Nuit et Brouillard au Japon" in *Cinéma 72*, 255, 1980, p. 6.
[145] ibid., pp. 4-8.

quello di *spia*, e poco importa che lo fosse davvero o meno. La linea di partito impone che sia una spia, considerato il clima di guerra fredda sentito anche nel Giappone di inizio anni cinquanta. Di conseguenza coloro che mettono in discussione il fatto che il prigioniero fosse un infiltrato, mettono in discussione il partito stesso. E quindi vengono tacciati di nichilismo. Al di fuori del partito non c'è niente, o per meglio dire c'è il niente e l'attitudine politico-morale che ne deriva: il nichilismo, per l'appunto. Tutti i personaggi ne sono come ossessionati, perché esso significava esser "al di fuori", in quel mondo dove regnano la notte e la nebbia.

Il nichilismo vuol dire nel film anche non poter più amare. In questo senso deve essere interpretato il percorso di Nozawa, che spaventato dalla linea dura assunta dal PCG al posto della convivenza pacifica, ne è disorientato, non riesce ad "adattarsi" come Nakayama. Egli perde Misako, e rimane in una sorta di "limbo" per dieci anni (vedi le scene di lui ubriaco), da cui esce solo quando viene riammesso dentro al circolo in occasione delle proteste contro l'Anpo del 1960, e avrà così la possibilità di sposarsi. Ma anche il matrimonio ricade all'interno di questo cerchio di "irrealtà", basta vedere gli esempi che la storia ci fornisce. Non sappiamo se Nozawa e Reiko si amino. Egli era innamorato di Misako, e la ragazza sembra disposta a fuggire con Ōta, di cui un tempo era l'amante. Anche Nakayama e la moglie non sembrano affatto una coppia felice (Misako afferma che la sua vita con lui "è sinistra").

I due soli personaggi "positivi" dell'opera sono coloro che osano porsi delle domande, mettere in discussione una verità che non accettano solo perché fornita dal partito, o da qualunque altra istituzione: Takao e Kitami, cui però tale scelta non porta certo felicità, né politicamente, ne sentimentalmente. I due soli personaggi non travolti da sete di potere, né schiavi della retorica, né vigliacchi da seguire servilmente la "linea" sono scomparsi. Riprendendo la metafora del cerchio di Bonitzer, non solo *out* ma anche *off*.

La narrazione in *Nihon no yoru to kiri* procede in modo molto irregolare, con "flashback che non sono flashback ma squarci onirici dentro le nebbie del presente".[146] Ōshima affronta la questione del passato scegliendo una giustapposizione dialettica tra esso e il presente, ovvero scegliendo di presentare i due gruppi uno di fianco all'altro. Essi sono l'incarnazione dei due diversi piani temporali, cui corrispondono anche stili diversi. Ma oltre a ciò c'è un altro tempo ancora, che si colloca a metà tra passato e presente (anche se in realtà è molto più vicino al presente): è il tempo dell'Anpo tōsō, quello della manifestazioni, che Ōshima descrive con uno stile ancora una volta differente, questa volta minimale: su uno sfondo nero, spiccano bandiere e striscioni, grida e immagini della protesta.[147] Le vicende infatti sono narrate come flashback dai vari membri del banchetto. Dato che il passato è ancora così indissolubilmente legato al loro

[146] ARECCO, *Nagisa Oshima,* op. cit., p. 38.
[147] DESSER, *Eros plus...*, op. cit., p. 271.

presente, il regista scelse una linea temporale che alternasse le due dimensioni della storia; certo non un modo di procedere della narrazione tipico della Shōchiku. Scelte simili comunque torneranno anche in altri film, come *Hakuchū no tōrima* o *Gishiki*. Per il regista questi salti indietro nel tempo non servono solo per gettare luce sugli eventi del presente, ma anche a dimostrare una sorta di coesistenza delle due realtà: il passato non è solo passato ma continua a vivere di fronte a noi.

A proposito di *Gishiki*, i due film sono spesso accostati, non tanto formalmente quanto dal punta di vista tematico: entrambe le pellicole presentano una riflessione sulla storia moderna del Giappone. Più circoscritta in *Nihon no yoru to kiri*, si espande poi nel film del 1971, arrivando a toccare la totalità della società nipponica, analizzata in un arco di tempo più lungo. Si può poi provare a tracciare un altro legame tra le due pellicole: *Nihon no yoru to kiri* prende avvio da un matrimonio, una *cerimonia*, come se il film potesse divenire un segmento, un nuovo flashback in *Gishiki*. Non sarebbe strano in fondo intravedere la sagoma dimessa di Masuo mischiata tra gli ospiti, ovviamente dalla parte della sposa. In fondo è lo stesso Masuo a confessare le sue simpatie politiche quando nella scena del matrimonio dello zio Isamu, in cui tutti i membri della famiglia sono chiamati a cantare una canzone, egli avrebbe voluto intonare un canto contro la guerra, se Terumichi non lo avesse interrotto. Il fatto stesso di utilizzare una cerimonia come punto di partenza per la pellicola, secondo Maureen Turim, che a sua volta riprende un'osservazione interessante di un antropologo americano, Bates, sarebbe un atto di protesta. Il lavoro di Bates infatti sostiene che la "nuova sinistra" dell'epoca, in Giappone come negli Stati Uniti, tendesse a considerare cerimonie come quella matrimoniale, eccessivamente borghesi, e quindi in contrasto con lo spirito del movimento. La scelta di Ōshima di mettere in scena l'interruzione di una simile cerimonia, soprattutto attraverso la rievocazione di vecchi fantasmi del passato, è un modo alquanto brillante e innovativo di trasporre su schermo i conflitti dell'epoca.[148] In *Nihon no yoru to kiri* invece il matrimonio dovrebbe rappresentare, nelle intenzioni, un tentativo di unione tra le due frange dello Zengakuren: quella dominata dal Partito Comunista (Nozawa) e quella che invece si era ribellata a questa ingerenza (Reiko). Ma l'unione sarebbe solo istituzionale, senza alcun tentativo di risolvere i problemi alla base.

Satō Tadao ha definito l'opera un *diskasshon dorama*, un termine che dimostra l'alta densità emotiva e drammatica affidata al dialogo.[149] Una simile idea viene rafforzata anche dalla realizzazione tecnica, che si basa su una lunga serie di inquadrature che nelle scene del banchetto, soprattutto, vede la macchina da presa spostarsi lungo un ipotetico asse orizzontale, senza stacchi, per seguire le parole dei personaggi. La telecamere si muove da destra a sinistra, come un pendolo,

[148] TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 55.
[149] SATŌ, "Ōshima Nagisa no sekai", citato in TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 51.

magari quello che la protagonista di *Waga seishun ni kui nashi* vede di fronte a se nelle scene di prigionia. Questi lunghi piani sequenza derivano da certe suggestioni emotive scatenate dai film di Roberto Rossellini.[150] Le immagini sono interrotte da pochissimi stacchi. Inizialmente l'idea di Ōshima era quella di usare più tagli, ma a differenza di quanto avviene solitamente, per cui si cerca sempre di fare una transizione in fase di montaggio il più morbida possibile, in modo da non far percepire allo spettatore un cambio di prospettiva, Ōshima voleva enfatizzare tale cambio. Quando l'inquadratura si sposta, lo spettatore deve esserne ben conscio. Poi decise di passare ai lunghi piani sequenza per generare in chi guarda la pellicola un senso di tensione.[151] In *Nihon no yoru to kiri* non c'è un protagonista unico. Si potrebbe quasi dire che il vero protagonista siano i movimenti della macchina da presa, e di conseguenza chi ordina tale moto, cioè il regista stesso. Per Dana B. Polan invece, questi lunghi piani sequenza sono essi stessi dei tentativi di interruzione delle nozze. Ōshima quindi non concorderebbe col tentativo di unione tra generazioni diverse, rappresentato dal matrimonio tra Nozawa e Reiko, che viene quindi ripetutamente interrotto.[152] Alla fine in ogni caso, l'opera conta solo 47 tagli.

Il titolo della pellicola deriva da un reportage di Viktor E. Frankl su Auschwitz, *Nuit et Bruillard*, divenuto poi un cortometraggio con cui Alain Resnais denunciò gli orrori del nazismo.[153] Il film di Ōshima sembra poi far eco al senso dell'opera del regista francese: il fallimento delle società europee capaci di originare le mostruosità del nazismo. Allo stesso modo Ōshima nel suo lavoro esprime il fallimento di quell'umanismo progressista e del PCG di apportare un cambiamento effettivo nel tessuto socio-politico del Giappone.

Nihon no yoru to kiri è una rappresentazione del proprio io politico, che attinge a piene mani da un passato che il cineasta ha vissuto in prima persona. Riaffiorano ad esempio le esperienze che Ōshima visse in gioventù in alcuni gruppi teatrali, dall'utilizzo che egli fa di attori di quell'estrazione, oltre che una messa in scene delle vicende molto scenografica. Inoltre si intravede anche il passato di attivista politico, in quelle parti piene di dialoghi e citazioni dirette che in quegli anni infiammavano il dibattito politico della sinistra giapponese, in particolare nelle diatribe dialettiche tra il PCG e le altre realtà progressiste.

A proposito poi della dimensione teatrale dell'opera, Satō Tadao ha fatto notare come la predominanza che viene conferita ai dialoghi fa sì che la parte spaziale sia trascurata quasi del tutto, e infatti l'opera si svolge prevalentemente su due soli luoghi: il dormitorio e la sala del banchetto di nozze.

---

150 ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 254.
151 ibid., p. 251.
152 Dana B. POLAN, "Politics as Process in Three Films by Nagisa Ōshima.", in *Film Criticism*, 8, 1983, p. 36.
153 ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 230.

La stessa idea viene rinforzata da una descrizione dei personaggi "funzionale" a tal scopo. In altre parole, il film presenta le numerose anime che componevano il movimento studentesco, quelli più vicini al PCG e una frangia più rivoluzionaria. Abbiamo poi il professore che incarna uno "scetticismo" liberale, e un'adesione al partito indifferente di Sakamaki. Egli parla come un libro stampato, agisce come un libro. A questi moralisti passivi si contrappone Takumi, che non si lascia mai sfuggire un'occasione di rimproverare gli errori di giudizio dei suoi compagni. Egli non vuol sottostare al dogmatismo militante che consiste nel seguire con zelo a volte anche ottuso, le direttive del Partito. Rientrano in tale categoria sia Nakayama, più metodico, che Nozawa, più entusiasta. E poi c'è Ōta, l'estremista. Vengono presentati quindi una notevole varietà di posizioni ideologiche che convivevano tutte sotto la stessa etichetta di movimento studentesco. In realtà Ōshima cerca di farci scoprire quelle maschere false, sotto al quale si nascondono però le verità di ogni personaggio, coperte da imposture teoriche. I personaggi sono "fissi" nei loro ruoli, spesso si rifiutano anche di osservare lo scorrere degli eventi di fianco a loro, fermi nelle verità dogmatiche che la loro posizione gli impone. [154] Essi assolvono così a un ruolo ben preciso, contribuendo ad accrescere il carattere teatrale della messa in scena. Questa è rotta da due apparizioni e altrettante sparizioni (apparizioni come intersigne delle sparizioni). Ecco allora che l'arrivo di Ōta richiama con forza la scomparsa di Kitami durante le manifestazioni del 15 giugno, disperato per il fallimento delle proteste, ma soprattutto per la rinuncia di molti dei suoi compagni; e poi l'intrusione di Takumi che viene presentato come il ritorno del fantasma di Takao.

La spessa dimensione politica dell'opera non deve poi far dimenticare che questo è anche un film sulla giovinezza. I giovani, invece di essere ripresi come in innumerevoli esempi precedenti, non solo giapponesi, all'aperto sotto un cielo azzurro, vengono qui mostrati nelle tenebre della notte, in una stagione di lotte, umiliazioni, animati da una certa ingenuità tesa però verso un ideale di giustizia superiore.

Il film non offre certo una visione consolante e positiva, nonostante le numerose scene di canto e festeggiamenti. Ōta viene arrestato nel giardino, di fronte a tutti gli altri. Nakayama allora stigmatizza l'accaduto attraverso un lungo discorso, vuoto, che sembra non finire mai. Infatti pian piano la sua voce diviene solo un brusio indistinto sullo sfondo, ma comunque sempre presente, fino all'arrivo del kanji che annuncia la fine del film. Privilegio del cinema sulla realtà. Ma il pessimismo che l'opera esprime deve essere interpretato in maniera "costruttiva"; in altre parole esso spinge il pubblico alla riflessione e a uno slancio politico mirato al riconoscimento dello spirito non certo sopito dell'Anpo tōsō.[155] Da questo punto di vista la pellicola sembra anticipare i

[154] ŌSHIMA, "écrits (II)", op. cit., p. 9
[155] DESSER, *Eros plus...*, op. cit., p. 31

movimenti che caratterizzeranno i seguenti anni del Giappone, coi suoi radicalismi e i richiami a vari "ismi": comunismo, socialismo, marxismo, stalinismo, ecc.

L'ABBANDONO DELLA SHŌCHIKU

Nihon no yoru to kiri uscì nei cinema del Giappone il 9 ottobre. Il 12 dello stesso mese, la pellicola venne ritirata dalla Shōchiku. Il 12 ottobre 1960 è il giorno dell'assassinio di Asanuma Inejirō, leader del Partito Socialista Giapponese. Ōshima apprese la notizia della cancellazione della sua ultima fatica dai giornali. La giustificazione ufficiale del ritiro fu che *Nihon no yoru no kiri* si era rivelato un insuccesso al botteghino; di conseguenza insistere con un film simile non sarebbe stato vantaggioso per la casa di produzione. In realtà era facile intravedere dietro il comportamento della Shōchiku, i segni di una chiara pressione politica.

> "Protesto con collera indicibile contro il massacro del film *Nihon no Yoru to Kiri*. In nome di tutti noi – io, Ishidō Toshirō, tutti i membri della troupe con in testa Kawamata Kō, che ha partecipato al film come se si trattasse di una questione personale, approfondendo così poco alla volta anche i contenuti più difficili, tutti gli attori con in testa Watanabe Fumio, che ha affermato che il suo impegno nell'interpretarlo andava al di là del mero fatto professionale, tutte le persone non direttamente impegnate nella lavorazione del film, ma che hanno contribuito a renderlo migliore, apportando critiche e suggerimenti, come se si trattasse del loro film – in nome di tutti noi, in nome del loro dolore e della loro collera, io protesto contro il massacro di *Nihon no Yoru to Kiri*. Questo massacro dipende senza dubbio da un atto di repressione politica. Ci risulta dal fatto che il film è stato ritirato non certo per disfavore da parte del pubblico. Ciò risulta dalla maniera in cui è stato ritirato. E se non dipende da un atto di repressione politica, che ci venga data l'opportunità di presentarlo al pubblico in un solo cinema, in una associazione privata! Che il film venga distribuito!"[156] Continua poi Ōshima: "Io protesto con collera indicibile contro gli assassini, senza far distinzione tra quelli che hanno massacrato Kanba Michiko, Asanuma Inejirō e quelli che hanno massacrato *Notte e Nebbia del Giappone*."[157].

Come è facile intuire da queste parole, Ōshima protestò veementemente contro quella decisione. La Shōchiku in seguito avviò una serie di tentativi volti a pacificare la situazione, ma da parte sua, il regista di *Nihon no yoru to kiri* non dimostrò mai alcun intenzione di voler fare un passo in dietro dalle sue posizioni. L'azienda continuò a sostenere la tesi delle ragioni economiche alla base di una simile scelta; risposta questa, che Ōshima non accettò mai per vera. Senza contare che "il

[156] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai san maki.,* op. cit., p. 7.
[157] ibid., p. 9.

leone dormiente" poi passò ad accusarlo di aver realizzato una simile pellicola in maniera "disonesta". Screzi e incomprensioni avevano accompagnato tutta la pur breve carriera di Ōshima regista alla Shōchiku. Tuttavia, aiutato anche dai buoni risultati commerciali fatti segnare dai suoi film, egli aveva potuto continuare la sua attività in un clima di relativa libertà artistica, che con *Nihon no yoru to kiri*, sembra abbia voluto saggiare una volta per tutte. Alla fine comunque fu Ōshima a risolvere la situazione di stallo che per alcuni mesi si era venuta a creare, rassegnando le dimissioni. In un gioco di specchi paradossale, che dal film arrivava fino alla realtà, alla vita privata del regista, egli in occasione delle proprie nozze con Koyama Akiko, tenne un lungo discorso a difesa della propria opera e più in generale a proposito della libertà d'espressione nel paese.

Dopo il ritiro del film ci furono diverse dimostrazioni a sostegno del regista; tanto da dar origine a un vero e proprio "movimento" (*saijōei undō*),[158] che poté contare anche sul sostegno di studenti e lavoratori, oltre che degli "addetti ai lavori". In questo modo nel 1963 *Nihon no yoru to kiri* poté beneficiare di un nuovo passaggio nelle sale giapponesi.

Lasciare la Shōchiku significava per un regista "*gosha paaji*", ovvero l'impossibilità di lavorare con una delle altre quattro grandi case di produzione nipponiche. Tuttavia a seguire Ōshima nella sua decisione di abbandonare un impiego fisso furono anche Ishidō, all'epoca regista, Tamura, che stava completando il suo periodo di "gavetta" come aiuto-regista, e attori quali Toura Rokko e Komatsu Hōsei, che pur non essendo "impiegati" presso la Shōchiku, decisero alquanto naturalmente di non lavorare più con quella casa di produzione. Chi invece ebbe qualche esitazione in più fu Watanabe Fumio . All'epoca dell'esordio di Ōshima come regista, egli era già una star affermata, la cui sola presenza fu di aiuto per l'opera di debutto, *Ai to kibō no machi*. Egli era un attore che faceva parte della "scuderia" della Shōchiku, e non riuscì a staccarsene e diventare un membro della Sōzōsha che qualche anno dopo. Anche altri due importanti autori, Yoshida Kijū e Shinoda Masahiro, nel giro di pochi anni abbandonarono la Shōchiku per iniziare una carriera da indipendenti.

[158] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ni maki*..., op. cit., p. 61.

TRANSIZIONE

Dopo l'allontanamento dalla Shochiku, Ōshima difficilmente avrebbe avuto l'occasione di lavorare nuovamente per una delle cinque grandi case di produzione dell'arcipelago. Nella primavera del 1961 fondò la *Sōzōsha,* la propria società di produzione, grazie alla quale riuscì a girare *Shiiku*. A esso seguì l'invito della Tōei a realizzare un'opera presso di loro. Alla base della richiesta c'era la volontà di trasformare Ōkawa Hashizō in una star di primo livello. E per realizzare tale obbiettivo i quegli anni, in certi ambienti era ancora in vigore la regola secondo cui bastava far lavorare l'attore di turno con un regista sulla cresta dell'onda e una troupe competente. Nacque così *Amakusa Shirō tokisada*. Prima di esso c'era stato un contatto anche con Yamamoto Fujiko della Daiei ma che non sfociò in nessun progetto concreto. Sono questi tre gli unici contatti o tentativi che in quegli anni, Ōshima ebbe col mondo delle sei grandi case di produzione (Shochiku, Daiei, Tōhō, Shin-Tōho, Tōei e Nikkatsu).

In questo primo periodo di transizione verso la strada "indipendente", si possono notare alcuni cambiamenti tematici nelle opere del cineasta. In particolare, se la figura dell'"oppresso" rimase invariata, quella del "pentito", ovvero colui che rimpiange un ideale fallito del passato (figura tipica di molti adulti dei suoi primi film), scomparve del tutto, sostituita da una figura più "propositiva", capace di confrontarsi con la realtà: Ōshima si sposta nel regno della soggettività. Come detto in precedenza poi, il sole è ormai tramontato definitivamente nella sua tomba, e al suo posto è sorto lo *Hinomaru*. Altra modifica rimarchevole fu quella che riguardò lo sfondo in cui le sue storie erano ambientate: fin dall'inizio si trattò di vicende ancorate alla realtà sociale giapponese, ma adesso Ōshima sembrò voler connotare ancor più specificamente il suo palcoscenico, eleggendo la realtà del Giappone post-seconda guerra mondiale come ambiente prediletto per le sue pellicole. Ma l'introduzione più rilevante di tale processo di transizione, fu l'intrusione in una simile realtà di un'alterità che arriva a "minacciare" la comunità dall'esterno. Ōshima decise di rivolgere la macchina da presa allo stupore, alla paura, all'ansia, al pericolo che si crea in un gruppo di individui quando esso si trova costretto ad affrontare un ospite inatteso. È proprio tale aspetto a contraddistinguere la "seconda fase" della carriera del regista giapponese: l'arrivo dell'altro e i problemi che possono nascere da questo incontro.[159]

L'altro si configura in primis come una presenza raccapricciante. Un essere il cui solo contatto è pericoloso, perché in grado di diffondere un morbo mortale. La minaccia che esso rappresenta non è solo per il singolo, ma riguarda l'intera società la cui suddivisione strutturarle è così messa a

[159] YOMOTA, *Ōshima Nagisa*..., op. cit., p. 119.

repentaglio. È una presenza subdola in quanto capace di stravolgere il sistema di valori costituito, di mettere in discussione il sacro punto d'origine della realtà così come noi la conosciamo. L'alterità è incarnata perfettamente nelle opere di questo periodo, dalla figura dello *zainichi* coreano. Ma essa non rimase sempre incatenata a questa iconografia, arrivando in seguito a essere rappresentata anche dal femmineo, per finire addirittura in una delle ultime opere del regista a trascendere i limiti della condizione umana, per incarnarsi in un gorilla che nutre sentimenti per una donna. Ōshima nei suoi film ricerca quindi il modo giusto di porsi di fronte a tale alterità: allontanandola? Accettandola? Entrando in simbiosi addirittura, con essa?

> "Ōshima, conclusa la sua «prima fase», costantemente avvolta nel lutto per il proprio passato, dà il benvenuto ad un'alterità proveniente dall'esterno, e in seno ad essa definisce se stesso, acquisendo un perfetto equilibrio drammatico e narrativo."[160]

Julia Kristeva nel suo "Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione" afferma che il motivo per cui il nuovo arrivato è in grado di generare in noi un simile sentimento di paura è perché esso mette in crisi la nostra dicotomia inconscia tra oggetto e soggetto, andando a incrinare in modo permanente tale rapporto configurandosi come una terza via detta "abiezione" (abject).[161] Nei film del secondo periodo di Ōshima un simile *abject* è per esempio il *kuronbō* di *Shiiku*.

SHIIKU

Basato sul racconto omonimo di Ōe Kenzaburō, il film di Ōshima presenta diversi cambiamenti rispetto all'opera originale. Nel processo di scrittura della sceneggiatura assieme a Tamura, essi scelsero di integrare il testo di partenza con le proprie riflessioni e considerazioni in merito a quegli anni. Ecco perché nella pellicola si possono ritrovare tematiche care a Ōshima, e che ritorneranno in una forma per certi versi più matura in altri suoi film successivi. Ad esempio rispetto a Ōe, il regista cercò di porre maggiormente l'accento sul concetto di "responsabilità di guerra". Laddove le intenzioni dello scrittore erano anche quelle di rappresentare le dinamiche di una comunità chiusa, isolata, in una storia dalle forti tinte autobiografiche, per Ōshima il villaggio diventa il palcoscenico in cui mettere in scena una storia dal respiro più ampio: la comunità diviene il simbolo dell'intera nazione giapponese, messa di fronte a questioni come quella della "responsabilità bellica" (*sensō sekinin*) o dei crimini di guerra (*sensō hanzai*). Questo parallelo tra il

[160] "自らの過去への服喪に終始していた＜初期＞を終えた大島が、外部から到来する他者を迎え入れ、そのなかにみずからの姿を認めるといった劇的均衡を体得したことを意味している。", ibid., p. 150.
[161] Julia KRISTEVA, *Poteri dell'Orrore. Saggio sull'Abiezione,* Milano, Spirali 2006.

villaggio e l'intero Giappone è rafforzato poi dalla rappresentazione di un sistema di potere smaccatamente patriarcale, che ricorda la rigida gerarchia dello stato. [162]

Il punto di partenza rimane comunque lo stesso: un prigioniero di colore che viene condotto in un villaggio sperduto tra le montagne; gli abitanti non sanno di preciso come comportarsi. Lo svolgimento della storia si configura quindi come una lunga attesa di quegli ordini che indichino cosa fare del prigioniero. In questo particolare stato in cui il tempo sembra essere sospeso, il rapporto tra i bambini protagonisti dell'opera di Ōe e il prigioniero assume sempre più le dinamiche che potrebbero instaurarsi con un animale domestico. Nel film di Ōshima invece si dà maggior risalto all'idea di un'alterità che arriva a turbare gli equilibri del villaggio. L'ordine sociale comunitario viene ad esempio incrinato da una serie di incidenti come un furto, attribuiti al prigioniero e alla sua influenza negativa.

Anche la descrizione che i due autori fanno del soldato americano differisce sostanzialmente. Il prigioniero nero viene tratteggiato da Ōe mettendone in risalto anche il "fascino" che egli esercita sui bambini del villaggio. "This fascination is reiterated throughout the story and rendered as clearly a sexual fascination with racial difference. Ōe emphasizes the excitement the group of boys derives from voyeurism and fetishization of the black man's body in language that highlights both obsessional pleasure and its connection to fear. He locates the erotic in the defamiliarization of the ordinary experience, a defamiliarization that occurs because the body is seen as exotic and therefore erotic. (…)"[163] Di una simile tensione nel film non c'è più traccia, sostituita, con l'inserimento di personaggi femminili, con una più tradizionale attrazione tra individui di sesso opposto, con la variante dell'interrazialità. Le fascinazioni per un tipo di attrazione omoerotica sembrano ritornare invece nei film più recenti di Ōshima, realizzati in periodi in cui, forse, simili tematiche erano state ormai sdoganate e già accettate dal grande pubblico, come in *Senjyō no merii kurisumasu* ("Furyo – Merry christmas mr. Lawrence", 1983) e *Gohatto* ("Tabù", 1999).

Rispetto al racconto di Ōe, a cambiare completamente è il punto di vista da cui la storia è narrata, non più quello del bambino, ma una prospettiva che si concentra soprattutto sul sistema di potere patriarcale che domina il villaggio. L'autorità corrotta di un'unità spaziale isolata, si incarna nella figura del capo villaggio, Kazumasa, del tutto originale. Così come è assente nel racconto di partenza anche la ragazza rifugiata da Tokyo, personaggio che serve a reiterare l'idea di un conflitto bellico che sta sempre più evolvendosi in tragedia. In pratica Ōshima stempera l'attrazione del premio Nobel per il primitivo, gettando maggior enfasi su xenofobia e le tendenze fasciste che ancora agiscono sotto la pelle del villaggio.

---

[162] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa 1968*, op. cit., p. 16.
[163] TURIM, *The films of Oshima Nagisa.,* op. cit., p. 160.

La violenza esplode nel finale, quando il soldato si asserraglia nella sua prigione prendendo il bambino protagonista in ostaggio. Alla fine il prigioniero viene ucciso, e il suo corpo messo in una bara e seppellito. Ōshima con una lunga ripresa di numerose mani che buttano terra per riempire la tomba, rende bene l'idea di una colpa comune. È come se tra i cittadini si instaurasse un tacito accordo a mantenere il silenzio sulla questione. Nessuno vuole la responsabilità di quanto è accaduto. Ma l'immagine perpendicolare alla bara, posta nella fossa intorno alla quale i membri del villaggio, assiepati uno accanto alla'altro gettano manciate di terra, è un esplicito atto di accusa del regista, che vuol come rimarcare l'universalità delle responsabilità del conflitto. La chiusura nei confronti dell'esterno della comunità non può diventare un alibi per le loro azioni, e un modo per evitare qualsiasi giudizio. Essi infatti si muovono all'interno della sfera dell'autorità statale chiamata a decidere a proposito della questione del soldato, ma la "presenza" più opprimente è la stessa regola comunitaria, ovvero l'obbedienza a un sistema che loro stessi hanno stabilito. Il punto di vista del regista è alquanto critico nei confronti di una simile realtà tanto refrattaria a riconoscere le responsabilità del singolo. Con la fine della guerra, poi l'autorità passò nelle mani dell'esercito americano, ma per la collettività ciò non rappresentò affatto una rivoluzione, dal momento che l'ambiguità di fondo del precedente sistema continuò a sussistere egualmente. In tal senso non è difficile individuare una metafora della stessa società giapponese del dopoguerra, nel quale il concetto di responsabilità di guerra rimase alquanto "generico". E il soldato americano rinchiuso in una sorta di prigione, trattato alla stregua di una bestia e infine ucciso in quanto presenza aliena e assurda per il villaggio, altro non è che la sfortunata vittima, sacrificata a sostegno di questa struttura chiusa. Un capro espiatorio di cui sostanzialmente lo spettatore non sa nulla: *Kuronbō* non ha un nome, non ha una personalità. Non rivela mai niente di sé, se non quando intona una volta una canzone, ma anche allora non è sentito che da solo due personaggi.

A parte *Shiiku* Ōshima ha realizzato soltanto un altro film di guerra, *Senjō no merii kurisumasu*. I punti in comune tra le due opere sono diversi a cominciare dall'essere adattamenti di due opere letterarie. La prima come detto era di Ōe, mentre l'altra, realizzata più di vent'anni dopo, proviene da un romanzo di Laurens Van der Post, "*The Sower and the Seed*". Ma un'altra caratteristica più significativa è il fatto che entrambi i lavori trattino un particolare aspetto dell'esperienza bellica, ovvero il rapporto tra i giapponesi e i prigionieri di guerra. Questo peculiare taglio narrativo infatti permise più facilmente a Ōshima di poter mettere in scena una rappresentazione che si articola evitando apertamente le trappole di quella sindrome "vittimizzante" che portava a criticare e ritenere responsabili solo i comandanti del Giappone di quegli anni, senza promuovere alcun tipo di riflessione sul ruolo giocato invece dalla gente comune. Sicuramente tutto ciò fu in parte alimentato anche dal comportamento dell'occidente che insistette molto sul ruolo svolto

dalla classe dirigente militare. I giapponesi finirono per considerare quindi loro stessi come vittime del conflitto senza interrogarsi invece su quale fosse stato il loro ruolo nella guerra d'aggressione portata avanti dal Giappone.[164]

AMAKUSA SHIRŌ TOKISADA

Amakusa Shirō tokisada, pur non essendo uno dei lavori più riusciti di Ōshima, presenta comunque alcuni spunti piuttosto interessanti. Le consegne della Tōei con le quali il regista dovette fare i conti, non gli permisero di operare nella consueta libertà artistica. Tuttavia egli fu molto abile nel cercare di trasformare un'opera ambientata nel 1637 in una riflessione che prendeva spunto dalle vicende di quegli anni. *Amakusa Shirō tokisada* tratta infatti della repressione della rivolta cristiana di Shimabara come metafora della sconfitta della rivolta studentesca di due anni prima. Il film quindi indugia in lunghi discussioni sui caratteri dell'insurrezione, come a voler richiamare alla mente i lunghi piani sequenza di *Nihon no yoru to kiri.* Ma per ammissione dello stesso regista, il risultato finale di questo attrito tra antico e moderno è un'opera non del tutto riuscita artisticamente.[165] Il film anche dal punto di vista commerciale non ebbe molto successo, e l'idea di una nuova collaborazione tra Ōshima e la Tōei evaporò come neve al sole. Dovettero passare tre anni prima che il regista riuscisse a realizzare il suo film successivo: *Etsuraku* ("Il godimento", 1965).

NON-FIKUSHON GEKIJŌ

Negli anni lontano dal cinema ovviamente Ōshima non rimase inoperoso. Egli si mosse soprattutto in ambito televisivo, grazie all'incontro con Ushiyama Junichi e al suo progetto "*Non Fikushon Gekijō*", ovvero una serie di documentari per il piccolo schermo. L'incontro tra i due risale ancora al 1960, nei giorni delle manifestazioni di giugno. Ma fu solo l'anno successivo che il progetto iniziò a concretarsi. Il rapporto tra regista e produttore fu particolarmente buono, con Ushiyama che si era battuto con forza contro lo scetticismo e dubbi dei suoi collaboratori per avere Ōshima Nagisa nel suo progetto. Proprio per questo il regista poté godere di una notevole libertà creativa.

[164] TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 158.
[165] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa 1968*, op. cit., p. 24.

La prima collaborazione tra i due fu *Kōri no naka no seishu* ("Giovinezza tra i ghiacci", 1962), che parla della vita di una piccola comunità che sorge sulle sponde del lago Hachiro (provincia di Akita) e di come questo particolare scenario influenzi direttamente le loro vite. Il programma venne però presto interrotto, ma gli sforzi anche economici di Ushiyama ebbero successo nel portare alla riapertura dell'iniziativa. Di nuovo il produttore decise di affidare un documentario a Ōshima, questa volta incentrato sul passato da stato coloniale del Giappone, l'occupazione della Corea e i coreani che ancora oggi vivono nell'arcipelago. Il progetto, allora maggiormente definito nei suoi particolari, andò a seguire una manifestazione di reduci. Da quell'esperienza nacque l'opera più significativa di quegli anni: *Wasurerareta kōgun* ("L'esercito imperiale dimenticato"). Rilasciato nel 1963, il film ottenne fin dall'inizio ottime critiche.

WASURERARETA KŌGUN

Prodotto da Ushiyama per la Nihon Terebi era un documentario di circa 25 minuti che descriveva le vicende di un gruppo di ex-soldati della Corea. Nella seconda guerra mondiale furono numerosi i coreani che combatterono fra le file nipponiche. Al termine del conflitto, coloro che rimasero in Giappone si videro ben presto negare qualsiasi sussidio o pensione per il loro operato da soldati. Spesso con addosso i segni delle passate battaglie come gravi handicap che li resero inadatti a qualsiasi lavoro, finirono per condurre vite ai margini della società.[166] Si trattava d veri e propri "zombies",[167] ovvero non-morti, nel significato di individui la cui morte era una soluzione preferibile, augurabile per la società dell'arcipelago. Essi marciarono e protestarono per vedersi riconosciuti gli stessi diritti di cui godevano i reduci di guerra invalidi giapponesi.

L'opera di Ōshima si focalizza su un gruppo di 12 di questi "veterani feriti" (s*hōi gunjin*) che raccoltisi nei pressi di Hachiko a Shibuya iniziano a rivolgersi ai passanti che bellamente li ignorano. Le loro voci e contestazioni provocano anche l'intervento delle forze dell'ordine. Essi protestavano perché le loro richieste venivano rimbalzate da un ufficio all'altro del governo nipponico e coreano, sostenendo ogni volta che non si tratta di una loro competenza e quindi scaricando immancabilmente la questione a qualcun altro. A fine giornata, senza aver ottenuto

[166] La Corea era stata per più di 30 anni una colonia nipponica, e molti coreani furono deportati nell'arcipelago e costretti ai lavori più disparati, tra cui anche combattere dalla parte della nazione che aveva invaso la loro patria. Molti morirono, ma alcuni feriti vennero rimandati a casa. Dopo la fine della guerra, la Corea riacquistò la propria indipendenza, ma i coreani che continuarono a vivere sul suolo nipponico furono milioni. In seguito alla ripresa economia, lo stato giapponese iniziò a versare una sorta di indennità di guerra a quei soldati feriti, che continuano a portare addosso anche adesso i segni della seconda guerra mondiale. Per i pochi sopravvissuti di quel reparto di coreani, invece non fu così. Nel senso che quando la Corea riconquistò la propria indipendenza, a essi venne automaticamente riconosciuta la nazionalità coreana, rendendoli di fatto non idonei a ricevere quella sorta di indennità che lo stato giapponese versava ai reduci di guerra.

[167] ARECCO, *Nagisa Oshima,* op. cit., p. 43.

una risposta da nessuno, la telecamera li segue in un *izakaya* dove, ubriachi, i reduci si abbandonano a vecchi canti di guerra e litigano fra loro.

Lo svolgimento dell'opera è accompagnato dalla voce di Komatsu Hōsei, che mantiene sempre un tono calmo e distaccato, che non lascia spazio al sentimentalismo. Se all'inizio tuttavia può essere presa come una voce neutra, chiamata a rappresentare il punto di vista del giapponese medio, pian piano si allontana da quel "ruolo", per arrivare alla fine dell'opera ad assumere una posizione apertamente provocatoria, nella speranza di smuovere gli animi del pubblico. Nel finale, come a rivolgersi singolarmente a ogni spettatore, tuona il narratore:

> "Mi rivolgo a voi, abitanti del Giappone! Fratelli! Va bene così? Possiamo lasciare veramente le cose così come stanno?" [168]

Nella scena della bevuta, una delle più cariche emotivamente, c'è un piccolo alterco tra i vari ex-combattenti, ormai preda dei fumi dell'alcool. Il "protagonista" So Okuon, canzonato per la sua cecità, reagisce irato. Di scatto si toglie gli occhiali, rivelando gli occhi ciechi. Pian piano gli altri commensali se ne vanno, lasciandolo solo, mentre offre allo sguardo impietoso dello spettatore il proprio corpo ferito. Ōshima insiste in questa ripresa, intensa e toccante. In quei secondi è racchiuso tutto il senso del film. Lo spettatore può vedere So, che invece cieco, non può vedere niente. Tale squilibrio riflette la diseguaglianza sociale di cui questi persone sono vittime: riflette lo squilibrio che sussiste tra gli ex-soldati coreani e quelli dell'arcipelago.[169]

La scena nell'*izakaya*, poi, nel riprendere una lite, mostra un lato "negativo" e antipatico di simili individui. Questa rabbia e un simile livore, spiega la voce narrate, derivano dall'essere costretti in una situazione così miserabile. Ma quello che Ōshima ha voluto fare in realtà, inserendo una scena simile è spazzare via ogni possibilità di un'identificazione o semplice compassione che potrebbe insorgere nello spettatore. Il regista infatti vuole che egli mantenga un occhio criticamente lucido dall'inizio alla fine. Lo spettatore non deve essere sviato da una rappresentazione più piacevole degli eroi di turno attraverso l'eliminazione di scene "sconvenienti", solo per ottenere un facile effetto pietistico o di compassione. Ōshima si pone al fianco di questi individui in maniera incondizionata. Egli infatti adotta sempre nei suoi film il punto di vista svantaggiato della minoranza oppressa e schiacciata dalla ricchezza, dalle strutture familiari, dal razzismo, dall'intellighenzia, dagli uomini (che opprimono l'altro sesso), ecc. Ma senza che ciò tinga le sue opere di un sentimentalismo compiacente.

---

[168] "日本人たちよ、わたしたちよ、これでいいのだろうか。これでいいのだろうか。", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa 1968*, op. cit., p. 40.
[169] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ni maki*..., op. cit., p. 90.

L'esperienza che il regista accumulò nelle ricerca sulla vicenda, servì anche a rinsaldare alcune sue convinzioni, prima fra tutte il fatto di non poter certo considerare la seconda guerra mondiale come un evento concluso. Nonostante i 18 anni trascorsi, c'erano ancora numerosi gruppi di individui che continuavano a soffrire, per ragioni diverse, a causa dei suoi effetti. Il film di Ōshima documenta il giorno in cui la loro questione venne presentata al governo giapponese, che con sufficienza e freddezza, rispose loro di rivolgersi alle autorità competenti coreane. Ma a far eco all'indifferenza delle istituzioni dell'arcipelago, ci fu anche la reazione, anche se in realtà è meglio parlare di non-reazione della società civile nipponica, registra il film di Ōshima, che ribadì ulteriormente come il Giappone si fosse come dimenticato di tale questione.

ALTRE OPERE

L'anno successivo, il 1964, Ōshima soggiornò assieme a Ushiyama in Corea per qualche mese. Dalle riprese fatte in quell'occasione nacque un nuovo documentario per la televisione: *Seishun no ishibumi* ("Il monumento della giovinezza"). L'opera racconta la storia di una giovane dimostrante, Park Ok Hee, che perse un braccio durante le proteste contro Syngman Rhee del 1960, ma che, in accordo col proprio ruolo di figlia maggiore, per sostenere la proprio famiglia, iniziò a prostituirsi. Anche in questo caso, come in *Wasurerareta kōgun*, abbiamo un protagonista invalido, senza un arto. E Ōshima insiste su un simile aspetto, sul vuoto lasciato dal braccio mancante, che fornisce un'ulteriore dimensione visiva, tattile delle loro sofferenze. Egli si recò alla ricerca della ragazza nel 1964, raccogliendo molto materiale, foto, reportage, interviste, che si alternano poi nel documentario che girò.[170]

In quell'occasione Ōshima realizzò anche molte delle foto, soprattutto di bambini, che qualche tempo dopo costituiranno il corpo di un'altra opera alquanto particolare: *Yunbogi no nikki* ("Il diario di Yunbogi", 1965). Se la situazione nel Giappone di quegli anni stava puntando decisamente verso un miglioramento delle condizioni di vita generali, dopo gli anni di stenti dovuti alla seconda guerra mondiale, le immagini del regista testimoniano come in Corea la ripresa economica fosse ancor ben lungi dall'arrivare, e ovunque regnasse una condizione di povertà dilagante.

Ōshima e Ushiyama poco dopo programmarono un altro viaggio assieme, con destinazione il Vietnam. Da quest'esperienza comune nacque un nuovo progetto per il piccolo schermo: *Minami Betonamu kaihei daitai senki* ("Cronache militari di un battaglione della marina nel Vietnam del sud", 1964). Nel 1963 aveva fatto il giro del mondo la foto di cinque monaci che in segno di protesta contro il governo vietnamita si erano uccisi dandosi fuco. La notizia aveva sconvolto anche

[170] ŌSHIMA, *Oshima Nagisa 1968*, op. cit., p. 50.

Ōshima, e c'è da pensare che la decisione del suo viaggio in Vietnam sia almeno parzialmente dovuta allo shock di quegli eventi. [171]

La messa in onda del documentario venne bloccata a causa della crudezza delle immagini. In realtà l'opera non era così prodiga nel mostrare scene sanguinolente, ma era invece piuttosto cruda nel dare un'immagine della guerra promossa dall'America come completamente sbagliata, come un massacro inutile ai danni della popolazione vietnamita. Non è esagerato affermare quindi che a impedire la visione del documentario furono sostanzialmente ragioni politiche ben precise. [172]

In seguito i documentari per la tv che Ōshima realizzò si basarono su un repertorio di immagini e notizie già esistenti, che egli rimontò in una forma del tutto originale. Si possono citare per esempio *Gyosen sōnansu* ("L'incidente del peschereccio", 1965), oppure *Daitōa sensō* ("La grande guerra dell'Asia orientale") del 1968 che raccoglie cinegiornali e immagini della seconda guerra mondiale che il governo Giapponese distribuì negli anni del conflitto. Ancora, *Mōtakutō to bunka daikakumei* ("Mao Zedong e la grande rivoluzione culturale") realizzato l'anno dopo. I documentari che Ōshima girò in questo periodo non sempre arrivarono a poter vantare lo spessore di uno dei suoi film per il cinema. Tuttavia in molti casi si trattò di opere innovative e originali, di interesse considerevole, come nel caso del film che il cineasta dedicò a Mao. "Mao Zedong e la grande rivoluzione culturale" è un'opera del 1969, anno in cui molti esponenti della sinistra di tutto il mondo stavano abbracciando le posizioni maoiste, viste come un modello ideale alternativo all'ortodossia sovietica. L'opera celebra le gesta di Mao, in particolare i primi anni. Ma col procedere della pellicola i dubbi che Ōshima pone aumentano sempre più, in particolare in merito alla cosiddetta rivoluzione culturale. Il regista di fatto sollevò alcuni dubbi nel periodo in cui si era ancora nella fase di innamoramento della dottrina del leader cinese, prima che si passasse a un'analisi più critica della vicenda politica, sociale e culturale di Mao Zedong. Ōshima si dimostrò ancora una volta un intellettuale attento alla realtà circostante, non solo fine critico, ma anche capace di anticipare certi cambiamenti e tendenze (come in alti suoi film iniziali, in cui si possono facilmente trovare tutti i segni premonitori degli eventi del '68 nipponico).

L'opera si snoda attraverso tutta una serie di citazioni da opere e scritti di Mao, che intervengono a risposta delle domande che la voce narrante di Ōshima stesso pone. Se inizialmente l'impressione che la visione del documentario può dare, e quella di un'opera tutto sommato celebrativa, pian piano emerge chiaramente l'intento critico del regista, che affronta la questione con la stessa lucidità con la quale circa dieci anni prima aveva descritto la situazione

[171] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai san maki*..., op. cit., p. 39.
[172] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa 1968*, op. cit., p. 56.

della sinistra nipponica in *Nihon no yoru to kiri*.[173] I dubbi che Ōshima tentò di sollevare erano molto rari all'epoca, essendo quelli cui gran parte della critica internazionale giungerà solo anni dopo, quando le atrocità e i massacri compiuti da Mao in nome della sua rivoluzione verranno resi pubblici.

Per concludere, la collaborazione con Ushiyama Junichi si rivelò molto utile per il cineasta, per sopravvivere in un periodo turbolento, di lontananza dal cinema dovuto a problemi con la censura o guai finanziari, che tante volte infesteranno la sua carriera. Il documentario poi era un ottimo metodo di presentare questioni spinose, anche politicamente recenti e scottanti, che magari al cinema non avrebbero potuto trovare spazio. Questo genere, essendo prodotto con budget minori, poteva venir realizzato senza eccessive pressioni produttive, senza che il fine commerciale del prodotto andasse a costituire un intralcio di qualche genere. Nonostante l'ambito televisivo non sia esattamente quello dove attendersi una libertà creativa di simili proporzioni, Ushiyama riuscì a garantire sempre, nelle sue collaborazioni con Ōshima, piena libertà d'azione al regista. Per simili opere, oltre alla realtà del Giappone dell'epoca, egli sfruttò soprattutto le esperienza maturate durante i suoi viaggi all'estero, come per esempio in Corea ('64), Vietnam ('65), Bangladesh ('71) e in seguito anche Okinawa ('77). Egli poté infatti entrare in contatto con quell'"alterità", di cui ebbe una prima esperienza in queste occasioni, e che poi individuò anche entro i confini nazionali.

[173] L'opera termina con queste aspre domande, rivolte dal regista direttamente al leader cinese: "Haven't you destroyed the myth of central leadership to create the myth of people's trust in Chairman Mao? Are you teaching revolution? Or Is the cultural revolution suppressing revolution? Once you said, as the people learned, even Marx and Lenin may come to appear foolish. You are still trying to express the future of China all by yourself. Isn't this a great contradiction? The great contradiction of a great leader of the twentieth century?" Le parole di Ōshima sembrano dimostrare come egli creda come a un sogno, alla rivoluzione in quanto mezzo per eliminare definitivamente ogni ingiustizia e oppressione, ma ben consapevole nello stesso tempo, che un "sogno" simile non possa mai realizzarsi. TURIM, *The films of Oshima Nagisa.,* op. cit., p. 243.

SECONDA FASE (1965 – 1972)

ETSURAKU

Nel 1965, Ōshima ricevette l'invito dalla Shōchiku a realizzare una nuova pellicola. Questa possibilità era dovuta ai cambiamenti che avevano interessato i vertici dell'azienda, adesso guidata da Yamada Shū. Se non fossero avvenuti simili avvicendamenti, difficilmente infatti un regista "problematico" come Ōshima avrebbe avuto la possibilità di lavorare nuovamente in un contesto come quello della Shōchiku. In ogni caso, dopo tre anni di assenza, e considerando anche la libertà di movimento che la major sembrava disposta a concedergli, il cineasta accettò la proposta. La scelta ricadde su un adattamento letterario, "*Hitsugi no naka no etsuraku*" di Yamada Futarō.

Al centro delle vicende c'è la storia di un giovane, Wakizaka che entra in possesso di un'ingente somma di denaro. Ad affidarglielo in custodia è un truffatore destinato al carcere, che ricatta Wakizaka perché a conoscenza dell'omicidio commesso dal giovane del criminale che violentò da bambina Shoko, la ragazza da lui amata. Il protagonista decide di spendere quindi tutti i soldi e poi togliersi la vita. Inizia a passare di ragazza in ragazza, al fine di dimenticare Shoko. Tuttavia sarà proprio quest'ultima a denunciarlo alla polizia e farlo arrestare per l'omicidio del suo violentatore, dopo che Wakizaka aveva scoperto che il suo ricattatore e proprietario del capitale era morto in carcere.

L'opera è una riflessione sul denaro, sulla sua componente perversa e per estensione si trasforma in un atto d'accusa contro la deriva capitalista dell'intera società nipponica. "Il delitto di Wakizaka è quello di comprare la giovinezza, quando dovrebbe e potrebbe semplicemente viverla o morirla, senza adulterarne il valore. Così la sporca. (...) Ha degradato la giovinezza a merce di scambio, a feticcio del capitale".[174]

In quegli anni in cui il cinema nipponico attraversò un periodo di crisi, rifugiarsi sui lidi sicuri del tema "sesso", fu una scelta comune a molti autori. Anche Ōshima dimostrò una particolare attenzione per queste tematiche, ma le rappresentazioni che egli dette nei suoi film non sono semplicemente recite voyeuristiche finalizzate a compiacere lo spettatore, ma si caricano sempre di un'incognita che rappresenta il valore aggiunto del film. [175] E nel caso di *Etsuraku* è, come detto, quello della mercificazione umana operata dalla società capitalista, che si ritrova nel motivo della

[174] ARECCO, *Nagisa Ōshima,* op. cit., p. 45.
[175] "人間が売り買いされているというテーマは、ぼくの映画に最初からあるテーマだけど、それをさらにセックスを媒介にしてはっきりと打ち出そうと。", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa 1968*, op. cit., pp. 71-72.

continua compravendita dei rapporti sessuali. Le storie che Wakizaka instaura una dopo l'altra con le varie ragazze infatti, sono legami asettici, privi di qualsiasi sentimento e guidati unicamente dall'interesse.

L'opera a detta dello stesso Ōshima non è una delle sue più riuscire, ma ebbe comunque un notevole successo commerciale.

HAKUCHŪ NO TŌRIMA

Hakuchū no tōrima sembra riprendere il discorso interrotto in *Etsuraku*. In particolare il rapporto tra l'individuo e la società, la sua rivolta contro di essa che si articola attraverso il regno della sessualità.

> "The assertion of self was a major feature of the era, a rebellion against the 'plastic' culture, the culture of conformity that characterized the 195Os. For the Japanese, moreover, *open* rebellion was a blow against the facade of peacefulness, against the picture of placidity and homogeneity the Japanese like to project to the outside world. The radical individualism of the New Wave filmmakers was not a bourgeois individualism which posited a transcendental subject outside culture; rather it was the assertion of a will already formed by culture struggling with that culture. The form of rebellion this assertion of will took was often 'spectacular', a rebellion in the realm of spectacle, most typically in the realm of sexuality."[176]

Alla luce della parole di Desser possono essere interpretati poi anche i comportamenti di Nejiko in *Muri shinjū – Nihon no natsu;* oppure quelli di Torio e Umeko, protagonisti di *Shinjuku dorobō nikki* ("Diario di un ladro di Shinjuku", 1968), fino ad arrivare ad *Ai no koriida*; tutte opere nelle quali Ōshima sostiene l'equazione tra un'emancipazione sessuale e l'acquisizione di una libertà individuale, come a rimarcare fermamente il collegamento esistente tra la sfera sessuale personale e il mondo sociopolitico in cui l'individuo è immerso. [177]

Hakuchū no tōrima deriva dal libro omonimo scritto da Takeda Taijun, il quale a sua volta si era ispirato a una serie di omicidi a sfondo sessuale avvenuti tra il 1957 e il 1958 nella vasta zona compresa grossomodo tra il Kanto e il Kyushu. L'opera di partenza è un lungo flashback raccontato in prima persona dalla protagonista Shino, quando ormai tutto si è concluso. Ōshima, invece, decise di rivoluzionare questa struttura, scegliendo di realizzare una pellicola in cui

[176] DESSER, *Eros plus...*, op. cit., p. 87.
[177] "To change society, one first had to define society; to change one's self meant first defining this self. And whatever else the self was, it was (at least partly) a product of society.", ibid., p. 86.

centrale fosse il rapporto tra le due figure femminili protagoniste, Shino e Matsuko, che si alternano nel richiamare alla memoria fatti del passato, dando così origine a una struttura narrativa estremamente complessa, che si traduce anche in un certo gusto sperimentale del regista nel montaggio e nelle riprese.

Nonostante la lunghezza non eccessiva dell'opera, un centinaio di minuti, essa si compone di quasi 2000 inquadrature, un numero almeno quattro volte superiore alla media per un film di quella lunghezza, rendendo di fatto lo scorrere della narrazione volutamente frammentato e "confuso". Ad esempio durante i dialoghi tra le due attrici, anche mentre vengono pronunciate le battute, ci sono 3 o 4 cambi di immagine, che contribuiscono a rinvigorire l'idea di un gruppo di personaggi ormai "disarticolato dalle pulsioni: una pluralità del testo attraversato da una contiguità di relazioni spazio-temporali che si attraggono e si disfano".[178] Si tratta di un procedimento quasi antitetico a quello che Ōshima utilizzò per *Nihon no yoru to kiri,* in cui in quasi due ore di film si contano appena 47 stacchi.

In un villaggio tra le montagne i giovani stanno tentando di organizzare una sorta di cooperativa agricola. Matsuko è un'insegnante che partecipa al progetto con un ruolo puramente intellettuale. Genji è il figlio del capo villaggio, di buona famiglia. Poi ci sono Shino, pragmatica, di umili origini, ed Eisuke, animato da uno spirito di rivolta quasi rabbioso. Insieme con gli altri allevano suini e galli, poi a fine giornata vivono tutti insieme in una sorta di dormitorio comune. Si tratta di un microcosmo utopistico, destinato a fallire dopo che un'alluvione spazza via i loro sforzi. Eisuke vende comunque la carne dei maiali morti, ma viene duramente criticato da Genji. Il progetto della comune fallisce completamente. In seguito, Genji dà dei soldi a Shino, affinché la ragazza possa avviare l'attività che sognava, in cambio del suo corpo per tre giorni, anche se alla fine i due non riuscirono a consumare il loro rapporto.

Genji viene candidato a capo villaggio, ma in preda alla depressione chiede a Matsuko di sposarlo, e quando la maestra rifiuta, egli si fa accompagnare da Shino nel bosco per commettere una sorta di *shinjū*. Eisuke tuttavia li segue, e salva la ragazza dalla morte. Egli poi la violenta ancora incosciente, restituendola alla vita. In quest'occasione sembra che dall'inconscio di Eisuke si risvegli la consapevolezza di essere diventato il "*tōrima*". Diventa cosciente del proprio desiderio, a lungo covato, che si traduce nei crimini che compie: far violenza su donne ormai morte o prive di sensi. Eisuke, che aveva sposato senza alcuna convinzione Matsuko, scappa dal villaggio e inizia a girovagare per tutto il paese al fine di dar sfogo ai propri istinti.

Come detto, questa storia viene ricostruita pian piano con diversi flashback nel corso di tutto il film che prende avvio in medias res. *Hakuchū no tōrima* si apre con l'omicidio della padrona della casa di Kobe in cui Shino lavorava, dopo esser fuggita dal villaggio a seguito dello stupro subito

[178] ARECCO, *Nagisa Ōshima,* op. cit., p. 49.

da Eisuke. La ragazza, che in quel nuovo incontro con il *tōrima* subisce nuovamente violenza, inizia allora una sorta di indagine personale, cercando nel contempo di convincere Matsuko sulla vera natura di Eisuke. Il primo confronto fra le due donne, prigioniere del fantasma dell'uomo, avviene in una Dōtonbori colma di gente. In realtà poco prima si posiziona un flashback che racconta della decisione di Shino di lasciare il villaggio. Anche in quell'occasione le due protagoniste discutono ai bordi di un ponte e Matsuko intuisce che il vero motivo per la partenza di Shino non è dovuto alla vergogna per non essere morta insieme a Genji, come sostenuto dalla ragazza, ma è qualcosa in cui il marito sembra aver una parte importante.

Il confronto per le vie di Osaka è seguito poco dopo da un nuovo "duello" verbale tra Shino e Matsuko sullo *shinkansen* diretto a Tokyo, mentre nel frattempo Eisuke viene arrestato. Esse fanno ritorno al villaggio, e dove già in passato Genji aveva trovato la morte, Shino e Matsuko organizzano un nuovo *shinjū*. Ma ancora una volta Shino sopravvive. In quel mentre sente la notizia che Eisuke è stato condannato a morte. Il film si chiude allora con la ragazza sopravvissuta che, portandosi dietro il corpo senza vita di Matsuko, fa ritorno al villaggio.

L'opera di Ōshima si incaglia in una dissoluzione che ne scompagina le unità drammatiche, le simmetrie narrative. I quattro personaggi principali, sono collegati da un rapporto di amore ed odio, ma i loro "incontri", come detto, sono divisi, smembrati. Addirittura avvengono su piani metafisici diversi (per esempio Genji, che parla dal mondo dei morti). Questi quattro personaggi sembrano vivere per assenza, come nel caso di Eisuke che rivive solo nei ricordi delle due donne; oppure Genji, suicida, che si auto-elimina prima che la sua nomina scontata a capo villaggio non lo allontani definitivamente dall'esperimento "democratico" che i giovani del villaggio avevano allestito. E infine Shino e Matsuko, le due protagoniste, che si rispecchiano una nell'altra, confondendo le loro verità oggettive. Esse sono due personaggi opposti: illetterata, proveniente da una famiglia povera la prima, insegnate rispettabile la seconda. A differenza di Matsuko, Shino ha un'energia primitiva, un dinamismo vitalistico che le permette di reagire senza lasciarsi prendere troppo dalle emozioni e dalle violenze subite da Eisuke. Ella sopravvive allo *shinjū* con Genji e a quello con Matsuko, ed è capace di assorbire il fallimento dell'ideale democratico senza cadere, e dal "basso" della propria posizione sociale, osserva ogni cosa piena di puro desiderio e vigore.[179]

In *Hakuchū no tōrima* uno degli aspetti più significativi è infatti quel rapporto di superiorità/inferiorità che interessa i quattro protagonisti, e su cui Ōshima cerca di guidare l'attenzione dello spettatore con sequenze che ricordano quelle di *Ai to kibō no machi*: riprese capovolte sotto sopra o, come quando Shino sale le scale a inizio opera, oblique, che veicolano concretamente i legami di subordinazione reciproca che riguardano la ragazza, Eisuke, Genji e

[179] YOMOTA, *Ōshima Nagisa*..., op. cit., pp. 192-3.

Matsuko. Il regista è interessato a dare una rappresentazione esplicita delle differenti posizioni sociali, analizzandone i nessi e le idiosincrasie che si creano intorno a esse. I quattro protagonisti vanno quindi a formare non un triangolo, ma un parallelogramma (*heikōshienkei*),[180] nel quale ai differenti legami sociali si sommano i rapporti sentimentali che li uniscono.

Anche *Hakuchū no tōrima* consente poi di azzardare una lettura basata sul concetto di ripetizione e sostituzione, come dimostrato nella scena del suicidio in mezzo alla foresta tra Genji e Shino, che viene ripetuto poi nel finale con la "variante" di Matsuko al posto dell'uomo. La variazione dei personaggi protagonisti è accompagnata con la reiterazione dello stesso rituale funebre, ma soprattutto dello stesso esito: Shino sopravvive, e il suo "compagno" di morte spira. Ma anche la coazione a ripetere di Eisuke, che può possedere una donna solo dopo averla uccisa, si prefigura come una ripetizione sempre uguale della medesima catena di azioni.

Ancora, il fallimento della comune agricola che i giovani del villaggio cercano di realizzare, rappresenta il fallimento di certi ideali politici che dopo il 1960, uscirono fortemente "ridimensionati" dalla protesta. Gli stessi ideali che, di contro, animano il trionfo di Yukie (Hara Setsuko) nel finale di *Waga seishun ni kui nashi*. Yomota Inuhiko sottolinea un confronto interessante tra le due opere che testimonia il mutato clima politico che accompagnava i valori di democrazia del dopoguerra nipponico. Yukie quando decide di andare a vivere con i genitori di Noge (Fujita Susumu), partecipa alle sofferenze della famiglia, che a causa delle azioni del figlio veniva emarginata ed oppressa dagli altri abitanti del villaggio. La ragazza è tenace tuttavia, e sospinta dalla fede nelle convinzioni dell'amato resiste con coraggio. Poi con la fine della guerra e la rivalutazione delle idee di cui Noge si faceva portatore, riesce infine a infiammare gli animi degli abitanti che si convincono della bontà di un cambiamento. Per festeggiare poi, i giovani montano assieme a Yukie su un trattore. Yomota sottolinea la differenza con gli esiti della "rivoluzione agricola" che il progetto sostenuto così calorosamente da Matsuko in *Hakuchū no tōrima* avrebbe dovuto portare: le speranze di una rivoluzione in un ambiente chiuso come il villaggio montano in cui si svolge la storia, naufragano travolti dall'inondazione che si porta via il bestiame che stavano allevando. Matsuko, che si sente sbeffeggiare da Eisuke, che la chiama ipocrita, alla fine del film, si suicida, resasi conto della propria impotenza. La sua è la stessa fine beffarda, per Ōshima, degli ideali di democrazia del dopoguerra.[181]

In Eisuke dimora uno spirito misogino. Egli non può avere rapporti con una donna cosciente, perché incrociare ad esempio lo sguardo con lei vuol dire che il "diritto" dell'uomo a stingere nelle proprie mani il controllo dell'atto sessuale, avere il sopravvento sul partner, viene meno. Ecco perché inconsciamente egli deve, come minimo, far perdere i sensi alla donna, prima di

[180] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa 1968*, op. cit., p. 103.
[181] YOMOTA, *Ōshima Nagisa*..., op. cit., p. 192.

poter avere un rapporto sessuale. In questo modo il proprio ruolo di dominatore non viene messo in discussione. Nel comportamento dell'assassino si può quindi individuare una manifestazione estrema del senso di pudore maschile.[182] Lo sguardo inoltre, era un artificio narrativo molto usato nei melodrammi precedenti come mezzo di comunicazione (e seduzione) tra due personaggi. Eisuke rappresenta quindi il superamento di un simile espediente. Ad esempio, durante lo stupro di Shino che apre il film egli le ripete continuamente "non guardare!". La pellicola all'inizio, venne descritta come una rappresentazione della ripresa e superamento dall'esperienza dello stupro della donna. Questa lettura però non era del tutto corretta: se una liberazione c'è infatti, è quella dal divieto di guardare che Eisuke impone. Matsuko morirà senza riuscirci; Shino invece, passando attraverso la morte e risorgendo per ben due volte, si.

Paradossalmente, Satō Kei, l'attore che interpreta Eisuke, in *Muri shinjū – Nihon no natsu* diventa Otoko un uomo alla ricerca di qualcuno che lo uccida. E quando lo farà egli vuol guardarlo negli occhi. Dice a un certo punto nel film: "Nel momento di uccidermi, quell'uomo volgerà il suo sguardo su di me. Io mi rifletterò in quegli occhi. E allora capirò infine chi sono".

Shino, invece, che non solo sopravvive, ma riesce ad affrancarsi dal divieto dello sguardo, ritorna in seguito in Sada, "poiché (ella) guarda fissamente il partner con gli occhi spalancati nel momento del coito, e vi si dedica completamente. Prima di essere un soggetto sessuale, ella è un soggetto "osservante"; l'unica a sopravvivere al termine di ogni tragedia."[183]

Nel film non si assiste direttamente al momento dell'arresto di Eisuke. In realtà anche i vari crimini che commette nel presente non vengono mai palesati dal regista, ma affidati al ricordo e alle parole delle due donne. Ōshima non è assolutamente intenzionato a mostrare esplicitamente le motivazioni alla base del comportamento del criminale. Per lui il "demone in pieno giorno" rimane un mistero infinito, senza soluzione. L'indagine che Shino conduce sul movente di Eisuke, è la riflessione a cui Ōshima vuol spingere il pubblico; per questo non può fornire una risposta esauriente nel film.

Molti commentatori hanno sottolineato una sorta di inevitabilità delle azioni dell'uomo, che di conseguenza sarebbe così predestinato al crimine. "Eisuke ad ogni modo è un demone santo. È la vittima di tutto, di se stesso, e degli altri e del suo destino."[184] Anche le parole di Sato sembrano far eco a questa interpretazione: "Il film non spiega perché possano nascere simili perversioni, ma, per così dire, tenta di descrivere il personaggio proprio in quanto non si comprendono le ragioni del suo agire, vuol mostrare gli impulsi irragionevoli dell'animo umano, gli istinti repressi e ciò

[182] ŌSHIMA Nagisa, *Cinema, censorship, and the state: the writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*, (translated by Dawn Lawson), Cambridge, Massachussets, MIT Press, 1992, p. 116.
[183]"つねに両眼を見開いて真正面から性行為を見つめる女性であるからだ。彼女は性交の主体である以前に見る主体であり、すべての惨劇のあとにただ一人生き残る。", YOMOTA, *Oshima Nagisa...*, op. cit., p.197.
[184] TISO, "Soggettivismo più anarchismo...", op. cit., p. 17 ("demone santo" in grassetto nell'opera originale).

che avviene quando si allenta il controllo sugli stessi istinti. (...) Il film supera l'ideologia di opposizione al sistema basata sul semplice conflitto con il potere e analizza gli elementi distruttivi che provengono dall'interno e che spesso chi si ribella a un sistema non è i grado di controllare"[185]

Eisuke può anche essere considerato vittima del fallimenti degli ideali democratici che nelle logiche della comunità avevano trovato un'applicazione concreta nella comune. Per Adriano Arpà è "il prodotto di un sistema sociale malato, che si riflette nella sua psiche". La struttura complessa del film deriva da quest'indagine portata avanti da Ōshima parallelamente sul piano sociale e psicologico. Infatti il film indaga quelle zone apparentemente tranquille e "normali" della società giapponese, in quella parte del Giappone in cui si stava realizzando il mito del progresso economico. Ma spostando di nuovo l'attenzione a livello dei personaggi, si può anche dire che Eisuke è vittima di Shino, che non lo ha amato come doveva, e di Matsuko, che lo ha sposato pur sapendo che egli amava un'altra.

Ancora, Arecco vede una dimensione materna nel personaggio di Matsuko. Ella è più grande di Eisuke; è stata la sua maestra, ma non può nascondere un'attrazione per lui, per questo "figlio" immaturo. Le motivazioni per la deviazione criminale di Eisuke sarebbero quindi di matrice psicopatologica, "che lo porterebbe edipicamente e fatalmente al delitto". E poiché i due personaggi femminili continuamente si rispecchiano uno nell'altro (vedi le scene nel treno e a Osaka), anche Shino avrebbe in sé il seme della maternità. Quindi la conclusione di una delle possibili ipotesi che fa Arecco, sarebbe che tale maternità risveglia il *ma* in Eisuke, scatenandone la furia omicida.[186]

E poi, Eisuke ama Shino. Che ama Genji. Che ama Matsuko, che ama solo se stessa. Suicidandosi Genji spezza questa catena. Egli è l'anello debole che anticipa il Masuo della cerimonia. La colpa di Genji, che è benestante, sarebbe quindi una colpa ontologica di tutta la classe sociale che egli rappresenterebbe, configurando di conseguenza i crimini del "proletario" Eisuke come una rivolta sociale.

Simile teorie sono tutte potenzialmente valide e sbagliate nello stesso tempo. Lo spessore semantico di *Hakuchū no tōrima* è infatti tale da non garantire un'interpretazione univoca dell'opera e precipitare così lo spettatore nel labirinto delle possibili letture, aumentate a dismisura anche dalla frantumazione schizofrenica della narrazione. A proposito delle varie ipotesi che erano state fatte per trovare la motivazione alla base delle azioni di Eisuke, dice infatti lo stesso Ōshima: "Se tali ragioni fossero troppo semplici da individuare, i miei film diventerebbero insignificanti. Certi ambienti della critica di sinistra vorrebbero che io girassi film più lineari, ma personalmente,

[185] SATŌ, "Per una storia del...", op. cit., p. 12.
[186] ARECCO, *Nagisa Ōshima,* op. cit., pp. 53-55.

anche a costo di realizzare pellicole destinate a diventare oggetto di aspre critiche, non posso che confermare le mie posizioni." [187] La coscienza soggettiva di chi assiste alle vicende è di conseguenza spinta a confrontarsi ora con una ora con l'altra delle letture possibili. Per quante ipotesi si possano fare, Ōshima con la sua scomposizione delle immagini, sembra negarle tutte. E quindi, anche, dimostrarle tutte.[188]

In questo senso credo si possano interpretare la sue affermazioni sul fatto di essere lui stesso il maniaco descritto dall'opera. Sceglie scientemente di diventare una figura "provocatoria", che anche a costo di spaventare, sappia smuovere gli animi della gente.[189]

MURI SHINJŪ – NIHON NO NATSU

Muri shinjū – Nihon no natsu è sicuramente uno dei film più criptici del regista di Kyoto; un'opera per la quale trovare una definizione di genere, o anche solo tentare di ricostruire a grandi linee la trama risulta alquanto complicato. Nonostante le numerose scene "movimentate", compresa la sparatoria finale, non è assolutamente un film d'azione. In alcuni passaggi, soprattutto nei primi minuti, abbondano suggestioni fantascientifiche: il contesto urbano ricorda un paesaggio apocalittico, fatto di autostrade infinite (in realtà Ōshima usò un'arteria cittadina nuova, che venne inaugurata pochi giorni dopo le riprese), distese deserte e magazzini industriali abbandonati. L'opera infatti, per lo meno inizialmente, non ha una cornice spazio-temporale precisa, o comunque riconoscibile per lo spettatore.

In questo particolare scenario si muovono vari personaggi. Il film segue le azioni soprattutto di Nejiko e di Otoko. La prima è una ragazza atipica anche considerando le pellicole precedenti del cineasta, che comunque hanno soventemente ospitato personaggi femminili distanti dall'archetipo tradizionale di donna giapponese. Nejiko è una ragazza moderna, provocatrice, alla continua ricerca di un uomo che la soddisfi sessualmente. All'inizio della storia, la telecamera la

187"それがわかっちゃったら、ぼくの映画はつまらなくなるし、左翼の連中はそういうふうに映画をつくってほしかったんで、だからぼくの映画はある種の非難を浴びて、わからないといわざるをえないんだけども。", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa 1968*, op. cit., p. 91.

188 "田村孟による脚本はこの作品を、単に同時代の犯罪のドキュメントの次元に留まることを許さなかった。それは作品をより広い射程、つまり戦後日本における主体の形成とその破綻という長い物語のなかにおき、そこに世代の運命を賭けた結論を下そうと試みている。", YOMOTA, *Ōshima Nagisa...*, op. cit., p. 188.

189 "ぼくはこの映画で犯罪者、通り魔の味方なんだと。つまり通り魔のような存在としてこの世の中に生きるんだというぼくの宣言だったんですよ。それまではぼくは、思想的に左翼で、まちがいもあるかもしれないが、正しい道を歩こうと思ったけども、もう正しい道なんか歩かないと。世の中が恐怖しちゃう存在としている。そういう存在こそ、ぼくが味方をしたい、共感をしたい、描きたい人間なんだと宣言する立場に立ったんだね。『悦楽』を経て『白昼の通り魔』で、ぼくはもう通り魔として生きる道を選んだんだと思います。", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa 1968*, op. cit., pp. 88-89.

inquadra mentre si libera di reggiseno e mutandine, per festeggiare la fine della precedente storia con un ragazzo. Otoko va invece a controbilanciare la "fisicità", la "carnalità" della ragazza con un piano maggiormente cerebrale. Egli è ossessionato dall'idea della morte, e percorre tutta la storia alla ricerca di qualcuno che lo uccida (anticipazione del Sakurada interpretato da Tonoyama Taiji in *Natsu no imōto* – "Sorellina d'estate", 1972). Ma i due protagonisti non possono essere visti meramente come una forza vitale (Nejiko) contrapposta a un istinto di morte (Otoko). "Wanting to make love all the time is obviously evidence of life, but we were definitely not neglecting to point out that death soon comes into play where there is such strong evidence of life. Even more important than that, Otoko's premonitions of being killed (…) are also evidence of life; in no way is this a sickness that can end in death. Otoko definitely does not want to die. He wants to live, and this is precisely why he has premonitions of death. In other words, in instance where Otoko appears at a glance to want to die, he actually wants to live, and this is beautiful. Insofar as Otoko's desire for life is convoluted, it is intensely beautiful – more so than Nejiko's straightforward desire to live."[190]

Come suggerisce anche il titolo, la morte non è volontaria, ma *muri*, imposta, forzata. Tale carattere "coatto" dello *shinjū* rimanda quindi al comportamento di Otoko, che pur animato da certe fascinazioni a proposito della propria dipartita, è tutto sommato un personaggio "vitale". Non prende mai l'iniziativa per morire; saranno sempre altri personaggi a farlo. Essi sono individui "simbolici", rappresentati da un oggetto preciso o un comportamento: Giocattolo, Tv, Orco,ecc. Sono figure grottesche, come il ragazzo interessato solo a possedere un mitra per uccidere. Oppure il vecchio reduce o il personaggio interpretato da Toura Rokko, che porta sempre con sé un televisore. In mezzo a essi Nejiko si muove liberamente, diventando la spinta, il motore delle azioni di tutti gli altri uomini. Questi, rinchiusi in uno spazio chiuso come quello descritto nel film, danno origine a una piccola "comunità" che è tutto l'opposto di quello ritratta in *Shiiku*. In *Muri shinjū*, in un edificio che all'apparenza sembra un ex-caserma, si riuniscono dei soldati armati, ma senza che si sappia mai quali siano i loro scopi o obbiettivi o leggi. La comunità di *Shiiku* è ormai del tutto dissolta, e non esiste più neanche un'autorità trascendente di cui aver paura. È pura anarchia, e solo la violenza sembra in grado di incarnare una strana uguaglianza tra gli uomini.

Muri shinjū – Nihon no natsu venne dopo *Nihon shunka kō,* e anche solo dai due titoli si può notare come l'attenzione di Ōshima fosse attratta con decisione da questo "tema", il Giappone, con tutto ciò che ne comportava. Nel paese di quegli anni era in atto una protesta molto sentita a tutti i livelli della popolazione contro la guerra nel Sud-est asiatico, e infatti "l'ombra del Vietnam

[190] ŌSHIMA, *Cinema, censorship*…, op. cit., p. 129.

si stende pesante su questo film".[191] Simili tracce ritornano per esempio anche nel personaggio dell'assassino occidentale che appare nella seconda parte dell'opera, il quale richiama l'intervento americano "straniero" in Vietnam, senza alcuna giustificazione ragionevole.

Ōshima ha intitolato la pellicola *Muri shinjū,* ovvero un suicidio a due forzato. Lo *shinjū* è un "rituale" topico della tradizione nipponica, in cui due amanti scelgono la morte nell'impossibilità di realizzare il loro sogno d'amore in vita. In questo caso l'ombra della guerra del Vietnam, arriva a disturbare il sogno di pace che la Costituzione del dopoguerra aveva generato grazie alla rinuncia nipponica alla guerra. Invece a causa della volontà americana, il Giappone si trovò impelagato in un barbaro conflitto nel Sud-est asiatico. E tale sogno infranto potrebbe essere la spinta al suicidio di una nazione intera. A proposito della guerra del Vietnam, Ōshima aveva notato come nel 1967 si poté assistere a un fenomeno di "quotidianizzazione" del conflitto. La copertura mediatica ricevuta dall'argomento fu incredibile, un evento senza precedenti nella storia del giornalismo del Giappone. E anche nel mondo del cinema vi furono eventi singolari: proprio in quegli anni vennero restituiti i film sull'atomica che erano stati sequestrati dall'America, così come quelli bellici. Per Ōshima un simile gesto rappresentò un tentativo di far accettare al popolo dell'arcipelago la guerra come un elemento normale, quotidiano, dal momento che tali pellicole vennero restituite precisamente quando immagini di guerra occupavano già abbondantemente i media giapponesi; immagini tragiche, drammatiche, di sofferenza che bombardarono il popolo nipponico, invasero la loro percezione quotidiana perdendo il loro carattere destabilizzante. Le genti dell'arcipelago vennero in questo modo mitridatizzate verso l'orrore e il dolore che da sempre accompagna qualsiasi conflitto, esattamente nel periodo in cui arrivavano anche le immagini degli scontri in Vietnam.[192]

Muri shinjū – Nihon no natsu, uscito nel 1967, presenta un carattere "profetico" non nuovo per i film di Ōshima. Visto a ritroso, ripensando agli eventi che di lì a poco interessarono il Giappone, è facile intravedere nei banditi e i prigionieri (rinchiusi? asserragliati?) che si trovano in una sorta di magazzino abbandonato, le immagini delle proteste studentesche che alle volte avevano spinto i giovani a chiudersi nelle aule delle scuole. Oppure, ancor più tragicamente, quelle immagini sembrano preannunciare anche il cosiddetto *Kin Kirō jiken*, quando Kwon Hyi-ro, *zainichi* corano condannato ingiustamente, oggetto di discriminazione, in segno di protesta si era asserragliato in un albergo prendendo una serie di ostaggi. Ma la pellicola può ricordare persino le vicende dell'*Asama Sansō jiken* del 1972. Le opere di Ōshima, soprattutto quelle della "seconda fase", sono sempre state caratterizzate per un carattere profetico. Il regista, che spesso era anche direttamente coinvolto nel processo di sviluppo del soggetto e scrittura della sceneggiatura assieme ai vari

[191] "この映画ではベトナムの影が大きいですよね", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa 1968*, op. cit., p. 133.
[192] ŌSHIMA, *Oshima Nagisa cho sakushū dai ni maki*..., op. cit., pp. 50-51.

Ishidō, Tamura, Adachi, Sasaki, inseriva nelle sue pellicole abbondanti riferimenti alla realtà del suo tempo, ma nei quali si convogliavano spesso riflessioni e immagini del futuro.

> "I nostri film sono sempre opere premonitrici. Noi prendiamo abbondantemente spunto sia dal passato che dal presente, ma non certo al fine di dare una spiegazione di quei tempi. Noi prendiamo abbondantemente spunto sia dal passato che dal presente solo per generare la nostra visione del futuro. Per questo il materiale raccolto acquista un significato che trascende il proprio tempo. Diventa la nostra immagine dell'avvenire, andando a trasmettere allo spettatore un certo presentimento verso questioni ancora da accadere. Noi adesso siamo impegnati esclusivamente nella realizzazione di progetti presaghi, dal momento che riteniamo che ogni altro tipo di film sia del tutto privo di significato."[193]

In ogni caso l'opera può essere vista come la prosecuzione ideale di quel processo iniziato con *Etsuraku* e *Hakuchū no tōrima*, in cui la pulsione sessuale che si sprigiona da Nejiko diventa espressione soggettiva. E di conseguenza si carica di un valore rivoluzionario enorme: sesso come strumento per scardinare le maglie del tessuto sociale del paese. Per questo motivo lo Stato deve reprimere una forza tanto pericolosa, anche a costo di mettere in campo quell'enorme dispiego di forze che si vede nella seconda parte della pellicola.

> "We may understand that the police confusion which mistakes these victims for terrorists, is, in fact, the desire on the part of official culture to repress such sexual energy. Sex and revolution are understood by officialdom as two sides of the same liberating force."[194]

ŌSHIMA, IL COREANO

Nel 1910 il Giappone aveva annesso la Corea al suo impero coloniale. Poi negli anni fino alla seconda guerra mondiale aveva sfruttato la popolazione di questa nazione in molti modi: costretti a combattere nell'esercito nipponico, deportati nell'arcipelago per lavori di bassa manovalanza, senza contare la questione delle comfort women. I problemi legati a razzismo e pregiudizi covati

[193] "われわれの映画はつねに予感の映画である。われわれは過去及び現在から数々の素材を発見するけれども、われわれはそれを過去あるいは現在を説明するために使用するのではない。われわれは過去及び現在から数々の素材を発見するのは、それがわれわれの未来のイメージを誘発する時に於いてのみである。その時もはや素材はそれ自体としての意味を越えるものとなる。そしてそれはわれわれのイメージ自体となり、映画を見る人々に或る未来への予感を与えるものとなる。このようにして、今われわれは専ら予感の映画をつくろうとしているのであり、それ以外の一切の映画を全て無意味だと考えているわけである。", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai san maki.,* op. cit., p. 71.
[194] DESSER, *Eros plus...*, op. cit., p. 93.

dai giapponesi nei confronti dei coreani scoppiarono negli anni sessanta, dopo che nel decennio precedente si era deciso essenzialmente di ignorare la questione, sfruttando il fatto che l'attenzione generale dei cittadini fosse offuscata dai frutti del miracolo economico. *Wasurerareta kōgun* introduce per la prima volta la figura del "coreano", uno degli schemi narrativi cui Ōshima tornerà a fare più ampio uso, come metafora del diverso, dell'"altro", soprattutto intorno alla metà anni sessanta quando, contemporaneamente, in Giappone iniziarono a crescere esponenzialmente episodi di intolleranza e razzismo nei confronti della minoranza coreana.

Nei film precedenti il conflitto, così come in quelli realizzati durante gli anni della seconda guerra mondiale, si tendeva spesso a dare una rappresentazione per certi versi un po' stereotipata dei coreani, ritratti quasi sempre come fedeli e sottomessi alla potenza del Giappone. Si veda ad esempio il film propagandistico realizzato da un giovane Imai Tadashi, che invece nel dopoguerra diverrà uno dei più attivi membri della sinistra giapponese, come *Bōrō no kesshitai* ("Il comando suicida della torre di vedetta", 1943).

La situazione è destinata a cambiare radicalmente dopo il termine del conflitto, in conseguenza all'indipendenza della Corea dal Giappone e la successiva suddivisione della penisola in due stati separati. Sono molti i coreani deportati che scelgono di rimanere nell'ex-paese aggressore, divenendo i cosiddetti *zainichi kankokujin* (o *chōsenjin*), presenze alquanto precarie, almeno fino al 1965 quando vennero avviate una serie di accordi bilaterali tra Giappone e Corea (Nikkan Kihon Jōyaku). Diverse opere quindi possono essere prese ad esempio per spiegare le nuove modalità di rappresentazione di questa etnia, come *Kabe atsuki heya* ("La stanza dalle pareti spesse", 1956) di Kobayashi Masaki, *Dotanba* ("All'ultimo momento", 1957) di Uchida Tomu, *Shunpu den* ("Vita di una prostituta", 1965) di Suzuki Seijun, ecc. In tutti questi film i personaggi coreani sono adesso tratteggiati in maniera positiva: sono uomini e donne generosi, altruisti mossi da un profondo senso di moralità.[195]

Si tratta in parole povere di una rappresentazione positiva che sottende un consapevole tentativo di espiazione da parte di alcuni "rappresentanti" del vecchio stato occupante. Ma se da una parte il tentativo di certi autori dell'arcipelago può risultare apprezzabile, tale lettura "umanista" sta a indicare come i giapponesi abbino preferito ricorrere alle forme del melodramma sentimentale piuttosto che impegnarsi in una lucida analisi storica delle proprie colpe. Hanno in pratica sperato di poter fare ammenda di quanto compiuto durante la guerra attraverso una rappresentazione positiva delle vecchie vittime militari, senza accorgersi di quanto una simile forzatura, per quanto tendente al positivo, costituisse comunque una distorsione innaturale, che appare ancor più evidente se paragonata alla rappresentazione che veniva data nei film nipponici degli stessi anni di altri gruppi etnici presenti nell'arcipelago, come cinesi e

[195] YOMOTA, *Ōshima Nagisa*..., op. cit., p. 130.

taiwanesi. Solo a partire dagli anni settanta si iniziò a vedere un cambiamento nel modo in cui i coreani venivano ritratti su pellicola.[196]

Nel caso di Ōshima, fin dalle sue primissime opere sono individuabili segnali che indicano un certo interesse verso la questione coreana: in *Seishun zankoku monogatari* quando i giovani protagonisti vanno al cinema, viene trasmessa una notizia riguardante il successo delle proteste studentesche in Corea, probabilmente un'immagine di speranza per tutta l'Asia, agli occhi del regista.[197] Anche nel successivo *Taiyō no hakaba*, il regista inserì molti coreani tra i vari lavoratori a giornata che si aggirano per Kamagasaki. Ma, come detto, fu in seguito ai viaggi in Corea, a partire all'incirca dal 1963 con *Wasurerareta kōgun,* che la questione assunse una posizione di primo piano. E poi nel 1965, con *Yunbogi no nikki*. Successivamente arrivarono *Nihon shunka kō, Kōshikei* e *Kaette kita yopparai.* Ōshima poi non affidò solo alle immagini i ricordi e le impressioni che il suo soggiorno in Corea aveva provocato in lui, scrivendo moltissimi articoli e saggi su quanto aveva potuto notare in quei mesi.[198] Queste tematiche non scompariranno mai del tutto, tornando a "far capolino" anche in *Senjō no merii kurisumasu.*

Accanto al "coreano" (parola che in italiano viene usata per tradurre sia *kankokujin* ovvero abitante della Corea del Sud, che *chōsenjin* cioè cittadino della Corea del Nord) l'"alterità" è spesso incarnata anche dalla donna, in quanto "entrambe le categorie sono state ingiustamente oggetto di discriminazione nella società maschilista nipponica, indipendentemente che ci si trovasse negli anni precedenti o successivi la seconda guerra mondiale. Sono esclusi, presenze che si è cercato di accantonare ai margini dello stato." [199]

YUNBOGI NO NIKKI

"Io ho fatto questo film in nome del mio profondo amore per quei popoli dell'Asia, straziato dal senso di colpa di essere un giapponese aggressore". Parole di Ōshima, riportate nel Quaderno informativo n. 41 della mostra del cinema di Pesaro, che nel 1972 dedicò una delle prime retrospettive in Europa al regista.

Due anni dopo *Wasurerareta kōgun*, nel 1965, esce *Yunbogi no nikki,* non più ex-soldati della Corea del Nord che soffrivano a causa di un passato non ancora del tutto risolto, ma un ritratto della condizione di povertà nella alla quale erano costretti numerosi individui.

---

196 ibid., pp. 130-2.
197 Il 19 aprile 1960 avvenne la cosiddetta Rivoluzione d'Aprile, che vide il successo delle proteste studentesche nel rovesciare il governo autoritario di Syngman Rhee.
198 ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ni maki*..., op. cit., p. 97.
199"この両方は戦前戦後を問わず、男性中心主義の日本社会のなかにあって不当に貶められ、周縁的な場所へと排除されてきた存在であった。", YOMOTA, *Ōshima Nagisa*..., op. cit., p. 129.

Dalla seconda metà degli anni cinquanta e per tutti i sessanta, in diversi paesi dell'est asiatico, ebbero un incredibile successo diari e memorie di bambini, cioè quelle narrazioni velate di una vena tragica, spesso scritte in prima persona dagli sfortunati protagonisti, come "Il Diario di Anna Frank". La storia di Yunbogi ha un'origine simile, e Ōshima al ritorno dal suo soggiorno in Corea, era deciso a girare un film su quel libro. Tuttavia a causa delle numerose difficoltà che un nuovo viaggio nella penisola avrebbe comportato, egli iniziò uno "studio preliminare" per quel progetto partendo da filmati e fotografie realizzate nei due mesi trascorsi al di la del Mare del Giappone. Provò quindi un montaggio preliminare, aggiungendo poi anche musica e parole, è ottenne così un corto di poco meno di mezzora. Tra le altre cose, *Yunbogi no nikki* fu anche la prima produzione completamente indipendente della Sōzōsha.

Il cortometraggio descrive la storia di Yunbogi, bambino coreano di dieci anni, che con i tre fratelli e sorelle più piccoli cerca di sopravvivere nella città di Tengu, assieme al padre malato. La madre li ha abbandonati e ora Yunbogi cerca di provvedere alla famiglia arrabattandosi tra vari lavoretti, come venditore di gomme da masticare o giornali, lustra scarpe, ecc. Egli diventa l'incarnazione di una soggettività, che in lui si definisce sotto forma di una sorta di orgoglio che gli impedisce di mendicare passivamente, e lo induce a ingegnarsi in innumerevoli espedienti per sopravvivere.

L'opera è composta di 294 fotografie (circa 250, se non si considerano le "ripetizioni"), che alla fine poco avevano a che fare col sentimentalismo della trasposizione ufficiale del libro a opera di Kim Su Yon, *Ano sora ni mo kanashimi ga*. Queste immagini sono fotografie scattate dallo stesso Ōshima, del tutto slegate dalla trama originale. Lo stesso protagonista, Yunbogi, appare nel film di volta in volta diverso, impersonato dai diversi bambini che sono stati i soggetti al centro delle fotografie del regista. Ma sta proprio in tutto ciò la vera forza del film, capace di caricarsi di un valore universale senza precedenti. La narrazione di Komatsu Hōsei poi è un elemento nuovo, non presente nel libro, che permette al film di Ōshima di immergersi ancor più nella realtà di quegli anni grazie ai numerosi riferimenti a processi, dimostrazioni ed eventi che stavano accadendo proprio in quel periodo.

Ma Yunbogi sopravvive alla sua prima, breve apparizione, ritornando per esempio anche in *Shōnen,* in cui Ōshima ricorre di nuovo al punto di vista di un bambino per giudicare la realtà. Per questo l'unica richiesta fatta dal regista in fase di provinaggio fu di trovare un giovane somigliante a Yunbogi. Infatti non solo scelse un bambino coreano per dare una rappresentazione della Corea del tempo, ma questi divenne anche personificazione di un'infanzia negata, maltrattamenti, povertà, guerra, ecc.

NIHON SHUNKA KŌ

Il titolo del film deriva da uno studio di Soeda Tomomichi che prendeva in esame la canzone popolare giapponese in quanto espressione di malcontento e contemporaneamente come strumento di fuga verso un mondo immaginario. Ma i punti di contatto tra lo scritto di Soeda e la pellicola di Ōshima non vanno oltre il titolo, dal momento che il contenuto delle due opere è completamente diverso.

Nihon shunka kō si apre con la descrizione della marcia di protesta contro il ripristino dell'anniversario della fondazione del Giappone, che dopo essere stato abolito nel dopoguerra, era stato risuscitato come festa nazionale l'11 febbraio 1967 (rimase in vigore dal 1868, anno della Restaurazione Meiji, al 1945). La scena è molto suggestiva, con una lunga sfilata di personaggi che in un paesaggio innevato procedono sventolando degli *Hinomaru* neri. Paradossalmente, ricorda ancora adesso Ōshima, la partecipazione alla falsa sfilata di protesta che egli ricostruì, risultò alla fine essere più numerosa di quella vera in programma nello stesso giorno.[200] Tale scena sembra rimandare, nell'eterno gioco di ripetizioni e sostituzioni che caratterizza le pellicole di Ōshima, all'inizio di *Seishun zankoku monogatari*, quando Kiyoshi e Makoto assistono a una protesta contro l'Anpo, ma senza parteciparvi. Anche in *Nihon shunka kō* infatti abbiamo il quartetto di studenti osservare il corteo contro il *Kenkokubi,* dall'esterno.

I quattro protagonisti provengono da una scuola di campagna, e sono giunti in città per l'esame di ammissione all'università. Qui uno di loro si invaghisce di una compagna seduta poco distante da lui, di cui non conosce nemmeno il nome, ma solo il numero d'identificazione dell'esame, il 469. Ai quattro ragazzi si aggiungono presto altre tre compagne, Sanae, Tomoko e Kaneda, anch'esse a Tokyo per lo stesso motivo. Tutti insieme vanno in visita di un loro insegnante, Ōtake, il quale li conduce in un *izakaya* dove si sentono riecheggiare in sottofondo canti impregnati di nostalgia per il Giappone imperale e la seconda guerra mondiale. Nell'occasione, il professore intona di fronte ai sette studenti una canzone sconcia che farà poi da ritornello all'intero film, venendo ripetuta in diverse occasioni dai ragazzi, "nell'illusoria convinzione di dissacrare così la società della quale sono naturalmente destinati a far presto parte". [201]

Le "oscenità" che i ragazzi recitano diventano la marcia trionfale del caos e del disordine sociale che domina nel Giappone degli anni sessanta. L'Anpo tōsō è definitivamente concluso e gli ideali e le speranze che avevano accompagnato quelle proteste sembrano ormai tramontati. Gli Hinomaru neri rimandano a un simile rimpianto. Ma non solo, anche la scena in cui Nakamura

[200] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai san maki.,* op. cit., p. 63.
[201] NOVIELLI, *Storia del cinema...*, op. cit., p. 239.

assiste alla morte del professore senza fare niente per cercare di salvarlo, ha il medesimo obbiettivo: cantando la canzone sconcia vicino allo stesso Ōtake, incosciente, anzi di più, morente, essa si configura quindi come un canto funebre: l'elegia della generazione passata, rappresentata dal professore. Il carattere dissacrante delle canzoni, la loro oscenità, anticipa poi anche il finale dove, mente Takigawa spiega la teoria del *kiba minzoku kokka*, cioè che gli antenati della famiglia imperiale sarebbero giunti in Giappone dalla Corea, i giovani studenti non la degnano nemmeno di uno sguardo, completamente presi a dar sfogo alle loro pulsioni sessuali.

Dopo l'interrogatorio sulla morte del professore, il film procede verso una completa dissoluzione narrativa, diventando simile a una meditazione onirica sulla violenza del desiderio sessuale maschile, un desiderio frustrato, che infatti si risolve solo nel regno della fantasia, il tutto alternato con immagini di protesta alla guerra in Vietnam e allo stato nipponico. Quando il gruppo di giovani studenti borghesi canta canzoni americane contro la guerra, come "*This land is your land*" o "*We shall overcome*", i protagonisti cercano di interromperli con le loro canzoni sconce. Alla fine Kaneda afferrando il microfono riuscirà a cantare una canzone sulle comfort women, *Ama shopo no uta*, evocando di fronte a tutti i presenti il passato imperialista del Giappone.[202]

La scena si sposta nuovamente nell'aula dove si è tenuto l'esame. Il film, che sembra voler rivelare la finzione dell'origine dello stato nipponico e mostrare la stupidità delle azioni di coloro che pretendono di incarnare una simile ipocrisia, alla fine raggiunge il suo apice quando Takigawa, la fidanzata del professore defunto, afferma apertamente che il Giappone non era altro che un'ex-colonia coreana ("La patria dei giapponesi è la Corea"). Ma gli studenti protagonisti che avevano assistito alla rivelazione, si dimostrano del tutto indifferenti alle parole della donna, cui rispondono intonando la canzone sconcia presente per tutto l'arco del film. Quest'episodio rivela come le loro menti in realtà si preoccupino solo di mettere in atto la fantasia che essi avevano partorito di violentare la studentessa no. 469. Il film si chiude improvvisamente quando l'ultimo dei giovani, mentre sta stuprando la ragazza, le cinge con forza il collo e la strangola a morte su un tavolo sormontato da una bandiera giapponese. La chiusura del film per quanto improvvisa, sembra richiamare l'inizio dell'opera con la fiamma che brucia lo *Hinomaru*: la violenza che si inserisce senza preavviso nell'opposizione intorno alla questione della bandiera, simbolo per eccellenza della nazione e che conclude questa farsa.

In *Nihon shunka kō* risulta molto difficile separare la realtà dalla fantasia, ovvero capire fin dove si tratta di un sogno a occhi aperti, di un processo mentale di uno dei personaggi e dove invece cominci la realtà del film. Perché se nella prima metà, la pellicola mantiene un andamento tutto sommato "realistico", nella seconda parte invece c'è uno scatto verso l'imprevedibile, una forte

[202] ŌSHIMA, *Oshima Nagisa 1968*, op. cit., p. 116.

virata verso l'astratto, il surreale.[203] Ma proprio in questa incapacità di distinguere i piani di mito e realtà, verità e immaginazione, si riscontra una chiave di lettura dell'opera. Quello che Ōshima vuol trattare nel film infatti non è certamente né la ricostruzione di una verità storica celata nelle pieghe del tempo, né tantomeno una spiegazione delle difficoltà del presente. Ōshima presenta il carattere fittizio, intrinsecamente comico, del concetto di origine della nazione, sia esso storia o mito. E per fuggire da ciò, sembra affermare, "non c'è che da interiorizzare quel caos rappresentato dal canto in coro di canzoni sconce".[204]

La ripresa, la continuazione di questa "farsa", avverrà nel 1968 con *Kōshikei.*[205] Ma *Nihon shunka kō* sembra prefigurare anche l'andamento di non solo "L'impiccagione", ma anche *Kaette kita yopparai*, a proposito di illusioni collettive sulla questione coreana e fantasie scapiste dei protagonisti che utilizzano l'immaginazione per fuggire dalla realtà. Un tema per certi versi che avvicina la pellicola anche a *Shōnen* e *Gishiki*, dove invece verranno rappresentate fantasie di fuga individuali: alieni da Andromeda per il ragazzino de "Il bambino", e la scena della partita di baseball per Masuo.

L'opera è attraversata da tutta una serie di giochi cromatici tra il rosso e il nero: a cominciare dai titoli di testa, per poi ritornare nella sciarpa del professore, nell'uniforme della ragazza no. 469 o nella scenografia generale dell'aula. "Il Rosso e il Nero" è poi il titolo della celeberrima opera di Stendhal, di cui, in *Nihon shunka kō,* si vede il manifesto di una riduzione cinematografica. Ma la contrapposizione tra i due colori è soprattutto evidente nei confronti tra gli *Hinomaru*, quello rosso tradizionale e quello nero. E lo *Hinomaru*, come detto, è nero perché è a lutto, simbolo della morte dello stato nipponico. Così il giorno in cui viene ripristinata la data di fondazione del Giappone diventa anche il giorno in cui i quattro ragazzi entrano all'università, altra istituzione statale. Ma per loro l'università diventa unicamente una sorta di postribolo in cui mettere in pratica le proprie fantasie sessuali, evocate continuamente anche attraverso le canzoni sconce.

Nakamura, il protagonista, è interpretato da Araki Ichirō, un cantante molto popolare all'epoca. Se è vero che questa non è certamente la prima volta in cui Ōshima ricorre a cantanti e musicisti nei suoi film, nel caso specifico di *Nihon shunka kō*, il fatto di aver insistito così tanto sulla dimensione canora, può molto probabilmente essere considerato anche come una sorta di omaggio alla nascita della Nuova Sinistra nipponica, con lo sviluppo per la prima volta della soggettività ("pseudo") negli *Utagoe undō*.

[203] ibid., p. 136.
[204] YOMOTA, *Ōshima Nagisa...*, op. cit., p. 151.
[205] ibid. p. 152.

KŌSHIKEI

La seconda metà degli anni sessanta in Giappone fu caratterizzata per un'incredibile vitalità artistica, che si tradusse nella creazione di una serie di opere lontane da quegli standard cui le produzioni precedenti, nazionali e internazionali, avevano abituato il loro pubblico. Si trattava di opere a volte definite addirittura come "art cinema", film per certi versi dal retrogusto sperimentale, tra i quali si contano senza dubbio anche le opere di quegli anni di Ōshima, nelle quali per la Turim "narrative and film expression are interrogated in new, complexly innovative ways. Philosophically, the films address a common issue, the nature of consciousness and its virtual antithesis, the unconscious, evoking a post-Nietzschean and post-Freudian meditation on subjectivity, will and values."[206] Per lo sviluppo di queste opere, essenziale fu il contributo dell'ATG, cui si deve anche la produzione di *Kōshikei*. La pellicola di Ōshima fu la prima a inaugurare la pratica dei "film a 10 milioni di yen", prodotti a metà tra l'Art Theatre Guild e il cineasta di turno. Questa era una società nata originariamente con l'intento di distribuire in Giappone film di difficile collocazione entro i circuiti nazionali, la quale nella seconda metà degli anni sessanta allargò il proprio campo d'azione, iniziando a produrre direttamente alcune opere.[207]

"L'impiccagione" fu la prima pellicola di un periodo fortemente sperimentale anche per lo stesso Ōshima, che portò il processo di decostruzione dell'impianto narrativo tradizionale a un nuovo livello, come testimoniato anche dai seguenti *Kaette kita yopparai*, *Shinjuku dorobō nikki* e *Tōkyō sensō sengo hiwa* ("Storia segreta del dopoguerra dopo la guerra di Tokyo", 1971). Ma, come detto, i prodromi di una simile svolta si ritrovano già tutti in *Kōshikei*, il più brecthiano dei film di Ōshima, a detta di vari commentatori; senza contare inoltre gli innumerevoli aspetti che la pellicola in questione condivide col teatro dell'assurdo. Nella rappresentazione distorta e grottesca dell'apparato di giustizia dell'arcipelago si possono individuare, poi, anche alcune tracce de "Il processo" o "Nella colonia penale" di Kafka, a cominciare proprio dallo stratagemma di chiamare il protagonista semplicemente con l'iniziale: l'uso della lettera R, come a voler prendere le distanze dal Ri Chin'u reale, sottende a un processo di astrazione, metaforico, verso una dimensione universale della storia. Anche tutti gli altri personaggi non hanno un nome e si rivolgono l'un l'altro utilizzando il ruolo o la carica che ricoprono all'interno del mini-mondo carcerario. Non è quindi esagerato affermare che quello che gli attori stavano recitando non era tanto un personaggio quanto piuttosto una funzione, un compito, che quindi non necessita di un nome proprio. Ōshima si ispira dichiaratamente alla storia di Ri Chin'u, ma nel trasfigurarlo in un metaforico R, compie lo stesso processo che aveva adoperato qualche anno prima quando aveva

[206] TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 61.
[207] Per un ulteriore approfondimento sull'ATG si rimanda all'appendice 1.

fatto interpretare il piccolo Yunbogi da bambini differenti: come il fanciullo al centro della pellicola del 1965 nelle sue varie forme era divenuto l'incarnazione di tutti i bambini coreani, R cessa di essere un entità dai precisi connotati individuali e diventa rappresentazione vivente di tutte quelle figure anonime che vivono nella società dell'arcipelago e che vengono in questo caso impersonate da uno *zainichi,* caricando così l'opera di un forte significato allegorico.[208]

Come detto la vicenda alla base del film affonda le proprie radici nella realtà. Si tratta della versione cinematografica del cosiddetto *Komatsugawa kōkō jiken*. Nel maggio del 1958 sul tetto dell'omonima scuola venne trovato il corpo senza vita di una studentessa strangolate a morte. A settembre dello stesso anno venne arrestato Ri Chin'u, studente coreano di diciotto anni che frequentava dei corsi serali nel medesimo edificio. La stranezza della vicenda è legata anche al fatto che il ragazzo aveva telefonato a un giornale, confessando di essere il vero assassinio, ancor prima di essere arrestato. Lo shock della nazione fu acuito ulteriormente dall'ammissione del giovane di un secondo omicidio. Nel 1959 egli venne condannato a morte, nonostante fosse ancora minorenne al momento del crimine. La sentenza fu poi eseguita nel 1962, dopo il respingimento del ricorso in appello.[209]

Ōshima dimostrò fin dall'inizio un grande interesse per l'intera vicenda, in particolare per il background di estrema povertà nel quale Ri Chin'u era cresciuto. Va da sé che nelle intenzioni del regista non c'era la volontà di dipingere con umanità la figura di Ri, o di trasformarlo in un martire. Quello che lo incuriosiva particolarmente era il racconto dettagliato del crimine e il suo movente. Ad ogni modo le vicende di Ri si legano con un altro tema importante per il regista, quello della pena di morte. Anche il titolo del film richiama esplicitamente questa tematica: il termine "*Kōshikei*" non esiste; solitamente si dice *koshukei*, per indicare l'impiccagione. Ma Ōshima volle sottolineare chiaramente la volontà di toccare anche l'argomento dell'esecuzione capitale, sostituendo il *kanji* centrale della dicitura originaria per creare una sorta di neologismo molto particolare.[210]

L'opera si apre come una sorta di documentario sulla pena di morte, che conduce lo spettatore dentro una prigione. Ma improvvisamente, col fallimento di un'impiccagione, viene rivelato il suo contenuto paradossale: la rappresentazione veritiera di un presente oggettivo viene infatti messa in crisi dalla falsa esecuzione, che interviene a scardinare ogni codice narrativo della realtà, sprofondando lo spettatore in una sorta di abisso, in cui la differenza tra veridicità e fantasia non viene mai nettamente distinta. Il film si muove così attraverso diversi livelli di verità, principiando come un documentario, poi muovendosi verso i toni della farsa, e infine configurandosi come una realizzazione delle fantasie dei personaggi.

[208] YOMOTA, *Ōshima Nagisa*..., op. cit., p. 155.
[209] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa 1968*, op. cit., p. 154.
[210] ibid., p. 152.

Nella prima parte è la voce del regista a rivolgersi direttamente al pubblico, chiedendo allo spettatore per esempio se abbia mai assistito a un'esecuzione. La domanda è in effetti una sorta di anticipazione. Ōshima sembra voler solleticare l'istinto voyeuristico di chi guarda, facendogli pregustare l'idea di poter assistere a un atto proibito, una sorta di tabù, come l'uccisione di un essere umano. Dopo aver snocciolato dati a proposito dell'abolizione di tale metodo punitivo, egli passa poi a una descrizione degli interni della struttura, cercando come di infondere colore nelle immagini in bianco e nero della pellicola, attraverso le descrizioni di mura "rosa salmone"e di una stanza "luminosa", di cui passa poi a elencare ogni mobile presente. Dettagli apparentemente inutili, se non per cogliere la nota ironica della voce fuori campo impegnata a descrivere la scena "as a semiotic joke on metacommentary"[211]. Tale senso è ulteriormente rafforzato dal racconto delle funzioni religiose. L'illusione documentaristica viene spezzata anche dal comparto audio: si possono sentire in sottofondo grida, echi di voci e suoni metallici che non appartengono al mondo della prigione, introducendo in questo modo un universo audio, anch'esso del tutto immaginario, non diversamente da quello visivo.

Kōshikei è diviso in sette capitoli, ognuno dei quali introdotto da una sorta di titolo, scritto in un giapponese stentato, come a voler far credere che fossero vergati di proprio pugno da R.

1 - "Il corpo di R ha rifiutato la pena di morte" (*R no nikutai wa shikei o hitei shita*)

R sopravvive all'esecuzione, gettando nel panico le autorità responsabili, che non sanno come comportarsi in una situazione del genere. Il condannato ha perso la memoria e quindi non può essere giustiziato nuovamente in quanto egli non è cosciente dei suoi crimini. L'amnesia diventa uno strumento che Ōshima impiega per "azzerare" completamente il protagonista nei primi minuti della pellicola. Non solo vengono in questo modo cancellati i suoi crimini, ma il suo stesso essere viene riportato a un punto di partenza che non prevede ad esempio nessuna differenziazione in base alla nazionalità. Compito dei vari ufficiali per tutto il film, e quindi del sistema di cui essi sono incarnazione, è di ricostruire R come colpevole, trasformandolo innanzitutto da *uomo* in *coreano*.

È interessante notare come nel primo sottotitolo Ōshima usi la parola "corpo" (*nikutai*) per indicare come l'atto di protesta contro la decisione dello stato, sia un'azione completamente slegata dal proprio io (*shutai*).

La farsa che segue il "rifiuto di morire" di R sarà solo la prima di tutta una serie che nel corso dell'opera ritorneranno più volte, mettendo in scena dei personaggi che si trovano del tutto impreparati ad affrontare una situazione del genere. L'unica cosa che sono in grado di fare è indicare i limiti del loro campo d'azione, come a voler precisare fin da subito la propria estraneità

[211] TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 69.

a quell'inaspettata piega dell'esecuzione e allontanare da sé ogni responsabilità. Ecco quindi che il dottore non può prestare soccorso a R per farlo rinvenire perché il suo ruolo è solo quello di certificare la morte del condannato, non di salvarlo. Oppure, qualche minuto prima, quando il medico accerta che R non è morto, afferra la mano dello *hoan kachō* ("capo della sicurezza") per fargli sentire che il cuore del condannato stava ancora battendo, ma l'ufficiale si dibatte affermando che "questo non è il mio lavoro" come se, essendo la procedura dell'esecuzione svoltasi senza intoppi e anomalie, la verità che il medico gli comunica non potesse sussistere: rifiuta scientemente di credervi. Tale frase diventa un po' il ritornello di questa parte, in cui i vari personaggi sembrano respingere la realtà della mancata morte di R. Discutono su cosa sia meglio fare, in una rappresentazione assurda, ridicola, col dottore che sullo sfondo continua a cercare di rianimare R. Ōshima utilizza un lungo piano sequenza, girando con la cinepresa intorno ai personaggi, fino ad arrivare allo *shochō* ("direttore del carcere") interpretato da Satō Kei, che con le sue parole rievoca il passato colonialista del Giappone, preparando in qualche modo l'ingresso nella narrazione della questione coreana.

Sopravvivendo all'impiccagione, R contravviene alle regole della logica che dominano l'universo. In questo modo quindi egli dà origine a una linea narrativa "alternativa", a una sorta di universo parallelo "sbagliato", regolato da norme che non sono più quelle della razionalità che conosciamo, ma leggi aberranti che generano tutta la serie di assurde rappresentazioni e fatti che il film ci mostra.

2 – R non accetta il fatto di essere R (*R wa R dearu koto o ukeirenai*)

(It) "announces segments that obliquely investigate the nature of consciousness and the unconscious, deconstructing in the process what we might mean by a whole or unified identity."[212]

Poiché il *kensatsu jimukan* ("segretario del procuratore") afferma che secondo la legge dell'arcipelago non si può giustiziare qualcuno che non abbia coscienza dei propri crimini, i diversi personaggi cercano in vari modi di far ritornare la memoria a R. Ogni tentativo sembra destinato a fallire, ma essi non possono esimersi dal continuare i loro grotteschi esperimenti. Anche in questo capitolo, i vari ufficiali, spaesati da una situazione tanto anomala, chiedono consiglio al *kenji* ("procuratore"), che ripete sempre di essere presente solo in qualità di testimone e lascia di conseguenza ogni decisione agli altri.

La rappresentazione dell'incontro tra R e la vittima, col successivo stupro e omicidio, messa in scena dal *kyōikubuchō* ("direttore educativo") e il dottore non sortisce alcun effetto su R, ma serve comunque allo spettatore per notare quanto i vari personaggi, durante simili sceneggiate, si

[212] ibid. p. 71.

trovino molto più a loro agio nei panni del criminale che in quelli della vittima. L'assurda commedia che ne viene fuori è dovuta anche allo scambio di ruoli dei vari ufficiali che interpretano la parte ora dell'assassino, ora della ragazza. Alla fine tuttavia, più che richiamare alla mente le colpe di R, ciò che ne consegue è che essi finiscono per tirar fuori i propri ricordi e mostrare inconsciamente la propria vera personalità.

Al termine di questa sezione, il prete disgustato dai tentativi di far tornare la memoria a R solo per poi ucciderlo di nuovo, cerca di uscire dalla struttura, ma viene fermato prima che ci riesca. Tuttavia dalla porta dischiusa si intravede provenire una forte luce, quella dello Stato Giappone, che ritornerà ancore nel finale. Ma quei pochi secondi sembrano preannunciare l'importanza che nel capitolo successivo rivestirà situare la narrazione entro i confini dell'arcipelago.

3 – R riconosce R come un estraneo (*R wa R o tasha toshite ninshiki suru*)

La lettura del rapporto sul secondo crimine commesso da R fa da sottofondo a una nuova rappresentazione a opera del *kachō* e del *kyōikubuchō*, il tutto ripreso da Ōshima in un'unica lunga sequenza. Anche un simile tentativo, fallisce. Le varie autorità decidono quindi di fare una nuova prova, iniziando con la definizione della nazionalità del protagonista. La questione coreana viene fuori in questo modo, in tutta la sua forza. R è nato in Giappone da genitori coreani. Ma egli non capisce cosa significhi "nazionalità". A quel punto il *kyōikubuchō*, in evidente difficoltà, commenta che sarebbe stato più semplice con un "negro", avendo il colore della pelle diverso. La scena assume tinte sempre più surreali quando R chiede il significato di stupro, e poi di desiderio sessuale (*retsujyō*).

I tentativi di far tornare la memoria a R passano poi alla ricostruzione della sua vita famigliare (*katei*), che si srotola come un compendio di pregiudizi e stereotipi sui coreani, a cominciare dall'ambiente povero, padre alcolizzato, figura materna passiva, sorellina sordomuta, ecc. Dalle risposte dei vari personaggi altro non si evince se non i sentimenti discriminatori che essi provano inconsciamente. "Fallo più da coreano, devi essere più chiassoso! Fallo più strano" ("*motto chōsenjin rashiku, dogitsuku, kawatta fūni yattekure*"), dice un personaggio a R, che continuava ad avere un atteggiamento troppo compassato, e quindi viene spronato a essere "più coreano". Tali affermazioni certificano meglio di ogni altra parola i pensieri degli ufficiali: per loro il protagonista è colpevole a priori, proprio a causa della sua nazionalità. Essi sono coscienti del fatto che comunque il ragazzo fosse stato uno studente modello, che lavorava per mantenere la famiglia e andava a scuola di sera, ma riusciva comunque ad avere ottimi voti; leggeva autori e riviste da tutto il mondo, e avrebbe avuto la possibilità di andare all'università e poi entrare in una buona azienda. Il controsenso nel cercare nell'ambiente famigliare l'origine degli impulsi omicidi di R viene poi rimarcato ancor più esplicitamente quando il *kyōikubuchō* commenta che anche il

kachō, ovvero colui che solo pochi minuti prima gli chiedeva di agire più da coreano, aveva avuto una vita pressoché identica a quella di R, prima di entrare in polizia.

Il protagonista assiste imperturbabile a simili rappresentazioni razziste. Sul fondo della parete davanti la quale tale farsa viene messa in pratica campeggia un grande *Hinomaru*. Di fronte è seduto il procuratore interpretato da Komatsu Hōsei, sempre impassibile a differenza degli altri personaggi. Nell'occasione, oltre a essere rappresentati i loro pregiudizi razziali, viene fuori anche il risentimento classista, i preconcetti che, anche all'interno del microcosmo carcerario, essi nutrivano gli uni per gli altri, in base al loro ceto sociale di appartenenza.

4 – R prova a essere R (*R wa R dearu koto o kokoromiru*)

La ricostruzione dell'ambiente famigliare di R prosegue. Nella prigione viene allestita una casa fatta di giornali, che oltre a richiamare l'origine povera del mondo cui R appartiene, serve anche a inserire la narrazione entro il corso maggiore degli eventi, in una funzione simile alla scena finale di *Kaette kita yopparai*. Da una finestre si intravede il *kenji*, sempre seduto immobile di fronte a un'altra bandire giapponese: la perfetta incarnazione dello stato.

Maureen Turim sottolinea in questa sezione la ripresa da parte di Ōshima di un'inquadratura di *Bronenosec Potëmkin* ("La corazzata Potëmkin", 1925) di Ejzenštejn per indicare le reazioni di R. Egli è seduto per terra e lentamente si gira per vedere la scena alle sue spalle. La stessa azione viene ripetuta due volte, prima in un campo lungo, poi con un suo primo piano, sottolineando la reazione emotiva del personaggio. Il montaggio a questo punto dell'opera cambia, lasciando intendere l'entrata nel mondo soggettivo di R.[213] Il tutto immerso nelle note cantate dal medico su una canzone coreana a proposito del fiume Yalu.

Dopo una scena significativa in cui R immagina di andare a spasso con le sorelline per le strade di una Tokyo in cui tutto è gratuito e disponibile, dove non occorre denaro[214], egli mima di uscire dalla casa di giornali e si ritrova improvvisamente nel mondo reale. Tutti si ritrovano catapultati all'esterno del penitenziario. Iniziano quindi a spostarsi attraverso una lunga serie di paesaggi, che finalmente li conduce sopra il tetto di una scuola. Qui ha luogo una nuova messa in scena del delitto commesso da R, durante la quale il *kyōikubuchō* non riesce a dissimulare le proprie pulsioni sessuali e gli istinti omicidi nel ricreare il crimine imputato al protagonista.

> "The policemen's inept pantomime is alienating to the extent that we fully feel the irony of this crime within a crime within a crime, the latter being capital punishment itself. The film

[213] ibid., p. 74.
[214] "The dream of postscarcity anarchy, consumerism without and beyond capitalism that echoes a dream typical of some radical writings in the late sixties", ibid., p. 75.

accuses the police of being more obsessed with the idea of crime than any criminal is. Consequently, from a misguided wrongdoer the law literally creates a criminal."[215]

Di seguito, come risultato dell'ennesima ricostruzione, il *kyōikubuchō* è l'unico insieme a R, a riuscire a vedere il corpo senza vita della ragazza. Ma più che a evocare i ricordi e il senso di colpa del condannato per un precedente crimine, il cadavere serve piuttosto a indicare che alla fine uno degli ufficiali ha finito per tirare completamente fuori il suo potenziale criminale, una facoltà che era già stata presagita in precedenza, durante i discorsi su desideri perversi e i crimini di guerra degli altri ufficiali.

5 – Viene provato che R è coreano (*R wa chōsenjin toshite benmei sareru*)

La scena in esterno termina subitamente così come era iniziata, e comincia in questo modo il nuovo atto, ambientato ancora una volta tra le pareti della prigione. Ciò tuttavia non significa un ritorno alla "realtà". Infatti appare un nuovo personaggio nel penitenziario: si materializza una bara con al'interno la ragazza uccisa, la quale si alza come se niente fosse. R però si rivolge a lei chiamandola *neesan* (sorella maggiore), anche se in realtà egli non ha sorelle maggiori. La giovane, interpretata da Koyama Akiko, porta inizialmente una divisa alla marinara, la tipica uniforme scolastica nipponica, ma improvvisamente viene ritratta con indosso un lungo vestito bianco, l'abito tradizionale della Corea del Nord. Essa si configura ben presto come una materializzazione del desiderio sessuale di R (ma anche della *minzoku ishiki* ovvero la coscienza nazionale del protagonista). La sua connotazione in quanto "sorella" non riguarda tanto una comune origine "etnica", ma proprio familiare: di fatto quindi il rapporto sessuale che i due consumano dopo assume i colori dell'incesto: la violazione di un tabù.

La sorella tenta di difendere R, opponendosi alla sua esecuzione. Ma egli, che assieme alla memoria, sembra aver perso anche il proprio "spirito" nazionalista ("*R no kokoro o ushinatta, chōsenjin no kokoro o ushinatta*"), la propria coscienza coreana, viene abbandonato dalla donna, che passa dalla parte degli ufficiali nipponici, affermando che il ragazzo deve essere giustiziato. In precedenza essa affermava che i crimini commessi da R erano dovuti all'imperialismo giapponese, il quale aveva costretto un povero *zainichi* a commettere simili azioni. Il crimine è l'unico modo in cui i coreani possono consumare la loro vendetta per i decenni di sofferenze che l'imperialismo nipponico ha inferto loro. Ma dal momento che R sembra non ricordare le proprie origini, la ragazza si infuria ed è lei stessa a chiedere che venga giustiziato.

[215] RICHIE, *A hundred years of*…, op. cit. p. 199.

Il personaggio interpretato di Koyama Akiko ricorda per certi versi la fidanzata del professor Ōtake in *Nihon shunka kō*. E non è un caso che sia sempre la moglie di Ōshima a interpretare due ruoli così contingenti. Di conseguenza anche Nakamura e R finiscono per sovrapporsi: entrambi preda di un incontenibile desiderio sessuale si rifugiano nella fantasia, finendo per diventare incapaci di distinguere il confine tra il mondo immaginato da loro stessi e la realtà, per restar vittime di questa confusione che li porterà entrambi a violentare e strangolare a morte una loro compagna. Se Nakamura, preda del desiderio, ignora le parole della Takigawa sulla *giba minzoku kokka setsu,* R rifiuta il ritorno verso un'unificazione nazionale e l'idea del popolo coreano.[216]

È interessante notare come all'arrivo della donna, essa venga vista solo dal *kyōikubuchō*. Gli altri sono convinti che si tratti di una sorta di allucinazione, ma poi pian piano tutti incominciano a vederla, quando cessano di svolgere unicamente il loro ruolo all'interno del sistema, meccanicamente, e operano un ritorno nella sfera dei sentimenti umani.[217] Solo il pubblico ministero non la vedrà mai, dal momento che egli è la perfetta incarnazione dell'autorità statale; ruolo inscindibile dalla sua umanità. Addirittura, dal momento che la ragazza sembra essere apparsa dal nulla, la fa giustiziare. La giovane infatti si trova nella stanza dell'esecuzione senza permesso, e l'ufficiale non può autorizzare qualcuno che non vede.

Ella si presenta come sorella di R in un primo tempo, ma pian piano la sua identità diverrà sempre più nebulosa. In realtà la giovane è una sorta di espediente che Ōshima escogita per inserire nell'opera il dibattito politico e filosofico che aveva circondato il vero caso di Ri Chin'u. Ad ogni modo la sua entrata in scena serve come ulteriore testimonianza che ormai il corso del film non sta più seguendo la ricostruzione di quelli che sono, a detta degli ufficiali, i ricordi perduti di R; ma nemmeno la fantasia di quest'ultimo. È un immaginario che fluisce indipendentemente, animato ormai di vita propria.

Una delle valenza di cui il personaggio femminile interpretato dalla Koyama si fa carico, è l'oppressione che storicamente le donne coreane hanno dovuto patire. Gli atti di violenza di R potrebbero quindi essere letti non solo come una manifestazione del suo malcontento, ma anche come una ricostruzione delle violenze che il suo popolo ha dovuto subire. Ecco quindi che la sorella assumendo il ruolo di vittima confermerebbe tale legame. Essa descrive apertamente tale posizione, affermando che le donne coreane hanno dovuto soffrire a lungo, riallacciandosi tra le tante interpretazioni, anche alla questione delle confort women, cui già la canzone di Kaneda in *Nihon shunka kō*, rimandava. Tuttavia una simile lettura, per quanto corretta è paradossalmente troppo logica. La "sorella" potrebbe rappresentare una sorta di redenzione politica per R, che

[216] "女は「祖国統一のために一緒に働くのよ」と言い、Rから「お姉さんのいってることは、何だかRにぴったりしないような気がします」と言い返されると、「あなたはもう朝鮮人Rじゃないわ」と怒る", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa 1968*, op. cit., pp. 165-166 (dialogo del film).
[217] YOMOTA, *Ōshima Nagisa*..., op. cit., p. 166.

presa coscienza delle sue origini coreane e dei suoi crimini, sarebbe a questo punto pronto per espiarle. Ma sono gli ufficiali, financo lo stesso R a rifiutare una simile visione della sorella, e dar origine a una nuova serie di scambi e sostituzioni.[218] Il dialogo che ne viene fuori è una scena assurda, velata neanche troppo sommessamente di un umorismo nero, che culmina nell'ordine del procuratore di giustiziarla, anche se non può vederla.

6 – R giunge alla conclusione di essere R (*R wa R dearu koto ni tōtatsu suru*)

Con la sua esecuzione termina il capitolo e si entra nel successivo, in cui finalmente R diventa R. Questa parte, pur continuando sulla falsa riga della precedente, si caratterizza per una costruzione che prevede un'alternanza fra due linee narrative sempre più distinte. Da una parte il gruppo di ufficiali, ubriachi. Dall'altro R che giace sulle ginocchia della "sorella". I due inizialmente sono distesi al centro di una stanza coperti con una bandiera del Giappone, e intorno a loro gli ufficiali bevono e cantano. Nonostante la vicinanza il dialogo tra R e la donna procede seriamente, incurante di ciò che gli altri personaggi stanno facendo intorno a loro. R ripensa al proprio passato, analizzando assieme alla ragazza, per la prima volta, le proprie motivazioni. Questi passaggi sono ripresi direttamente dalle lettere di Ri Chin'u e Bok Junan, una giornalista che si occupò del caso.[219]

Nel frattempo i vari ufficiali rivelano aspetti del proprio carattere fino ad allora tenuti nascosti, come una decisa inclinazione omosessuale del prete, oppure raccontano di episodi del proprio passato. Il dottore per esempio riferisce di esser stato accusato dell'omicidio di un prigioniero durante la guerra. Queste scene servono a posizionare i dialoghi di R in un mondo di fantasia. Egli parlando con la sorella ammette di far confusione tra sogno e realtà (*"Sōzō no naka de yattanoka, genjitsu de hontōni yattanoka hakkiri shinainodesu"*). A un certo punto appaiono anche fotografie di bambini, e tra essi si può riconoscere Yunbogi. Le foto infatti sono quelle che Ōshima aveva utilizzato per realizzare il suo "documentario" fotografico per la tv alcuni anni prima.

R alla fine prende coscienza del proprio passato, dei propri crimini. In quel momento immagina di essere in bicicletta assieme alla sorella, lungo il fiume. Rotolano giù per una sponda e poi si trovano su una specie di zattera che galleggia in mezzo all'acqua. Il circolo del sole illumina i due, la cui posa richiama alla mente la Pietà di Michelangelo. R ormai è interamente immerso nel suo mondo fantastico. Qui è libero di dichiarare il proprio amore per la sorella. E il cielo è colorato delle tinte del tramonto. Lo *Hinomaru*, e la simbologia statale (e statalista) che porta con sé, è escluso da questo sole reale. Ciò che si presenta davanti agli occhi dello spettatore è

[218] TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 78.
[219] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa 1968*, op. cit., p. 165.

l'immagine di un mondo fantastico, utopistico se vogliamo, costruito da un individuo per liberarsi dallo stato.[220]

7 – R accetta di essere R per tutti gli altri R (*R wa subete no R no tameni R dearu koto o hikiukeru*)

L'ultima parte si apre con la presa di coscienza di R dei propri crimini, davanti alla bandiera giapponese. Egli ammette di aver ucciso le due ragazze, ma afferma di non essere lo R che gli ufficiali cercano. Il ragazzo infatti sostiene di essere contrario alla pena di morte. Chiede agli ufficiali: "se uccidere un uomo è sbagliato (*aku*), allora cosa c'è di diverso rispetto a uccidere me?". Così facendo anche loro meriterebbero di essere giustiziati. Nessuno sembra essere in grado di dare una risposta convincente al protagonista, così il procuratore gli dice che fintanto che egli è convinto di essere innocente non verrà giustiziato e può andarsene. Ma quando il prigioniero fa per aprire la porta e uscire, viene investito da una luce accecante: è il Nihon Kokka, lo Stato Giappone. R ha quindi coscienza dello stato, e di conseguenza delle proprie colpe. Egli allora si dirige volontariamente verso la corda (la corda del demone). Il film si chiude con la scena della botola che si apre, e il cappio che pende, vuoto, dal momento che la liberazione (*satori*) di R è già avvenuta con la sua presa di coscienza. Il procuratore allora ringrazia tutti per il loro contributo all'esecuzione, e a quel punto improvvisamente alla voce di Komatsu si sostituisce quella di Ōshima, che ringrazia anche lo spettatore.

La scena di chiusura richiama quella in cui R viene giustiziato per la prima volta. Questa circolarità è suggerita da vari elementi nel corso di tutto il film, a cominciare dal nodo scorsoio della corda, per passare poi al sole dello *Hinomaru* o quello vero sul fiume; oppure la ruota della bicicletta che continua a girare anche quando alla fine R si lascia cadere assieme alla sorella. Il finale dell'opera è affidato come detto alla stessa voce che l'aveva aperta, quella del regista, che chiede insistentemente allo spettatore in sala "e tu? e tu?" R è stato capace di raggiungere una sorta di illuminazione e scomparire così dalla nostra vista. E noi? Ōshima sembra affermare, più che chiedere, che per noi sembra impossibile liberarci di quella rappresentazione incrollabile dello stato, ormai interiorizzata. Tale domanda verrà poi riprese e in un certo senso ampliata in *Kaette kita yopparai,* dove diventa: " E tu sei giapponese?".

I personaggi principali di *Kōshikei* sono interpretati tutti da membri dell'"Ōshima gang", a cominciare da attori storici come Toura Rokko, Satō Kei, Watanabe Fumio, Komatsu Hōsei e Koyama Akiko. Ai quali si aggiungono anche sceneggiatori e collaboratori di vecchia data come Ishidō, Adachi Masao, e un critico cinematografico, Matsuda Masao. A interpretare R invece fu Do-yun Yu, attore nord coreano residente in Gippone e dilettante. Ōshima lo scelse

[220] YOMOTA, *Ōshima Nagisa*..., op. cit., p. 168.

personalmente per la sua non-espressione, ovvero per un volto nel quale non doveva affiorare nessun sentimento e reazione. Di contro tutti gli altri recitano enfatizzando molto ogni loro gesto o espressione, per accentuare ulteriormente il contrasto con R. Egli sembra diventare un prolungamento di Yunbogi, come poi lo sarà anche il bambino di *Shōnen*, per motivi diversi. Ma si può dire che sia anche la variante coreana di un Eisuke condannato a morte per l'omicidio di due ragazze.

Ancora, a differenza del *Kuronbō* di *Shiiku* e dei soldati di *Wasurerareta kōgun* non è un elemento portatore di abiezione. R è un coreano accusato di violenza sessuale e omicidio, e a causa di ciò condannato a morte. Ma il sopravvivere a un simile processo lo trasforma in un essere che per la società giapponese non esiste, che non può esistere. Il flusso di pensieri di R nasce proprio da questa situazione complicata, assurda. Il problema che egli rappresenta è che mette in crisi quella conoscenza della realtà che i giapponesi danno come assodato: il protagonista diventa un elemento di minaccia per i cittadini dell'arcipelago, che costruirono la loro società del dopoguerra tra mille (auto)inganni. R incrina il mondo in cui i vari personaggi vivono, e attraverso uno di questi strappi, finiscono per essere tutti risucchiati in un limbo senza speranza, fatto di istinti carnali e incubi. Egli addirittura sembra caricarsi di alcune valenze religiose, salvifiche, dal momento che Ōshima sembra spingere anche per un parallelismo tra R e Gesù: il titolo dell'ultima parte è un chiaro riferimento cristiano al gesto di sacrificio estremo compiuto dal figlio di Dio. Ma anche la messa in scena sul fiume, quando la "sorella" stringe R tra le braccia vuol creare, più di quarant'anni prima di Kim Ki Duk, una composizione plastica chiaramente ispirata alla Pietà di michelangiolesca memoria.

> "(*Kōshikei*) deals explicitly with the question of the social definition of the human subject. (It) shows the definition of that subject in bourgeois thought and its contradiction by an historically open definition, one that pinpoints how each human being's identity is in great part an effect of social codings".[221]

Ōshima nel film ricrea la vita e i crimini di R solo per dimostrare i preconcetti che guidano tale rappresentazione. R è comunque destinato a essere giudicato colpevole. La ricostruzione famigliare mostra una rappresentazione non sappiamo quanto veritiera, ma comunque stereotipata. Quando poi il ragazzo inizia a interpretare se stesso, lo spettatore intravede le qualità del criminale. Che deve però rimettere in scena le proprie azioni così come scritto nel rapporto, perché quando ad esempio propone una gita allo zoo di Ueno ai "fratellini" il *kyōikubuchō* lo blocca subito, in quanto quello non è lo R che serve loro (bensì quello "autentico").

[221] POLAN, "Politics as Process…", op. cit., p. 34.

R è la vittima incolpevole di pregiudizi razzisti e classisti e il film si configura come una ricerca oggettiva dietro le quinte di quei poteri capaci di dare la morte in queste circostanze. Ma nello stesso tempo è anche un viaggio nell'inconscio, che porta alla luce la verità secondo cui i veri colpevoli, i veri assassini e carnefici sono i vari ufficiali, rappresentanti del Nihon Kokka. "La legge dello stato diventa la grottesca messa in atto di una serie di frustrazioni personali: sul piano sessuale, dell'onanista, del voyeur e dell'impotente, su quello sociale di quanti leggono nelle differenze razziali dei potenziali attentati alla propria – iniqua – essenza di individuo giapponese.[222] La conclusione conduce alla liberazione utopica di R nel finale quando la botola dopo la seconda impiccagione risulta vuota. In quella botola in precedenza R ha fatto finta di defecare, dando il la, probabilmente, ad Arecco per individuare un parallelo interessante:

> "Tutto il film, col suo dentro e il suo fuori, ruota sull'associazione di *analità* e *solarità*,e sul concetto di Eros come esperienza totale, dissipazione, dissolutezza e morte. E tutta l'opera di O. trascrive un 'impulso escremenziale collettivo', una 'complicità profonda con la violenza'. La sua rivolta degli esclusi è concepita proprio come l'"eruzione scandalosa dell'escremento sociale' di cui parlava Bataille e quindi più come esclusione dell'inconscio che come progetto concretamente politico. La pratica cinematografica di O. porta fin dall'inizio questo marchio scatologico, nel suo privilegiare il basso e il reietto per farli esplodere con la carica incontenibile della collera. La sua violenza espressiva, la sua anarchia linguistica, trova le proprie radici nella 'simpatia' che si è istituita con le forze pletoriche della sovversione pura e con i veicoli di simili forze: coreani, ragazzi poveri, studenti repressi, ladri, pervertiti, criminali, mendicanti..."[223]

Il confine tra realtà e fantasia, soprattutto nella seconda parte dell'opera diventa ulteriormente più labile. *Kōshikei* non dà una spiegazione soddisfacente al quesito che lo spettatore è portato a porsi, cioè se R sia effettivamente colpevole, se il crimine da lui compiuto si sia effettivamente svolto o se appartenga solo al regno immaginario della sua mente. Chi osserva è tenuto a far luce utilizzando la propria soggettività su questa dimensione ambigua e volutamente intricata. "Nei film realizzati ultimamente, è fondamentale che reminescenze e fantasie non siano rappresentati in quanto tali, ma come elementi del mondo interiore dei personaggi. Per questo ho intenzione di riprenderle esattamente sullo stesso piano concreto, tangibile in cui i protagonisti agiscono. Non è certo auspicabile che fin dall'inizio lo spettatore possa distinguere nettamente i due livelli. Anzi,

[222] NOVIELLI, *Storia del cinema...*, op. cit., p. 240.
[223] ARECCO, *Nagisa Ōshima,* op. cit., p. 70.

per un regista la cosa migliore è confondere le acque, unire le due dimensioni in modo da rendere indistinguibile realtà e mondo dell'immaginazione."[224]

"The film's problematization of the concept of the legal subject through R's amnesia destabilizes the viewer's notion of identity. However, this destabilization is mainly achieved through the difficulty viewers find in trying to unify and make coherent the film's spatial, temporal and narrative deployment, which Ōshima constantly dismantles."[225] La realtà su cui il film poggia cambia a una velocità incredibile, confondendo non solo lo spettatore, ma anche gli stessi personaggi, incapaci il più delle volte di distinguere tra essa e la finzione farsesca che essi stessi stanno contribuendo a generare. Come l'episodio in cui sono impegnati a ricostruire scene di vita familiare in una casupola improvvisata fatta di cartone e giornali nella prigione: quando R farà finta di uscire, tutti si ritroveranno al di fuori della camera per le esecuzioni, nel "mondo reale". E un altro personaggio, nato in questa dimensione, finirà per apparire nella mondo della prigione. La linea di demarcazione tra realtà e finzione si fa sempre più fine per tutto il film, fino a scomparire del tutto. R immagina di commettere un crimine, ma tale fantasia diventa a un certo punto troppo frequente, troppo forte e finisce per commetterlo anche nella società, ma alla fine egli non sarà più in grado di distinguere in quale delle due dimensioni abbia effettivamente commesso quel gesto.

Ōshima ovviamente non vuol così facendo fornire una scusante morale o legale all'operato di R. Egli si limita a fissare su pellicola siffatta situazione. Dal punto di vista della narrazione visuale, non c'è una differenziazione nella realizzazione: sia i ricordi, che le fantasie, che il racconto della realtà avvengono come una catena di immagini ininterrotta. Lo spettatore non può fare altro che accettare questa realizzazione in cui per gli stessi personaggi non c'è modo di poter distingue tra le varie dimensioni in cui si muovono. Secondo l'ipotesi di Keiko McDonald, i piani esistenziali sicuramente riconoscibili sarebbero la dimensione della realtà, quello della messa in scena del passato e il mondo dell'immaginazione di R.[226]

Per Noel Burch invece tale stratificazione non consente nemmeno una facile definizione del genere di *Kōshikei*: documentario, docudramma, film di finzione, farsa dell'assurdo, parabola morale oppure trattato politico; tutte etichette che servono per descrivere magari una porzione della pellicola, ma che falliscono nel racchiuderne, in una sola parola, la complessità.[227]

---

[224] "現代の新しい映画における回想や幻想は、それが回想や幻想でなく、映画の現在における人物の内部世界そのものとして映し出されているということが肝要なのです。したがって、そこでは、回想や幻想は園人物の現在の行動と全く同一平面でとらえられることを予定しているのです。だからここは回想だなとか、ここは幻想だなと、最初から考えられて見られることは望ましくない。むしろ、そうした想像世界と現実とが一体となって、どっちがどっちやら分からぬように見られたいというのが、つくる側の望みなのです", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa 1968*, op. cit., p. 81.

[225] Stephen HEATH, "Narrative Space", in *Film: the key concept*, Oxford, Berg, 2007, p. 140.

[226] Keiko McDONALD, *Cinema East*, East Brunswick, Associated University Presses, 1983, p. 52.

[227] BURCH, *To the Distant Observer...,* op. cit., pp. 334-336.

Ōshima ha cercato una personale rottura con la tradizione cinematografica anche attraverso il ricorso a una dimensione teatrale che si ritrova in numerose delle sue pellicola, come nel caso di *Nihon no yoru to kiri*. Ma a differenza per esempio di Shinoda, egli non si limitò ad adattare celebri drammi teatrali per il cinema, né utilizzò dei modi codificati, tipici di quel mondo e facilmente riconoscibili: Ōshima invece ha concettualizzato radicalmente il significato sia cinematografico che teatrale, impiegando nelle sue opere i segni di entrambi gli universi senza soluzione di continuità, senza distinguerli uno dall'altro. Non si può parlare di una "dimensione" o di un "piano" teatrale e uno reale, perché questi spazi si fondono in maniera estrema nel suo cinema. Nel caso in particolare di *Kōshikei*, il piano "veritiero", il presente della narrazione convive col passato che viene ricreato, rimesso in scena attraverso le recite grottesche di R e i vari ufficiali, creando un'esperienza multidimensionale.

Nel finale R viene lasciato libero di uscire e confrontarsi con la realtà dello stato, ma lui ritorna indietro accecato dalla luce che si intravede fuori. Per Yomota tale luce è il bagliore dell'atomica sganciata su Hiroshima e Nagasaki. Perché a questo punto compare in scena una luce tanto forte? Perche la luce copre qualsiasi differenza tra le varie realtà, rendendone di fatto impossibile la distinzione. [228] Successivamente sale in cattedra il personaggio del procuratore, che per tutto il film rimane quasi sempre immobile e in silenzio, e spiega che lo stato non si trova solo tutto attorno a R, ma anche dentro di lui, senza possibilità di scampo. Si intuisce quindi che la farsa andata avanti per tutto il film in realtà si è svolta completamente dentro R. "Nello stato non esiste un dentro o un fuori. Nelle rappresentazioni del processo creativo, nelle costruzioni dell'immagine: in tutto ciò si trova lo Stato."[229] Il quale non è semplicemente da intendersi in senso politico, ma come entità che attraverso la coscienza del crimine regolamenta e controlla l'individuo.

Ma R è quindi destinato a soccombere a una simile presenza onnipresente? No. Nell'ultima scena vediamo che dopo l'impiccagione il suo corpo e scomparso: è stato capace di spostarsi al di fuori del concetto stesso di stato. R alla fine è capace di "trasportarsi" in quella realtà nata dalla sua fantasia, nel quale sappiamo esserci la sorella ad attenderlo. E in quell'istante il film finisce perché un luogo simile è impossibile da rappresentare cinematograficamente. Per questo *Kōshikei* non è tanto un film contro la pena di morte o contro la discriminazione, o comunque non solo, quanto una riflessione, una ricerca di quel territorio della rappresentazione che si colloca tra immagine e potere.

---

[228] YOMOTA, *Ōshima Nagisa*..., op. cit., p. 173.

[229] "国家には内部も外部もない。およそ表象行為が成立し、映像が構築されているかぎり、国家はそこに現前しているのだ。", ibid.

KAETTE KITA YOPPARAI

Kaette kita yopparai rappresenta la conclusione del "ciclo coreano" di Ōshima. È anche l'opera più "comica" del regista, benché non rinunci a certe venature drammatiche di denuncia tipiche delle sue pellicole. L'effetto faceto comincia dai nomi stessi dei tre personaggi: Chibi ("piccoletto"), Chū Nappo ("Spilungone di mezzo") e Ō Nappo ("Spilungone Grande"), al centro di numerosi giochi di parole nel film. Essi erano interpretati dai membri di un gruppo musicale molto famoso all'epoca, i Folk Crusaders.[230] Nelle pellicole precedenti gli elementi "comici", quando presenti, erano di solito giustapposti in maniera apparentemente casuale a scene ad alto tasso drammatico, così da far risaltare l'intensità di queste ultime. Se spesso il regista tendeva a legare la risata alle scene conviviali quali i banchetti, in cui i personaggi cantano o si ubriacano, bisogna anche sottolineare come in realtà nei lavori di Ōshima non compaiano pressoché mai momenti genuinamente buffi, ma le risate provengano sempre da rappresentazioni della realtà grottesche e assurde, ma certamente non comiche.

All'epoca della realizzazione di *Kaette kita yopparai*, l'opinione pubblica fu scossa da una nuova notizia riguardante la minoranza coreana dell'arcipelago. Il 20 febbraio 1968, Kwon Hyi-ro aveva preso in ostaggio circa venti persone ospiti di un *ryokan* di una cittadina della provincia di Shizuoka. I mass media in generale dettero molto spazio alla notizia e denunciarono l'ingiusto trattamento che spesso le minoranze dell'arcipelago erano costrette a subire. Ōshima, assieme con Toda Jūshō, Wakamatsu Kōji e altri si recò sul luogo dell'incidente, mentre era ancora in corso. Il criminale venne in seguito arrestato e condannato all'ergastolo.[231]

Kaette kita yopparai ha una trama piuttosto singolare, giocata su scambi e ripetizioni. La suddivisione che fa ad esempio Yomota Inuhiko[232] è estremamente utile per capire la complessa composizione dell'opera:

PARTE A - Il film si apre su una spiaggia in cui tre giovani si tolgono i vestiti di fattura militare per fare un bagno. Ma una mano sbuca dalla sabbia e ruba i loro abiti, sostituendoli con altri (una vera uniforme dell'esercito coreano e una divisa da studente) e lasciando anche dei soldi. I protagonisti, senza dar troppa importanza all'accaduto, li indossano e si dirigono verso la città vicina. Ovunque ci sono avvisi che spingono a denunciare i clandestini coreani. I tre vengono scambiati per immigrati irregolari, senza che loro se ne accorgano (vengono denunciati da una venditrice di sigarette che si insospettisce quando essi sbagliano il prezzo; a interpretare l'anziana signora, un grottesco Tonoyama Taiji en travesti, che nel corso del film interpreta più ruoli). Si rifugiano quindi in un bagno pubblico, dove una ragazza suggerisce loro di rubare dei vestiti per

[230] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa 1968*, op. cit., p. 207.
[231] ibid., p. 204.
[232] YOMOTA, *Ōshima Nagisa*..., op. cit., pp. 176.

fuggire. Appena usciti si imbattono in due individui che indossano i vestiti "militareschi" che avevano all'inizio sulla spiaggia. Satō Kei interpreta I Chon Ilu, un soldato coreano che ha disertato in Giappone per sfuggire al Vietnam. L'altro è uno studente che lo ha accompagnato nella traversata, Kim Fa. I due per poter rimanere in Giappone, vogliono uccidere due giapponesi e prendere il loro posto. Il terzetto di protagonisti riesce a scappare e rifugiarsi in un cimitero.

PARTE B - I tre considerati come coreani entrati illegalmente in Giappone, vengono rimpatriati e da qua spediti a combattere in Vietnam, dove muoiono sotto i colpi dei nemici. Tutta la scena è alquanto assurda, dal momento che Ōshima la ambienta a Ueno. Il terzetto, quindi, scortato dalla polizia passa davanti alla gabbia di un elefante, e anche le imbarcazioni che li riconducono in Corea, non sono altro che le barchette per i turisti del lago del parco. Nella penisola si vedono ufficiali bere whisky sotto un grande *Hinomaru*. Accanto, delle ragazze abbigliate con costumi tradizionali coreani stanno ballando tristemente, in una composizione dal sapore vagamente lynchiano. Da quei luoghi sono spediti al fronte, sotto il comando degli Stati Uniti.

La parte B è una congerie di stereotipi sui coreani. Quando il problema dell'immigrazione irregolare dalla Corea esplose, vennero creati dei centri di accoglienza da cui partivano i rimpatri forzati. All'epoca aveva suscitato non poche proteste il comportamento disumano che le autorità nipponiche avevano dimostrato in diverse occasioni. È interessante notare gli accostamenti ironici che si rincorrono uno dopo l'altro in questa prima parte del film: clandestini imprigionati e animali allo zoo; rimpatri via nave e giochi sull'acqua; combattimenti in Vietnam e un giocare alla guerra. La parte si conclude con i tre che si svegliano al cimitero, e così lo spettatore intuisce che tutto quello che è avvenuto nella parte B è stato solo un sogno.

PARTE C - Insieme alla ragazza, che porta loro dei vestiti, i tre fuggono a bordo di un camion. Qui sono inseguiti non solo da I e Kim che vogliono ucciderli, ma anche da Dokumushi (interpretato da Watanabe Fumio), padre/marito della giovane. Questi, senza un occhio e senza un braccio sembra un Tange Sazen moderno, modellato sulla figura degli invalidi ex-soldati di *Wasurerareta kōgun*. I due impostori usando i documenti dei ragazzi riescono a superare i controlli della polizia, mentre i tre protagonisti decidono di fuggire su un treno nel quale però si trovano anche i loro inseguitori I e Kim. Si rifugiano allora in bagno, anche per evitare il controllore.

PARTE D - La scena cambia in una zona montuosa dove Dokumushi è legato con l'uniforme di I, pronto per essere ucciso e diventare il "sostituto" del soldato coreano. È Chū Nappo ad avere la pistola e quando la punta alla tempia di Dokumushi ricrea l'immagine che all'inizio i tre avevano composto per gioco. Anche la ragazza arriva, pronta a morire insieme al marito, che credendo veramente i tre ragazzi provenienti dalla Corea, urla a mo' di sfida che un coreano non

può uccidere un altro coreano. Anche Dokumushi e la moglie/figlia sono infatti coreani, e quindi I ordina ai ragazzi di fermarsi.

A questo punto si inserisce la PARTE E che apparentemente niente sembrerebbe avere a che fare con la pellicola. Il trio di protagonisti è a Shibuya e sta facendo delle false interviste ai passanti cui chiedono: "*anata wa nihonjin desu ka*" (tu sei giapponese?). Il primo a rispondere è Do-yun Yu, l'interprete di R in *Kōshikei*. Di seguito compaiono tutti i membri della troupe, compreso lo stesso Ōshima, che ripetono sempre: "No, io sono coreano". L'ultimo della serie è proprio Satō Kei/I. La sequela di finte interviste si colloca esattamente a metà dell'opera, e va a formare una sorta di perno, intorno al quale il film ruota e torna indietro.

PARTE F - Questa parte si apre di nuovo sulla spiaggia, e con l'eccezione di qualche piccolo particolare nei dialoghi o nelle riprese, non diverge molto dalla PARTE A. Tuttavia A e F differiscono in un punto fondamentale: i tre protagonisti sono come consapevoli che quanto sta loro accadendo è una ripetizione e possono di conseguenza anticipare quanto sta per succedere. Quindi, per esempio, quando sono nel *sentō* uno di loro attende trepidante l'arrivo della ragazza. Oppure al primo incontro con I, lo interrompono quando sta per presentarsi di nuovo. Inoltre anticipano di volta volta quello che sta per dire e affermano con forza di essere loro stessi i veri coreani che hanno compiuto un pericoloso viaggio per mare al fine di arrivare in Giappone. Ancora, l'arrivo della ragazza a corroborare le parole dei tre protagonisti, disorienta ulteriormente il vero I. Alla fine giunge sulla scena anche Dokumushi, che li conduce tutti a casa propria. A confondere ulteriormente lo spettatore contribuisce anche il fatto che, senza un motivo apparente, in queste scene Dokumushi viene rappresentato senza le menomazioni che aveva avuto fino a quel momento. Quando egli vende a I per una notte la ragazza, i tre protagonisti decidono di vendicarla. Nell'occasione si intuisce facilmente come la ragazza sia una sorta di simbolo vivente delle confort women, sottomesse dall'autorità bruta, che in questo caso è rappresentata dal marito/padre Dokumushi.

PARTE G - G è la variazione di D, essendo ambientata di nuovo nello stesso paesaggio montano, dove due dei protagonisti vogliono giustiziare I, ma saranno interrotti dall'arrivo su un cavallo bianco di Ō Nappo assieme alla ragazza.

PARTE H - H è la variazione di C; i tre protagonisti e la ragazza sono a bordo del camion e indossano gli stessi vestiti che avevano nella parte C. Si capisce quindi che la precedente G era solo un sogno, come era avvenuto in B. Continuano a spacciarsi per coreani e fare allo stesso tempo i giapponesi, come se non tenessero molto alla propria nazionalità. Di nuovo appaiono I, Kim e poco dopo Dokumushi, ma questa volta tutti vengono uccisi tutti e tre. La scena successiva è di nuovo sul treno, dove ricompaiono sia la ragazza e Dokumushi, eleganti e in silenzio, e poi I e Kim, che li rinchiudono nuovamente in bagno. I due "veri coreani" vengono

poi arrestati dalla polizia. Ma quando i tre cercano di inseguirli nel treno, non riescono a trovarli. Senza nessun preavviso poi, quando il terzetto guarda fuori dal finestrino,vede scorrere le immagini come se fosse un film. E si vedono scene di guerra disegnate e poi I e Kim che vengono giustiziati, mentre i protagonisti urlano in vano: "*I Chon Iru wa ore da!*", "*Kim Fa wa ore da!*" ("Sono io I Chun Iru!", "Sono io Kim Fa!"). Quando alla fine il treno entra nel tunnel, Ōshima sembra voler sottolineare la "circolarità" della sua opera, l'eterna ripetizione del film.[233]

La scena E si colloca a metà dell'opera e diventa l'asse intorno al quale essa gira. A corrisponde a F, C a H e D a G. Detto più precisamente B e il sogno che unisce A a C; allo stesso modo nella seconda metà dell'opera, F e H sono legati dalla visione onirica in G. La parte F non è altro che una versione corretta di A, in cui si immagina che il soggetto abbia imparato dagli errori precedenti. L'opera è costruita su una serie di ripetizioni portate allo stremo. Oltre alle trovate allegoriche, surreali di cui il film fa abbondantemente uso, verso metà della pellicola c'è un'inserzione metacinematografica in cui i tre intervistano i passanti a proposito della loro nazionalità, dopo la quale il film ricomincia di nuovo.

Un simile intreccio tra realtà e finzione, non solo in Giappone, ma in tutta la storia del cinema, si può trovare solo in pochi autori, come Buñel, probabilmente. In Ōshima, comunque, non è certo una novità. La fantasia diventa il mezzo finale per quanti, persa qualsiasi possibilità di fuga, vengono messi con le spalle al muro. I tre protagonisti, incapaci di comprendere a fondo la realtà che li circonda e quanto sta loro succedendo, correggono tale realtà a piacimento grazie all'immaginazione, avvicinandosi gradualmente a una vera comprensione del mondo. Tutto è facilmente interscambiabile: i tre, che inizialmente si giovano del fatto di essere ovviamente giapponesi, per sfuggire a un pericolo, non esitano ad autodefinirsi coreani, fino a non diventare più in grado loro stessi di discernere la propria nazionalità. Ōshima ha volutamente conferito alla storia un andamento farsesco, "comico", infondendo ambiguità nella contrapposizione giapponese-coreano, grazie a quelle false interviste della parte E.

Una delle riprese più importanti che compaiono nel film, è sicuramente quella che riguarda il gioco che i tre fanno all'inizio dell'opera inscenando una sorta di esecuzione con un colpo di pistola alla testa, e che nel corso del film ritornerà più volte. Questo gesto deriva da una foto scattata in Vietnam nel 1968 che ritrae un ufficiale americano che uccide a sangue freddo un prigioniero vietnamita. L'eco internazionale che quella foto suscitò fu incredibile; si dice tale da aver spinto gli Stati Uniti a perdere la guerra.[234] Comunque quello che è importante, è l'uso che Ōshima ne fa nella storia, come uno strumento che serve a indicare esplicitamente i rapporti di

[233] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa 1968*, op. cit., p. 226.
[234] ŌSHIMA Nagisa, *Kotaeru!*, Tokyo, Dagereo Shuppan, 1983, p. 177.

forza che corrono tra vittima e carnefice, ruoli non certo fissi, ma destinati a mutare di volta in volta. Tutti i personaggi della pellicola, esclusa la ragazza, hanno a che fare con questo gesto, anche se non si va mai oltre la sola "posa": a parte quando i tre protagonisti lo fanno per gioco, nelle occasioni in cui comunque viene scelto come metodo per giustiziare un "nemico", che sia I o Dokumushi poco importa, interviene in ogni caso un ostacolo che impedisce la realizzazione concreta di tale gesto. La posa è ripresa anche nelle immagini finali che i tre vedono fuori dal treno, dipinta in grande sulla parete e replicata "in piccolo" dal vivo dal poliziotto interpretato (ancora) da Tonoyama Taiji che minaccia I.

Da *Wasurerareta Kōgun* in poi Ōshima iniziò a rivolgersi direttamente allo spettatore nei suoi film, incalzandolo ad assumere una posizione. Con *Kaette kita yopparai*, egli fa un ulteriore passo in avanti, presentando il problema della scelta tra violenza, forza, danno e devastazione. In merito alla guerra in Vietnam in particolare, Ōshima si interroga sul ruolo dell'esercito coreano inviato a combattere, sulle "colpe" di un eventuale disertore della penisola che non volesse andare in guerra. Ma anche soprattutto sul ruolo stesso del Giappone; egli sembra voler chiedere allo spettatore se sia veramente convinto che il suo paese sia alla fin fine solo uno spettatore non partecipante al conflitto, e se una posizione di non intervento di fianco ai "carnefici" sia accettabile. Il regista, che in ogni occasione criticò la rappresentazione vittimistica che venne a lungo data del Giappone e dei giapponesi nei film del dopoguerra, con la scena finale dei protagonisti che gridano di essere loro i coreani entrati illegalmente in Giappone, senza riuscire a interrompere l'esecuzione del vero I, sembra voler mostrare la "disillusione" legata al ruolo di aggressore, e di quanto sia arduo superare questa situazione spinosa.

Come già in *Muri shinjū – Nihon no natsu* ritorna il problema vietnamita, riallacciandosi saldamente alla questione coreana. Ōshima infatti iniziò a interessarsi ancor più seriamente al conflitto combattuto in Vietnam quando scoprì dei soldati coreani spediti a combattere laggiù. Ma come lui erano in molti gli intellettuali dell'arcipelago a essersi accostati al dibattito sulla guerra del Sud-est asiatico senza accorgersi di quanto riguardasse strettamente il destino di migliaia di persone incredibilmente vicine a loro.

Ōshima non accettò il cliché tipico dei film giapponesi che, dopo aver descritto il coreano per anni come una figura stereotipata, cominciarono a darne una rappresentazione gratuitamente buonista. Ad ogni modo, con l'eccezione di *Senjō no merii kurisumasu*, nei suoi successivi film non torneranno più personaggi coreani, o apertamente legati a quella questione. Non perché egli abbia esaurito il proprio interesse in merito, ma solo perché adesso "l'altro non è più costretto entro le

forme del coreano, ma inizierà a venir descritto sotto le fogge di un suo connazionale giapponese"[235]. La minaccia dell'alterità non proviene più dall'esterno ma dall'interno.

Kaette kita yopparai segnò anche la seconda rottura di Ōshima con la Shōchiku. Il regista infatti si era appoggiato allo studio che lo aveva lanciato per la distribuzione dei suoi film. Tuttavia quando questi cercarono di ridimensionare il valore politico della pellicola, sostituendo nella versione internazionale al disertore coreano interpretato da Satō Kei un generico "giovane uomo", Ōshima annullò il contratto con la Shōchiku.

SHINJUKU DOROBŌ NIKKI

Shinjuku dorobō nikki, ovvero l'inesauribile storia della soggettività mancata della gioventù giapponese, una generazione che si scopre rapinata della vita, e per questo si mette in scena coma ladra e assassina. Torio/Umeko sono una reincarnazione della coppia Kiyoshi/Makoto di *Seishun zankoku monogatari*, prototipo cioè di quel disorientamento giovanile condito con la mancanza di un'identità definita (sia politica che sessuale), che è al centro di *Shinjuku dorobō nikki*. Il film descrive così la ricerca dell'intima natura dei due giovani protagonisti, e parallelamente il loro affrancamento da quel senso di frustrazione che regnava tra la maggior parte della popolazione studentesca dell'epoca. Non bisogna dimenticare infatti che l'insoddisfazione sessuale è una dei tanti tipi di frustrazione che accompagnano la ribellione, come sostenuto dallo stesso Ōshima.[236]

L'opera fu girata nel bel mezzo dei disordini che nel 1968 ebbero luogo a Shinjuku. E immagini reali della protesta vengono utilizzate dal regista per concludere la pellicola. Nei minuti finali si può infatti assistere a scene di lotta, tumulti avvenuti fuori dalla stazione di Shinjuku Est, una delle più trafficare dell'intero Giappone. Verso la fine di giugno del 1968, il 28 per la precisione, appena si sparse la voce che un gruppo di giovani si stava riunendo nei pressi della stazione, con intenzioni ancora poco chiare, Ōshima con alcuni operatori si diresse in quei luoghi.[237] Nella confusione generale riuscì a girare immagini mosse, non perfettamente a fuoco ma nelle quali è visibile un giovane che lancia una pietra contro il posto di polizia della stazione; una pietra che, guardando a ritroso, sembra preannunciare gli scontri dell'ottobre di quell'anno.

Il regista voleva fissare su pellicola e testimoniare una città indubbiamente calda in quegli anni. Shinjuku era il quartiere più libero e colorato di Tokyo, quello da cui partivano spesso i

[235] ": 他者は（。。。）もはや韓国人という形をとらず、同じ日本人の内側に日本人として描かれることになる", YOMOTA, *Oshima Nagisa*..., op. cit., p. 185.
[236] Ian CAMERON, "Nagisa Ōshima Interview" in *Movie* 17, 1969, p. 13.
[237] ŌSHIMA, *Oshima Nagisa cho sakushu dai san maki.,* op. cit., p. 107.

movimenti di rivolta e pretesta. Per le sue strade si mischiavano cultura underground, di massa e interessi politici. Le immagini e le influenze della controcultura hippy avevano raggiunto anche il Giappone, tramutarono Shinjuku nel territorio d'avanguardia prediletto dell'arcipelago. Qui si riunirono giovani provenienti da ogni angolo del paese, trasformando quell'area della capitale nipponica in un *melting pot* senza precedenti, le cui tappe fondamentali prevedevano, tra le altre, la libreria Kinokuniya e gli spettacoli teatrali di Kara Jūrō davanti allo Hanazono Jinja. Vari elementi (appunto, gli hippy, il teatro, gruppi di canto folk, ecc.) sembravano essersi dati appuntamento tutti insieme a Shinjuku, la cui architettura era quella della ricostruzione del dopoguerra, nella quale si mischiavano senza soluzione di continuità le realtà giovanili delle proteste, con i segni dello sviluppo capitalista del paese.

In quei giorni e in quei luoghi Ōshima decise di ambientare la sua opera, dal forte taglio sperimentale. La sceneggiatura era scritta per tre quarti e anche in quelle pagine presentava dei "buchi", lasciti intenzionalmente dal regista affinché fossero riempiti dall'improvvisazione degli attori. Tra questi ultimi compaiono Yokoo Tadanori, famoso design dell'epoca e Tanabe Moichi, vero presidente della catena di librerie Kinokuniya, nella parte di se stesso. A un certo punto, il dirigente partecipa a una specie di festa in cui compaiono molti nomi noti della cosiddetta "Ōshima gang" che parlano e scherzano in libertà, come loro stessi. Si possono riconoscere per esempio attori feticcio come Watanabe Fumio, Satō Kei, Toura Rokko, Komatsu Hōsei, il regista Wakamatsu Kōji, Matsuda Masao, Satō Shigechika, Yamazaki Tadakazu, Tamura Tsutomu, Tategawa Danshi.[238]

Nel corso del film vengono spesso inserite parole in giapponese. Ad aprire l'opera infatti ci sono alcune scritte che riportano l'orario di sette città del mondo. Ōshima vuol in questo modo indicare una contemporaneità globale dell'azione. In tutto il mondo, dai paesi più ricchi fino a quelli del terzo mondo (da New York a Brazzaville), indipendentemente dalle differenze, le varie città sono interessate da scontri e disordini. E come a ribadire tale concetto, poco dopo un uomo rompe il vetro di un orologio e stacca le lancette. Questa "introduzione" è molto importante, perché serve a ricordare allo spettatore come i fatti che verranno raccontati in seguito non sono più limitati temporalmente, ma stanno accadendo, nello stesso tempo, in tutto il mondo. La vicenda acquista quindi una dimensione utopistica, liberandosi delle limitazioni che il tempo, inteso come fusi orari, e di conseguenza anche lo spazio, impongono. "La storia di Shinjuku cui lo spettatore sta per assistere, si svolge in uno spazio "magico" che ha oltrepassato il principio di realtà. Il film sembra voler preannunciare che i fatti della narrazione prendono avvio dalla

[238] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa 1968*, op. cit., p. 238.

completa dissoluzione delle distinzioni tra realtà e finzione, quotidianità e rappresentazione."[239]. La scena della distruzione dell'orologio ha fatto poi parlare di una sorta di omaggio a *Oktjabr* ("Ottobre", 1927) di Ejzenštejn; autore a cui rimanderebbe l'intero montaggio del film.[240]

Entrano in scena a questo punto, alcuni membri di un gruppo teatrale tra i più importanti di quegli anni, il Jōkyō Gekijō, capeggiato da Kara Jūrō, ma senza alcuna spiegazione o un particolare contesto in cui poter inserire l'azione dei personaggi. Vediamo Kara correre tra la folla, inseguito da un gruppo di uomini che lo costringono poi a spogliarsi. Tra i curiosi appare casualmente Okanoue Torio, protagonista del film e poco dopo l'azione si sposta in una libreria. L'intermezzo di Kara Jūrō, la sua esibizione, è un elemento importante nell'economia dell'opera andando a costituire anche in seguito degli interludi in cui egli canta una canzone, i cui versi riecheggiano spesso, fino ad avverarsi nel finale.[241]

Nella libreria Torio ruba dei volumi, ma viene scoperto da una commessa, Umeko Suzuki, che lo insegue e lo porta al cospetto addirittura del presidente della Kinokuniya, interpretato dal vero Tanabe. Vediamo in quest'occasione qual è il titolo del romanzo rubato dal protagonista, ovvero il "Diario del ladro" (*Journal du voleur*, 1949) di Jean Genet, l'opera che dà il titolo al film stesso. La sequenza mostra il suo carattere iconoclasta, secondo la Turim, nel mettere in scena il tradimento di una di quelle idee largamente diffuse, per cui nella società giapponese, pur fiorendo atti criminali ad alto livello, come la corruzione, nella dimensione del quotidiano, reati minori, quali taccheggio e borseggio non avvengano, in quanto violazioni di un "sistema d'onore" radicato nella società giapponese da secoli.[242]

Ma il presidente Tanabe non denuncia il ragazzo, anzi gli dà dei libri. La seconda volta addirittura percependo che tra Torio e Umeko c'era un'attrazione sessuale inespressa, regala loro dei soldi affinché escano assieme. È a questo punto, tra l'altro che scopriamo il nome del protagonista, o almeno quello che dà al presidente: Okanoue Torio, ovvero "il ragazzo-uccello sopra la collina". Ma i due si separano appena fuori, su un ponte. Torio confessa di aver eiaculato quando ha rubato il libro. Il rapporto tra i due non si consuma, e la scena si conclude con Umeko che raccoglie i volumi che il ragazzo fa cadere, rivelando la sezione anatomica di un pene.

---

[239] "観客がこれから付き合わせる新宿の物語とは、現実原則を超えた魔術的空間を舞台とし、現実と虚構、日常と演戯の区別が消滅してしまった後の出来ごとなのだと、フィルムは前もって宣言する。", YOMOTA, *Ōshima Nagisa...*, op. cit., p. 230.

[240] TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 81.

[241] ここはアリ・ババ、謎のまち／誰かが、あなたに尋ねます／朝は海の中、昼は丘、夜は川の中、それは誰／ベロベロベロ、ベロベロベロ、子供さん、ここはアリ・ババ、謎のまち
解けても解けない謎々に／今夜はフクロウも鳴きません／朝は海の中、昼は丘、夜は川の中、それは誰／ベロベロベロ、ベロベロベロ、子供さん、ここはアリ・ババ、謎のまち
Questa è Ali Baba, città misteriosa/ Qualcuno ti chiederà/ Chi è che la mattina è in mezzo al mare, a mezzogiorno sulla collina, la sera sul fiume?/ Bero, Bero, Bero, un bambino.../ Questa è Ali Baba, città misteriosa.
Misteri inestricabili/ Stanotte non canta neanche il gufo/ Chi è che la mattina è in mezzo al mare, a mezzogiorno sulla collina, la sera sul fiume?/ Bero, Bero, Bero, un bambino.../ Questa è Ali Baba, città misteriosa.

[242] TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 83.

La coppia intraprende nel corso dell'opera una ricerca e un'indagine sulla propria sessualità che sembra concludersi alla fine con il loro coito. Ma prima di arrivare a esso, i due giovani "sperimentano" e osservano diversi aspetti dell'atto sessuale:[243]

1 – La vetrina di un negozio divide i due. Umeko è entrata in una boutique di vestiti e, sulle note della canzone di Kara Jūrō, ruba un abito. Se fin dall'inizio l'immagine dell'opera era in bianco e nero, adesso improvvisamente arriva il colore, preannunciato dal rosso del vestito che Umeko ruba.[244] Torio le ha voluto far sperimentare la "sessualità" del furto, pur conservando per sé un punto di vista strategico che gli consente di osservare voyeuristicamente la scena dall'esterno del negozio. La vetrina poi fornisce una sorta di specchio sostitutivo che riflette il furto, operando una distorsione dei ruoli, uno scambio dei generi che ritorna poi più volte nel corso della narrazione.

2- Seguendo il consiglio di Tanabe, che si configura come una sorta di figura paterna per i due, Torio e Umeko si sottopongono a una terapia sessuale presso l'abitazione di Takahashi Tetsu. Egli esprime la propria opinione a proposito della disfunzionalità della coppia, affermando sia dovuta a un problema di androginia e ambiguità sessuale.

3- I due giovani osservano di nascosto un rapporto sessuale in un *ryokan*, spiando dal giardino. Vestiti con abiti tradizionali giapponesi, in un ambiente dal sapore passato, pare esserci stato un passaggio improvviso verso un jidaigeki. La sequenza inoltre sembra preannunciare una scena che comparirà qualche anno più tardi, nel 1976, in *Ai no koriida*.

4- Ōshima inserisce un interessante intermezzo "realista" in cui membri della troupe e del cast del film bevono e discutono di sesso. Si tratta di una scena alquanto diversa dai soliti banchetti presenti nelle opere del cineasta, dal momento che in questo caso abbiamo i vari partecipanti agire in una dimensione extradiegetica, con anche gli attori ripresi al di fuori dei rispettivi personaggi.

5 – Dopo la scena dell'hotel, Satō Kei e Fumio Watanabe inseguono i due protagonisti. Torio cerca di violentare la ragazza ma è messo fuori gioco dai due "inseguitori", che prendono poi il suo posto. I due sembrano essere usciti dal banchetto della scena 4, e prendono corpo come una forza esterna che viola la donna portando alla "deformazione" della coppia. Torio e Umeko ritornano quindi verso la libreria, dopo un appuntamento fallito, a causa delle forze del mondo reale, a loro avverse.

Questi cinque momenti si articolerebbero quindi come un tentativo da parte di Ōshima di un'analisi di vari aspetti della sessualità (voyeurismo, scambio dei generi, violenza sessuale),

[243] ibid. pp. 84-86.

[244] Il film infatti è fotografato in bianco e nero, ma senza alcun preavviso si registrano a volte delle infrazioni dell'unità cromatica del racconto. Quando subentrano i colori sono tutti imperniati al rosso, colore del sangue, colore del sesso.

costruiti secondo un percorso circolare tutt'altro che solido. La conclusione infatti sembra apparentemente infruttifera, poiché Umeko e Torio sono costretti a tornare nella libreria senza aver risolto nessuna delle questioni considerate.[245]

Poco dopo si colloca una delle scene più suggestive dell'intera carriera cinematografica di Ōshima: Umeko, nascosta in un bagno della libreria, riemerge dopo la chiusura. Essa si ritrova completamente sola tra gli scaffali ricolmi di libri. La ragazza comincia allora ad ammassare volumi su volumi al centro della sala, mentre in sottofondo si sentono numerose voci leggere brani delle opere che man mano la ragazza sfoglia e accatasta. Ōshima poi si sofferma pazientemente sui vari titoli: si inizia dal "Diario del ladro" di Genet, per passare poi a un'incredibile varietà di autori, giapponesi e non, poeti e saggisti: Yanagita Kunio, Yoshimoto Ryūmei, Tamura Ryūichi, Hagiwara Sakutarō, Tomioka Taeko, e poi Muhammad Ali, Stalin, Henry Miller. Più che un discorso unico si tratta di numerosi frammenti che, anche sovrapponendosi, affrontano numerose questioni legate alla sessualità, genere e cambiamento sociale. Con più il numero dei libri aumenta, e con più le voci che recitano le proprie pagine crescono, rendendo sempre più vivida l'idea che la libreria non sia più deserta, ma animata da un fiume di persone. Anche tale scena sembra ricollegarsi idealmente all'idea di universalità cui rimandava la liberazione dalle briglie cronologiche nell'incipit. Se inizialmente appaiono fotogrammi che indicano l'autore e l'opera recitati, gradualmente simili spiegazioni scompaiono. Ecco quindi che l'atemporalità iniziale è fortemente enfatizzata da questa ridda di voci anonime che decantano versi e prosa. Non è sbagliato definire *Shinjuku dorobō nikki* come un "performance movie"[246] ovvero un'opera che si dipana tra immagini, voci e parole a schermo.

Le scene ambientate nella libreria sembravano condurre tutte verso questo momento. Quando arriva Tanabe per far uscire la ragazza, Torio cerca di convincerlo a prendere il suo posto e fare l'amore con lei. Ma anche il sesso è divenuto un atto fascista (la posizione *manji*, a svastica).[247] Nell'occasione si può poi assistere a un nuovo capovolgimento dei ruoli nella coppia, con Torio che indossa la gonna della giovane. Ma il presidente interrompe il gioco. Umeko usa il denaro ricevuto da Tanabe per infilarlo nella gonna indossata dal ragazzo, dicendogli "*anata o katta wa*" ("Ti ho comprato").

La sequenza successiva mette in scena una nuova teatralizzazione della sessualità, questa volta a opera del gruppo teatrale di Kara Jūrō. Torio interpreta il protagonista del dramma *Yui Shōsetsu.* La scena è una summa perfetta del dipanarsi della pellicola attraverso piani narrativi confusi, nel quale viene conferito grande rilevanza all'atto del rubare. Furto e recitazione: anche alla fine c'è uno scambio (un furto?) di ruoli, quando Kara cede il suo Yui Shōsetsu a Torio, che recita in

[245] TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 86.
[246] YOMOTA, *Ōshima Nagisa...*, op. cit., p. 231.
[247] TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 87.

scena accanto alla moglie (vera) di Kara, che a bordo palco suggerisce le battute al ragazzo, mentre viene "ostacolato" da Umeko, ragazza di Torio (falsa). Ci sono quindi due Yui. Come due sono i furti: Torio a Kara, e lo stesso Kara alla realtà. Ma è possibile individuare poi un'altra sottrazione ancora: Yui che vuol rubare lo Stato.[248] "Torio ruba e fa del furto, come Genet, un gesto estetico oltre che anarchico, un atto di risarcimento della libido repressa."[249]

Torio è riuscito a rubare la parte principale e per lui tutto si risolve, attraverso il sangue mestruale di Umeko egli ritrova la propria "soggettività". E la sua appena ritrovata coscienza soggettiva gli permette infine di poter vedere quello che accade intorno a lui: la rivolta.

L'opera presenta quindi l'equazione tra soggettività ed eros, ovvero una conquista, alla fine, dell'orgasmo all'interno delle meccaniche della coppia che fino a quel momento i due non erano mai riusciti ad avere insieme per tutta una serie di disfunzioni (bibliofilia, scambio dei ruoli, ecc). E l'assenza di soggettività dei due li condannava a non essere, non accorgersi della realtà, e a vivere una "sovrapposizione schizofrenica delle esperienze significanti, senza riconoscerle".[250]

Al centro di un cerchio di neve artificiale bianca sta Umeko, che si traccia una linea nel ventre dopo aver intinto un dito nel proprio sangue mestruale. Ella inscena una sorta di *seppuku*, atto ripetuto poco dopo anche da Torio. La macchina da pressa mostra poi una cicatrice sotto il seno destro della ragazza, che racconta di quando a diciotto anni era stata aggredita da un uomo armato di coltello, come se la canzone cantata ossessivamente per tutto il corso del film da Kara Jūrō, che termina con la "danza del rasoio", fosse divenuta reale. La ferita di Umeko è simile a quelle che la "sorella" di R in *Kōshikei* dice siano scolpite nella pelle delle donne coreane. Sono la prova della violenza sessuale maschile, che culmina nelle immagini evocate dalla canzone di Kara.

Il finale del dramma rappresentato mette in scena una rivolta storica che va a fare il paio con quella attuale, vera, che chiude l'opera, ovvero le immagini girate dal vero da Ōshima a Shinjuku. (Come a voler sottolineare che entrambi sono atti rivoluzionari. Il secondo in maniera pratica e diretta, il primo come rivoluzione dell'immaginazione). Ma come rimarcato anche da Desser, "Ōshima makes clear at what level 'revolution' is to take place: imagination, the idea that something that starts with imagination can change reality".[251] Chiosa quindi l'autore: "Crime and sexual problems, theatre and the student rebellion, are linked in a reciprocal relationship revolving around a dialectic between reality and fiction (imagination). And it is this 'revolving around' that causes the film's complexity, that makes this 'revolving around' a 'revolution'" .[252]

[248] Yui Shōsetsu è un personaggio realmente esistito. Fu a capo del cosiddetto *Keian jiken,* ovvero un tentativo di colpo di stato fallito, nel 1651.
[249] ARECCO, *Nagisa Ōshima,* op. cit., p. 78.
[250] ibid. p. 77.
[251] DESSER, *Eros plus...*, op. cit., p. 94.
[252] ibid.

I problemi sessuali di Torio e Umeko derivano dall'inversione dei loro ruoli. Per questo Tanabe li manda da un terapista che rivela loro che il protagonista ha caratteristiche femminili, mentre lei con le sue tendenze lesbiche assurgerebbe a occupare il ruolo "maschile" nella coppia. Ōshima tuttavia non vuol reprimere simili "inclinazioni", ma anzi spinge affinché siano lasciate libere di fluire nella loro relazione. Tutto ciò rappresenta uno stadio positivo di sviluppo verso un cambiamento sociale. Ovvero la liberazione della figura maschile dall'idea tradizionale giapponese di mascolinità, analogamente alla proteste politiche: una volta che la società nipponica viene immersa in un turbamento politico al cui termine sta l'ideale democratico, anche i giapponesi possono iniziare a sentirsi liberi da quell'attitudine "tradizionalmente" rigida e repressiva verso la sessualità. [253] Tuttavia i due non consumano il loro rapporto fintanto che non si appropriano del ruolo di Yui Shōsetsu dalla rappresentazione di Kara Jūrō. Questo perché lo scambio dei ruoli da solo non è sufficiente. La loro sessualità viene "potenziata" dalla rivoluzione immaginifica in cui partecipano, proprio come la rivoluzione dell'immaginario contenuta nella rappresentazione teatrale rafforza la rivolta studentesca che chiude *Shinjuku dorobō nikki*.

"Non c'è diegesi" è la provocazione lanciata da Desser, "solo un forte senso di luogo: Shinjuku." [254] Le parole dello studioso americano non sono affatto lontane dalla verità, dal momento che la dimensione diegetica del film viene violata ripetutamente con l'inserimento di scritte e didascalie, prima, poi l'intromissione nella vicenda di attori e "addetti ai lavori" nel ruolo di loro stessi che finiscono per irrompere, infine, anche nella narrazione. Senza contare le scene vere di protesta.

Ma più di tutto va segnalato il contributo in tal senso di Kara Jūrō col suo Jōkyō Gekijō. Basta pensare solo alla sequenza che apre il film: Kara corre tra la folla seguito da quattro uomini che lo raggiungono. Inizia a spogliarsi e quando rimane con solo un *fundoshi*, uno stacco improvviso richiama l'attenzione dello spettatore su un tatuaggio di un crisantemo comparso improvvisamente sul suo ventre. Gli inseguitori allora si prostrano e si alzano in piedi sulle mani, rivelando che tutto l'inseguimento era solo una finzione. Lo stacco improvviso introduce sulla scena anche Torio, assente fino a pochi secondi prima, come se Ōshima volesse sottolineare che il suo personaggio è in qualche modo connesso con l'idea del recitare. Tutti questi elementi sottolineano la volontà dell'autore di rappresentare una fusione tra fantasia e realtà, finzione e documentario.

Non va dimenticato poi che è lo stesso Ōshima a spingere per una lettura in tal senso, demolendo la dimensione spazio-temporale dell'opera, prima con le immagini dell'orologio frantumato, del furto delle lancette e poi con la presentazione dei vari fusi che sembrano voler

[253] MELLEN, *Voices from...*, op.cit., p. 270.
[254] DESSER, *Eros plus...*, op. cit., p. 188.

collocarle vicende su un palcoscenico più grande del solo Shinjuku: il mondo intero, in un'interessante sovrapposizione di realtà e finzione. Per questo si può affermare che il film esiste su un livello multidimensionale, annullando la diegesi.

SHŌNEN

Shōnen fu girato nel 1969, l'anno di una nuova sconfitta del movimento studentesco che non riuscì a impedire il viaggio del primo ministro Satō Eisaku negli USA. Come molti altri film di Ōshima, anche le vicende alla base di quest'opera prendono il la da un fatto di cronaca vera, per poi assumere un andamento del tutto personale. E come molti altri film del regista, anche *Shōnen* si presta a una lettura basata sul meccanismo di ripetizione e sostituzione: la truffa dell'*atariya,* (ovvero scontrarsi apposta contro delle auto in corsa simulando un incidente stradale, al fine di estorcere del denaro in cambio del silenzio con polizia e assicurazione) ripetuta più volte; inizialmente viene messa in pratica dalla madre, poi il ragazzo prenderà il suo posto.

Come detto il punto di partenza della storia è la realtà circostante, dal momento che come afferma anche Yanagita Kunio, "Il mondo della realtà è molto più profondo dell'universo di cui leggiamo nei libri o di cui sentiamo parlare nei racconti".[255] Tuttavia *Shōnen* non si imita certamente a una sterile ripetizione di eventi di cronaca. Se così fosse stato il film non sarebbe stato diverso da un qualsiasi settimanale. Ōshima quindi indagò le parti sepolte tra i resoconti degli incidenti, tralasciando una descrizione piatta di eventi superficiali. E a questo punto che i personaggi prendo vita, distaccandosi dal mondo di tutti i giorni.

Shōnen fu uno dei maggiori successi commerciali del cineasta, forse anche per la sua apparente facilità di lettura rispetto al precedente *Shinjuku dorobō nikki.* Al centro della storia vi sono le vicende di un bambino derubato della propria infanzia dall'eredità della guerra e dalla sopravvivenza di un sistema patriarcale e militaristico negli anni del dopoguerra, perfettamente incarnati dalla figura del padre. Rispetto alla pellicola precedente, ambientata nel solo quartiere di Shinjuku, qui gli spazi si dilatano andando a comprendere tutte le isole principali dell'arcipelago, escluso lo Shikoku; quest'ultimo però è spesso oggetto dei pensieri del protagonista, in quanto sua terra d'origine. Un tetro d'azione lungo una nazione, che va pian piano ristringendosi a causa della natura ripetitiva del trucco dell'*atari* che li costringe a spostarsi frequentemente in zone sempre nuove dove non sono conosciuti. Uno spazio quindi solo in apparenza ampio, dato il vicolo cieco in cui la famiglia finirà per infilarsi. Lo stesso si può dire per il tempo, solo in

[255] "私たちが本で読んだり物語で聞いたりする世界よりも、現実の方がはるかに奥深い", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai san maki.,* op. cit., p. 122.

apparenza molto esteso. Il loro viaggio li porta fino ai limiti dell'arcipelago, oltre i quali c'è solo il cosmo. Questo spazio così ristretto sembra proporre l'immagine metaforica di un Giappone come prigione, cui il piccolo protagonista contrappone la propria fantasia quale unico mezzo di fuga. Ma non è solo la dimensione spaziale a cambiare dalla pellicola precedente. Il gusto sperimentale di *Shinjuku dorobō nikki* sembra molto distante dall'andamento naturalista e classicheggiante che l'opera, superficialmente, dimostra, in rispetto del principio tanto caro a Ōshima di *jiko hitei*.

Il film si apre con una serie d scene in cui il bambino protagonista gioca da solo, davanti a un monumento funebre, intervallate da alcune riprese ai lati di una strada. Questi pochi minuti iniziali sono estremamente importanti, poiché in essi, a una seconda, più attenta visione, si trovano nascosti tutti i temi principali dell'opera. Ad esempio quando invita un interlocutore immaginario a giocare a nascondino, sembra un preludio al suo nascondersi al lato della strada per scontrarsi contro le auto. Oppure, il gioco dell'*oni,* da cui fuggire altrimenti si viene presi, rimanda alle fughe per evitare l'arresto da parte della polizia. Ancora, pensiamo alle lacrime del bambino, che lo spettatore non riesce a capire con certezza se siano autentiche o siano invece un "esercizio" imposto dal padre per le truffe future. Quando Toshio piange, è difficile per il pubblico in sala capire se sia dolorante per davvero, magari in seguito alle ferite (vere) che riporta , o se si tratti di un trucco per rendere la sua sceneggiata più realistica. La cosa è ambigua, ma tale "fumosità" di fondo è il tratto distintivo di *Shōnen*: un'incertezza che permea la pellicola nella sua interezza: gli incidenti accadono veramente o sono solo un trucco per estorcere denaro? Su questo confine alquanto labile, tra la realtà "reale", la realtà "fittizia" delle truffe e la dimensione fantastica (Andromeda) che costituisce il rifugio innocente di Toshio si gioca tutto il film, e si articola la sfida del regista alla soggettività dello spettatore, chiamato volta volta a far luce su un simile enigma.

La famiglia del protagonista è composta dal padre, la matrigna e un fratellino più piccolo. L'uomo è un reduce che afferma di non poter più lavorare a causa di una presunta ferita di guerra. Egli richiama naturalmente alla mente gli ex-soldati invalidi di *Wasurerareta kōgun*. La matrigna è colei che inizialmente realizza le truffe, anche se poi pian piano sarà Toshio a tuffarsi sotto le auto. Infine c'è il fratellino che a malapena sa parlare. Questa compagnia disfunzionale si sposta per tutto il Giappone, impegnata a perpetrare le sue truffe. Il ragazzo è combattuto dal desiderio di andarsene, tornare dalla vera madre e rimanere col padre, che a seconda delle occasioni lo minaccia di rispedirlo dai nonni, oppure gli dice che nessuno ormai si ricorda più di lui e che quindi non ha altro posto in cui andare. Gli dice che persino il suo banco a scuola è stato portato via. Toshio (ma lo spettatore scoprirà il nome e le storie dei vari membri della famiglia solo alla fine, quando saranno arrestati dalla polizia), quindi, è prigioniero della violenza verbale del

genitore, incapace di distinguere tra le parole di verità e le menzogne che riversa su di lui (di nuovo: ambiguità). Il padre non si preoccupa del ragazzo quando sta male, perché con un incidente si è ferito sul serio. Anzi si rallegra del fatto che il bambino provi effettivamente dolore, dal momento che in questo modo è più facile ingannare il medico e le sue messinscene risultano quindi più realistiche.

Mentre sono a Fukui, Toshio accompagna la matrigna in una clinica dove praticano aborti. Ella gli rivela di esser già stata in quella clinica in passato, in compagnia di un uomo. Anche in questo caso, la breve confessione della donna certifica una situazione, quella del ragazzo, di testimone prediletto di ogni evento, di ogni verità, in misura molto maggiore rispetto a quello che sarebbe normale, per la sua età, egli sapesse. Di fronte alla clinica la matrigna lo schiaffeggia e lo rimprovera, accusandolo di spiarla per conto del padre. Gli compra l'orologio che voleva, affinché Toshio tenga la bocca chiusa. Tuttavia, poco dopo, quando stanno cercando di regolare la data, non sanno decidere il giorno, come a voler sottolinear implicitamente quanto le loro vite siano fuori dall'ordinario, dal corso naturale degli eventi. "*Mainichi nichiyōbi mitaina mon ya kara ne*" ("mi sembra sia domenica tutti i giorni"), dice la donna al ragazzo. In quell'occasione, oltre a rivelargli il segreto dell'arrivo di un nuovo membro della famiglia, la matrigna, impersonata da Koyama Akiko, rassicura il bambino a proposito di uno stile di vita più tranquillo e stabile, in cui egli finalmente potrebbe andare a scuola.

Ma simili promesse di miglioramento vanno iscritte in un continuo circolare, in un movimento apparentemente senza fine.[256] La famiglia non si stabilizza mai in un unico posto, e le immagini della loro perpetua peregrinazione sono le auto che continuano a circolare, così come loro continuano a spostarsi per tutto il Giappone. Un simile viaggio senza termine li conduce fino alla "fine" del Giappone, in Hokkaido. Quando stanno per essere smascherati, decidono di fuggire, iniziando addirittura a vivere separati per confondere le acque. In questo periodo il rapporto tra la matrigna e il giovane protagonista si rinsalda ulteriormente, tanto che i due tentano, con successo, una truffa assieme.

Mentre sono in Hokkaido, provocano per sbaglio un incidente che costa la vita a una bambina. Lo scarpino rosso che la ragazza perde viene usato da Toshio per costruire una sorta di pupazzo di neve assieme al fratellino. Quello è un "alieno", un paladino della giustizia che non ha paura di niente, più forte di qualsiasi altra cosa. Sono le storie cui egli ricorre per tutta la durata del film, per evitare di affrontare la realtà. Ad esempio durante l'attraversamento in nave, la racconta al fratello, ma in realtà sta ripetendo quelle parole a se stesso, sta cercando di autoconvincersi. Oppure quando afferma che sarebbe bello se potessero usare la magia per le loro truffe così da non doversi far più male. Questa fuga nella fantasia si infrange definitivamente in una delle scene

[256] TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 93.

più forti del film, quando Toshio distrugge il mostro di neve con lo scarpino, realizzando infine che non c'è nessuna possibilità di un'evasione nell'immaginazione. Si accanisce furiosamente contro il pupazzo, spinto da una rabbia incontenibile per essersi illuso, per una maturazione troppo veloce, troppo improvvisa. Una perdita, quella dell'innocenza, della fanciullezza del bambino, che viene celebrata da una sorta di tomba triangolare (il pupazzo di neve) che richiama alla mente la forma della tomba di fronte alla quale egli gioca all'inizio della pellicola. Il pupazzo doveva essere un alieno, nel quale egli si riconosceva, si immedesimava come alieno (e quindi alienato), come salvatore. Ma quando poi si macchia di sangue, di rosso (lo scarpino), il ragazzo si sente colpevole per questo. Le circostanze lo condannano, incapace a fuggire. Il bambino aveva detto al fratello di essere un "supereroe" venuto da Andromeda per salvare il mondo, ma l'immagine della ragazza morta nella neve rappresenta la fine delle fantasie. Se Toshio vive in una perenne dimensione di autonegazione, di alterità che termina solo quando si abbandona al sogno, alla fantasia, la morte della ragazza, di cui egli si sente tremendamente responsabile, lo fa scontrare con la realtà, annullando definitivamente la sua dimensione onirica.

La riflessione sull'identità del ragazzo protagonista della pellicola, rimanda a un discorso più generale sull'identità stessa della nazione, che Ōshima richiama sulla scena grazie al massiccio impiego in questo film di bandiere nazionali, a cominciare dallo *Hinomaru* iniziale in cui scorrono i titoli di testa. La fusione perfetta della realtà psicologica del ragazzo protagonista con l'identità nazionale suggerita attraverso tale simbologia si ottiene con il pupazzo di neve finale, bianco con lo scarpino rosso della bambina morta.[257]

Shōnen non è, nonostante le apparenze, un melodramma strappalacrime, genere che il regista tanto disprezzava. Nonostante la sua linearità infatti non è così a senso unico, così semplice come potrebbe apparire a una prima visione. L'impostazione realista viene inoltre messa alla prova con un uso ripetuto del colore rosso, che ritorna insistentemente nel corso del film, a cominciare dal massiccio uso delle bandiere nazionali in cui spicca il sole al centro. Rosso per esempio è il cappotto della matrigna, come rosso è il sangue che essa versa sulla neve dopo essere stata picchiata dal padre "per un ciclo mestruale mancante"[258] (in cui il colore ritorna per assenza). Il rosso riappare poco dopo a unire il ragazzo a un'altra vittima, la bambina morta nell'incidente che lascia uno scarpino vermiglio.

La sfida alla soggettività dello spettatore in *Shōnen* si articola quindi prevalentemente in una dimensione cromatica. Il film diventa un viaggio estraniante, giocato in quei territori dell'ambiguità, cui contribuisce la natura "fittizia" degli incidenti che si ripetono per tutto la

[257] Bob DAVIS, "Boy", in *Directory of World Cinema: Japan*, (a cura di John BERRA), Bristol, Intellect, 2010, p. 233.
[258] TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 94

pellicola. A quest'effetto poi partecipano senz'altro le variazioni colorate della fotografia. Hubert Niogret ha ricostruito i cinque momenti più importanti:[259]

1- (27'53") Quando la madre getta il cappello per strada che viene schiacciato da una macchia. La scena che comincia subito dopo è immersa in un tono blu e ritrae uno dei tanti spostamenti della famiglia. Il ritorno al colore si ha a 29'07", dopo che il ragazzo ha cercato di gettarsi sotto un'automobile, senza troppe convinzioni, un paio di volte.

2- (37'46") Quando Toshio scappa di casa, compra un biglietto del treno. Appena la scena si sposta all'interno della carrozza il film diventa in bianco e nero. A 40'13" con un controcampo sul mare, simbolo di libertà per il ragazzo, si torna al colore.

3- (01h 11'11") Quando vanno in Hokkaido, il viaggio che percorrono viene evocato solo coi nomi dei posti in cui transitano, mentre le immagini delineano un paesaggio nevoso in bianco e nero, che continua fino a che non arrivano nel punto più a nord del Giappone. (01h11'56")

4- (01h 11'57") Appena raggiungono il punto più settentrionale dell'arcipelago la fotografia è virata al blu scuro, fino a 01h19'41".

5- (01h19'42") Si passa dal blu a un colore seppia all'interno dell'albergo, poi dopo pochi secondi cambia verso una nuova sfumatura di bianco e nero. Con l'arrivo di una cameriera, il violento litigio si interrompe e con esso ritorna anche il colore (01h22'46").

In pratica c'è una lunga sequenza verso la fine di *Shōnen* in cui Ōshima gioca con le tinte del film, contribuendo, assieme a una narrazione spezzettata che sembra procedere a singhiozzi, a una realizzazione onirica di un mero fatto di cronaca.[260] Sono momenti di prese di coscienza del ragazzo, momenti di crescita in cui capisce la crudeltà e la spietatezza della società e Ōshima li fotografa in modo diverso dal resto dell'opera.

SOUND OF SILENCE

Per la scelta del giovane protagonista, Ōshima chiese un bambino che somigliasse al piccolo Yunbogi. Il regista voleva come avvicinare le due storie, che pur svolgendosi in contesti molto diversi, essenzialmente si fondavano sugli stessi temi: la negazione dell'infanzia e la necessità per i due giovani protagonisti di una maturazione eccessivamente prematura. Caricati di pesanti responsabilità, più di quanto la loro giovane età vorrebbe, i due bambini sono costretti a fare i conti con la brutalità della realtà di tutti i giorni. Ma Yunbogi e Toshio condividono un'altra caratteristica importante: il silenzio. *Yunbogi no nikki* è infatti la prima opera in cui Ōshima ricorre a un protagonista "silenzioso". Il cortometraggio è in fondo ricavato da una serie di servizi

[259] Hubert NIOGRET, "Le Petit garcon", in *Positif,* 115, 1970, pp. 64-65.
[260] ibid. p. 65.

fotografici che lo stesso cineasta realizzò il Corea all'epoca dei suoi primi viaggi all'estero. Ma il silenzio di Yunbogi è lo stesso che ritroviamo anche in R di *Kōshikei* e, appunto, in Toshio di *Shōnen*. R sceglie il silenzio ostinatamente, come mezzo di difesa per contrastare la rappresentazione fracassona e inutile degli ufficiali della prigione. Toshio tiene la bocca cucita anche quando alla fine l'intera famiglia verrà arrestata e interrogata dalla polizia. Il silenzio non è una ritirata o una sconfitta. Anzi, come nei film precedenti di Ōshima si è potuto assistere a molti personaggi che proprio cantando hanno saputo affermare la propria dottrina, R e il bambino, attraverso il silenzio riescono a tracciare la loro strada per la libertà. Si possono fare moltissimi esempi di scene di canto, in cui le canzoni intonate servono a descrivere il sistema di pensiero cui il personaggio in questione "apparteneva" (da *Nihon no yoru to kiri* a *Gishiki*). Il silenzio di questi giovani rimanda invece alla precisa volontà di fuggire da un impianto ideologico immutabile. Un simile discorso sembra trovare la sua incarnazione definitiva in *Max mon amour* (id., 1986), dove il protagonista è uno scimpanzé incapace anche solo di articolar qualsiasi suono umano. Ma è proprio questo il traguardo di una completa liberazione, di un affrancamento ideologico che consente all'essere i questione di condurre una vita completamente libera. [261]

TŌKYŌ SENSŌ SENGO HIWA – EIGA DE ISHO O NOKOSHITE SHINDA OTOKO NO MONOGATARI

L'undicesima regia cinematografica di Ōshima è un film onirico, i cui mille interrogativi che vengono posti alla fine restano per la maggior parte senza una risposta. *Tōkyō sensō sengo hiwa* è una delle pellicole più enigmatiche e sperimentali del regista, oltre che costituire una riflessione sul potere dell'arte in generale, in particolare sul ruolo delle immagini e la loro possibilità di un cambiamento concreto della società. L'opera si apre con delle sequenze apparentemente girate per caso da qualcuno che corre con una telecamera in mano. Lo spettatore viene inserito di colpo in una situazione in cui, vuoi anche per il carattere alquanto precario delle riprese, non è facile capire cosa stia accadendo. Tutto il film in realtà gioca su questa sensazione: il regista cerca in ogni modo di scalzare e disattendere certezze e aspettative di chi guarda, il tutto ricorrendo a un plot riassumibile più o meno completamente nel sottotitolo: *eiga de isho o nokoshite shinda otoko no monogatari*, ovvero "storia di un uomo morto dopo aver lasciato come testamento un film".

Sempre a proposito del titolo, osservando quello originale in *kanji*, si può notare come il carattere "*sen*" si ripeta due volte, ma venga scritto con una forma diversa. Il primo ("战") è la

[261] YOMOTA, *Ōshima Nagisa*..., op. cit., p. 61.

versione semplificata cinese, che venne adottata a partire dalla fine degli anni sessanta in certi ambienti della sinistra nipponica, per sottolineare la propria vicinanza ideologica con Mao. Il secondo carattere ("戦") è quello che si iniziò a utilizzare comunemente dopo la seconda guerra mondiale, durante l'occupazione americana, al posto di quello vecchio ("戰"). Si potrebbe quindi affermare che nello spazio delimitato da questi due *kanji* si trova rappresentata una precisa convinzione ideologica, che rimanda alla democratizzazione del dopoguerra (*sengominshushugi*), e al suo fallimento.[262]

> "Ho provato un interesse profondo per la lotta mortale scatenata dalle varie fazioni del movimento studentesco per impedire al primo ministro Satō di recarsi negli Stati Uniti nel 1969, lotta che al suo apogeo è stata chiamata dalla fazione dell'Armata Rossa, 'Guerra di Tokyo'. Questo lotta, nel corso della quale non c'è stato nessun morto, ha concluso le lotte studentesche del decennio '60 in un clima di disfatta. Ero presente anch'io alla manifestazione all'aeroporto di Haneda con una macchina da presa, filmando ciò che potevo, ma naturalmente neppure io sono morto. Per me l'interrogativo di come morire negli anni settanta è una risposta all'interrogativo di come vivere".[263]

Se seguissimo il significato letterale di *Tōkyō sensō sengo hiwa*, esso indicherebbe alcuni episodi nascosti, avvenuti in seguito al termine della guerra di Tokyo. In realtà, dopo la lotta che si dipanò per le strade della capitale nipponica in quell'occasione, venne abbandonata una simile linea di condotta, quindi tale dicitura di fatto fa riferimento a eventi che non possono essere avvenuti. Il titolo dell'opera di Ōshima è quindi ingannevole, o per meglio dire è una sorta di "gioco" senza sostanza. In pratica il film fa della "posteriorità" il suo tema, secondo Yomota Inuhiko. Egli offre infatti un'interpretazione della pellicola basata sul concetto freudiano, il quale, applicato al caso di *Tōkyō sensō sengo hiwa*, si riferirebbe a una rielaborazione di un evento passato entro strutture inesistenti al momento originario.[264] In altre parole "risulterebbe rielaborato posteriormente ciò che al momento in cui è stato vissuto, non ha potuto integrarsi pienamente in un contesto significativo".[265]

---

[262] ibid., p. 231.
[263] "昨年秋の佐藤訪米阻止をピークとした「東京战争」（赤軍派がそう呼称した）において、各セクトがそれぞれ死を決意して戦うと呼称しながら、ついに一人の死者も出すことなく、敗北の形の中で六O年代闘争の幕を閉じてしまったことが私のこころを深くとらえたということである。私もカメラを持って羽田附近をうろついていたが、もちろん私も死ねなかった。私は七O年代をどう死ぬことができるか ― ということが、どう生きるか！という問いへの答えなのである。", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai san maki.,* op. cit., pp. 137-8.
[264] YOMOTA, *Ōshima Nagisa...*, op. cit., p. 223.
[265] Sarantis THANOPOULOS, "Posteriorità", in INTERAZIONI (a cura di Katia GIACOMETTI e Diana NORSA), 2005, FrancoAngeli Edizioni, 117-123

Il termine "posteriorità" deriva dal tedesco *Nachtriiglichkeit,*e venne usato in maniera "originale" da Lacan, per indicare una rielaborazione mitica del proprio passato, senza alcuna obbiettività storica. Portando agli estremi il senso di questo concetto psicoanalitico, se ne deduce una soggettivizzazione di qualsiasi evento, che si colora, di conseguenza, unicamente per la decodificazione che ne dà l'individuo. L'interpretazione possibile diventa solo quella personale, visto che un avvenimento si definisce unicamente in base al soggetto osservante. Si potrebbe arrivare addirittura al celebre motto nietzschiano "non esistono fatti, solo interpretazioni", per spiegare la realtà del film di Ōshima. Una conclusione non così distante da quella a cui anche Arecco sembra giungere, quando afferma che "il cinema stesso, per O., vive l'identica schizofrenia di Motoki. S'illude di vedere e filmare il vero, e non coglie che i fantasmi di una finzione, fatta a loro immagine e somiglianza. (...) Non esiste visione oggettiva. Ogni *visione* è soggettiva, è *visionaria"*.[266]

PARTE A – Qualcuno sta riprendendo una strada, ma l'immagine trema vistosamente. Si capisce che chi manovra la telecamera è un dilettante, che non ha un'idea precisa di come filmare la scena. Si avvicina un giovane, Motoki, per riprendere l'apparecchio, ma il cameraman improvvisato non vuole restituirgliela e comincia a scappare, rendendo ancor più difficile capire cosa mostrino le immagini.

PARTE B – Motoki insegue il presunto ladro della sua telecamera. Lo scorge sopra il tetto di un alto edificio, nell'atto di gettarsi giù. Sul marciapiede sottostante il cadavere del giovane stringe ancora la telecamera, che Motoki prende prima di fuggire. La polizia lo ferma e poi confisca l'attrezzo. Il ragazzo allora si butta all'inseguimento dell'auto delle forze dell'ordine.

PARTE C – Motoki è disteso su una branda. È circondato dagli altri membri di quello che sembra un circolo cinematografico, e stanno discutendo di come riprendere dalla polizia la cinepresa.

PARTE D – Tutti si ritirano e viene lasciata solo Yasuko a occuparsi di Motoki. La ragazza gli racconta come sono andate veramente le cose: si trovavano a Sendagaya per riprendere la manifestazione del 28 aprile, quando a causa dell'accendersi della protesta, loro due assieme a Endō vennero separati dal resto del gruppo. Endō continua a riprendere, ma un poliziotto in borghese gli confisca la macchia da presa. Per riprenderla Motoki insegue l'auto della polizia, senza riuscirvi. Egli non crede alle parole di Yasuko, dicendo che non ci si può fidare di una ragazza che rimane tanto tranquilla nonostante il proprio fidanzato si sia suicidato da poco. Preda della rabbia, Motoki cerca di violentarla.

PARTE E – Mentre scorrono le immagini che lo sconosciuto ha ripreso, cioè il presunto ladro dell'inizio del film, le voci in sottofondo dei membri del circolo commentano. Si tratta di

[266] ARECCO, *Nagisa Ōshima,* op. cit., p. 91 (corsivi di Arecco).

immagini di case, strade, un profilo urbano banale. Nessuno sembra in grado di capire perché abbia girato quelle scene.

PARTE F – Tra le immagini riprese a un certo punto appare Motoki che ordina al ladro dietro la macchina da presa di restituirgli l'apparecchio. Si tratta ovvero della ripetizione di quanto visto in apertura (parte A).

PARTE G – Finito di vedere le immagini riprese dallo sconosciuto, i vari membri cercano di nuovo di trovare una soluzione per riavere la telecamera, ma senza risultato. Motoki, camminando per strada, crede di vedere il presunto ladro e si butta al suo inseguimento, ma senza risultati. Per caso finisce nella parte di città che poco prima aveva visto nel girato.

PARTE H – Motoki riconosce di essersi sbagliato a proposito dello sconosciuto e inizia a negare che sia mai esistito. Ma questa volta è Yasuko a insistere che esiste, affermando che si tratta del proprio fidanzato. A un certo punto ella si spoglia di fronte al film che viene proiettato su una parete e inizia a masturbarsi. Motoki, arrabbiato, toglie la bobina e la getta via.

PARTE I - Mentre tutti sono occupati in vista della "riconquista" del film confiscato, Motoki fa autocritica per il proprio comportamento. Egli poi ammette l'esistenza dello sconosciuto, smentendo il suo atteggiamento nella parte H.

PARTE L – Mentre il film viene proiettato, Motoki abbraccia Yasuko, come a voler far rivivere il rapporto sessuale che la ragazza e lo sconosciuto hanno avuto la mattina prima che lui morisse. In contrasto con la scena H, questa volta le immagini riprese rimangono nello sfondo, appena visibili, mentre a spiccare sono i corpi nudi dei due protagonisti.

PARTE M – Motoki e Yasuko decidono di lasciarsi alle spalle lo sconosciuto e per farlo cercano tutti i luoghi che egli ha ripreso prima di suicidarsi, e girare là lo stesso filmato. Durante la ricerca i due arrivano fino alla casa paterna di Motoki.

PARTE N – I membri del circolo esprimono le loro lamentele per l'atteggiamento di Motoki e Yasuko.

PARTE O – Motoki torna dopo tanto tempo nella casa dei suoi genitori, e nota che il panorama che si vede dalla sua camera è lo stesso che compare nel filmato lasciato dallo sconosciuto.

PARTE P – Motoki si decide a girare lo stesso filmato del presunto ladro, per poter cancellarlo una volta per tutte, dal momento che lo diverrebbe lui stesso. Ma Yasuko si oppone controbattendo che così facendo l'unico che sopravvivrebbe sarebbe proprio lo sconosciuto. Per questo, per proteggere Motoki, si butta in ogni inquadratura, ostacolando il suo lavoro.

PARTE Q – Durante le riprese i due vengono portati via a forza su una macchina da tre uomini, che poi a turno violentano Yasuko. Quest'ultima continua a guardare il panorama fuori

dall'auto, che si trasforma in una sorta di versione sottosopra del filmato ripreso anche dallo sconosciuto.

PARTE R – Dopo l'incidente, Yasuko dice di aver trionfato sia su Motoki, che sullo sconosciuto e arriva alla conclusione che egli non sia mai esistito. Il ragazzo invece ribadisce che quell'individuo c'è e non c'è nello stesso tempo in ogni panorama.

PARTE S – Yasuko, sul cornicione del tetto, osserva il marciapiede in basso e prova a immaginare il proprio cadavere.

PARTE T – Motoki gira per la città facendo riprese. Compaiono gli altri membri del circolo che gli ordinano di restituire la macchina da presa. Questa è la seconda variazione che riprende la parte A. Motoki fugge correndo e si dirige sul tetto dell'edificio in cui c'è Yasuko. Egli si uccide buttandosi giù. A quel punto qualcuno prende la telecamera che ancora stringeva in mano e scappa via.

La ripetizione circolare di certe immagini, con variazioni più o meno vistose, e con un eventuale intento umoristico, è un espediente che Ōshima aveva già brillantemente usato in *Kaette kita yopparai* o *Kōshikei*, ad esempio. In *Tōkyō sensō sengo hiwa* c'è un'interessante riproposizione tra A, F e T, in cui le immagini sono riprese di corsa, con la telecamera che balla vistosamente senza riuscire a mettere a fuoco qualcosa.

Nella parte A chi si lamenta del soggetto e delle immagini, cercando di riprendere la telecamera dallo sconosciuto è Motoki. Ma nella parte G si afferma che è stato Takagi, un altro membro del circolo a girare quelle scena (in D invece pare sia stato addirittura Endō). Infine nel finale T è lo stesso Motoki a filmare quelle riprese, girando per la città con la macchina da presa in mano. Egli è identico allo sconosciuto nella parte B, e come lui si suicida lanciandosi dal tetto.

Umeko inizialmente deride Motoki e la sua ossessione nei confronti del presunto ladro. Tuttavia in H i ruoli tra i due si invertono: è lui a sostenere che questa misteriosa figura non esiste, mentre Umeko inizia a considerarlo una presenza reale. Di più, quell'individuo andrà a coincidere col fidanzato di Umeko, trasformando quindi i rapporti tra la ragazza e Motoki in un anomalo triangolo amoroso. Il protagonista per avere il sopravvento sullo sconosciuto decide di imitarlo, e di conseguenza arriva alla conclusione che sia in tutti i paesaggi. Ricalcando pedissequamente la sua storia, finirà per suicidarsi allo stesso modo. Per dirla in parole diverse, con la morte riuscirà finalmente a provare di aver magnificamente interpretato il protagonista di una storia che lui stesso ha scritto, oltre che di essere lui il presunto ladro.[267] Di contro Umeko, grazie alla sofferenza sessuale, riuscirà a scorgere che i paesaggi ripresi dallo sconosciuto sono ovunque capovolti e a liberarsi così dal suo giogo. Riuscendo a capire alla fine che lo sconosciuto non è mai esistito, sopravvive.

[267] YOMOTA, *Ōshima Nagisa*..., op. cit., p. 238.

Le immagini banali, senza alcuna caratteristica peculiare riprese da quest'ultimo, che scorrono per esempio nelle parti E e L, sono molto diverse rispetto a quelle filmate dalla stessa mano che vediamo in A. Per quanto comuni infatti, sono immagini fisse, riprese con una certa abilità. Invece quelle che aprono *Tōkyō sensō sengo hiwa* sono piene di aloni, tremolanti, di pessima realizzazione. Questo perché la "guerra di Tokyo" è finita, e la città è potuta tornare alla sua pace borghese, al suo ordine e tranquillità. Il filmato realizzato dallo sconosciuto sarebbe il contributo di Ōshima alla cosiddetta *fūkeiron* ("Teoria dei paesaggi")[268]: il cinema stesso diventa parte integrante della perenne allucinazione del reale. In essa tutto si dissolve, tutto si annulla, anche la politica. Ed ecco allora che la "guerra di Tokyo", osservando bene, non è altro che la "guerra dei paesaggi", ovvero una ricerca personale, nascosta, della propria soggettività.

Il film sembra quindi interrogarsi sull'efficacia del mezzo cinematografico stesso, su quale debba essere il suo ruolo per esempio nel contesto delle proteste degli anni sessanta. Le due posizioni sono quelle che compaiono in *Tōkyō sensō sengo hiwa* quando si presenta la scelta tra un'attività militante che rifiuta in pratica la funzione artistica del cinema, subordinandolo in un ruolo velleitario di documentazione, e la fuga estetica di che cerca invano di capire ed esprimere il mondo seguendo schemi appartenenti a una cultura intesa come rappresentazione, testimonianza e non come intervento. Sono in pratica le due posizioni rappresentate dal collettivo di amici di Motoki e dallo "sconosciuto", autore delle sequenze di paesaggi.

Motoki inizia una ricerca del giovane suicida seguendo l'itinerario tracciato dagli sfondi naturali e gli scorci cittadini che si intravedono nelle immagini del film nel film. In questa ricerca Yasuko è destinata a subire ogni volta delle violenze alle quali il ragazzo non reagisce mai. Ma proprio grazie a simili vessazioni la giovane alla fine diventerà capace di prendere coscienza del suo ruolo di vittima, supera la propria distruzione (la scena in cui sul bordo di un edificio vede il proprio cadavere spiaccicato al suolo ma non si butta, a differenza di quanto farà Motoki) e pone il protagonista di fronte alle proprie responsabilità svelandogli il senso del suo non intervenire: "l'adeguamento pedissequo al ruolo di testimone è (...) già in sé un suicidio."[269] In pratica Motoki non muore per una sua libera scelta ma perché quello è il significato che sceglie di attribuire al suo soggettivismo. Egli si identifica con lo sconosciuto che gli ha lasciato il film come testamento e finisce per fare la stessa fine. Motoki, cercando di recuperare le esperienze che il presunto ladro

[268] La *Fukeiron* fu sviluppata da Adachi Masao, Matsuda Masao e dal fotografo Nakahira Takuma a partire dal film sperimentale che realizzarono nel 1969, *Ryakushō renzoku shasatsuma* ("A.K.A. serial killer"). L'opera ricostruisce la storia di un serial killer diciannovenne, Nagayama Norio, unicamente attraverso i paesaggi che l'assassino (assente) ha visto durante gli spostamenti tra i vari luoghi dei suoi crimini. Diverse interpretazioni vennero assegnate a quelle idee, a cominciare da un'anticipazione della trasformazione post-fordiana dello spazio; starebbe a indicare il passaggio da una "guerra di manovra" (attacco frontale) a una di "posizione" negli scontri cittadini. Altri commentatori invece hanno individuato nella teoria proposta da Adachi, Matsuda e Nakahira una "premonizione" del *tenkō* ("conversione") degli anni settanta.

[269] Giorgio CREMONINI, "L'impiccagione – Diario di un ladro di Shinjuku – Storia segreta del dopoguerra dopo la guerra di Tokio", in *Cinema Nuovo*, 215, 1972, p.61.

aveva fermato su pellicola e riproducendole fedelmente, finisce per assumere completamente le sue spoglie una volta morto. La struttura circolare del film si chiude quindi con le immagini di un suicidio, proprio come quelle che avevano aperto l'opera, trasmettendo un senso di impotenza (di cui Ōshima si guarda bene dal dare segnali o indizi per un suo superamento). Anche i compagni di Motoki, infatti, coi loro discorsi per ismi non rappresentano certo un'alternativa valida a questo senso di inadeguatezza.

In realtà non dovremmo tanto parlare di una volontà lasciata su un film, ma pensare invece alla radicalità di un soggetto la cui divisione primordiale è quella che vede, non tanto il contrasto tra uomo e natura, ma tra un soggetto e un sistema rappresentativo (in questo caso: un film); soprattutto se, come l'opera di Ōshima dimostra, si tratta di una pellicola il cui significato è generato empaticamente attraverso la frammentazione di quel soggetto. [270] Di conseguenza è alquanto inutile cercare di individuarvi un senso utilizzando i normali canali della conoscenza: *Tōkyō Sensō sengo hiwa* ricorre a strutture narrative contraddittorie e inconsistenti che sfidano, come detto, la validità delle metodologie cognitive esistenti.

Il film nel suo interrogarsi sulle possibilità del mezzo cinematografico, inteso sia in maniera "documentaristica", come si evince dai discorsi dei ragazzi del gruppo, che in maniera "fantastica", non trova una risposta all'interno della narrazione. Ōshima lancia la sua domanda, ma tutto quello che fa, in ultima analisi, è di far terminare la pellicola esattamente come era cominciata, in una struttura circolare, o meglio a spirale, la cui soluzione non è all'interno dell'opera, ma al di fuori, nella mente di chi guarda. Quello a cui lo spettatore assiste è cinema soggettivo, un mezzo che rifiuta l'univocità della scrittura, offrendosi come "negazione programmatica di una sola verità, perché egli (lo spettatore) ne possa scoprire molte, dando le sue personali risposte alla folla di interrogativi che la trama degli eventi ha suscitato".[271]

GISHIKI

Non un caso che *Gishiki* venga realizzato dopo *Tōkyō sensō sengo hiwa*. La pellicola precedente ha rappresentato un traguardo oltre il quale era pressoché impossibile spingersi per un'ulteriore frantumazione dell'unità narrativa filmica. Ōshima, allora, fece apparentemente un balzo indietro, ricorrendo a forme classicheggianti, che gli permisero di imbastire un'intricata epopea famigliare sulle altrettanto intricate vicende della storia nipponica del dopoguerra, nella quale le cerimonie

[270] Maureen TURIM e John Mowitt, "Thrity Seconds Over ... Ōshima's The War of Tokyo or The Young Man Who Left His Will on Film," *Wide Angle* 1, 19770, p. 38. cit. in DESSER, *Eros plus...*, op. cit., p. 200.
[271] ARECCO, *Nagisa Ōshima,* op. cit., p. 94.

fanno da metronomo allo scorrere degli eventi. Tale procedimento ricorda molto il caso di *Shōnen*, arrivato dopo un'altra opera fortemente trasversale: *Shinjuku dorobō nikki*. Il cineasta scelse la rappresentazione più tradizionale possibile, ovvero quella della famiglia giapponese (tema tanto caro a registi "classici" quali Ozu e Naruse), declinata attraverso una serie di rituali che gli permisero di sovvertire ogni schema narrativo e mettere sotto sopra la visione abituale di queste forme.[272] Attraverso una successione pressoché infinita di matrimoni e funerali, Ōshima rivela i sentimenti intestini dei personaggi, fornendo un resoconto completo dei valori storici alla base della società nipponica, partendo dalla rigorosa gerarchia patriarcale su cui il sistema dell'arcipelago si fondava. Nel film tale ordine è incarnato dal personaggio di Kazuomi, impegnato per tutta la durata dell'opera ad assicurarne la successione. E infatti Ōshima, nel mettere in scena il sovvertimento di simili schemi, inizia proprio dal rifiuto di Terumichi di continuare la linea familiare: egli concretizza le proprie convinzioni uccidendosi e mettendo fine così, nello stesso tempo, alla propria vita e alla stirpe dei Sakurada.

Ogni cerimonia segna uno stadio della spirale discendente della morte spirituale del Giappone. Dopo il fallimento delle ultime battaglie portate avanti dal movimento studentesco nel 1968 e 69, Ōshima (e l'intera nazione) si sta avvicinando alla fine di un'epoca. Egli quindi è portato naturalmente a fare un bilancio del primo quarto di secolo del dopoguerra dell'arcipelago: "Ho tentato di analizzare nel presente del 1971 la totalità della mia esistenza e delle mie emozioni durante tutti gli anni del dopoguerra". Il cineasta sembra quindi confessare di essersi ritrovato a quarant'anni accovacciato a terra nelle scomoda posizione di Masuo, ad ascoltare un futuro inquietante. E il risultato di questa riflessione è *Gishiki*.

Egli procede nella sua analisi utilizzando le cerimonie come una cartina tornasole degli umori della nazione, perché proprio durante simili momenti i giapponesi, che comunemente sono portati a nascondere il loro vero io, tendono a dar libero sfogo ai loro sentimenti.[273] Senza contare che il rito assume nel film di Ōshima una funzione ideologica mistificatoria, che attraverso la ripetizione cristallizza lo status quo.

Il personaggio principale è Masuo, il cui nome è formato da due caratteri che significano "Uomo della Manciuria", proprio perché nato nell'anno dell'invasione mancese del Giappone (evento che dà avvio all'avventura imperialistica del paese). Anch'egli fa parte dei Sakurada, ma si situa in qualche modo all'esterno della *ie*. Il suo ruolo di narratore delle vicende lo pone infatti al di fuori del circolo familiare, conferendogli un punto di vista privilegiato. *Gishiki* si compone di una linea temporale presente che descrive il viaggio di Ritsuko e Masuo in nave verso l'isola in cui Terumichi risiede, poco dopo il funerale del patriarca. Su questa linea si inseriscono cinque

[272] KAWARABATA Nei, "Introduction à la cérémonie", in *Cahiers du cinema*, 23, 1971 p. 9.
[273] ŌSHIMA, *Kotaeru!*, op.cit., p. 180.

flashback ambientati in altrettanti periodi temporali differenti della storia contemporanea giapponese: 1947, 1952, 1956, 1961 e 1971, nei quali si racconta ascesa e declino della famiglia Sakurada.

L'opera si apre quindi con l'incontro tra Masuo e Ritsuko, che stanno per intraprendere un lungo viaggio interno al Giappone per arrivare nel luogo in cui risiede Terumichi. Egli ha annunciato la propria morte al "cugino" con un telegramma. I tre sono legati da un rapporto particolare, che mischia sentimenti (egli ha sempre amato Ritsuko, che a suo volta è attratta da Terumichi) e legami di parentela molto sfumati.

Pochi minuti dopo si dipana il primo flashback, ambientato nel 1957, quando la madre di Masuo, Kiku, tenta la fuga assieme al figlio dalle rigide gerarchie del clan del defunto marito. Dice la voce fuori campo del narratore adulto, che i due erano riusciti a fuggire a russi, coreani e mancesi, ma saranno riacciuffati, ironicamente, da altri giapponesi. Vengono ricondotti nelle file della *ie*, dal momento che il giovane Masuo è per la famiglia Sakurada un *kakegae no nai kodomo*, ovvero un "bambino insostituibile", secondo le parole proprio di Kazuomi. In particolare, nella composizione della scena, è interessante notare come Satō Kei si stagli su ogni altra figura. Tutti sono in piedi, ma lui e la moglie stanno su un'altura che li eleva rispetto agli altri, confermando fin da questa sua prima apparizione il suo ruolo di guida e capo assoluto all'interno della famiglia; egli è padre di numerosi figli, anche dei più giovani avuti da diverse donne, talora anche attraverso rapporti incestuosi.

Masuo viene ricondotto a casa. Qua partecipa alla cerimonia, la prima di una lunga serie, per commemorare il primo anniversario della morte del genitore (morto suicida dopo le parole dell'imperatore, vittima del vuoto di coscienza generalizzato seguito al crollo di questo culto[274]). Veniamo poi a sapere del suo fratellino morto, e allora il patriarca gli comanda di vivere la propria vita anche per lui. L'esistenza di Masuo è così importante per il vecchio perché l'interno della *ie* è codificato secondo precise disposizioni tradizionali cui è impossibile sottrarsi; in primis la trasmissione dei poteri al primogenito maschio, con gli altri elementi della cerchia che per evitare lo smembramento del patrimonio famigliare sono costretti ad allontanarsi da casa. Ma tra i membri della generazione successiva al patriarca sembra essere accaduto qualcosa: ad esempio il padre di Masuo è morto suicida, senza che, inizialmente, se ne sappiano però le ragioni precise. L'albero genealogico dei Sakurada non viene rivelato, ancora, nella sua interezza allo spettatore. Uno dei figli, il comunista Isamu (Komatsu Hōsei), accusa addirittura Kazuomi di essere lui il padre di tutti i bambini della famiglia: "a family tree whose latest branches stem from a diseased trunk".[275]

274 Gianluigi BOZZA, "La cerimonia", in *Cineforum*, 133, 1974, p. 440.

275 TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 114.

La famiglia è riunita per mangiare: un incontro che rappresenta una declinazione informale delle "cerimonie" cui il titolo fa riferimento. Nell'occasione il patriarca ricorda con orgoglio di esser stato imprigionato a Sugamo insieme al generale Tōjō. A questo punto arriva Terumichi, con una pistola a spruzzo da giardino, che usa sui presenti al fine di "disinfettare" il Giappone. Terumichi è di un anno più grande di Masuo, e inizialmente non viene spiegato chiaramente chi sia. Ma fin dai primi momenti in cui egli fa il suo ingresso in scena, risulta chiaro il rapporto dialettico che si viene a creare con Masuo, e che poi continuerà per tutto il film. Terumichi è un personaggio antitetico rispetto al protagonista: forte, sicuro di sé, pratico e logico tanto quanto Masuo è insicuro, debole, melanconico e sognatore. Terumichi realizza sempre quello che Masuo sogna solo di poter fare.

Poco dopo vediamo il giovane protagonista poggiare l'orecchio a terra per sentire le grida del fratellino sepolto in Manciuria ancora vivo, come spiega poi a Terumichi, Ritsuko e Tadashi. I tre bambini entrano nell'inquadratura in un modo che fa dubitare se si trovino effettivamente là oppure siano solo una fantasia di Masuo. Egli infatti è accovacciato al suolo, con la camera che gli gira intorno, ma quando l'immagine viene ostacolata da un albero, al ritorno, vediamo che Tadashi e Ritsuko hanno assunto la stessa posizione di Masuo, venendo fuori come dal nulla. I quattro poi giocano a baseball e di lì a poco arriva anche la zia Setsuko. Ma anche questa scena è ripresa in modo particolare, tanto da far sospettare che si tratti solo di un sogno, una visione di Masuo. I bambini stanno giocando su un terreno accidentato, come un campo di battaglia, in cui la nebbia sembra svelare il ritorno in terra dei personaggi dal regno dei morti. In più, quando la narrazione torna al presente, Masuo parla di quell'episodio con Ritsuko, che invece nega sia mai avvenuto, dicendogli che era lui solo a giocare. La voce fuori campo cerca poi di spiegare il clima di "competizione" che fin dall'inizio c'era con Terumichi (si veda la scena del *sake* e poi la sfida per Ritsuko): il padre di Masuo avrebbe dovuto sposare la madre di Terumichi, poi l'intromissione di Shizu aveva fatto saltare tutto.

Con le immagini della partita a baseball si chiude il primo flashback, e il film torna al viaggio in treno di Masuo e Ritsuko adulti.

Il secondo salto nel passato, nel 1957, si apre col funerale della madre di Masuo. Egli non riesce a esser presente al momento della sua morte perché impegnato nella finale del *Kōshien*, dove, a causa di un suo errore, la squadra ha perso. Il protagonista decide di rinunciare al baseball, e brucia la mazza, assieme col suo registro delle statistiche e la divisa, vestigia di un passato che ormai aveva deciso di abbandonare. Il suo è un gesto di ribellione simbolica a quel potere patriarcale che poco prima aveva "offeso" sua madre, anche se morta. Rinuncia in questo modo alla sola attività "maschile" in cui aveva sempre eccelso, benché lo shock per la perdita materna

fosse stato talmente grande da fargli perdere la finale. Davanti al fuoco viene poi raggiunto da Setsuko che gli consegna il testamento del padre.

Quando Kazuomi scopre che la donna aveva celato per anni le ultime volontà di suo figlio, egli allontana Masuo. Setsuko era stata adottata dal capofamiglia come figlia. Intuendo il suo legame con Kanichirō, all'epoca la violentò, facendole poi sposare un cinese collaborazionista che le dette una figlia: Ritsuko. Masuo, che era rimasto nascosto a spiare, si allontana quando il nonno seduce la zia. In quest'occasione si consuma uno dei momenti più importanti del film. Il patriarca mostra come sesso e desiderio possano diventare strumenti autorevoli di potere. La scena è costruita in modo elegante, geometrico; per merito anche delle linee dei tatami a terra. Una sorta di tenda che si trova sul fondo della stanza viene ripresa in modo da dividere l'inquadratura esattamente a metà, lungo un'asse verticale. Kazuomi è in ombra, mentre Setsuko è illuminata, con lo spazio tra i due nettamente diviso. Ma la telecamera si sposta con un movimento semicircolare, che dalle spalle del patriarca si porta violentemente di fronte, ad accompagnare il gesto brutale con cui la ghermisce. Ella si sdraia col corpo parallelo alla linea orizzontale alle sue spalle, e la testa che cade perpendicolare invece a quella dietro di lei, rafforzando l'immagine di un ambiente glaciale e raffinato.

La simmetria che governa questa scena non è una "novità" per il film. Essa regola la maggior parte delle adunate famigliari, sempre allestite secondo precise linee, dove il potere rappresentato da Kazuomi occupa il centro dell'inquadratura e gli altri figli e parenti vari sono disposti, solitamente, in due file parallele, a destra e sinistra. Anche i primi piani del patriarca sono costruiti con la stessa armonia formale; effetto rafforzato, poi, mediante una particolare illuminazione sullo sfondo.

La costruzione simmetrica dell'inquadratura viene impiegata da Ōshima per incanalare attraverso i vari membri della famiglia le vie del potere patriarcale. Di conseguenza i gesti di ribellione contro tale autorità, vengono visualizzati grazie a una rappresentazione scenica asimmetrica, in cui i precedenti modelli sono scompigliati. Ad esempio nell'occasione precedente tra Setsuko e il capofamiglia, l'arrivo di Terumichi scombina le proporzioni armoniche della scena, mettendosi alle spalle di Kazuomi, a destra dello spettatore. Non solo, Ōshima ripropone un'inquadratura simile alla precedente, con lo schermo letteralmente quasi diviso in due. Ma se prima Setsuko e Kazuomi sedevano simmetricamente al centro delle due parti, adesso lei e Terumichi sono disposti apparentemente a caso. Il rapporto che i due consumano, se da una parte si configura come strumento di potere (Terumichi che sottomette la zia), contemporaneamente può divenire ciò che mette in discussione quell'autorità (Terumichi che usurpa il posto di Kazuomi).

Il terzo flashback, ambientato nel 1961, sia apre con il matrimonio di Isamu e si caratterizza per i canti intonati a turno dai vari personaggi. Primo è lo sposo, poi lo zio Mamoru (Toura Rokko), che dopo aver cantato una canzone, sta per iniziarne una seconda (la quale, per inciso, è quella che fa da "ritornello" a *Nihon shunka kō*), quando viene fermato dal patriarca che ordina di cantarne soltanto una ciascuno. Ma Kazuomi non ricorda le parole, così arriva Setsuko in suo soccorso (segnando così il suo destino). È il turno poi di Susumu, fratello minore di Isamu e soldato giapponese che si capisce essere stato a lungo imprigionato per crimini di guerra in Cina. Poi tocca a Ritsuko, che invita Masuo a esibirsi, ma prima che esso possa cominciare si intromette Terumichi. Tocca infine al figlio di Susumu, Tadashi, che rivolgendosi direttamente al padre intona una canzone di guerra.

La scena successiva vede Terumichi, Masuo e Tadashi, continuare da soli a bere, e ben presto ai tre si aggiunge anche Ritsuko. Tadashi, arrabbiato col padre, confessa di volerlo uccidere, e Terumichi gli dà quindi una katana affinché possa mettere in pratica i suoi piani, ma poi lo disarma e lo allontana. I tre si stendono sul futon di Masuo, dove i due uomini confessano i desideri che quattro anni fa li legavano alla madre di Ritsuko. Il protagonista si allontana con la katana ed entra nella stanza di Setsuko, dove si siede accanto a lei che continua a dormire. Le confessa poi i suoi sentimenti, e la volontà di morire addirittura assieme. Rimasto solo, Masuo si dirige all'aperto dove si accovaccia al suolo cercando di udire, in lacrime, la voce del fratello, disperato per esser stato rifiutato. La scena si articola come una sorta di ripetizione di quella iniziale. La mattina seguente viene trovato il cadavere di Setsuko, infilzato a un albero con la katana che Masuo aveva lasciato nella sua stanza la sera precedente. Tutti accettano la parola del patriarca che parla di suicidio. La storia torna al presente, in cui Masuo e Ritsuko su una nave, sono ormai in prossimità dell'isola di Terumichi.

Di nuovo un flashback, che si apre con una delle scene più surreali e stravaganti dell'intera pellicola. È il matrimonio di Masuo, ma la sposa viene ricoverata per un'appendicite improvvisa e non può essere presente alla cerimonia. La matrona afferma che si sia trattato di un comodo escamotage per fuggire dall'impegno delle nozze. Lo sposalizio di Masuo era stato combinato originariamente dal nonno, che decide di andare avanti anche senza la ragazza. Vengono quindi celebrate le nozze e poi il banchetto col solo sposo presente, ma senza adattare i tempi all'inaspettata situazione, mettendo in mostra la vacuità di simili gesti ripetuti per pura etichetta. Niente nel programma originario viene modificato da un'assenza tanto grave; ad esempio viene concessa la pausa alla sposa per cambiarsi d'abito, e il cameriere sposta la seggiola vuota per farla alzare! Si tratta di una serie di immagini, come detto, surreali che culminano con la traversata di Masuo della sala in cui gli ospiti sono riuniti, fingendo di tenere per mano la novella consorte.

Nella descrizione delle nozze del protagonista, egli è incapace di ricreare quelle linee simmetriche di potere che caratterizzavano invece i rituali svolti fino ad allora.

A questo evento si lega subito dopo una nuova tragedia, ovvero la morte di Tadashi, investito appena fuori dalla sala in cui lo sposalizio era stato celebrato. Egli, poco prima, aveva tentato di ostacolare la cerimonia, leggendo un programma politico fascista di fronte a tutti gli invitati. Le stesse pagine che leggerà il padre, Susumu, in occasione della sua veglia funebre.

Masuo piange copiosamente di fronte alla tomba del cugino, non si sa quanto per causa di quel decesso o quanto per un'improvvisa presa di coscienza della propria situazione. Shizu, infatti, ironizza crudelmente sulla sorte del protagonista per cui *shoya* e *tsuya* vengono a coincidere. Il giovane si cimenta allora in una sorta di atto di seduzione davanti al feretro di Tadashi, di fronte a tutti gli alti partenti. L'allegria generale viene interrotta dall'arrivo del patriarca seguito da Terumichi. Masuo allora sposta le proprie "attenzioni" dal cuscino al nonno, per finire con l'accovacciarsi nella bara di Tadashi, sostituendosi a esso. Egli tira dentro anche Ritsuko, accorsa per farlo ragionare. E quando arriva Terumichi, egli afferra la mano della ragazza, che a sua volta stinge quella di Masuo. I tre sono collegati e Terumichi sembra così affidare la ragazza al "cugino". Nell'oscurità il patriarca piange da solo, forse Terumichi gli ha appena rivelato la sua intenzione di andarsene. E con l'elegante inquadratura del patriarca solo, circondato da una sorta di alone, si chiude il penultimo flashback.

Il ritorno al presente è accompagnato dalla spiegazione dell'identità di Terumichi. Egli è figlio del patriarca e della ragazza originariamente amata dal padre di Masuo.

L'ultimo salto nel passato sposta in avanti l'azione di dieci anni rispetto al flashback precedente, e si apre col funerale del capofamiglia nel 1971. La cerimonia diventa l'occasione per Masuo per capire che, in tutti gli anni precedenti, ogni suo gesto era stato finalizzato a evitare di assumersi le responsabilità derivanti dall'essere un membro della *ie* Sakurada, che invece Terumichi col suo gesto finale si accolla in pieno. Sconvolto, si accascia a terra in una posizione fetale che ricorda quella che assumeva da giovane per ascoltare le grida del fratellino.

"Terumichi morto...stop...Terumichi". Queste parole che compaiono sullo schermo chiudono l'ultima finestra sul passato e riportano l'opera al presente, in cui Masuo e Ritsuko giungono finalmente nell'isola dove si trova Terumichi. I due entrano nella sua capanna e si trovano di fronte uno spazio onirico, al cui centro giace il corpo nudo del ragazzo, morto con un orecchio schiacciato al suolo.

Le sue ultime parole testimoniano la volontà di interrompere la linea familiare dei Sakurada, con tutto ciò che essa simboleggia. Ritsuko decide di suicidarsi e rimanere accanto all'amato. Uscito all'aperto Masuo si lascia andare al gioco con Ritsuko, Terumichi, Tadashi e Setsuko, fermi al momento della prima partita a baseball del 1947. Quando si abbassa per raccogliere la palla, egli

avvicina l'orecchio al suolo, e su quest'immagine il film termina. Masuo rimane prigioniero del ricordo (illusione?) di quella partita, la quale rappresenta una concretizzazioni dei suoi desideri segreti, ovvero il ritorno a un contesto in cui non solo egli non era solo, come lo è invece alla fine del film, quando ormai è l'unico a essere sopravvissuto, ma anche in un momento in cui può dare un'immagine di sé vincente.

Gishiki è uno studio sull'autoritarismo, e di conseguenza anche sulla struttura famigliare tradizionale nipponica che si fonda su una gerarchia simile. Contemporaneamente Ōshima analizza attraverso le vicende dei Sakurada la storia del dopoguerra giapponese, compreso tra il 1946 e il 1971.

Nella *ie* il ruolo di guida è rivestito dal patriarca Kazuomi, astrazione dell'intero Stato nipponico. Tutte le vicende che interessano la famiglia si svolgono nell'ombra che getta questo criminale di guerra riabilitato, divenuto il nuovo asse portante dell'economia dell'arcipelago. "L'immobilismo atavico del Giappone contemporaneo è implicito nella fecondità fine a se stessa di questo primogenitore-procreatore senza limiti né censure, che sottopone alla propria primazia sessuale tutte le donne della famiglia per poi distribuirle agli altri membri suoi succubi."[276] L'analisi dei venticinque anni di storia del paese, dominata da vari Kazuomi vorrebbe poi essere esorcizzata attraverso un funerale capace di eliminare tutto quello che il patriarca dei Sakurada rappresenta, entro i limiti nazionali e quelli famigliari, per potere dare così avvio a una nuova storia. Ma in realtà si tratta solo di un sogno, un'illusione di Masuo.

Kazuomi sarà in grado di sopravvivere anche alla morte. Terumichi deve uccidersi per potersi librare del giogo dell'ingombrante genitore, mentre Masuo viene spinto dagli altri figli del patriarca a prendere il suo posto alla guida delle aziende di famiglia, nonostante il suo parere contrario. In pratica, Ōshima sembra voler affermare che il Giappone non sia cambiato affatto, nonostante venticinque anni di americanizzazione e industrializzazione.

Nelle sorti della famiglia l'autore ricostruisce i destini del paese. Per esempio anche i Sakurada subiscono l'influsso del processo di democratizzazione, ma il cambiamento che ne consegue non è "qualitativo", ma "quantitativo", non scalfendo affatto il nucleo familiare ancora dominato dalle figure maschili. Questo a riprova anche del fatto che l'autore non ha certamente tentato di stigmatizzare semplicisticamente il movimento reazionario a beneficio di un'alternativa "liberale". La McCormack è convinta che i precedenti legami di potere vigenti nel paese, ancora di matrice feudale, erano più che adeguati ad accompagnare il cambiamento che, prima con la restaurazione Meiji, poi con le politiche americane del dopoguerra aveva introdotto nel paese un modello economico capitalista (nel quale dimorano intrinsecamente i semi del fascismo). I giapponesi, non è che non siano riusciti a interiorizzare la democrazia; non hanno avuto necessità di farlo. Nel

[276] ARECCO, *Nagisa Ōshima,* op. cit., p. 106.

film, nessuno sfida apertamente il patriarca, a parte flebili voci di protesta. Egli non regna sulla famiglia imponendo la propria autorità, ma governa di comune accordo.[277] La lettura della studiosa americana troverebbe riscontro nelle parole di Ōshima, che in occasione di un'intervista, parlando della strategia di MacArthur di mantenere l'Imperatore al proprio posto, commentò che il problema del Giappone era che non c'era bisogno dell'intervento degli USA a limitare lo sviluppo democratico dell'arcipelago, perché tanto ci avrebbero pensato gli abitanti da soli. Sono i giapponesi, non MacArthur ad aver conservato nel corso di secoli e secoli la figura dell'Imperatore, in quanto egli rispondeva ai loro bisogni di una guida, di una figura paterna che ne indirizzasse le scelte.[278]

Non mancano tuttavia interpretazioni di carattere opposto a riguardo della contestazione che alcuni personaggi avrebbero rivolto alla figura autoritaria del patriarca: segnatamente sarebbero Setsuko, Terumichi, Tadashi e per finire Masuo a tentare una ribellione. Ma tutti e quattro finiscono per giungere alla conclusione che il loro grido di protesta può articolarsi solo attraverso la morte, sia essa un suicidio, un omicidio o un istinto omicida: morti violente, comunque, che si pongono al di fuori della logica "funeraria" tradizionale, ma che sembrano essere la sola via di uscita a quel sistema. [279]

Masuo è l'eterno assente: innanzitutto al funerale della madre; è l'unico che non canta, poi, al matrimonio dello zio; è il mancese, ovvero originario di uno stato che non esiste più. Vive nel passato del fratellino morto e del baseball imparato da piccolo, unico campo di autoaffermazione in cui riesce a superare persino il "doppio" positivo Terumichi. Questi è anche il doppio del nonno, vantando quindi ogni genere di diritto nei confronti di Masuo, più piccolo di un anno. Ed ecco perché l'iniziazione sessuale di Terumichi avviene con Setsuko, che pure era oggetto dei desideri anche di Masuo. Come Kazuomi l'ha violentata quando era ancora vergine, adesso il "diritto" ad abusare di lei passa al doppio del nonno, ovvero Terumichi. Situazione analoga si viene a creare anche con Ritsuko, "doppio" della madre, che corteggiata da Masuo finisce però per legarsi a Terumichi. Si scoprono un'incredibile serie di legami incestuosi per tutto il film, con Kazuomi che sembra essere il padre di pressoché ogni personaggio importante che compare.

Masuo è come fosse già morto, sepolto in Manciuria al posto del fratellino. E proprio a causa di questa sua condizione di non-vivo, egli non può morire, così come non può sposarsi o fare l'amore. La sposa è assente nella cerimonia del suo matrimonio, perché è proprio Masuo stesso a essere assente.[280] Vive quindi una simile sensazione di vacuità permanente, cercando di sublimarla coi fantasmi del passato. Viene in diverse occasioni spronato da Ritsuko a realizzare il proprio

[277] Ruth McCORMICK, "Ritual, the family and the state; a critique of Nagisa Ōshima's The ceremony", in *Cineaste*, 2, 1974, p. 25
[278] ibid.
[279] TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 122.
[280] ARECCO, *Nagisa Ōshima,* op. cit., p. 105.

potenziale inespresso. Ma rimane un completo perdente, una figura totalmente negativa, salvata solo dalla sua capacità di immaginazione e i suoi ricordi La memoria è il suo posto, come la partita a baseball nella quale riusciva a primeggiare sugli altri bambini. Ma facendo di lui, nello stesso tempo, un individuo impotente nella realtà. Masuo è un concentrato di desiderio irrealizzato, sia politico che sessuale. Ma egli può sognare, e in questo mondo fantastico le cose possono prendere una piega diversa da quella che hanno avuto veramente nella realtà (come ad esempio il suo gesto di ascoltare la voce del fratellino dal sottosuolo che egli ripete per tutto il corso del film nei momenti di disperazione, di dolore, come alla ricerca della possibilità di un nuovo inizio).

L'incapacità di Masuo di avere dei rapporti sessuali con Setsuko e Ritsuko, il fallimento nel compiere un incesto, è il fallimento nel diventare come il nonno (o Terumichi). Egli rifiuta, inconsciamente, anche il carattere xenofobo che avrebbe ottenuto diventando come il capofamiglia. E infatti egli ripensa sempre alla Manciuria con affetto. Era il posto in cui sua madre era felice, e per lui il ritorno in Giappone è stato traumatico. Masuo, nella sua debolezza, nella sua incapacità a divenire un soggetto attivo, diventa alleato naturale di ogni categoria di oppresso o emarginato. In lui infatti alberga un "animo" rivoluzionario, anticonformista che si esprime nel suo amore per il baseball invece che di una qualsiasi delle attività familiari. Egli diventa un artista, un visionario, un rivoluzionario, per l'appunto, che si colloca ai limiti della società, nella sua ricerca di ciò che è materialmente inutile. Egli ha la forza di poter negare le cose per come sono. Come alla fine del film, dopo aver visto morire la donna che ama, si rifugia in una visione che costituisce un'espressione fisica di una serie di desideri e sentimenti compressi in maniera irrisolta al suo interno: desiderio sessuale, comprensione reciproca, bisogno di calore materno, solidarietà. "A dream of the future in an essential element of hope and rational theory, mediated by aesthetic imagination, can lead, perhaps, to a real revolutionary praxis".[281]

I cinque momenti storici della narrazione (47/52/56/61/71) sono le date di una "nevrosi collettiva" che Ōshima come al solito non racconta direttamente, ma filtra attraverso la soggettività di una vicenda privata, quella di Masuo e dei Sakurada. Nel film vengono fatti accenni (vaghi) ad alcuni degli eventi più importanti del dopoguerra giapponese, ma senza mai nominarli direttamente: la fine dell'Occupazione americana nel 1952, il trattato nippo-americano del 1951, la rinascita degli zaibatsu, le proteste degli anni sessanta e l'Anpo tōsō, tra gli altri.[282] Simili avvenimenti fanno da sfondo alle vicende famigliari, raccontate da Masuo. Ma questi fatti sono veramente avvenuti? O comunque sono successi esattamente come Masuo ricorda? Non ci sono infatti altri personaggi che possono confermare quanto il protagonista ricordi, e anzi Ōshima

[281] McCORMICK, "Ritual, the family…", op. cit., p. 26.
[282] Per una cronaca più dettagliata dei principali avvenimenti del dopoguerra nipponico, si vedano le APPENDICI 2, 3 e 4.

inserisce lungo tutto il corso dell'opera vari indizi che inducono lo spettatore a pensare tutto il contrario. Ad esempio, quando Masuo racconta di aver provato ad ascoltare la voce del fratellino morto sottoterra, egli sembra da solo, ma la camera girando intorno a un tronco rivela che in realtà c'erano anche Ritsuko, Tadashi e Terumichi. Non solo, ma la partita a baseball che i quattro giocano poco dopo, assieme alla zia Setsuko, e che Masuo ricorda spesso, in realtà Ritsuko adulta nega sia mai avvenuta. Tutte le verità che l'opera mostra allo spettatore sono in realtà filtrate attraverso l'io del protagonista, le cui azioni contraddicono frequentemente quanto invece asserisce a voce: ad esempio giura di smettere con lo sport che non gli ha permesso di assistere agli ultimi momenti di vita di sua madre, poi diventa allenatore di una squadra di baseball. Oppure, nonostante ripeta più volte che ogni sua azione è fatta per evitare di doversi accollare le responsabilità derivanti l'essere un membro dei Sakurada, alla fine lo si vede depositario di ogni dovere, come ribadito al funerale di Kazuomi. Masuo rimane impigliato nella struttura circolare del film, che si chiude con una scena simile a quella iniziale in cui poggia l'orecchio a terra per ascoltare la voce del fratellino deceduto. Anche nel finale egli rimane da solo con i morti, rievocati attraverso la visione di quella vecchia partita a baseball.

Ōshima è spietato nella scelta di non dipingere nemmeno una figura "positiva" e vincente. A parte Masuo, anche il personaggio apparentemente più forte (Terumichi), in realtà sceglie di annientarsi piuttosto che continuare la stirpe dei Sakurada. Ritsuko, poi, al pari della madre Setsuko, viene vinta dalla sua accettazione del proprio ruolo femminile e sceglie di conseguenza di morire accanto all'amato, in un'ironica incarnazione delle parole di Shizu che al funerale di Kiku afferma che la massima felicità per una donna è essere sepolta nella tomba di famiglia dei Sakurada. Anche Kazuomi va incontro alla sconfitta nel momento in cui Terumichi, il suo erede designato all'interno dell'*ie*, sceglie di andarsene e non seguire le sue orme. Ancora, pensando alla generazione "di mezzo", comprendente i tre fratelli interpretati da Toura, Komatsu e Watanabe, si trovano solo dei falliti (nel loro tentativo di apportare un qualche cambiamento e trovare nuovi valori). [283]

Il titolo originale pensato prima di *Gishiki* suonava più o meno come "Il Giappone e i Giapponesi", e faceva un riferimento ancor più esplicito alla materia prima dell'opera. Non solo in questo caso, ma in generale i film di Ōshima hanno sempre guardato in primo luogo alla realtà sociopolitica dell'arcipelago, che è anche la realtà del regista. Il punto di partenza delle sue pellicole è sempre stato qualcosa che lo riguardava, oppure che lo colpiva particolarmente, come ad esempio un fatto di cronaca. Ma Ōshima non si è mai limitato a fornire delle rappresentazioni fedeli di simili avvenimenti, anzi vennero sempre piegati alla volontà dell'autore, e utilizzati come un "trampolino" che, come la scena finale sembra ricordare, gli ha permesso spesso di innescare

[283] BOCK, *Japanese film*…, op. cit., p. 326

anche delle variazioni "fantastiche": quando Masuo e Ritsuko entrano nella casupola di Terumichi alla fine di *Gishiki*, entrano in una sorta si palazzo, uno spazio i cui colori virano al rosa. In ogni caso si tratta di un interno che difficilmente potrebbe trovarsi in una capanna come le immagini dall'esterno lasciavano intuire. Nell'occasione si instaura un processo che si ritrova spesso nei film del cineasta, ovvero il ricorso al "fantastico" (surreale). Quando i limiti della realtà sono troppo stretti, egli sente il bisogno di introdurre elementi che vadano oltre una simile costrizione al fine di generare immagini più potenti. Se la narrazione viene limitata nei confini che il mondo impone, basta inserire ogni tanto delle valvole di sfogo per sfuggire a questa morsa, che si palesano con degli innesti d'assurdo, fatti di un umorismo irrispettoso e quasi surrealista che deride quelle situazioni tradizionalmente "rispettabili", con un effetto spesso incredibilmente grottesco (su tutte: il funerale di Tadashi che coincide con la prima notte di nozze di Masuo, che prima cerca di fare l'amore con un cuscino di fronte a tutti gli altri parenti riuniti in preghiera, e poi rivolge le sue attenzioni a Kazuomi). Ma anche il matrimonio farsa dello stesso protagonista trasuda "Ōshima" da ogni inquadratura, nel suo essere uno spaccato su una società mummificata, ormai ripiegata sui propri schemi tanto da non accorgersi di essere già morta, nel descrivere tutti gli invitati a un matrimonio in realtà assente. I personaggi sono un campionario di giapponesi realmente esistente, ma la cui perfetta aderenza alla "tipologia antropologica" che il regista cuce loro addosso rende *larger than life*, come nel caso dell'intellettuale comunista (Isamu), il "bastardo" coreano oggetto delle battute razziste del patriarca (Susumu), l'estremista nazionalista (Tadashi, sul quale qualcuno ha visto, a posteriori, una reincarnazione di Mishima. Interpretazione, tuttavia, negata dall'autore) oppure la perfetta ragazza giapponese (Ritsuko).

Qual è la risposta che viene fuori dall'analisi del primo quarto di secolo del dopoguerra? Che i giapponesi, in ultima istanza, non sono poi cambiati tanto, nel loro profondo. Il cammino intrapreso dal Giappone all'indomani del conflitto, asservito agli interessi economici americani, ha portato a scontri e conflitti, ad esempio, con alcuni paesi del sudest asiatico. Un cammino che rischia di generare nell'arcipelago, nonostante la ricchezza che di pari passo ha saputo produrre, gli stessi presupposti che si concretizzarono negli attacchi alla Manciuria e la Corea. E Ōshima non può che fare film in questo silenzio per spingere gli spettatori a capire dove conduce il percorso intrapreso dalla loro nazione. La pellicola vuol raccontare la lacerazione derivante dalla propria identificazione nell'essere giapponese, venticinque anni dopo la sconfitta dell'arcipelago e dopo la fine delle speranze legate alla democratizzazione del paese.

NATSU NO IMOTŌ

Nel 1969 Nixon siglò alcuni accordi preliminari col Giappone, al fine di garantire un esito felice per l'imminente rinnovo dell'Anpo. L'allora presidente degli USA decise infatti di spendere la carta del ritorno di Okinawa. Ritorno che si concretizzò ufficialmente il 15 maggio 1972. L'annessione, salutata da molti come il primo passo verso la rinascita dell'imperialismo nipponico, venne contestata sia all'interno dei confini nazionali, che nell'arcipelago delle Ryukyu, di cui Okinawa costituisce l'isola più grande. Sorsero nel giro di pochi mesi numerosi movimenti nazionalistici, impegnati a sottolineare le differenze inconciliabili col Giappone, che avrebbero dovuto mettere in discussione una scelta simile. *Gishiki* rappresenta per molti versi la fine della stagione più smaccatamente politica del cinema di Ōshima, nella quale si può far rientrare però anche *Natsu no imōto*, nato a partire dell'interesse che la questione okinawana, salita alla ribalta dagli eventi in quegli anni, scatenò nel regista.[284]

Al centro dell'opera scritta da Ōshima assieme a Tamura e Sasaki, c'è il tema della "giapponesità", una riflessione sulle proprie origini, che il cineasta aveva già trattato abbondantemente anche nella sua precedente fatica, oltre a far capolino in altre pellicole, come *Nihon shunka kō*. Il regista scelse per *Natsu no imōto* un tono meno teso e impegnato rispetto al precedente *Gishiki*, ma comunque ricco di un sottofondo allegorico (sempre fedele al principio di *jiko hitei*). Stilisticamente quindi l'opera si allontana distintamente dalla pellicola del 1971: *Natsu no imotō* è girato dall'autore con una tecnica che ricorda i filmati amatoriali, quindi in 16mm, camera a mano, uso di giovani attori non professionisti nei ruoli più importanti, un'estetica apparentemente "trasandata", dialoghi e scene improvvisate, ecc. Il tutto per nascondere agli occhi dello spettatore una finalità che, come detto, non si discosta invece troppo da lavori stilisticamente e contenutisticamente più curati.[285] In altre parole anche in questo caso l'intenzione del regista è quella di concentrarsi su un fatto storico, in maniera del tutto personale, che richiama l'ipotesi dell'origine del popolo giapponese nelle Ryukyu (dopo la Corea del *kiba minzoku kokka setsu*). Per far ciò Ōshima sceglie di mettere in scena le vicende di alcuni ragazzi, troppo giovani per ricordare il passato e appartenenti a un ambiente benestante, borghese, potenzialmente inconsapevoli della spinta imperialista o delle differenze culturali e generazionali esistenti entro i confini dell'arcipelago.

La vicenda prende avvio quando due ragazze sbarcano a Naha per le vacanze estive. La più giovane delle due, Sunaoko, è stata attratta a Okinawa dalla lettera di Ōmura che le confessa la

[284] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai san maki.,* op. cit., p. 139.
[285] NATSUDA Masao, "frère aîné et sœur cadette: le japon et les ryukyu (sur "une petite sœur pour l'été")", in *Positif,* 143, 1972, p. 25.

possibilità che egli sia il figlio illegittimo del padre della ragazza, un giudice di Tokyo (Komatsu). Questa parentela non è sicura dal momento che la madre di Ōmura, Tsuru, (Akiko Koyama) gli dice che potrebbe essere figlio anche di un ufficiale di polizia dell'isola, Kuniyoshi Shinko (Satō Kei). I due uomini infatti erano entrambi innamorati di Tsuru, durante gli anni dell'università. È facile quindi leggere nel confronto tra un ufficiale okinawano e uno giapponese su una donna delle Ryukyu, una lettura in chiave allegorica dei contrasti tra il governo dell'isola e il Giappone per il controllo di Okinawa. Il tono leggero e dimesso dell'opera infatti non riesce a nascondere del tutto che i personaggi, e i rapporti che li legano, simboleggiano vari aspetti dei legami che uniscono il Giappone a Okinawa (che, per inciso, Ōshima vede ancora come essenzialmente imperialistici, nel senso che egli era contrario al ritorno di Okinawa alla "madrepatria" e sosteneva la causa dell'indipendenza dell'arcipelago[286]).

Ōmura è un cantautore, che richiama un po' il ruolo di Kara Jūrō in *Shinjuku dorobō nikki*. Spiando le due ragazze all'arrivo sull'isola confonde Sunaoko con Momoko (che invece è destinata a sposare il padre della prima), dando così il via a una serie di incomprensioni e di inseguimenti che continueranno fino alla fine del film. Sull'isola arriva poi anche un ex-ufficiale dell'esercito nipponico, Sakurada Takuzo, "spettrale epigono della famiglia Sakurada, a Okinawa per espiare le colpe dei suoi padri", [287] che finirà per far da spettatore involontario di un complicato intrigo parentale che non esclude l'incesto. Nella sua ricerca di un abitante dell'arcipelago delle Ryukyu che lo uccida, ricorda anche il protagonista di *Muri shinjū – Nihon no natsu*. Alla storia si aggiunge poi il cantante tradizionale Teruya Rintoku, interpretato da Toura Rokko, fervente nazionalista, che diventerà colui che ucciderà Sakurada, colpevole di crimini contro Okinawa.

Le vicende di questi personaggi si legano le une con le altre, permettendo a Ōshima di inquadrare visioni dell'isola e descrivere la vita e la cultura dell'arcipelago. L'insistenza con cui il regista riprende paesaggi e scorci isolani fa pensare anche a una sorta di nuova applicazione della *fūkeiron* già al centro di *Tōkyō sensō sengo hiwa*.

Con l'arrivo infine del padre Kikuchi a Naha il cast è completo. Sulla spiaggia egli si incontra con Tsuru, e Kunoyoshi. Ritornando ai giorni della loro giovinezza, quest'ultimo presenta la donna come propria sorella, mischiando nuovamente le carte sulle identità e i legami di parentela esistenti tra i vari personaggi. Sulla spiaggia assieme a loro arrivano anche Sakurada e Teruya, riuniti in un confronto aperto che mescola passato e presente. I personaggi sono tutti vestiti di bianco, fantasmi evocati da Ōshima per la sua messa in scena finale.

[286] MELLEN, *Voices from*..., op.cit., p. 268.
[287] Adelina PREZIOSI, "Echi e Liturgie", in *Segnocinema*, 161, 2012, p. 61.

Intanto Momoko ha una storia con Ōmura, fratellastro di Sunaoko. Il loro legame incestuoso in *Natsu no imotō* è trattato in maniera molto più "leggera" rispetto al film precedente. In ogni caso questo triangolo fa il paio con quello del passato formato da Kikuchi, Tsuru e Kunoyoshi. La gelosia porta alla fine Sunaoko a gridare "*chikushō! Okinawa nanka Nihon ni kaette konakya yokatta nda!*", ovvero che Okinawa non avrebbe mai dovuto ritornare al Giappone. L'ironia per le motivazioni che spingono la ragazza a pronunciare quelle parole non nasconde comunque il fatto che la storia sia stata costruita per arrivare a quell'esternazione, descrizione esplicita del pensiero del regista. [288]

Il film termina con le immagini di una barca con a bordo Sakurada e Rintoku. L'immagine richiama alla memoria anche l'episodio che aveva originariamente attratto l'interesse di Ōshima a proposito di Okinawa, ovvero l'incidente avvenuto agli sgoccioli della seconda guerra mondiale quando una nave di civili, per la maggior parte bambini, era stata affondata al largo delle coste dell'isola da un mezzo della marina nipponica (episodio che in cineasta trattò nel documentario *Shisha wa itsumademo wakai*).

[288] TURIM, *The films of Ōshima Nagisa.,* op. cit., p. 206.

TERZA FASE (1976 – 1999)

AI NO KORIIDA e LA FINE

Nel 1972, dopo *Natsu no imōto*, Ōshima sciolse la Sōzōsha. L'insuccesso commerciale della sua ultima fatica si iscrisse in un momento particolarmente delicato per il cinema dell'arcipelago. In ogni caso, col temine dell'attività della propria casa di produzione, il cineasta fu costretto a un nuovo abbandono dell'universo della celluloide e a rifugiarsi nei più sicuri lidi televisivi. In quegli anni, segnatamente, il regista affrontò nel programma *Onna no gakkō* del 1973 alcune problematiche legate alla situazione femminile nell'arcipelago, in un'ipotetica continuazione di un tema che si ritrova anche in alcune sue opere passate: da *Hakuchū no tōrima* a *Gishiki,* sono evidenti i richiami nella sua filmografia alla condizione di "oppressione/repressione" cui la donna deve sottostare. Nel decidere di raccontare la vicenda di Abe Sada, quindi, è facile possa aver contribuito anche il suo più recente lavoro televisivo, che lo aveva portato a stretto contatto con numerosi casi di donne in difficoltà.[289]

L'occasione per tornare dietro la macchina da presa, arrivò dall'incontro del regista col produttore francese Anatole Dauman. Insieme realizzarono un'opera destinata a suscitare polemiche feroci e un dibattito quasi senza precedenti nella storia del cinema giapponese: *Ai no koriida.*

Come già altre volte in passato, la pellicola del 1976 si basa su fatti realmente accaduti. Nel 1936, sullo sfondo di un Giappone attraversato dalla minaccia di un colpo di stato militare, si staglia la vicenda dell'*amour fou* che sboccia tra una giovane geisha di nome Abe Sada e Kichizō, il proprietario della locanda presso cui lei lavora. La ragazza in seguito venne trovata a vagare per le strade di Tokyo con i genitali dell'amato, che aveva strangolato a morte per sua stessa richiesta durante un rapporto sessuale, come testimonierà in seguito al processo.

Il film venne accusato di essere pura pornografia, a causa della descrizione esplicita delle scene di sesso. In realtà in *Ai no koriida* non è ravvisabile alcun intento voyeuristico. Sada e Kichi non stanno mettendo in scena uno spettacolo per il pubblico in sala. Non si riscontra alcuna descrizione feticista dei due (o più) corpi. In ogni scena Ōshima crea una gestalt totale: i due amanti sono spesso posti al centro della maggior parte delle inquadrature, di sovente lunghe e statiche, realistiche. Rispetto al passato il regista scelse una rappresentazione più esplicita, ma

[289] ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 305.

anche nelle sue precedenti opere la descrizione della sessualità dei personaggi era stata utilizzata come un grimaldello in grado di scardinare le convenzioni sociali, familiari repressive sulle quali la società contemporanea si basava.

Molte altre furono le incomprensioni e i fraintendimenti legati a un progetto tanto controverso. Alcuni critici hanno parlato di una pellicola sadomasochista. Ma anche tale giudizio risulta alquanto discutibile, mosso presumibilmente a partire dalle scene dello strangolamento e dell'evirazione postuma. Kichi non trae piacere dalla sofferenza. Anche il soffocamento ad opera di Sada rappresenta solamente un procedimento con cui massimizzare l'estasi sessuale. In *Ai no koriida* vi è solo il puro piacere. E anche la morte, si configura conseguentemente come una forma di trascendenza, qualcosa che gli permetta di raggiungere lo stadio finale di un godimento sessuale già sperimentato in ogni altra sua forma. L'uomo diventa così un martire di quel "mondo fluttuante" che nel 1936 era divenuto anacronistico e che l'influenza occidentale stava spezzando via. Ma prima dell'incursione di una morale estranea a quella autoctona dell'arcipelago, era stato una parte così importante della società nipponica, coi suoi artisti, le sue geisha, prostitute, musicisti, attori e molti altri mestieri tutti intenti all'unico scopo di dare piacere. E la società riconosceva il loro ruolo. Kichi diviene quindi il martire di tale mondo, in quanto la sua esistenza è votata solo al piacere, oltre il quale c'è solo la morte. In questa fusione tra Eros e Thanatos, Sada però rimane in vita. La donna ama il proprio partner, ma lei non è sfiorata nemmeno per un attimo dal desiderio di seguirlo nella morte, mettendo così in scena la pratica tradizionale dello *shinjū*. Sada rappresenta un inno vitalistico ad amare ed essere amati, e nonostante i sentimenti che provava per il suo uomo non lo segue, forse nella speranza di poter trovare altri Kichi da amare e da cui essere amata.[290]

In *Ai no koriida* c'è una famosa sequenza in cui il protagonista, camminando per la città, incrocia un plotone di soldati che marciano. Tutti sono assiepati ai lati della strada a festeggiare i militari, mentre solo Kichi continua a procedere in direzione opposta, incurante di qualsiasi cosa non sia il piacere che Sada può dargli. Bandiere e uniformi non significano nulla per lui. Questi secondi dell'opera sono stati letti da molti critici come una sorta di dichiarazione d'abbandono di certe tematiche più marcatamente politiche che avevano contraddistinto la cinematografia precedente di Ōshima. Ma il loro rinchiudersi in un mondo personale, fatto solo di piacere fisico, rappresenta un gesto di ribellione provocatorio nel suo negare l'ordine proto-fascista predominante verso la fine degli anni trenta. I due amanti così facendo diventano pericolosi outsiders: "in a Freudian sense, of course, she, in her passion, and he, in his desire for gratification that stops only in death, are perverted in terms of the social norm. (…) Ōshima reaches another, in many ways higher, stage of development in his treatment of explicit sex and,

[290] Ruth McCORMICK, "In the realm of the senses", in *Cineaste*, 4, 1976-77, pp. 33-34.

without dealing with explicitly political situations, makes a profounding political statement about the potential in human sexuality for negation of the status quo".[291]

Molti filosofi e pensatori, quali Marcuse o George Bataille, sono concordi nell'affermare che l'abbattimento di quei tabù legati al sesso, è un passo importante nel processo di liberazione dell'individuo dalle restrizioni imposte da sovrastrutture quali la famiglia o lo stato:

> "In a repressive order, which enforces the equation between normal, socially useful, and good, the manifestation of pleasure for its own sake must appear as *fleurs du mal*. They thus place themselves outside the dominion of the performance principle and challenge its very foundation. (…) They establish libidinal relationships which society must ostracize because they threaten to reverse the process of civilization which turned the organism into an instrument of work".[292]

Queste parole sembrano descrivere proprio i due amanti al centro di *Ai no koriida*, che incarnano un potenziale rivoluzionario estremo nella loro negazione dello status quo sociale, al quale rispondono col puro piacere fisico, carnale. La pellicola rappresenta la realizzazione del desiderio di Ōshima di infrangere quei tabù relativi alla sessualità, imposti dall'avvento nel secolo precedente della civiltà borghese, al fine di garantire la propria sopravvivenza attraverso la repressione sessuale e un'ideologia fondata sulla famiglia. Il film diviene così una celebrazione della natura vitalistica, e in un periodo di inattività politica, quando le forze più reazionarie interne al Giappone (ma non solo) sembravano aver consolidato ulteriormente il proprio dominio, anche uno scorcio di utopia.

La disfatta del movimento studentesco dopo la guerra di Tokyo ha chiuso un'epoca della storia recente dell'arcipelago. "E non a caso *Gishki* inaugura, col suo 'classicismo' un nuovo modo di far cinema per Ōshima, meno connotato dall'esigenza pulsionale, più rarefatto. La direzione che passa per il manierismo di *Natsu no imōto*, poi attraverso quattro anni di silenzio e sfocia nell'estetismo apolitico di *Ai no koriida*. L'Eros della coppia di protagonisti (così come nel caso di *Ai no bōrei*) è svuotato di ogni significato politico."[293] Ma la "fuga estatica" in cui Sada e Kichi si rifugiano rappresenta un'affermazione politica più forte, probabilmente, di quanto egli abbia mai fatto: la negazione sistematica della dimensione sociale dello Stato. Il tutto finalizzato al puro piacere personale. Ōshima sottolinea il carattere "rivoluzionario" di una coppia che in un periodo turbolento come il 1936, in cui il Giappone era interessato da tensioni sociali che avevano visto il riacutizzarsi della minaccia fascista, i due si fossero isolati da una simile realtà.

---

[291] ibid., p. 33.
[292] Herbert MARCUSE, *Eros and civilization – a philosophical inquiry into Freud*, London, Routledge, 1956.
[293] ARECCO, *Nagisa Ōshima,* op. cit., p. 19.

Il cineasta in questo modo sembra prendere atto del fallimento delle strategie di protesta che avevano caratterizzato gli anni sessanta, conclusesi idealmente con la guerra di Tokyo. *Natsu no imōto* è l'epilogo della carriera "politica" del regista. Quella carriera iniziata con *Ai to kibō no machi* è giunta infatti al termine, e i personaggi del film su Okinawa del 1972, tutti vestiti di bianco, sembrano celebrarne l'addio. A quel punto si colloca un nuovo inizio per Ōshima, un nuovo punto di partenza che sembra nascere dalla disillusione, dalla perdita di ogni speranza che accompagna la fine del movimento studentesco.

> "Nel 1972 l'Armata Rossa Unificata si estinse e il movimento studentesco giapponese scomparve con essa. Per certi versi non è esagerato affermare che io abbia perso la base su cui mi appoggiavo.[294] (...) Col *Rengō akagun jiken,* di conseguenza, si è chiusa una stagione politica, credo. Ed è iniziato subito dopo un periodo caratterizzato per un diffuso disinteresse nelle questioni civili. Pur essendo consci di tale situazione, ormai c'è poco da fare.[295]

Per questo non è corretto parlare di una "conversione" (*tenkō*) avvenuta nel 1972. Ōshima non è cambiato. Non ha puramente deciso di non trattare più gli argomenti che avevano sostenuto i suoi film fino a quel punto. Sino agli inizi degli anni settanta era vissuto immerso nella realtà del suo tempo, poi il regista divenne una presenza "atemporale" (*hanjidaiteki*).[296] La realtà che conosceva era infatti scomparsa, e all'inizio del decennio Ōshima ne prese semplicemente atto.

Per Desser la sorte cui il cineasta va in contro è l'epitome della *nuberu bāgu* stessa. Il commentatore americano, più portato a parlare di un movimento "unitario", ne indica il declino intorno alla fine degli anni sessanta con tre pellicole particolarmente significative: *Hatsukoi jigokuhen* ("L'inferno del primo amore - Versione infernale", 1968) di Hani, *Erosu purasu gyakusetsu* di Yoshida e *Tōkyō sensō sengo hiwa* dello stesso Ōshima. Le tre opere oltre che rappresentare il picco creativo della *nuberu bāgu*, andrebbero a collocarsi come ideologico canto del cigno degli anni sessanta. Il cosiddetto movimento scomparve quando i suoi membri più rappresentativi, Ōshima in primis, sentirono di non esser più collegati con le nuove generazioni di studenti in protesta. Se *Nihon no yoru to kiri* accanto alla delusione per la sconfitta dell'Anpo tōsō aveva altresì rappresentato la speranza di un cambiamento, verso la fine degli anni sessanta Ōshima vide le sue

---

[294] "一九七二年で連合赤軍が破滅して、日本の学生運動が雲散霧消した。ある意味でぼくは、自分が依拠する基盤を失ってしまったともいえる。", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 305.

[295] "あの連合赤軍事件のときに、論理的に言えば、もうこれで政治的な季節は終わりだと思った。ひじょうに非政治的な時代が始まるであろう、そういうことにかかわっても、しかたがない、と。", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 306.

[296] "それまでは、時代といっしょに生きているという意識が強かったのに対して、いまはもう時代とはいっしょに生きない、おれは反時代的な存在なんだ。", ŌSHIMA, *Ōshima Nagisa.* op. cit., p. 309.

aspettative irrimediabilmente disilluse. Questo nuovo sentimento di incomunicabilità avrebbe spinto tali artisti a un ripensamento generale del proprio cinema.[297]

Motoki, protagonista di *Tōkyō sensō sengo hiwa* e rappresentazione umana della volontà di girare, muore alla fine dell'opera (e forse anche all'inizio). Desser sembra convinto che tale decesso stia a rappresentare la morte del cinema stesso: di un certo cinema politico radicale che aveva caratterizzato gli anni sessanta.[298] E sicuramente osservando a ritroso quello che accadde in seguito, tale ipotesi diventa sempre più suggestiva. La fine delle lotte, la sconfitta degli ideali che avevano sostenuto il movimento studentesco per circa un decennio, si tradussero nella scomparsa di materiale da girare: nel caso di Ōshima in particolare, le scene quotidiane, scorci naturali della città, testimoniano lo svuotamento del cinema, in questo caso mero riflesso di una vacuità che affligge l'intera società nipponica. Il regista sembrò riassumere, pochi anni dopo, la situazione con un film che riesamina tutti gli avvenimenti che portarono a quello stadio, ovvero *Gishiki*. Poi, escluso *Natsu no imōto,* figlio degli ultimi sussulti legati al ritorno di Okinawa al Giappone, scelse la via della fuga estatica, l'estasi sessuale completamente avulsa dal suo tempo.

Fin dall'inizio della sua carriera, Ōshima aveva costantemente attaccato, attraverso le sue produzioni, i valori di quella società borghese nella quale si era trasformato il Giappone del dopoguerra, e contemporaneamente la tradizione estetica classica dell'arcipelago. Il regista aveva sempre sostenuto che i cambiamenti promessi all'alba del dopoguerra non erano mai avvenuti, e che anzi la cosiddetta democratizzazione non si tradusse in altro che in un rafforzamento del vecchio sistema patriarcale, rinsaldato nella cornice fornita dal moderno stato capitalista. Per il regista infatti le principali conquiste ottenute in seguito alla Restaurazione Meiji furono repressione sessuale e una particolare etica del lavoro, le quali avevano sortito un'influenza concreta nel plasmare la mentalità del Giappone, rafforzandosi ancor più dopo nel dopoguerra. Le varie tematiche che Ōshima prese in esame nei suoi film (povertà, razzismo, culto dell'Imperatore, lealtà alla famiglia, militarismo, revisionismo del PCG, ascesa del nuovo fascismo, sessismo, xenofobia, sfruttamento infantile, ecc) sono tutti momenti della stessa totalità che trova la sua incarnazione nel "miracolo" del moderno capitalismo industriale giapponese. Nelle sue opere permane sempre l'impressione di un qualcosa di sbagliato, di un tradimento ideologico perpetuo, come a voler rimarcare che il Giappone emerso dalle macerie del dopoguerra sia malato, moralmente. Ma se fino agli inizi degli anni settanta era possibile rintracciare nelle pellicole di Ōshima il tentativo di resistenza dell'autore, che attraverso una rappresentazione non certo facile della realtà dell'arcipelago sfidava lo spettatore, mirando a un cambiamento della coscienza delle masse, con *Ai no koriida* sembra arrendersi. E lo fa perché il Giappone stesso si è arreso.

[297] DESSER, *Eros plus...*, op. cit., pp. 192-194.
[298] ibid., p. 194.

APPENDICE 1

ART THEATRE GUILD

L'ATG fu una società cinematografica indipendente capace di operare una trasformazione radicale del cinema dell'arcipelago, inizialmente attraverso la sola distribuzione, poi occupandosi direttamente anche della produzione di pellicole innovative, trasgressive, rivoluzionarie. Fondata nel 1961, questa società divenne attiva dall'anno successivo, configurandosi come una rete di diffusione nel paese per quei film stranieri che difficilmente avrebbero potuto trovare una collocazione nei programmi delle grandi compagnie nipponiche. La prima opera a venir presentata fu un film di Kawalerowicz, "Madre Giovanna degli Angeli" (*Matka Joanna od Aniolów*, 1961), cui seguirono poco dopo classici mai distribuiti in Giappone come "La corazzata Potëmkin" o "Quarto potere" (*Citizen Kane*, 1941). Ma anche gli autori della Nouvelle Vague francese, il regista indiano Satyajit Ray, Glauber Rocha, ebbero modo di vedere le loro opere presentate pubblicamente nell'arcipelago grazie all'ATG. Il primo film giapponese distribuito dall'Art Theatre Guild fu *Otoshibana* ("La trappola", 1962) di Teshigahara Hiroshi. Ma ben presto seguiranno anche *Ningen* ("L'Uomo", 1962) di Shindō Kaneto, *Minna wagako* ("Tutti miei Figli", 1962) di Ieki Miyoji, *Kanojō to kare* ("Lei e Lui", 1963) di Hani Susumu e *Tobenai chinmoku* ("Silenzio senza ali", 1966) di Kuroki Kazuo.

Il merito di questa nuova realtà andava ascritto all'opera di individui come Kawakita Nagamasa della casa di produzione Tōwa, Mori Iwao della Tōhō e poi Iseki Taneo, presidente della Sanwa Kōgyō e rinomati critici cinematografici quali Ogi Masahiro e Kusakabe Kyūshirō.

> "ATG's artistic integrity and flexibility generated a canon of work that resonated with expressive energy and an eagerness to experiment; their corpus perhaps unparalleled in the rest of the world. An attempt to assemble the commonalities within their work meets with complications as their modus operandi entailed individual autonomy, diversity and artistic experimentation." [299]

L'ATG si occupò poi di far conoscere al grande pubblico opere auto-prodotte di notevole interesse, come *Yunbogi no nikki* di Ōshima e *Yūkoku* ("Patriottismo") di Mishima Yukio nel 1966; poi nel 1967 distribuì il capolavoro di Imamura *Ningen jōhatsu* ("Evaporazione di un uomo"). Verso la fine degli anni sessanta, però, a causa di una serie di difficoltà finanziarie, dovute anche al fatto che anche altri cinema iniziarono a proiettare pellicole straniere con una certa regolarità, l'ATG decise di fondare una propria unità di produzione, dando avvio a partire dal 1968 alla

[299] Julian ROSS, "Industry Spotlight: the Art Theatre Guild", in *Directory of World Cinema: Japan*, (a cura di John BERRA), Bristol, Intellect, 2010, p. 17.

famosa politica dei "film a 10 milioni di yen", prodotti a metà col regista di turno. La prima opera realizzata con questa formula fu il *Koshikei* di Ōshima, diventando il motore che avrebbe trascinato la scena cinematografica indipendente dell'arcipelago per i successivi trent'anni circa. Tutte le pellicole successive del regista fino a *Natsu no imōto* vennero prodotte grazie all'ATG, compreso *Ninja bugeichō* ("Il manuale dell'arte marziale ninja"), dal manga omonimo di Shiratō Sanpei. Realizzare un *jidaigeki* partendo dal fumetto sarebbe stata un'operazione commerciale difficilmente realizzabile, così Ōshima decise di utilizzare una tecnica simile a quella che aveva già sperimentato per *Yunbogi no nikki*. In questo caso, avendo a che fare con un manga, si trattava di riprendere le varie vignette e montarle, aggiungendo poi voci e musiche. Il film venne distribuito nel 1967, ottenendo un ottimo successo.

Nonostante il budget limitato, i vari artisti potevano godere di assoluta libertà, oltre appunto alla certezze di una distribuzione per le loro opere e la possibilità di una visione anche all'estero grazie ai contatti con vari festival di Kawakita.

L'ATG contava di una decina di sale sparse in tutto il paese, col maggior centro, lo *Shinjuku Bunka*, situato nell'omonimo quartiere di Tokyo. Shinjuku sul finire degli anni sessanta divenne una zona calda, il quartiere in cui si sviluppavano e si concentravano le proteste politiche organizzate dallo Zengakuren (Ōshima darà una descrizione molto vivida e "passionale" dell'area nel suo *Shinjuku dorobō nikki*), trasformandosi così nel palcoscenico ideale per gli scambi tra arte e politica. Dimostranti e artisti confluirono in quegli spazi favorendo il dialogo tra questi due universi che in moltissime occasioni arrivarono a toccarsi e sovrapporsi in maniera produttiva.

L'ATG fungeva da ricettacolo per le idee e le ispirazioni artistiche che circolavano in quegli anni. Poeti, registi, documentaristi, artisti visuali e sperimentatori, ecc: tutti furono attratti dal clima di libertà e possibilità che una società simile forniva, alla continua ricerca di progetti originali che sovvertissero gli schemi tradizionali del cinema dell'arcipelago. "Formal innovation was also encouraged in the ATG and film-makers interrogated cinema as a medium, re-evaluating artistic certainties. The boundaries between reality and fiction were frequently explored through the medium, often disruptively mediating between temporal spaces to generate an immersive experience of confusion and uncertainty." [300]

Come Hirasawa Gō sottolinea nel suo studio sull'ATG, questo luogo aveva rappresentato il fulcro dell'esperienza artistica di quegli anni, che spesso travalicava i confini dell'ambito cinematografico. Senza condizionamenti di genere nacquero opere innovative e trasversali. Tra le pellicole che scaturirono da questo magma creativo si registrarono capolavori assoluti, opere pregiate che affrontavano senza paura anche quei temi socio-politici su cui il cinema mainstream non si soffermava mai. Oltre ai film realizzati da Ōshima in collaborazione con l'ATG, si

[300] ROSS, "Industry Spotlight…", op. cit., pp. 18-19.

possono ricordare prodotti pieni di un'energia nichilistica e distruttrice come *Bara no sōretsu* ("Il funerale delle rose", 1969) di Matsumoto Toshio, *Hatsukoi jigokuhen* ("L'inferno del primo amore", 1968) di Hani Susumu, *Tenshi no kōkotsu* ("L'estasi degli angeli", 1972) di Wakamatsu Kōji o *Sho o suteyo, machi he deyo* ("Buttate i libri, usciamo per le strade", 1971), di Terayama Shūji.[301]

La spinta innovatrice e rivoluzionaria dell'ATG tuttavia sembrò attenuarsi intorno alla prima metà degli anni settanta, in coincidenza con la fine delle lotte studentesche. Il mutato scenario politico e sociale del paese, in cui la vitalità che aveva animato le strade di Shinjuku fino a pochi anni prima sembrava essere del tutto scomparsa. In un simile clima di incertezza, l'incredibile successo commerciale di *Honjin satsujin jiken* ("Il caso dell'assassinio Honjin", 1975)di Takabayashi Yōichi, da un romanzo di Yokomizo Seishi, sembrò rappresentare la normale evoluzione da seguire. L'ATG iniziò quindi una lunga produzione di adattamenti letterari, o comunque progetti meno sperimentali. Si puntò per esempio su quei nomi che a differenza dei vari autori della *nuberu bāgu*, possedevano solidi legami con le case di produzione: *Teppōdama no bigaku* ("Estetica della pallottola", 1972) di Sadao Nakajima della Tōei, *Matatabi* ("I Girovaghi", 1973) di Ichikawa Kon oppure *Tsugaru jongarabushi* ("La Ballata di Tsugaru", 1973) di Saitō Kōichi. Si erano persi il coraggio e il carattere sperimentale di molte delle opere dei primi anni, nonostante la libertà che ancora regnava.

Un nuovo "cambio di rotta" sembrò possibile a partire dalla fine degli anni settanta, col passaggio di testimone da Iseki Taneo, storico presidente dell'ATG per più di 17 anni, a Sasaki Shirō. Si cercò di favorire il lavoro di nuovi registi, giovani debuttanti che per lo più provenivano dai "laboratori" cinematografici universitari o dall'ambiente dei *roman poruno* della Nikkatsu. Nascono in quegli anni ottime pellicole a volte coronate anche da un certo successo commerciale, come *Hippokuratesu-tachi* ("I discepoli di Ippocrate", 1980) di Ōmori Kazuki, *Enrai* ("Tuono lontano", 1981) di Negishi Kichitarō, *Kazoku gēmu* ("Giochi di famiglia", 1984) di Morita Yoshimitsu o *Gyakufunsha kazoku* ("Famiglia pazza", 1984) di Ishii Sōgo. Tuttavia a partire all'incirca dal 1986, l'ATG entrò in un periodo di stallo che si concluse, insieme all'attività dell'azienda, nel 1992 con *Bokutō kidan* ("Una stana storia oltre il fiume Sumida") di Shindō Kaneto, che rappresentò il canto del cigno dell'ATG.

[301] HIRASAWA Gō, *Art Theatre Guild of Japan (ATG) – Esperimenti di cinema indipendente*, materiale informativo rilasciato in occasione di una serie di proiezioni presso l'Istituto giapponese di cultura, ott.-nov. 2011, pp. 6-7.

APPENDICE 2

Il Giappone nel secondo dopoguerra

L'occupazione americana

Il 15 agosto 1945 il Giappone firmò la resa con le Forze Alleate. Le bombe sganciate su Hiroshima e Nagasaki, assieme all'entrata in guerra dell'Unione Sovietica, avevano piegato le ultime resistenze e costretto i leader nipponici ad arrendersi. Sottoscritta la dichiarazione di Postdam, due settimane dopo, le forze dello SCAP con MacArthur arrivarono in Giappone.

Con la fine del conflitto, gli effetti della guerra divennero sempre più evidenti: le maggiori città dell'arcipelago avevano subito danni ingenti, a partire proprio dalla capitale: Tokyo era passata dai sette milioni di abitanti del 1940 ai poco meno di tre milioni nel 1945. Situazione simile a Osaka, la cui popolazione era calata di due terzi, senza contare poi la devastazione che colpì anche Nagoya, Yokohama e Kobe. Le ultime due in particolare, essendo i principali porti e centri industriali del paese, erano stati i bersagli favoriti dei bombardamenti americani. A ciò si aggiunse l'annichilimento pressoché totale di Hiroshima e Nagasaki in seguito allo sgancio dei due ordigni atomici. La fine del conflitto inoltre, aveva lasciato il Giappone privato economicamente di buona parte delle sue capacità: un quarto della ricchezza personale persa, una riduzione delle capacità industriali che in alcuni settori, come quello della produzione energetica, non superava il 30 per cento rispetto al 1935. La perdita di tutti i territori conquistati in Asia nel corso degli anni precedenti (Corea, Taiwan, il Kwangtung, l'isola Sakhalin, ecc.) significò una netta riduzione delle materie prime disponibili. All'interno del paese le scorte di cibo scarseggiavano e di conseguenza il mercato nero fiorì in tutte le maggiori città dell'arcipelago. Inoltre quando il governo decise di immettere sul mercato nuovo denaro per far fronte ai debiti di guerra e cercare di arginare i danni subiti, la situazione per la popolazione si fece ancora più dura a causa dell'inflazione che ne conseguì.[302]

L'occupazione era ufficialmente in mano a diverse forze alleate: non solo gli Stati Uniti, ma anche Gran Bretagna, Australia e Unione Sovietica, tra le altre. Di fatto però, con l'istituzione del Comando Supremo delle Potenze Alleate (SCAP), preseduto da Douglas MacArthur, furono i soli USA a occuparsi dell'intera faccenda. I poteri di cui godeva il generale americano erano enormi, dal momento che MacArthur rispondeva unicamente al presiedente degli Stati Uniti. Inizialmente gli interventi dello SCAP furono mirati alla smilitarizzazione e democratizzazione del paese; i presunti sostenitori del precedente regime vennero allontanati da qualsiasi incarico

[302] Gary D. ALLINSON, *Japan's postwar history*, Cornell University Press, 2004, p. 46.

pubblico, oltre in alcuni casi a subire un giudizio a opera del Tribunale militare internazionale per l'Estremo Oriente.[303] Vennero poi aboliti i Ministeri della Guerra e della Marina, degli Interni e degli Approvvigionamenti militari. E subito dopo abrogata la legge per il mantenimento dell'ordine pubblico (*Chian Ijihō*) e l' Apparato di Polizia Speciale Superiore (*Tokubetsu kōtō keisatsu*, o Tokkō). Si cercò di spianare qualsiasi tipo resistenza politica, andando a toccare praticamente ogni ambito della società nipponica: venne avviato un piano per lo scioglimento degli zaibatsu[304], intrapresa un'importante riforma agraria, un profondo cambiamento del sistema scolastico, ripristinate libertà partitiche e sindacali. Si cercava, in breve, di rimuovere qualsiasi residuato del precedente ordine politico, stando attenti nel contempo a plasmare la nuova società nipponica sul modello americano. Il punto centrale di questa serie di riforme fu probabilmente la nuova Costituzione, che entrò in vigore nel 1947. Inizialmente lo SCAP incaricò una commissione presieduta da Matsumoto Jōji di redigere il nuovo statuto del paese. Ma la bozza che venne presentata fu giudicata dalle forze di occupazione troppo simile alla precedente Costituzione Meiji, quindi decisero di occuparsi loro stessi della questione. Il contenuto della nuova carta, ispirato ai principi delle democrazie parlamentari occidentali fu pensato anche per scongiurare il ripetersi di situazioni come quella creatasi negli anni trenta. Per evitare profondi sconvolgimenti sociali, tuttavia si decise di preservare la figura dell'Imperatore, non ritenuto responsabile in prima persona per la condotta bellica del Giappone. Il *Tennō* divenne una figura più che altro rappresentativa, senza alcun potere effettivo in mano: "il Simbolo dello Stato", come recita la nuova Costituzione.[305]

La vena pacifista del nuovo statuto venne incarnata appieno nel controverso Articolo IX in cui si decretava la rinuncia del Giappone alla guerra come mezzo per risolvere le controversie internazionali, oltre che sancire l'abbandono di "truppe di terra, acqua e aria". Se da una parte era palese l'intento americano di impedire in tutti i modi possibili che l'arcipelago potesse tornare a

[303] Conosciuto anche col nome di Tribunale di Tokyo, tra il maggio del 1946 e il novembre del 1948, si occupò di giudicare i rappresentanti degli strati militari e di comando del Giappone in tempo di guerra, assieme ad alcuni ideologi ultranazionalisti. Tuttavia non furono poche lo voci di protesta che si levarono contro un tribunale che si trovò a dover compiere le proprie scelte senza alcun precedente. Si trattò insomma a detta di molti, di un caso di giustizia delle vittime che, assieme alla strana esenzione accordata all'Imperatore Hirohito, minò la reputazione di questo processo. Gli attacchi contro l'operato del Tribunale di Tokyo, servirono di conseguenza anche a colpire la credibilità del sistema democratico che su di esso si era cercato di costruire. A essere miracolosamente "graziati", infatti non fu solo l'Imperatore, ma persino membri del *Kenpeitai* (la polizia militare) o degli zaibatsu, così come i responsabili dello sviluppo di armi batteriologiche (le cui ricerche saranno sequestrate dagli USA che ne useranno i frutti durante la guerra di Corea). Dopo circa due anni e mezzo, il processo di Tokyo si concluse il 12 novembre 1948.

[304] *Zaibatsu kaitai* (財閥解体). Lo smembramento dei grandi conglomerati industriali e finanziari, di solito controllati da una sola famiglia, fu una delle priorità più urgenti per MacArthur, che considerava gli zaibatsu come il pilastro che manteneva ancora i vita in Giappone le ultime vestigia del mondo feudale. In realtà non appena le forze d'occupazione abbandonarono il paese, alcuni di questi gruppi di potere rinacquero. Ad esempio, benché lo SCAP avesse promosso la dissoluzione della "Mitsui Trading Company" e della "Mitsubishi Trading Company" nel 1947, entrambe riapparvero nuovamente rispettivamente nel 1954 e 1959. Gli zaibatsu in pratica ritornarono in vita sotto forma di *Keiretsu* ("gruppi di imprese").

[305] Richard B. FINN, *Winners in peace: MacArthur, Yoshida, and postwar Japan*, Berkeley, University of California, 1992, p. 91.

occupare un ruolo militare di primo piano, o anche solo creare nuovamente una seria minaccia per gli USA, dall'altro già nel 1950 fu istituita la Riserva di Polizia Nazionale, a cui vennero aggiunte nel giro di pochi anni anche forze aeree e navali, tradendo nei fatti quei principi pacifisti alla base della nuova Costituzione.[306]

Non sempre le riforme intraprese dallo SCAP andarono incontro a un esito felice. Spesso anzi finirono per scontrarsi con una realtà diversa da quanto si era previsto inizialmente, senza contare l'avversione che in molte zone venne riservata a coloro che fino a pochi mesi prima erano stati i nemici da combattere. In ogni caso gli americani sperarono di poter plasmare un ambiente adatto allo sviluppo di un governo democratico, ben consapevoli però che un simile processo avrebbe richiesto molti tempo. Alcuni studiosi, come Scalpino, hanno giudicato come un fallimento il processo di democratizzazione nipponica, ostacolato da fattori sociali autoctoni, risalenti addirittura a una natura intrinsecamente "non-democratica" del Giappone: nello sviluppo storico del paese gli avvenimenti degli anni trenta non possono essere considerati come un'irregolarità o un'anomalia. Di conseguenza le riforme di natura democratica intraprese sotto MacArthur, vengono lette come un intervento esterno che ha fatto sì che la società nipponica "deviasse" dal suo corso "naturale".[307] Ōtsuka Hisao invece si è chiesto se fosse possibile per l'arcipelago riuscire ad accettare una forma di governo che di fatto era il risultato di secoli di sviluppo civile dell'occidente. Il dubbio percepito da molti riguardava essenzialmente la possibilità di scindere l'elemento puramente politico nell'idea di democrazia dalla componente occidentalizzante che agli occhi di numerosi studiosi sembrava implicita nella sua accettazione. Senza contare la vacuità di un simile iter: accettare la tale forma di governo in seguito a un'imposizione dall'alto non può che generare una democrazia "di carta", un "meccanismo morto" in quanto mancante di quella spinta volontaria dal basso che ne è il principale sostegno e motore.[308]

Non mancarono ovviamente teorie di segno opposto, caratterizzate da un atteggiamento più "ottimista" e positivo. Reischauer ne è un esempio perfetto: egli sostiene che l'esperienza assolutista non sia stato altro che un contrattempo nello sviluppo della nazione nipponica, in cui l'intervento esterno dell'occupazione non rappresentò alcun tipo di intromissione, dal momento che l'ideale democratico cui le riforme americane tendevano, combaciava perfettamente con la spinta "evolutiva" interna.[309]

---

306 SAKAMOTO Yoshizaku, Robert E. WARD, *Democratizing Japan: the allied occupation*, Hawai, UP, 1987, p. 86.
307 Robert A. SCALPINO, *Democracy and the party movement in Japan: the failure of the first attempt,* Los Angeles, University of California Press, 1953, pp. 79-80.
308 John Whitney HALL, "Modernization of Japan", in *Changing Japanese Attitude Towards Modernisation*", (a cura di Marius B. JANSEN), New Jersey, Princeton University Press, 1989, p. 26.
309 Edwin O. REISCHAUER, *The Japanese*, Cambridge, Harvard University Press, 1978, p. 56.

Le riforme del dopoguerra: dalla spinta democratizzante all'inversione di rotta

Al termine del conflitto gli Stati Uniti iniziarono una serie di riforme che abbracciarono pressoché ogni aspetto della società nipponica, dalla scuola alla politica, dall'economia al mondo del lavoro. In ogni settore la parola d'ordine alla base dei cambiamenti promossi dall'amministrazione MacArthur era "*demilitarization*" e "*democratization*". I due aspetti di questa trasformazione erano inscindibili: la distruzione dell'apparato militare che aveva condotto il Giappone alla guerra del Pacifico doveva essere rimosso completamente affinché il processo democratico potesse attuarsi. Anche le forze politiche dell'arcipelago si aspettavano una serie di riforme strutturali profonde, capaci di rinnovare il tessuto nazionale su vari livelli, dopo la parentesi fascista degli anni della guerra. In realtà dopo circa un paio di anni, tali speranze vennero ampiamente disilluse dall'atteggiamento delle forze di occupazione, le cui priorità si trasferirono dal rinnovamento democratico del paese all'edificazione di una nazione alleata nell'est asiatico, anche a costo di tradire i valori progressisti promossi ardentemente nei primi mesi dell'occupazione. Sarà proprio dalla disillusione provata di fronte a un voltafaccia tanto improvviso e repentino che si originarono quei sentimenti portati a galla in modo tanto potente ed esplosivo dalle manifestazioni contro l'Anpo del 1960. L'evento preso solitamente come emblema dell'inizio del capovolgimento delle politiche dello SCAP è lo sciopero mancato del 1947.

Per protestare contro le condizioni economiche dei lavoratori giapponesi e l'incertezza che legata alle forniture di elettricità e alimenti, venne organizzato per il primo febbraio 1947 uno sciopero generale nazionale che raccolse l'adesione di quasi tre milioni di lavoratori. All'ultimo momento tuttavia, MacArthur finì per proibire la manifestazione. In quell'occasione la risposta dei sindacati fu decisamente morbida, ma nel giro di qualche mese la situazione generale peggiorò talmente tanto che nel 1948 l'allora governo Ashida[310] decise di rivedere le leggi in materia, togliendo ai lavoratori il diritto di sciopero. È facile individuare la precisa volontà dello SCAP nella soppressione di diritti un tempo garantiti per avere un controllo più agevole della situazione interna. Questa volta però le reazioni di PSG e PCG non mancarono: il risentimento a lungo covato verso l'invasore venne, nell'occasione, allo scoperto e, sommandosi al tradimento operato con la cancellazione del diritto di sciopero, rese la frattura con le forze d'occupazione americane insanabile. La vicenda viene simbolicamente presa come l'emblema della svolta conservativa che si registrò all'interno del Giappone, che verrà in seguito descritta come *gyaku kōsu*, ovvero l'"inversione di rotta" delle politiche dello SCAP.

Per comprendere le motivazioni alla base del comportamento di MacArthur, bisogna tener presente il quadro generale: alla preoccupazione per il crescente successo del partito comunista in

[310] Ashida Hitoshi, primo ministro del Partito Democratico dopo la debacle socialista, in carica dal 10 marzo 1948 fino al 15 ottobre dello stesso anno.

Giappone, si aggiunsero anche i timori legati alle vittorie che, contemporaneamente, le forze di Mao in Cina stavano registrando. L'inversione rappresentò in altri termini, la risposta all'intensificarsi delle tensioni del clima di guerra fredda, la quale determinò un profondo cambiamento negli obbiettivi dell'occupazione: dalla smilitarizzazione e democratizzazione di un paese nemico, si passò alla costruzione di una nazione alleata nella lotta alla minaccia comunista. In quest'ottica mutata si inserisce anche la cosiddetta "purga rossa" (*reddo paaji*), un provvedimento che portò all'allontanamento di numerose personalità di alto livello da posizioni di primo piano nel settore pubblico e privato, senza alcuna base legale che giustificasse un atto simile, se non l'accusa di essere ideologicamente vicini a posizioni di sinistra. Il risultato fu che circa 1200 persone che ricoprivano incarichi statali, soprattutto insegnanti e impiegati delle ferrovie, e 11000 privati dovettero abbandonare il proprio posto di lavoro. Venne sospesa poi anche la pubblicazione del principale organo di informazione del Partito Comunista, *Akahata*.

I vertici dello SCAP erano decisi a mantenere una situazione tranquilla e senza scontri, per lo meno all'interno del paese, aiutati involontariamente anche dall'indebolimento del movimento operaio. La fondazione nel 1950 del Sōhyō, in cui confluirono molti delle associazioni sindacali degli impiegati pubblici, non contribuì a stoppare questa tendenza negativa. PSG e Sōhyō infatti fallirono nello sviluppo di un programma comune, capace di superare le barriere di partito, finendo così per rimanere confinati solo a una ristretta area della sinistra giapponese. Inoltre con l'allontanamento dei vari leader sindacali a seguito della purga rossa, le associazioni di lavoratori ne uscirono ulteriormente indebolite. Sono in molti gli storici che concordano nell'affermare che i tre principali attori della sinistra nipponica dell'immediato dopoguerra, PCG, PSG e sindacati, abbiano riposto un'eccessiva speranza nelle politiche alleate, forse anche a causa di una certa "ingenuità" dovuta alla mancanza di esperienza degli schieramenti progressisti.

La spinta conservatrice imposta dalle truppe alleate non scomparve neanche dopo la fine dell'occupazione: il governo Yoshida infatti fece approvare al parlamento nipponico una serie di misure che di fatto rinnegavano gli ideali di pace e democrazia che avevano guidato i primi anni dell'occupazione. Ad esempio vennero approvate delle leggi che imponevano un controllo più stretto delle attività sovversive (giugno 1952), indebolimento della regolamentazione antimonopolistica (giugno 1953), misure più severe e restrizioni per gli scioperi e altre attività del lavoratori (agosto 1953), rafforzamento del controllo centrale sul sistema scolastico (maggio 1954) e molte altre, fino ad arrivare a uno dei punti più discussi e controversi, cioè la creazione nel giugno 1954 dell'Agenzia di Difesa e delle Truppe di Autodifesa. Molti storici considerarono queste leggi come un tentativo del governo nipponico di cancellare le riforme promosse nei primi anni dell'occupazione e spingere per un ritorno del precedente regime militarista.[311]

[311] SAKAMOTO, *Democratizing*..., op. cit., p. 136-8

Il senso di tradimento provato da numerosi giapponesi, comprese alcune delle forze politiche di sinistra che avevano creduto di poter vedere nell'occupazione alleata una possibilità di sviluppo democratico per il proprio paese, fu tanto profondo a causa dell'inizio genuinamente positivo delle opere di riforma dello SCAP.

Il primo governo dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale fu guidato Higashikuni Naruhiko, parente dell'Imperatore, ed ex capo dell'Esercito Imperiale. Nominato direttamente dal *Tennō*, su raccomandazione americana, senza passare per alcuna elezione, Higashikuni rimase in carica poco più di due mesi, durante i quali si occupò di evitare eventuali rivolte contro le forze d'occupazione e coordinare l'arrivo e l'insediamento dello SCAP. Sarà sotto il suo successore, Shidehara Kijūrō, designato alla stessa maniera, che ebbero inizialmente luogo le riforme promosse dalle forze d'occupazione.

Le prime elezioni generali avvennero nell'aprile 1946. Accanto alla novità rappresentata dal suffragio universale, venne istituita anche una nuova legge elettorale, che contribuì a rendere il risultato ancor più incerto. Alla fine fu Yoshida Shigeru a vincere, ma l'instabilità di quegli anni non permise al suo governo di durare a lungo. Nel 1947 si tennero così nuove votazioni, abbandonando l'attuale sistema elettorale in favore del precedente (in vigore dal 1925 al 1945), che videro la vittoria dei socialisti.[312]

Durante gli anni dell'occupazione, le forze politiche che si alternarono alla guida del paese vissero anni decisamente turbolenti, dovuti non solo all'ingombrante presenza dello SCAP, ma anche perché il disordine e lo smarrimento che regnavano tra la base dei votanti, non permisero a nessun partito di raggiungere la solidarietà necessaria ad amministrare in tranquillità il paese. Basti pensare allo sfortunato esempio di Katayama Testu, il primo ministro socialista che governò il Giappone in uno dei periodi più duri e problematici dell'occupazione. Gli insuccessi a cui andò in contro furono tali da gettare un "ombra" pesantissima sul PSG che sopravvisse nelle menti degli abitanti dell'arcipelago per molti anni a seguire. Durante il mandato di Katayama, i socialisti mantennero un atteggiamento collaborativo, favorevole alle politiche alleate, destinate però a mutare quando le priorità statunitensi passarono dalla democratizzazione del paese alla "caccia internazionale" al comunismo. Pian piano quindi il PSG si stabilizzò su quelle posizioni neutraliste, che miravano a mantenere buoni rapporti sia con i paesi del blocco comunista, che con gli Stati Uniti e l'Occidente. Nel fallimento di quell'esperienza di governo pesò quindi in modo sensibile anche il cambiamento repentino dell'atteggiamento dello SCAP, il quale contribuì a rendere ulteriormente agitata la già delicata situazione interna del dopoguerra.

Verso la fine degli anni '40 invece, Yoshida, leader del Partito Liberale, approfittando di un momento favorevole interno al Giappone, riuscì a ottenere una maggioranza stabile, oltre a poter

[312] ibid., p. 140.

contare sull'appoggio che le forze d'occupazione americane erano disposte a concedergli. Fu capace in questo modo di rimanere al governo fino al 1955, quando vinse il Partito Democratico di Hatoyama Ichirō. Nello stesso anno i due schieramenti si unirono, creando un grande raggruppamento conservatore, il Partito Liberal-Democratico, capace di dominare la scena politica nipponica per quasi quattro decenni.[313] Solo nel 1993 infatti la leadership del PLD si incrinò, dopo esser sopravvissuto anche ai fatti degli anni '60, e alla ascesa di forze "centriste" come il PSD o il Komeitō.[314] Dopo una breve parentesi di una decina di anni, a partire dal termine del secondo conflitto armato, in cui il Giappone sperimentò un sistema multipartitico, nel 1955 iniziò una lunga stagione politica dominata da un solo schieramento.

Una delle riforme dello SCAP più popolari, fu il ripristino delle associazioni sindacali, soppresse dal precedente regime, e la loro regolazione attraverso una serie di leggi. Fu promossa poi una norma a tutela delle condizioni di lavoro. Già nel 1946 la crescita sindacale era stata esponenziale, facendo registrare quasi quatto milioni di iscritti. Centinaia di piccole associazioni di lavoratori videro la luce in quel periodo e nel 1949 si ebbe il picco assoluto nella partecipazione nel settore privato. Anche i rappresentanti della sfera pubblica si organizzarono in sindacati che nel giro di poco tempo finirono per legarsi indissolubilmente con ambienti vicini al PCG o al PSG. Il partito socialista era in particolare vicino al Sōdōmei (*Nihon rōdō kumiai sōdōmei*), il quale nel corso degli anni cinquanta confluì nel Sōhyō. Questi poteva contare su circa un milione di iscritti, soprattutto negli ambienti dell'industria tessile e ittica. Lo spontaneista Sanbetsu (*Zennihon sangyō betsurōdō kumiai kaigi*) nacque invece intorno all'opera del Nikkyōso e operò sempre su posizioni vicine al partito comunista. I suoi membri erano soprattutto lavoratori statali, delle ferrovie, del settore delle comunicazioni e contavano quasi un milione e seicentomila unità. Infine c'era il centrista Nichirō Kaigi (*Nihon rōdō kumiai kaigi*). Simili percentuali di partecipazione testimoniano perfettamente le difficoltà economiche che il Giappone stava attraversando nei primi anni del secondo dopoguerra.

Nel 1950 si registrò la comparsa di un'altra sigla sindacale, destinata a divenire una delle associazioni di lavoratori più influenti del paese, il Sōhyō (*Nihon rōdō kumiai sōhyō kaigi*) . Nato per occupare posizioni più moderate rispetto al Sanbetsu, sotto la guida di Takano Minoru, esso assunse presto posizioni relativamente vicine agli ideali comunisti, riuscendo comunque a svolgere un ruolo di primo piano durante la prima metà degli anni cinquanta. In seguito, a causa di pressioni governative e aziendali, molti membri si ritirarono. Dissapori interni ne fecero poi diminuire ulteriormente la forza di contrattazione. Al declino generale del Sōhyō contribuì infine

313 ibid. p. 86.
314 Ellis S. KRAUSS, "Politics and the policymaking process", in *Democracy in Japan*, (a cura di ISDHIDA Takeshi, Ellis S. KRAUSS), Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1989, p. 48.

il *gyaku kōsu*, col giro di vite che le truppe a stelle e strisce imposero anche sulle attività sindacali.[315]

La riforma agraria iniziò a prendere forma già nel 1945, con la ridistribuzione delle terre. Vennero smembrati i grandi latifondi e data la possibilità a coloro che le lavoravano di acquistare appezzamenti a condizioni finanziarie agevolate (prezzi contenuti, bassi interessi sui pagamenti, ecc.). Di contro i grandi proprietari furono risarciti adeguatamente con titoli di stato. Si cercò così facendo di contrastare la concentrazione di proprietà nelle mani di pochi. La riforma fu, a detta di molti commentatori, una delle innovazioni più riuscite promosse dall'amministrazione MacArthur in quanto riuscì a dare una certa indipendenza economica a milioni di persone capaci in questo modo a contribuire alla crescita del paese. Grazie a tali modifiche, il 37.5 per cento dei terreni cambiò proprietà generando un miglioramento nelle condizioni generali dei lavoratori che servì a garantire una certa stabilità anche alle comunità agricole circostanti.[316]

In ambito scolastico, lo SCAP adottò una politica di decentramento rispetto all'autorità del Ministero, lasciando così più libertà ai singoli istituti. Venne istituito poi un sistema simile a quello americano di 6-3-3-4 anni. Tuttavia le libertà che inizialmente vennero concesse, furono oltremodo limitate nella seconda parte dell'occupazione e con il risveglio a partire dagli anni cinquanta di un'ondata reazionaria e nazionalista, che attentò alla libertà di un'educazione indipendente, trasformando anche le scuole in un campo di battaglia per lotte ideologiche e rivendicazioni sindacali. Le pessime condizioni di lavoro in cui migliaia di insegnanti in tutto il Giappone erano costretti, avevano spinto questi lavoratori a cercare di tutelare le proprie posizioni attraverso un' unione sindacale, il Nikkyōso (*Nihon kyōshokuin kumiai*), capace di dare unità e un respiro nazionale alle loro richieste. A causa della vicinanza di diversi rami del Nikkyōso al Partito Comunista, si ebbero non poche tensioni con i rappresentanti governativi.

Le proteste si concentrarono soprattutto nel biennio 1957-59, quando il Ministero dell'Educazione stava cercando di stringere le maglie di quel controllo che, grazie alle riforme avvenute durante l'occupazione americana, si erano alquanto allentate, al fine di evitare che le scuole si trasformassero di nuovo in centri di propaganda statale. Anche i programmi scolastici furono colpiti dalle nuove direttive miniseriali, le quali spingevano per una riscrittura in ottica più conservatrice.[317] Gli stessi insegnanti giapponesi definirono un simile mutamento avvenuto nei locali governativi come l'"inversione di rotta del sistema educativo" nipponico: una serie di tentativi finalizzati alla trasformazione di quello che era visto come un ambiente educativo

[315] Sheldon GARON, MOCHIZUKI Mike, "Negotiating social contract", in *Postwar Japan as history*, (a cura di Andrew GORDON), Berkeley, University of California Press, 1993, p. 155.
[316] ALLINSON, *Japan's postwar…*, op. cit., p. 59.
[317] NOZAKI Yoshiko, *War memory, nationalism and education in postwar Japan 1945-2007: the japanese history textbook controversy and Ienaga Saburo's court challenges*, London, Routledge, 2008, p. 4.

"eccessivamente democratico", il quale andava conseguentemente corretto aumentando il controllo centrale e riscrivendo i programmi in linea con valori più conservativi.

Lo SCAP inoltre si occupò di ripristinare le libertà che il precedente regime aveva soppresso, mantenendo però sempre un certo controllo sui mezzi di informazione. La censura che applicavano sulle notizie era finalizzata a mantenere all'oscuro il popolo giapponese dei problemi derivanti dall'occupazione alleata, come i casi di stupro e omicidio avvenuti a causa della presenza delle truppe di occupazione, presentando per contro articoli o dichiarazioni che magnificavano il lavoro svolto dagli alleati.

La ripresa economica

La ripresa economica del paese iniziò con il mutamento degli obbiettivi dello SCAP dalla soppressione militare del paese alla formazione di una potenza alleata. Inizialmente, infatti, le politiche alleate contribuirono a rallentare il processo di crescita economica: nei primi mesi dell'occupazione, le direttive di Washington erano indirizzate alla smilitarizzazione del Giappone, che significò il divieto di ricostruzione dell'industria pesante e l'isolamento commerciale dai mercati internazionali. Anche la decisione di smantellare gli zaibatsu complicò considerevolmente la ripresa, dal momento che erano stati i principali attori della scena economica dell'arcipelago.[318] Vanno poi aggiunti la scarsità di materie prime a disposizione e la bassa domanda interna. Ancora, la distruzione diffusa delle città aveva spinto milioni di persone a rifugiarsi nelle campagne. Il sistema di trasporti, poi, era pesantemente danneggiato, o nella migliore delle ipotesi, antiquato.

Ma col Giappone promosso a testa di ponte per la diffusione della democrazia in Asia, le misure punitive a stelle e strisce cessarono, assieme alla maggior parte delle restrizioni economiche. Per favorirne la ripresa, nel febbraio del 1949 venne convocato nell'arcipelago come consigliere per l'economia di MacArthur anche Joseph M. Dodge, un ex-banchiere americano, responsabile delle innovazioni finanziarie adottate nella Germania del secondo dopoguerra. L'insieme della serie di riforme economiche di austerity, promosse sotto la guida dell'ex-banchiere di Detroit viene indicata come "Dodge Line", i cui effetti favorirono una lieve riduzione dell'inflazione e garantirono una certa stabilità all'economia nipponica, gettando le basi per la successiva crescita.[319]

Nel 1950 l'inizio della Guerra di Corea segnò l'ennesima svolta, dal momento che gli USA decisero di affidarsi alle imprese giapponesi per i rifornimenti. È il cosiddetto *Tokuju keiki* , un boom economico creato dalle commissioni americane, che dette uno stimolo incredibile alle

[318] SAKAMOTO, *Democratizing*..., op. cit., p. 112.
[319] HIROHISA Kohama, *Industrial development in postwar Japan*, London, Routledge, 2007, p. 172.

industrie di numerosi settori chiave: chimico, minerario, tessile.[320] Gli enormi profitti generati in tal modo poterono di conseguenza essere impiegati per finanziare la nascita di nuove imprese, che crearono a loro volta nuovi posti di lavoro: nuova ricchezza che raggiungeva fasce sempre maggiori di popolazione. Infine, l'altro elemento essenziale per la rinascita economica del paese, fu il Trattato di Pace del 1951, il quale oltre a rendere la sovranità nazionale al Giappone, servì di fatto a reinserire il paese nel mercato internazionale.

A metà degli anni cinquanta il recupero poté dirsi completato. Nel 1955 infatti per la prima volta, il prodotto interno lordo nipponico fu capace di superare quello del periodo antecedente il conflitto mondiale. Per questo il 1955 venne preso ufficialmente come spartiacque per il periodo del dopoguerra nipponico, sia per il governo che per i media. Iniziò allora un momento particolarmente florido dal punto di vista economico che durerà fino agli inizi degli anni settanta e che portò il Giappone a divenire una delle nazioni più ricche dell'epoca. In questi decenni di crescita, vengono di solito distinti tre particolari periodi di espansione: *Jinmu keiki* (dall'inizio del 1955 fino alla metà del 1957), *Iwato keiki* (dalla metà del 1958 fino al termine del 1961), *Izanagi keiki* (dalla fine del 1965 fino alla metà del 1970).[321] Furono gli anni in cui si registrò un aumento del PIL a doppia cifra, che permise all'economia nipponica di divenire la seconda più florida al mondo, dietro ai soli Stati Uniti.

L'incredibile crescita economica fu il risultato di un'industrializzazione vertiginosa, a sua volta causa del processo di urbanizzazione che interessò il Giappone nel dopoguerra, e in particolare negli anni '60. Inizialmente l'esodo dalle campagne si indirizzò verso Tokyo, Osaka e Nagoya; poi il sovraffollamento cui queste metropoli andarono in contro, spinse i flussi migratori a spingersi verso altre zone come Hiroshima, Sapporo, Sendai e Fukuoka. In totale la popolazione urbana passò nell'arco di una ventina di anni a partire pressappoco dal 1950, dal 30 al 76 per cento del totale.

Simili tassi di crescita non potevano non avere profonde ripercussioni anche sul tessuto sociale del paese, a cominciare proprio dagli spostamenti che si resero necessari per milioni di persone al fine di inseguire le offerte di nuovi posti di lavoro nelle città. La conseguenza naturale fu la drastica diminuzione delle percentuali di occupazione nei settori minerario e agricolo, con cali del 75 per cento nel primo caso, e una flessione di quasi la metà nei numeri del settore agricolo. Ciò significò nove milioni circa di persone che si spostarono in cerca di nuove possibilità nei rimanenti due settori di produzione. E fu soprattutto l'artigianato a beneficiarne, facendo registrare un aumento di lavoratori da sette a tredici milioni.

---

[320] Philip A. SEATON, *Japan's contested war memories: the 'memory rifts' in historical consciousness of World War II*, London, Routledge, 2007, p. 37.
[321] HIROHISA, *Industrial development...,* op. cit., p. 168.

All'interno, il paese si aprì a una stagione di consumismo sfrenato, ben stigmatizzato dalla nuova definizione dei *Sanshu no Jingi*: i tre tesori sacri shintoisti saranno rimpiazzati nell'immaginario collettivo di fine anni cinquanta e inizio del decennio successivo, dalle tre S: *sentakuki, senpūki* e *suihanki* (cioè lavatrice, ventilatore elettrico e cuoci-riso).[322] Il tasso di povertà era in diminuzione, e una ondata di benessere condiviso socialmente su vari livelli, portò molti commentatori a parlare di una nuova "classe media" nipponica, portatrice di quella *chūryū ishiki*, che già pochi anni dopo verrà reinterpretata totalmente nel'ottica consumistica (*shōhi bunka ron*).[323]

La grande crescita economica che accompagnò il Giappone di quegli anni condusse alla formazione anche di una "cultura di massa" che per studiosi come Kurihara, ad esempio, va fatta risalire intorno al 1955. In questa data finisce il dopoguerra nipponico, e inizia il "dopo-dopoguerra" in cui l'elevato tasso di crescita, portò a una sovversione di tutti gli schemi sociali del periodo antecedente il conflitto.[324] Per altri invece il punto di svolta dell'arcipelago fu il 1960 col programma di Ikeda per raddoppiare le entrate che segnò il periodo di maggior crescita, fino al picco d'inizio anni settanta. Si iniziò a parlare con una certa insistenza di "massa" e "consumi di massa". Nel 1957 nacque il primo supermercato dell'arcipelago, inaugurando una piccola rivoluzione anche nella distribuzione dei prodotti.[325]

Gli anni settanta infine costituirono il periodo di svolta definitiva per il paese che, dopo essere emerso prepotentemente come una potenza mondiale, andò incontro in pochi anni a due eventi destabilizzanti: il "Nixon Shock" (giugno 1971), ovvero l'improvviso riavvicinamento degli Stati Uniti alla Cina contribuì al turbamento di una classe politica che per oltre vent'anni era vissuta seguendo gli ordini americani di non assumere atteggiamenti troppo collaborativi nei confronti dell'ingombrante vicino. Infine l'"Oil Shock" del 1973 chiuse il periodo di enorme crescita economica.[326]

Il trattato di sicurezza nippo-americano del 1951

L'8 settembre 1951 a San Francisco il Giappone firmò un trattato di pace con quarantotto nazioni, con l'esclusione della Russia e di alcuni suoi stati satellite come la Polonia e la Cecoslovacchia. Nell'occasione venne unicamente apposta la firma sul documento, dopo mesi di

[322] A cui faranno seguito le tre K di metà anni '60 (*kā, karā terebi* e *kūrā,* ossia l'auto, la tv a colori e l'aria condizionata) e le tre J di fine anni '60 e inizio dei '70 (*jetto, jūeru* e *jūtaku*, vale a dire viaggi all'estero, gioielli e la casa).
[323] William W. KELLY, "Finding a place in metropolitan Japan; ideologies, institutions and everyday life", in *Postwar Japan as history*, (a cura di Andrew GORDON), Berkeley, University of California Press, 1993, p. 196.
[324] Marilyn Ivy, "Formation of mass culture" , in *Postwar Japan as history*, (a cura di Andrew GORDON), Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 245-247.
[325] ALLINSON, *Japan's postwar*…, op. cit., pp. 112-113
[326] KŌSAI Yutaka, "The postwar japanese economy, 1945-1973" in *The Cambridge history of Japan – Vol.6, "The Twentieth Century"*, (a cura di Peter DUUS), Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 517.

trattative con Washington. L'anno successivo poi Yoshida, sotto la pressione degli Stati Uniti, firmò un accordo simile anche con la Repubblica Popolare Cinese.[327]

Il Giappone ritornava finalmente ad avere una dimensione internazionale ufficialmente riconosciuta, e questo fu anche un notevole incentivo per la ripresa economica. La situazione interna del paese era ormai stabilizzata, grazie all'eliminazione di qualsiasi seria minaccia. Di contro lo scenario internazionale aveva fatto registrare diversi eventi che suscitarono la preoccupazione americana, a cominciare dalla "caduta" della Cecoslovacchia (1948), la vittoria di Mao in Cina (1949), il successo della Russia nella costruzione di un ordigno atomico (1949), per arrivare infine all'offensiva comunista in Corea nel 1950. In un simile contesto, la posizione del Giappone assunse di colpo un'importanza capitale per le strategie statunitensi: nel nuovo scacchiere internazionale infatti l'arcipelago poteva diventare un territorio assai prezioso per controllare, ed eventualmente agire contro l'avanzata comunista in Asia. Non sorprende quindi scoprire che, poche ore dopo la firma della Pace di San Francisco, Tokyo e Washington siglarono anche il trattato di sicurezza nippo-americano (Nihonkoku to Amerika gasshūkoku tono aida to sōgo kyōryoku oyobi anzen hoshō jōyaku, spesso abbreviato in *Anpo*), che rappresentò la condizione necessaria del Giappone per ottenere nuovamente la propria sovranità nazionale e rientrare così nel circuito economico internazionale.[328]

Nell'aprile del 1952 con l'entrata in vigore ufficiale del trattato di San Francisco ebbe termine l'occupazione americana. Tuttavia gli Stati Uniti riuscirono a mantenere una presenza piuttosto forte in Asia: nonostante l'abbandono della guida del paese, rimanevano comunque diverse basi sul suolo nipponico. Le prime proteste contro una situazione di fatto non così diversa dalla precedente occupazione alleata, non tardarono ad arrivare. Inoltre gli USA, in un articolo del trattato, invitavano in Giappone a occuparsi della propria difesa da aggressioni esterne. Ma tutto ciò cozzava apertamente con il controverso articolo IX, nel quale in pratica il paese aveva rinunciato alla formazione di un esercito. In conclusione ciò che venne stabilito nell'Anpo fu la possibilità per le truppe a stelle e strisce di stanziare sul suolo nipponico, in modo da potersi dirigere rapidamente ovunque ce ne fosse bisogno, nell'Asia dell'est, ma senza alcuna clausola per la difesa e la protezione della nazione "ospitante". Tale *omissione* sarà corretta solo con la revisione del 1960.

Nel trattato venne stabilita poi, la proibizione per il Giappone di permettere la costruzione di basi militari ad altri stati senza il consenso americano. I termini generali dell'accordo, erano inoltre molto vaghi, prevedendone la scadenza qualora fosse entrato in vigore un nuovo patto di

[327] SAKAMOTO, *Democratizing*..., op. cit., p. 119.
[328] Laura E. HEIN, "Growth versus success", in *Postwar Japan as history*, (a cura di Andrew GORDON), Berkeley, University of California Press, 1993, p.110.

sicurezza delle Nazioni Unite, per esempio. In ogni caso nel 1951 l'Anpo venne approvato dal Parlamento nipponico, e il 28 aprile dell'anno seguente entrò in vigore.

La Russia, naturalmente, si oppose a questo accordo, accusando gli Stati Uniti di perseguire una politica imperialista che avrebbe contribuito solo a spargere i semi di un nuovo conflitto armato nell' Asia orientale. Allo stesso modo anche la Cina si scagliò contro l'Anpo, ma senza risultati rilevanti in ambo i casi. Le reazioni interne invece furono alquanto deboli. Come durante il periodo Meiji, si assistette a una serie di riforme e cambiamenti che non rappresentarono tanto una risposta alle richieste della base sociale, bensì decisioni imposte dall'alto. E la popolazione si rivelò alquanto "docile" nell'accettare tutto ciò, dal momento che era visto semplicemente come la continuazione temporanea di una situazione già esistente. Tuttavia in quell'occasione la mancanza di proteste vibranti contro l'Anpo fu dovuta anche alla riservatezza con cui venne trattata l'intera faccenda: a differenza di quanto avverrà all'inizio degli anni sessanta, quando si assistette a un acceso dibattito nazionale in merito agli argomenti di sicurezza interna e permanenza americana, nel 1951 non venne reso immediatamente noto il contenuto del trattato in tutti i suoi dettagli.

Tra i gruppi politici che si opposero in maniera più decisa all'accordo vi furono entrambi i principali partiti di sinistra, PSG e PCG. Accanto ai quali si collocano anche i cosiddetti "Intellettuali Progressisti" (*kakushin interi*)[329], ovvero una serie di personalità di spicco in diversi campi accademici e di estrazione, in generale, marxista. I vari attori di questa opposizione erano concordi nel mettere fortemente in discussione l'effettiva validità di un accordo internazionale come l'Anpo che rischiava anzi di attirare contro in Giappone le antipatie dei vari paesi del blocco comunista, a cominciare proprio da Russia e Cina. La loro attività fu particolarmente attiva nel periodo precedente il rinnovo del 1960.

Nel caso del Partito Comunista, la protesta assunse nel corso degli anni anche contorni alquanto violenti, con numerosi scontri con la polizia e lanci di molotov. Inizialmente, il compito più importante che il PCG si prefisse, era quello di riunire i vari elementi democratici presenti in Giappone e scacciare le forze imperialiste. La rivoluzione sarebbe arrivata solo in un secondo momento. L'Anpo, legalizzando la presenza di basi americane sul suolo nipponico, divenne di conseguenza il simbolo di quell'oppressione straniera contro cui scagliarsi.[330] Con l'appoggio di

[329] Una dei gruppi più importanti fondati da questi intellettuali in anni successivi, fu certamente l'Anpo mondai kenkyū kai (安保問題研究会). Fondata nel 1959, fu un'associazione che permise un acceso confronto e dibattito sui temi dell'Anpo, coinvolgendo migliaia di professori, studenti, ricercatori e altri intellettuali, tra i quali Shimizu Ikutarō e Hidaka Rokurō. Accanto a essa ricordiamo anche lo Anpo hihan no kai (安保批判の会), oppure l' Anpo kaitei soshi hōritsuka kaigi (安保改定阻止法律家会議), un gruppo di circa duecento studiosi di legge. Ma queste sono solo un numero alquanto esiguo di esempi di associazioni,comitati o gruppi vari sorsero intorno alla questione rappresentata dall'Anpo.

[330] Curtis Anderson GAYLE, *Marxist history and postwar japanese nationalism*, London, Routledge Curzon, 2003, p. 89.

Russia e Cina alle spalle, il PCG cercò di trasformare ogni protesta popolare in un episodio di risentimento contro gli USA, come nel caso del "primo maggio di sangue". [331]

Se il paese che firmò il trattato agli inizi degli anni 50 sotto l'occupazione americana, era ancora sotto shock e confuso, sulla scia della disfatta bellica, intorno al 1957 ormai aveva completamente superato tale smarrimento. La ripresa economica aveva infuso nuovamente forza e coraggio in una nazione che comunque non smise mai di pensare che prima o poi avrebbe riconquistato il proprio ruolo sulla scena internazionale. Il Giappone in quegli anni aveva tutte le ragioni possibili per sentirsi galvanizzato: la crescita finanziaria cui andò incontro fece registrare aumenti del PIL a doppia cifra; le esportazioni tra il 1951 e il 1960 triplicarono il loro volume. Anche sul piano diplomatico i rappresentanti nipponici riguadagnarono presto una certa autorità: dopo l'adesione al Fondo Monetario Internazionale nel 1953, al GATT (General Ageement on Tariffs and Trade) nel 1955, l'anno successivo il Giappone entrò a far parte delle Nazioni Unite, in cui nel 1958 riuscì a occupare addirittura un seggio nel Consiglio di Sicurezza.[332] Inoltre la ripresa dei contatti con Cina e Russia dimostrarono una certa volontà di indipendenza dagli Stati Uniti. Ma il prestigio internazionale e l'orgoglio per questa crescita, finirono inevitabilmente per scontrarsi contro la dipendenza dagli USA. Ogni tentativo di autonomia era frustrato dalla debolezza militare di cui il paese soffriva. E l'Anpo divenne l'incarnazione di tale frustrazione. Il "trattato ineguale" firmato durante l'occupazione iniziò a essere visto come l'eredità di un passato che strideva, adesso, con la posizione di autorevolezza e prestigio che l'arcipelago si stava nuovamente ritagliando. Per questo le voci che ne chiedevano l'abolizione, o almeno una revisione che tenesse conto della mutata situazione, si intensificarono sempre più. Parimenti andarono aumentando anche il numero degli incidenti che mettevano chiaramente in luce la necessità di tali cambiamenti.

Tra il 1952 e il 1957 ebbero luogo ripetuti attacchi a cominciare dal mondo accademico, fino ad arrivare a proteste e manifestazioni per le strade delle principali città nipponiche, tutti diretti al cosiddetto "San Francisco System". Si trattava tuttavia di un'offensiva minata dalla consapevolezza della difficoltà di ottenere un cambiamento reale. Ma nel 1957 la situazione sembrò evolversi: anche la politica dovette iniziare a prendere atto della crescita del sentimento

[331] 血のメーデー事件, il Primo Maggio 1952, una serie di proteste ufficialmente autorizzate, sfociarono in scontri e lanci di pietre contro la polizia che si conclusero con centinaia di arresti e migliaia di feriti. Tra le cause scatenanti della manifestazione c'era il desiderio di opporsi alla volontà del governo di aggirare l'articolo IX della Costituzione con l'ampliamento della Riserva Nazionale di Polizia. La violenza degli scontri avrebbe portato poi l'allora Primo Ministro Yoshida ad accelerare l'approvazione di una legge repressiva che avrebbe dovuto dare un giro di vite contro nuovi atti di violenza.

[332] Peter DUUS, "Introduction", in *The Cambridge history of Japan – Vol.6, "The Twentieth Century"*, (a cura di Peter DUUS), Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 28.

nazionalista e del malcontento che regnava tra la popolazione, soprattutto verso le truppe e le basi americane in Giappone.[333]

"San Francisco system" e "1955 system"

Il termine San Francisco System "refers to the international posture Japan assumed formally when it signed a peace treaty with forty-eight nations in San Francisco in September 1951 and simultaneously aligned itself with the cold-war policy of the United States through the bilateral Treaty of Mutual Cooperation and Security." Mentre 1955 System "signifies a domestic political structure characterized by an internally competitive but nonetheless hegemonic conservative establishment and a marginalized but sometimes influential liberal and Marxist opposition."[334]

I due termini in realtà non rivelano niente di nuovo; già ai tempi del *gyaku kōsu* infatti era facilmente ipotizzabile quello che sarebbe stato il ruolo del paese sulla scena internazionale come alleato degli Stati Uniti. Sono modi di dire che simbolizzano gli intensi conflitti politici sulle questioni di democrazia e pace che caratterizzarono l'ascesa dell'arcipelago come ricca società consumista e potente stato capitalista, per parafrasare Dower..[335]

Il Giappone aveva pagato un prezzo molto alto per la propria sovranità. Si era infatti venuta a creare una divisione interna ai confini nazionali sia fisica che spirituale: Okinawa era rimasta nelle mani degli USA, in balia delle strategie americane per l'Asia. L'altra spaccatura che si era generata era quella in seno alla popolazione nipponica, le cui reazioni al trattato con gli Stati Uniti furono molteplici. Alcuni critici ad esempio parlano della posizione assunta dopo il 1951 dal Giappone come di *jyūzokuteki dokuritsu*, ovvero un' "indipendenza subordinata".[336] Quest'ossimoro però ben rappresenta le limitazioni che furono poste all'arcipelago, sia economicamente che diplomaticamente, nonostante il ristabilimento dell'autorità nazionale.

Il 1955 system, termine coniato da Masumi Junnosuke nel numero di giugno del 1964 di *Shisō,* come detto fa riferimento alla dimensione politica interna del paese, caratterizzata dal predominio delle forze conservatrici, che si originò negli anni dell'inversione di rotta, quando lo SCAP

---

[333] Bisogna fare attenzione a non confondere il nascente nazionalismo soltanto con un sentimento anti-americano: se è vero che l'occupazione era certamente malvista da una fascia sempre maggiore della popolazione, l'orgoglio giapponese si diresse contro qualsiasi tipo di sottomissione: come testimoniano i ripetuti scontri tra i membri dello Zengakuren e il Partito Comunista, che possono essere presi come esempio di una rinnovata volontà a non accettare più nessun tipo di subordinazione, sia a Washington che Pechino o Mosca. L'occupazione americano divenne solamente un vettore su cui impostare un discorso che doveva partire da una base comune, cioè un'esperienza condivisa: per lo stesso motivo le proteste di studenti e intellettuali si rifacevano anche alla tragedia dell'atomica, il filo rosso capace di unire un'intera nazione. Il fatto che dopo la guerra anche in Giappone si fosse finalmente instaurato un governo democratico non deve spingere a pensare che ogni memoria del conflitto o risentimento fosse stata superata. Anzi saranno proprio l'insicurezza e il senso di inferiorità derivanti dalla sconfitta a trasformarsi in una spinta incredibile per la ripresa economica.

[334] John W. DOWER, "Peace and democracy in two system – External policy and internal conflict", in *Postwar Japan as History,* (a cura di Andrew GORDON), Berkeley, University of California Press, 1993, p. 4.

[335] ibid

[336] ibid. p. 12.

accantonò i suoi intenti democratizzanti. La cristallizzazione di una situazione di predominanza dei poteri più "tradizionalisti" si realizzò perché, nonostante gli interventi alleati, per esempio, la burocrazia nipponica fu capace di conservare sempre un notevole potere. A inizio degli anni cinquanta, poi, diversi criminali di guerra epurati poterono far ritorno ai loro ruoli istituzionali, mente la purga rossa allontanò da posizioni più o meno importanti, attivisti, leader e simpatizzanti comunisti. Malgrado gli intenti rinnovatori che avevano mosso le riforme dello SCAP all'indomani della guerra, pochi anni dopo nell'arcipelago si stava propagano un clima quindi di piena "inversione" a destra. In un simile contesto, iniziò il riarmo della nazione. Da questo scenario emergono prepotenti le due "anime" del *gyaku kōsu*: una interna volta al consolidamento del potere politico nelle mani delle forze conservatrici, parallelamente all'emarginazione di quelle progressiste; e un'anima internazionale, col nuovo ruolo per il Giappone di alleato statunitense contro il comunismo.

L'egemonia reazionaria iniziò molto presto, fin dall'immediato dopoguerra, con solo la breve eccezione di Katayama. Tuttavia soltanto col terzo governo Yoshida riuscirono ad avere una maggioranza più stabile. Nel 1955, poi, la nascita del PLD andò a costituire l'asse portante del 1955 system, cioè una realtà politica capace di mantenersi alla guida del paese per 38 anni consecutivamente. Tale continuità si interruppe solo nel 1993, anno che per studiosi come Philip A. Seaton rappresenta il vero termine del dopoguerra nipponico, col collasso definitivo del 1955 System:

> "The 'embourgeoisement' of labor and the peasantry brought about a revolution of values and attitudes among the Japanese electorate. The erosion of class consciousness and loyalty among those who had traditionally supported the opposition parties, especially the Socialists, greatly helped the LDP to dominate both national and local politics throughout this period. It was as if Japan were about to turn into a classless society of increasingly and uniformly affluent and conservative citizens."[337]

[337] FUKUI Haruhiro, "Postwar politics, 1945-1973", in *The Cambridge history of Japan – Vol.6, "The Twentieth Century"*, (a cura di Peter DUUS), Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 204.

APPENDICE 3

L'Anpo tōsō – gli interpreti principali

L'arrivo di Kishi

Nel 1957, al breve mandato di Ishibashi Tanzan, costretto alle dimissioni per motivi di salute, seguì il governo di Kishi Nobusuke. All'epoca iniziarono a intensificarsi le voci che spingevano affinché il Giappone ricoprisse un nuovo ruolo sulla scena internazionale: un ruolo adatto allo status di potenza mondiale che si stava avviando a diventare. Se fino ad allora era rimasto schiacciato dall'opprimente posizione degli USA da una parte, e dalla crescente economia cinese dall'altra, sul finire degli anni cinquanta sembrò possibile per il Giappone divenire il ponte che avrebbe unito i due blocchi, in modo da appianare anche le divergenze e le tensioni esistenti. Va da se che simili progetti sarebbero dovuti cominciare con la revisione del trattato, che presentava numerosi punti sfavorevoli per l'arcipelago. Non esisteva infatti alcun limite di tempo ben definito alla permanenza delle truppe a stelle e strisce nel paese, le quali non avevano alcun obbligo di difesa della nazione. Inoltre, potevano essere utilizzate, senza bisogno di alcuna consultazione preventiva, per intervenire in qualsiasi ipotetico conflitto, esponendo, in questo modo, anche il Giappone a possibili ritorsioni. Infine, uno dei punti più problematici riguardava l'assenza di clausole che impedissero di equipaggiare le truppe americane presenti nell'arcipelago con la bomba atomica.[338]

Kishi Nobusuke divenne Primo Ministro in un simile clima di tensioni. Questi era un ex-criminale di classe A, passato nel giro di pochi anni dalla prigionia per aver collaborato col governo Tōjō, al ruolo di premier. La cattiva fama di cui godeva il neo eletto Premier era figlia altresì di decisioni politiche grandemente impopolari, come quella che prese nel 1958, presentando un disegno di legge volto ad aumentare i poteri delle forze di polizia in merito ad azioni preventive per combattere il crimine, quali arresti, interrogatori e indagini. La sinistra riuscì a fare, per un breve periodo, fronte comune contro la proposta di legge, denunciando la violazione di alcuni dei diritti fondamentali dell'uomo che essa rappresentava. Assieme alle forze più moderate, venne istituito il Keishokuhō kaiaku hantai kokumin kaigi*,* ovvero una sorta di "consiglio cittadino contro una modifica in peggio della legge sui doveri della polizia". Kishi continuò indefessamente, scatenando una serie di proteste che si placarono solo dopo che, grazie all'intervento del partito socialista, il progetto di revisione fu abbandonato. L'operato del Primo

[338] SEATON, *Japan's contested war…,* op. cit., pp. 102-103

Minisito si trovò così, fin dai suoi primi interventi, al centro di molte critiche che stigmatizzarono il suo comportamento apparentemente teso a ripristinare in Giappone un governo autoritario.

Il dibattito sul rinnovo del trattato che ebbe luogo in quegli anni, superò ben presto i limiti di una semplice contrapposizione ideologica tra destra e sinistra, andando a incastrarsi in un discorso molto più ampio di relazioni internazionali: la questione nucleare, il ritorno del Giappone come superpotenza, l'atteggiamento da assumere con la nascente forza economica cinese, ecc. Furono tutti fattori che andavano tenuti in considerazione nel contesto del rinnovo dell'Anpo. Inoltre, anche la situazione interna del paese era piuttosto agitata, rendendo così ancora più difficile individuare una soluzione capace di accontentare tutti gli interessi presenti in campo.[339]

La sinistra

Nei primi anni del secondo dopoguerra, la sinistra giapponese, e in particolare il partito comunista, aveva provato a sfruttare l'onda favorevole creatasi come una sorta di reazione spontanea alla politica fascista degli anni trenta e quaranta, senza però arrivare a far registrare alcun risultato concreto. La frammentazione delle forze progressiste aveva finito per favorire, involontariamente, la ripresa della marea reazionaria. La revisione del trattato di sicurezza nippo-americano, sembrò fornire un valido pretesto per un'azione politica combinata che richiamasse quella coesione a lungo assente negli ambienti della sinistra dell'arcipelago. Coloro che fin dalle prime fasi si configurarono a divenire i leader della nuova, grande coalizione furono il PSG, il PCG, il Sōhyō e lo Zengakuren.

Il Partito Socialista Giapponese (Nihon shamintō) dopo la fine della guerra era andato incontro a una grande crescita, destinata ad arrestarsi però intorno al 1958, quando, progressivamente, iniziò a perdere consensi. Uno dei problemi con cui il PSG ha sempre dovuto fare i conti era stato il rapporto col partito comunista. A metà degli anni cinquanta infatti si ripresentò in tutta la sua urgenza la questione di un'alleanza tra i due schieramenti. Il PCG peraltro stava sempre più smorzando la sua linea politica, la quale aveva finito per presentare un'incredibile quantità di punti in comune con quella socialista. Le maggiori perplessità riguardavano il timore per cui una simile collaborazione avrebbe potuto alienare le simpatie delle frange più moderate dell'elettorato popolare.[340] Dal punto di vista delle questioni internazionali, poi, le posizioni del partito spinsero per un progetto più ampio, una sorta di patto di non aggressione che comprendesse anche Cina e Russia, alla ricerca di un equilibrio alquanto precario con l'occidente. Gli anni che precedettero l'Anpo tōsō tuttavia videro un netto peggioramento dei

[339] Victor J. KOSCHMANN, *Authority and the individual in Japan: citizen protest in historical perspective*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1978, p. 36
[340] GAYLE, *Marxist history*…, op. cit. p. 137.

rapporti con gli USA, dovuto in particolare all'inversione di rotta compiuta sulle politiche interne del paese. Ma l'opposizione agli Stati Uniti era figlia anche dell'ideologia di fondo che animava il partito, e che considerava una minaccia quel sistema capitalista di cui l'America era l'emblema perfetto. Senza contare che Washington, in Asia, aveva sempre appoggiato governi conservatori, al limite della dittatura: Syngman Rhee in Corea, famoso per la sua crociata contro il comunismo, Ngo Dinh Diem in Vietnam oppure Chiang Kai-Shek, per citare i nomi più noti. Apparivano quindi ben più che legittimi i dubbi espressi da molti giapponesi a proposito della "democrazia capitalista" d'ispirazione americana, anche alla luce di alcuni aspetti del mondo politico a stelle e strisce di quegli anni: il maccartismo, l'estremismo di certe frange del partito repubblicano, pregiudizi razziali, la pesante influenza dell'esercito nelle sale di potere dello stato, ecc. Per l'ala sinistra del PSG tutto ciò, assieme al prezzo che gli Stati Uniti pretesero dal Giappone per il riottenimento della propria sovranità, erano sufficienti per considerare proprio l'America come la principale minaccia alla pace mondiale. Di contro l'ala destra tendeva a rimanere su posizioni più caute, sempre vicini a principi neutralisti, vagamente filoccidentali.[341]

I principali consensi provenivano dalla classe operaia, dagli insegnati, impiegati pubblici e privati e dagli studenti. Lo schieramento socialista fu un alleato dello Zengakuren nell'opposizione all'imperialismo statunitense, e incoraggiò sempre la partecipazione studentesca nelle attività del partito. Inoltre il PSG cercò di rispettare quella autonomia che le associazioni studentesche avevano sempre rivendicato, a differenza invece delle numerose intromissioni comuniste. Tuttavia anche all'interno del Consiglio Popolare, il rapporto tra queste organizzazioni non fu affatto semplice. Non solo perché le strategie degli studenti mal si sposavano con l'attendismo e la cautela dimostrate in più occasioni dal PSG, ma soprattutto perché, nella sostanza, tutte le varie correnti presenti all'interno dello Zengakuren erano di fatto filocomuniste. Quella "anti-mainstream" rimase più fedele al PCG e condivise con esso la lotta all'imperialismo americano, considerato il maggior nemico del Giappone. La corrente principale invece, si attestò su posizioni più puramente marxiste, rifiutando di sottostare alle direttive del Kyōsantō e concentrata nell'opposizione al monopolio capitalista.

Le politiche violente di estrema sinistra del partito comunista (che avevano condotto a scontri come quello del "primo maggio di sangue"), avevano fatto perdere molti voti al PCG, il quale nel corso degli anni cinquanta decise di ammorbidire la propria condotta. Una serie di scandali sia interni che internazionali, poi, avevano indebolito lo schieramento, sempre più convinto della necessità di un unico fronte democratico da formare col PSG, anche a costo di rivedere la propria

[341] COLE, Allan B., TOTTEN, George B., UYEARA, Cecil M., *Socialist parties in postwar Japan*, New Haven, Yale University Press, 1966, p. 337-338

agenda. Alla fine però, quello che rimase uno dei punti su cui i due schieramenti fecero maggiormente fatica a trovare una posizione d'intesa, fu la scelta del "nemico". Se infatti i socialisti (divisi in due anime interne) si scagliarono duramente contro Kishi e il suo governo, l'obbiettivo degli attacchi dei comunisti molto spesso erano gli Stati Uniti d'America, accusati di aver corroso le libertà del Giappone, con le loro politiche imperialiste. Tale differenza si farà vedere soprattutto durante la crisi del 1960, quando, per citare uno dei casi più "controversi", le manifestazioni dei due partiti andranno a colpire obbiettivi diversi: il Parlamento nipponico (PSG) e l'ambasciata americana (PCG).[342]

La mancanza di esperienza, nei primi anni del secondo dopoguerra condusse il PCG a scelte infelici che minarono seriamente il suo futuro: l'eccessiva fiducia dimostrata inizialmente nei confronti degli USA, lasciò lo schieramento completamente impreparato al repentino cambiamento delle politiche americane che videro, all'inizio degli anni cinquanta, l'epurazione di molti membri del partito in posizioni di rilievo. L'altra grave colpa che Bellieni riconosce poi ai comunisti nipponici è l'apertura allo stalinismo, che contribuì enormemente ad alienare le simpatie di numerosissimi sostenitori.[343]

Lo Zengakuren (abbreviazione di Zennihon gakusei jichikai sōrengō, ovvero "Federazione nazionale giapponese delle associazioni autonome studentesche") fu l'elemento che giocò il ruolo principale nell'impedire la visita del presidente Eisenhower nell'arcipelago e nel rovesciare il governo Kishi. Fin dalla sua fondazione assunse posizioni vicine al partito comunista, compresa una certa propensione alla violenza, che in diverse occasioni fece piovere aspre critiche sul suo operato.

La ripresa piuttosto lenta dei primi anni del dopoguerra contribuì a creare una situazione estremamente tesa anche nell'ambito studentesco, che portò a diversi scioperi e contestazioni, come quello che, nel 1946, spinse circa sei mila studenti dell'Università Waseda a marciare verso il Parlamento nipponico. L'anno seguente, complice finanche un aumento superiore al 200 per cento delle iscrizioni universitarie, si moltiplicarono le agitazioni, che nel 1948 si erano allargate tanto da comprendere 29 università nella sola area urbana di Tokyo. L'adesione aumentò ulteriormente, fino a coinvolgere quasi 150 atenei su tutto il suolo dell'arcipelago. Spinti dal successo di queste azioni, il 18 settembre 1948, venne deciso di costituire un organo in cui potessero convergere i rappresentanti da ogni università: lo Zengakuren.

All'epoca l'influenza del partito comunista era fortissima. L'incontro tra le due realtà era avvenuto quasi spontaneamente. Il PCG oltre a essere l'unica sigla politica a essersi opposto

[342] ibid. pp. 114-115.
[343] Stefano BELLIENI, *Zengakuren Zenkyoto Giappone: rapporto su una generazione in rivolta*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 138-140.

apertamente al precedente regime fascista, era anche quello che fin dall'inizio dimostrò una spiccata sensibilità per le esigenze degli intellettuali e dei giovani. In ogni caso, non dovettero trascorrere che pochi mesi che lo Zengakuren cominciasse a manifestare una spiccata identità indipendente e un desiderio d'autonomia dalle ingerenze del mondo della politica.

Nel 1949 il governo nipponico presentò una legge sul controllo delle attività universitarie, per poi passare al licenziamento di circa 50.000 lavoratori dell'industri privata, cui né il PCG né i sindacati seppero opporsi con sufficiente vigore, ma fu solo lo Zengakuren ad abbozzare una qualche protesta. Un ulteriore spacco si registrò nel 1950 quando Stalin, attraverso il Comintern, spinse le forze di sinistra giapponesi ad abbracciare i propri obiettivi antiamericani. In altre parole il leader sovietico tentò un'estremizzazione della lotta, la quale per quanto non fosse certamente un' idea del tutto estranea a certi ambienti studenteschi, nella sostanza si ridusse solo a un tentativo di imporre un controllo più stretto sull'operato dello Zengakuren.

A inizio degli anni cinquanta, quando l'associazione studentesca denunciò furiosamente la reazione sterile e tardiva del PCG, diviso da frizioni interne e indebolito dai ripetuti attacchi, alle epurazioni promosse dalle autorità americane, il risultato fu che otto leader dello Zengakuren furono espulsi dal partito, segnando in questo modo una frattura interna irreversibile tra coloro che nonostante tutto rimanevano ancora vicini allo schieramento comunista, e i membri più radicali. I leader rimanevano ancorati alle vecchie posizioni, con tutte le sue contraddizioni (approvazione dei test nucleari sovietici, dell'invasione ungherese, ecc.), mentre dall'altro lato si andò gradualmente rinforzandosi la fazione di quanti auspicavano una ricostruzione dello Zengakuren al di fuori delle logiche del Kyōsantō, accusato di aver assunto posizioni eccessivamente conservatrici.[344] Il fallimento poi dello sciopero promosso dal Nikkyōso nel 1958 contro i tentativi statali di limitare la libertà d'insegnamento, a causa del "disinteresse" del PCG e di alcuni sindacati, segnò l'ennesimo strappo. È in questo periodo che nasce ad esempio la "Lega Comunista" (Kyōsanshugi dōmei), formatasi nel dicembre del 1958 in seguito ai fatti del cosiddetto "Incidente del Primo Giugno".[345] L'associazione, assieme a molti altri studenti, scontenti per il controllo che il PCG esercitava sullo Zengakuren, andrà a formare la corrente "mainstream", che si opponeva quindi a quella più vicina sostanzialmente alle posizioni del partito comunista. Furono gli anni che videro la nascita ufficiale di una Nuova Sinistra Giapponese.[346]

[344] TSURUMI Shinsuke, *A cultural history of postwar Japan: 1945-1980*, London-New York, KPI, 1987, p. 56.
[345] Il Primo Giugno del 1958, durante un convegno nazionale dello Zengakuren, 130 studenti, iscritti anche al PCG, avanzarono i loro dubbi sul mancato processo di "de-stalinizzazione" del PCG, oltre a lamentarsi sulle continue intrusioni negli affari dello Zengakuren. Ne seguirono scontri fisici, oltre che verbali, che portarono all'espulsione dal partito comunista degli studenti ribelli, che, assieme a molti altri membri, andarono a formare l'ala principale dello Zengakuren.
[346] TSURUMI, *A cultural history*…, op. cit., p.60.

Tra gli schieramenti principali che si opposero al rinnovo dell'Anpo, dobbiamo aggiungere anche la coalizione che si formò nel 1959, sull'onda del successo che le azioni del Keishokuhō kaihaku hantai kokumin kaigi avevano riscosso: una volta rimossa la minaccia della revisione della legge sui doveri della polizia, le medesime forze politiche si riversarono nella formazione dell'Anpo jōyaku kaitei soshi kokumin kaigi, "il consiglio popolare contro la revisione del trattato di sicurezza nippo-americano".[347]

La frammentata sinistra giapponese arrischiò col "Consiglio Popolare", uno dei tentativi più ambiziosi in tutta la sua storia, ovvero un'unione alquanto allargata, che comprendeva PCG e PSG, il movimento studentesco e quello dei lavoratori (soprattutto lo Sōhyō). Messi da parte i particolarismi, si cercò attraverso tale coalizione di sferrare un attacco il più possibile efficace e concreto. Tuttavia il fallimento dell'Anpo tōsō, sarà proprio da ascriversi, in ultima istanza, all'incapacità endemica della sinistra giapponese di superare le proprie divisioni interne. Neanche al termine del ciclo di proteste, le varie anime progressiste riuscirono infatti ad accordarsi sul futuro del Consiglio Popolare. Il PCG ad esempio voleva che continuasse a esistere, andando a rappresentare il fronte unico delle forze d'opposizione dell'arcipelago. Anche lo Sōhyō e altri sindacati erano d'accordo, aspirando a un coinvolgimento del consiglio anche nelle questione di natura economica e di lavoro. Tuttavia il PSG, in particolare l'ala destra, non sembrò particolarmente intenzionato a protrarre oltre quell'alleanza, intento com'era a consolidare una maggioranza più moderata.

Circoli e associazioni indipendenti

Accanto agli interpreti "tradizionali" della scena politica nazionale, fu possibile individuare poi una fauna molto ricca di associazioni e gruppi di natura estremamente variegata ed eterogenea, che andarono a costituire il cuore pulsante dell'Anpo Tōsō. Tra i più importanti ricordiamo per esempio lo Yamanami no kai.

Nel secondo dopoguerra gli intellettuali giapponesi sentirono il bisogno di tracciare definitivamente una linea che segnasse il superamento anche degli ultimi resti del proprio passato feudale, in modo da poter costruire una nuova e moderna soggettività. Questo discorso andò a intrecciarsi, fin dai suoi albori, con un'altra questione molto sentita nell'arcipelago, ovvero quella della responsabilità di guerra. Pur riconoscendo i propri errori, ovvero l'incapacità di sviluppare una coscienza morale capace di opporsi al totalitarismo fascista nato negli anni trenta, permase comunque la tendenza a tacciare la classe militare quale unico colpevole. Soprattutto dopo il 1936 infatti, lo Stato aveva sviluppato un'ideologia capace di riempire ogni vuoto, ogni spazio, sia

[347] SASAKI-UEMURA, Wesley Makoto, *Organizing the spontaneous: citizen protest in postwar Japan*, University of Hawai'i Press, 2001, p. 12.

pubblico che privato, annullando così qualsiasi barlume di soggettività o autonomia. Le riflessioni successive quindi si concentrarono soprattutto partendo dal presupposto della colpevolezza di una ristretta cerchia di individui. Gli stessi che in sostanza furono al centro anche dei processi militari imbastiti dalle forze d'occupazione statunitensi. Persino l'Imperatore, pur costretto a rinunciare al proprio carattere divino, uscì tutto sommato indenne dal giudizio dei vincitori. Anzi, la nuova Costituzione, pur privandolo di qualsiasi potere effettivo, ne sanciva il ruolo di simbolo dell'unità nazionale. Di conseguenza, anche gli americani contribuirono, così facendo, alla diffusione di un sentimento vittimistico tra la quasi totalità della popolazione: sia i civili, che i militari di rango medio-basso finirono per abbracciare la verità per cui loro stessi erano le vittime della guerra, sospendendo di fatto qualsiasi considerazione sulla responsabilità individuale.

Il problema di questa sorta di amnesia storica verrà denunciato anche da Oda Makoto nel 1966 in relazione alla guerra del Vietnam. Egli lamentò infatti che dal momento che qualsiasi documento o resoconto del conflitto veniva raccontato dal punto di vista dei più deboli, l'idea di "esperienza di guerra" andò a confondersi con quello di "esperienza come vittima".[348] Altro grave sintomo fu la controversia sui libri di testo, che il Ministero dell'Educazione voleva edulcorare delle atrocità peggiori commesse dall'esercito nipponico in tempo di guerra, come il massacro di Nanchino, la questione delle "comfort women", ecc.

Lo Yamanami no kai nacque proprio per difendere il valore della memoria e proteggere una narrazione storica corretta. Essi promossero incontri in tutto il Giappone in cui venivano lette, per esempio, lettere e diari dei soldati nipponici che fornirono un'importante testimonianza non solo delle loro esistenze, ma rappresentarono un punto di partenza perfetto per discussioni sulla guerra o il ruolo rivestito dall'arcipelago nel conflitto. La partecipazione alle proteste dell'Anpo venne quasi naturale; temevano in pratica per la deriva fascista che il governo Kishi stava assumendo. Il gruppo in sé non prese tuttavia alcuna posizione pubblica in merito, preferendo affidare la scelta di partecipare o meno alle proteste, ai singoli membri, in modo da rinforzare ulteriormente l'idea di responsabilità personale. Questa infatti era l'unica strada possibile per quella ricostruzione, anche morale, che per milioni di giapponesi si rese necessaria dopo il 15

[348] «There is a kind of indulgence (*amae*) that especially adheres to the victim experience. Label this indulgent psychology "victim consciousness" (*higaisha ishiki*). Indulgent reliance on it blurs the fact that we were, in principle at least, among the perpetrators in the war. We should have carefully gauged our own complicity in waging war and made a sharp distinction between it and our victim experience... But it is an important fact that at some moment we conspicuously lost consciousness that we ourselves might have been perpetrators (*kagaisha*). The only inevitable and outrageous conclusion from this is that everyone had been "fooled", that everyone was indiscriminately and unlimitedly a victim; but of course on the basis of this conclusion it was impossible to determine who had victimized whom and how. It was easy to use the victim experience as a wedge to cut ourselves off from the state, assigning all blame to it, and leaving it as a mere abstraction, devoid of any constituent people who had subjective responsibility for having deceived. » Oda Makoto, in *The Victim as hero: ideologies of peace and national identity in postwar Japan,* (di James J. ORR), Honolulu, University of Hawaii Press, 2001, p. 1.

agosto. Una riedificazione che prima di allargarsi alla società intera, doveva partire dal piano individuale, personale.[349]

Lo SCAP inizialmente favorì lo sviluppo di un forte movimento sindacale, visto come una contromisura naturale al dilagare del potere dei grandi conglomerati industriali, ritenuti i principali sostenitori del precedente regime. La serie di leggi dedicate alla protezione dei diritti dei lavoratori era figlia di tale convinzione. Tuttavia non passò molto tempo prima che le priorità dello SCAP mutassero: in pieno clima di guerra fredda, iniziarono a temere sempre più l'infiltrazione del partito comunista all'interno degli ambienti lavorativi; così nel 1947 le forze di occupazione iniziarono a prendere provvedimenti atti a contenere il diffondersi di questa marea rossa: l'annullamento dello sciopero del primo febbraio 1947 fu solo il primo passo verso una serie di "riforme" che culminarono con le purghe degli anni cinquanta.

Inizialmente PCG e PSG cercarono di allargare ancor di più il loro controllo sul mondo del lavoro attraverso i sindacati, ma poco dopo ricorsero anche a un altro stratagemma: i circoli culturali. Si trattava di piccoli gruppi di lavoratori impegnati in attività che spaziavano dalla canzone tradizionale, al teatro alla poesia. Erano attività ricreative che i partiti pensavano di poter utilizzare per una diffusione ancor più capillare della loro sfera di influenza tra i lavoratori. In alcuni casi però questo tipo di vigilanza si scontrò con la volontà degli stessi operai, decisi a sfruttare i circoli per il loro effettivo scopo. Uno degli esempi più riusciti di espressione personale, è quello dei poeti di Oi. A Oimachi, una stazione vicina a Shinagawa, venne organizzato un circolo poetico, che celebrava i valori del lavoro, non visti secondo la tradizionale interpretazione di PCG e PSG, che tendevano a mettere eccessivamente in risalto le componenti di sfruttamento e alienazione. La "distanza" che si venne a creare con gli ambienti politici tradizionali, si tradusse in una certa libertà per i membri di il circolo nel trattare determinati argomenti anche da prospettive diverse rispetto a quella comunista, per esempio. A decretare la scomparsa della maggior parte di questi movimenti tuttavia, sarà proprio l'ambizione dei partiti di inseguire maldestramente un ideale di uguaglianza che li porterà a inserire forzatamente realtà locali in una struttura più ampia, simile a una sezione culturale.

I poeti di Oi costituirono un piccolo circolo di poesia che contava poco più di una decina di membri, formatosi nel 1954 grazie all'impegno di Inaba Yoshizaku e Nakamura Kiyoshi, quando iniziarono a lavorare per le Ferrovie Nazionali Giapponesi, a Oimachi. Con la loro attività cercarono di trasmettere un'idea positiva di lavoro, inteso non solo come sfruttamento. Il loro declino iniziò, come per molti altri circoli nati spontaneamente, quando si cercò di incorporali

[349] SASAKI-UEMURA, O*rganizing*…, op. cit., pp. 57-63.

forzatamente in un'organizzazione centralizzata come il Kokumin Bunka Kaigi fondato nel 1959 in seno allo Shakaitō.[350]

Formatasi all'indomani del celeberrimo discorso di Kishi alla conferenza stampa del 28 maggio 1960, come reazione spontanea al rinnovo del trattato di sicurezza, il Koe naki koe no kai fu capace di richiamare a sé moltissimi sostenitori, grazie alla sua peculiare struttura gerarchica, cioè non più un rigido verticalismo, bensì un'associazione di normali cittadini, senza particolari caratteristiche comuni, se non il fatto di condividere una volontà spontanea di partecipazione alla protesta contro il governo. Non vi era un "pubblico di riferimento" per i loro annunci, si poteva passare da grandi industriali ai lavoratori, poiché era assente una forte impostazione ideologica di fondo; erano guidati dalla convinzione che la cosa più importante fosse infatti la pratica democratica diretta (come dimostrato dalla struttura orizzontale). Il Koe naki koe no kai non era nato all'ombra di qualche partito politico, quindi non patì mai ingerenze pesanti da nessuna sigla in particolare. L'associazione fu la risposta naturale a un desiderio immediato e genuino del cittadino qualunque, accompagnato allo sdegno per le azioni di Kishi, differenziandosi anche dal Consiglio Popolare, la cui struttura interna verticale ricordava invece certe istituzioni più conservatrici.[351]

[350] ibid, pp. 81-89.
[351] J. Victor KOSCHMANN, "Intellectuals and politics", in *Postwar Japan as history,* (a cura di Andrew GORDON), Berkeley, University of California Press, 1993, p. 407.

APPENDICE 4
L'Anpo tōsō – la protesta

L'Anpo tōsō non deve essere pensato come un avvenimento finito, compiutosi nel giro di qualche giorno, bensì come un *flusso*, un corso di eventi che ebbe il suo picco emotivo nelle giornate del 19 maggio e 15 giugno. La stessa elasticità la ritroviamo anche nella composizione dei suoi protagonisti: non una massa organica o monolitica, bensì un'ideale comune sotto al quale si raccolse una nutrita rappresentazione di gruppi diversi. Kishi denunciò spesso una sorta di complotto sovietico, interessi comunisti internazionali intenzionati a rovesciare il suo governo e fare del Giappone una nuova colonia rossa, tanto da cercare la mediazione di PCG e PSG per placare gli animi dei manifestanti. In realtà la presa che le due sigle ebbero sulle proteste e i partecipanti, non era certo così salda e profonda come il premier nipponico sembrava credere. Le contestazioni furono caratterizzate senza ombra di dubbio di una colorazione ideologica di sinistra, ma ridurre tutto quanto a un'emanazione dei partiti d'opposizione, sarebbe profondamente sbagliato. Significherebbe ignorare la varietà e molteplicità dei suoi componenti. PCG e PSG, assieme ad altri organi "ufficiali" riuniti nel Consiglio Popolare, ebbero un ruolo di primo piano, ma non tanto da arrivare a infondere una smaccata ideologia di sinistra alla lotta, che trascese qualsiasi etichettatura tradizionale. Non che mancasse una precisa identità o coscienza politica tra i manifestanti, ma il loro grido di protesta finì per articolarsi come un processo spontaneo dal basso e privo di condizionamenti esterni. Quando si parla di "spontaneità" (*jihatsuteki*), non significa "irrazionalità" o "impulsività", ma si vuol sottolineare il carattere autonomo di questi movimenti, cioè che le loro azioni non furono indirizzate ciecamente da un partito, ma risposero a un bisogno "naturale" del singolo cittadino. Per Wesley Sasaki-Uemura, troppi commentatori, sia giapponesi che occidentali, tendono a focalizzarsi troppo su strategie e manovre politiche nascoste, senza accorgersi invece che le agitazioni furono in realtà "a struggle by ordinary japanese to consolidate partecipatory rights in both state and society rather than a conflict between the leaders of Japan's political parties or as an international dispute between Japan and the United States."[352] Numerosissime sono le testimonianze dei partecipanti che candidamente affermarono di non poter più rimanere a guardare in silenzio, e di sentirsi quindi "costretti" a manifestare la loro volontà (*ishi hyōji*). C'era chi era preoccupato soprattutto per la svolta fascista, mirata apparentemente a far resuscitare le istituzioni del periodo antebellico, intrapresa dal governo Kishi. Chi invece era soprattutto in pensiero per la questione dei libri di testo. E poi coloro che si opponevano a un ampliamento dei poteri della polizia; gruppi cristiani;

[352] SASAKI-UEMURA, O*rganizing*…, op. cit., pp. 6-7.

gruppi di residenti e associazioni femministe; studenti, artisti e intellettuali: l'Anpo tōsō è stato l'occasione nella quale le preoccupazioni di questi e molti altri gruppi si raccolsero e si articolarono in un unico grido di battaglia.

Data la natura variegata degli schieramenti impegnati nelle contestazioni contro il rinnovo del trattato di sicurezza, è un'operazione tutt'altro che semplice individuarne dei tratti comuni: potevano differire le motivazioni o le forme di protesta, piuttosto che le strutture interne dei vari schieramenti. A tal proposito, le considerazioni di Kurihara Akira sono molto interessanti, contribuendo a fornire una chiave di lettura alternativa alle conclusioni cui si può arrivare basandoci sui modelli ideologici standard. In altre parole egli non si affida al vecchio paradigma di stampo marxista che tendeva a identificare l'attore principale dei tumulti nel proletariato, impegnato in una lotta che è possibile inserire in uno schema sempre uguale, nel quale si contrappongono forze progressiste (o di sinistra) e conservatrici (o di destra), declinate in una precisa struttura politica: i partiti. Questi nuovi movimenti sociali riguardano invece una gamma di soggetti molto più eterogenea, accumunati spesso (ma non necessariamente) dall'esperienza comune di aver subito una qualche forma di discriminazione o privazione.[353]

Dal punto di vista temporale, poi, il percorso che si concluse con le proteste del maggio-giugno 1960 che fecero da cornice al rinnovo dell'Anpo, iniziò certamente diversi anni prima, favorito da numerosi eventi: dalla divisione dei socialisti,[354] al processo Sunakawa.

Sunakawa

Sunakawa era un piccolo villaggio fuori Tokyo, in prossimità della base aerea statunitense di Tachikawa. Nel 1955 il governo giapponese e quello americano, accordatisi per un ampliamento della pista d'atterraggio, iniziarono ben presto indagini e perizie per concordare l'esproprio di terreni privati. Gruppi di sinistra provenienti da tutto il Giappone si raccolsero nel giro di poco tempo per opporsi a tali operazioni. Non mancarono scontri con la polizia, come quello dell'undici novembre 1955. La preoccupazione era infatti alquanto profonda, dal momento che erano in molti a ritenere che la ragione alla base di tale ampliamento fosse essenzialmente quella di permettere l'atterraggio e il decollo in Giappone di aerei che potevano essere equipaggiati con

353 KURIHARA Akira, "New social movements in present-day Japan", cit. in *Organizing the spontaneous: citizen protest in postwar Japan,* (di SASAKI-UEMURA Wesley Makoto), University of Hawai'i Press, 2001, p. 9.

354 Le due correnti che dalla metà degli anni cinquanta erano emerse con sempre maggior forza all'interno del PSG arrivarono a un punto di rottura il 18 ottobre 1959. Nishio Suehiro abbandonò il partito assieme ad altri 32 parlamentari socialisti, che l'anno successivo dettero origine al Minshu Shakaitō (民主社会党, Partito Social-Democratico o PSD). Nonostante il supporto dello Zenrō e di numerose figure di spicco del mondo accademico, nonché dell'enorme successo popolare che nei primi mesi del 1960 fecero parlare di un vero e proprio «PSD-boom», le elezioni che si tennero di li a poco smentirono queste voci, facendo segnare una cocente sconfitta per il nuovo partito socialista. La scissione contribuì inoltra a indebolire anche il Consiglio Popolare, che perse l'appoggio dello Zenrō e agevolò le forze comuniste nell'occupare una posizione molto più influente all'interno dell' Anpo jōyaku kaitei soshi kokumin kaigi .

una bomba atomica. In seguito a uno dei tanti contrasti che si ebbero tra le forze dell'ordine e gli studenti, i principali attori di queste proteste, nel 1957 sette leader studenteschi furono arrestati. Il processo che ne conseguì si concluse nel 1959 con un verdetto, emesso dal giudice Date Akio, sensazionale: i sette indagati furono scagionati perché la legge che avevano infranto, ovvero quella che serviva a "proteggere" e regolamentare lo stanziamento delle truppe statunitensi presenti sul suolo giapponese, si sarebbe potuta applicare solamente nel caso in cui tale presenza fosse costituzionale, ma dato che il famoso articolo IX proibiva al Giappone di mantenere qualsiasi tipo di potenziale bellico, lo stanziamento stesso dei militari americani era da considerarsi incostituzionale. Di conseguenza i sette studenti, non avendo infranto alcuna legge, non potevano essere accusati di niente.

Il verdetto del giudice Date fu come una bomba lanciata in uno stagno: non solo infatti gettava ben più di un'ombra sulla validità stessa del trattato di sicurezza nippo-americano, ma arrivava addirittura a mettere in discussione tutta la politica estera giapponese che era stata porata avanti di conseguenza dopo la ratifica dell'Anpo nel 1951. La portata degli effetti del verdetto fu inizialmente devastante; il governo giapponese non perse quindi tempo ad appellare le sentenza del giudice Date, la quale venne completamente stralciata nel processo di secondo grado, sostenendo che ciò che l'articolo IX proibiva, era il mantenimento di forze militari per scopi offensivi, ma non come misura necessaria alla sicurezza stessa del Giappone.[355]

La firma del trattato

Con l'avvicinarsi dell'autunno del 1959, la questione della revisione dell'Anpo, si fece sempre più pressante. Tutte le altre questioni politiche passarono in secondo piano, e nell'ottobre dello stesso anno, venne presentata per la prima volta una bozza del rinnovo. Agli attacchi sempre più serrati dei socialisti, seguì una nuova serie di tensioni, per alcune questioni dibattute in quei mesi concitati, come il risarcimento dei danni di guerra al Vietnam. L'opposizione era trincerata dietro un ostruzionismo ferreo, e anche l'opinione pubblica era in fermento dopo l'annuncio del Consiglio Popolare di indire una grande manifestazione fuori dal Parlamento giapponese il 27 novembre.

Questa protesta fu una tappa essenziale nella strada che portò alle contestazioni del 1960. A volerla furono soprattutto i giovani dello Zengakuren, delusi dall'immobilismo dei vertici dell' Anpo jōyaku kaitei soshi kokumin kaigi. Gli animi delle forze studentesche furono poi ulteriormente infiammate dalle voci che, negli ambienti politici, davano il rinnovo del trattato per scontato. Questa situazione mise in allarme in particolare i piani alti del PSG che, organizzando la manifestazione del 27, per cercare di frenare la carica che animava gli studenti, divise le forze

[355] George PACKARD, *Protest in Tokio: the security treaty crisis of 1960*, Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 131.

dello Zengakuren in tre parti. In questo modo si cercò di indebolirne la spinta dirompente ed evitare di arrivare a uno scontro fisico con la polizia. Ma il clima di delusione venutosi a creare in seguito ai numerosi fallimenti delle azioni del Consiglio, spinse i leader studenteschi ad agire indipendentemente, senza sottostare alle risoluzioni approvate all'interno dell' Anpo jōyaku kaitei soshi kokumin kaigi. E infatti ancor prima di scendere effettivamente in strada, era già stato pianificato di far confluire in ogni caso le tre parti in una.

Il 27 novembre l'affluenza fu altissima. Sotto la guida di PSG, PCG e Sōhyō, la contestazione si svolse pacificamente, divisa in tre "rami". Contemporaneamente le forze dello Zengakuren si mossero in autonomia, riuscendo a raccogliere davanti al Parlamento nipponico, circa un migliaio di manifestanti, che nel giro di pochi minuti scavalcarono i cancelli e penetrarono nel complesso. Le dinamiche esatte, anche in seguito, non furono mai ricostruite con precisione. Rimane comunque il fatto che nel giro di pochi minuti un'ondata di giovani universitari, che si allargò subito grazie alla partecipazione di numerosi lavoratori, si riversò nello spiazzo antistante il Parlamento.

Il controllo della polizia in quell'occasione fu alquanto debole, così nel giro di poco tempo i numeri degli occupanti crebbero rapidamente. Il senso di smarrimento dovuto a un'azione tanto inaspettata che colpì le forze dell'ordine nipponiche, era lo stesso che si poteva osservare anche tra i leader del Consiglio Popolare, i quali videro la manifestazione deviare dal suo percorso originario e spostarsi verso una nuova meta. Le esortazioni a ritirarsi non ottennero alcun risultato e l'occupazione continuò pacificamente fino alla sera, quando gli ultimi drappelli di giovani abbandonarono volontariamente la protesta.[356]

L'opinione pubblica condannò aspramente quella condotta, riversando però le maggiori critiche sul partito socialista e il suo segretario Asanuma, rei di aver fomentato la base più "attivista" ad assumere un atteggiamento simile. In seno alla sinistra giapponese si consumò l'ennesima divisione, tra il PSG e lo Zengakuren; frattura peggiorata anche dagli attacchi velenosi dei comunisti, che chiesero addirittura l'espulsione del mondo studentesco dall'Anpo jōyaku kaitei soshi kokumin kaigi.[357]

Negli ambienti universitari era però palpabile la soddisfazione per i fatti del 27 novembre. L'occasione per una nuova grande azione di protesta venne in seguito identificata nel volo a Washington di Kishi per l'inizio ufficiale delle trattative per il rinnovo del trattato. Tutte le altre

[356] ibid. pp. 156-162.

[357] Non mancarono anche critiche di segno opposto che anzi elogiarono l'operato dello Zengakuren, considerato come l'unica voce che all'interno del Consiglio Popolare si opponesse a un atteggiamento troppo apatico. Ancora, a essere messo in discussione, poi, fu il modo di fare di PCG e Sōhyō, che pur "fregiandosi" di etichette quali *hababiroshugi* (幅広主義, "dottrina dell'ampia base"), asserendo cioè di avere il loro principale motore e forza nella "base" e nell'ampia partecipazione dei suoi membri, non tardarono molto a prendere le distanze da una manifestazione concreta di tale slancio. In ultima analisi però, va puntualizzato che ad abbracciare questa interpretazione, sia stata soltanto una piccolissima parte dell'opinione pubblica.

voci importanti all'interno del Consiglio Popolare, ossia PCG, PSG e Sōhyō, bocciarono la proposta dello Zengakuren, preoccupati dalla possibilità di arrivare nuovamente a una situazione fuori controllo come quella del 27 novembre. Ma gli studenti, benché isolati, erano decisi in ogni caso a fermare il volo del Premier nipponico. Così il 16 gennaio 1960 qualche migliaio di giovani si riversò ad Haneda, erigendo barricate e cercando in tutti i modi di impedire la partenza di Kishi, ma senza successo. Tre giorni dopo, il 19 gennaio, sotto gli occhi del presidente americano Eisenhower, il Primo Ministro giapponese appose la sua firma al rinnovo dell'Anpo. La revisione del trattato sostanzialmente non apportò alcuna modifica radicale alla situazione posta in essere nel 1951. Gli Stati Uniti conservavano di conseguenza il loro diritto ad avere basi e truppe di stanza in Giappone, che dovevano servire al mantenimento della pace nel Sud-est asiatico. Alcune nuove voci liberavano l'arcipelago da certi obblighi economici che avevano nei confronti delle forze militari a stelle e strisce, ma fondamentalmente il loro potere non venne minimante scalfito, lasciando alla fine la situazione sostanzialmente inalterata.[358]

La firma posta da Kishi sul rinnovo dell'Anpo, non esauriva certo la questione, dal momento che adesso, per entrare effettivamente in vigore, tale accordo avrebbe dovuto passare attraverso le due camere del Parlamento nipponico, oltre che ricevere un'attestazione da parte dell'Imperatore (anche se in quest'ultimo caso si trattava solo di una pura formalità). Ma l'esito della votazione parlamentare, non era altrettanto scontato. Il partito di Kishi, il PLD, aveva una maggioranza parlamentare che si aggirava intorno al 58 per cento, ma l'Anpo era una legge che andava accettata in toto, e che quindi non lasciava spazio a nessun genere di negoziazioni. E un fallimento di questa votazione avrebbe sicuramente significato la fine anche per Kishi stesso. Un ulteriore motivo di inquietudine per il Primo Ministro giapponese, arrivava poi dall'interno del proprio schieramento, dove le varie correnti avevano raggiunto un accordo di massima che prevedeva proprio il sacrificio di Kishi, dopo la conclusione di una questione spinosa come quella del rinnovo del trattato, in modo da limitare il più possibile i danni all'immagine della compagine che la faccenda dell'Anpo rischiava di arrecare. Ovviamente Kishi non avrebbe certo scelto di diventare il capro espiatorio del PLD così facilmente, e se non poteva certo aspettarsi un aiuto da forze come il PCG o il PSG, che nonostante i suoi problemi di stabilità interna, si era trincerato dietro una politica di opposizione totale (*zettai hantai*), riteneva di poter cercare uno spiraglio nel PSD, ovvero la corrente più conservativa fuoriuscita dal partito socialista.[359]

Il 5 febbraio 1960 iniziarono all'interno del Parlamento giapponese le discussioni sul rinnovo dell'Anpo, in un clima tutt'altro che rilassato. Alle tensioni politiche interne, rispondevano le

[358] Jeffrey BROADBENT, *Environmental politics in Japan: networks of power and protest*, Cambridge University Press, 1998, pp. 21-23

[359] Margaret A. McKEAN, *Environmental protest and citizen politics in Japan*, Berkeley, University of California Press, 1981, p. 91.

numerose proteste che si svolgevano all'esterno, senza contare poi la pressione esercitata da paesi come Cina e Russia, i quali non avevano di certo mai nascosto la loro avversione a simili negoziati con gli Stati Uniti. Uno dei punti più scabrosi riguardava proprio la paura che l'entrata in vigore effettiva dell'Anpo avrebbe potuto portare a un clima di estrema tensione internazionale, che a sua volta rischiava di sfociare in una serie di conflitti armati nel Sud-est asiatico.

L'agitazione che serpeggiava tra i banchi del Parlamento era ben rispecchiata, come detto, da quanto stava accadendo al di fuori di esso. Era infatti cominciata una campagna "informativa" di proporzioni gigantesche, su televisione, radio, giornali, ecc. Accanto ai gruppi anti-trattato e le associazioni di sinistra, che intensificarono ulteriormente le loro attività, adesso anche coloro che erano rimasti più "neutrali", i cosiddetti moderati, iniziarono a scagliarsi contro l'operato di Kishi. Infatti, oltre che contro l'Anpo in sé, il risentimento di molti cittadini si raccolse intorno alla figura stessa del Primo Ministro, visto come un opportunista che stava cercando di usare l'intero Giappone, per il proprio futuro politico.

Dopo l'arresto dei suoi leader in seguito agli eventi del 16 gennaio, lo Zengakuren si trovò momentaneamente paralizzato. Nel marzo del 1960 poi, si consumò anche la frattura definitiva col partito comunista. Il 26 aprile venne organizzata una nuova manifestazione, ma dai toni contenuti, senza bandiere o striscioni. Venne prestata una particolare attenzione ai giovani presenti, cui non fu permesso di avvicinarsi al Parlamento. Al suo interno intanto continuavano i dibattimenti, con Kishi che si trovò più volte costretto a rimandare qualsiasi risoluzione a proposito dell'Anpo, sia per merito dell'opposizione socialista, sia per evitare di scoprirsi troppo all'interno del proprio schieramento. Ma il problema non poteva essere rimandato in eterno anche perché in giugno era stata programmata una visita del presidente statunitense Eisenhower nell'arcipelago, a cui Kishi voleva arrivare a qualsiasi costo con la questione del trattato risolta.[360]

Il 19 maggio

Tecnicamente, la revisione del trattato venne approvata il 20 maggio 1960, ma fu solo frutto di quanto avvenne il giorno precedente, nelle aule di un Parlamento in cui erano presenti i soli rappresentanti del PLD. I socialisti infatti, avevano deciso di fare ostruzionismo "fisico", impedendo al portavoce di liberal-democratitci, Kiyose Ichirō, di raggiungere materialmente l'aula. La situazione rimase in una sorta di stallo fino alle notte, quando a pochi minuti dalla mezzanotte, Kishi propose un'estensione della sessione parlamentare. In questo modo alle 00:24 del 20 maggio, con una "votazione unilaterale" (*tandoku saiketsu*) a causa dell'assenza delle forze d'opposizione di PSG e PSD e in spregio alla volontà popolare, il trattato ricevette l'approvazione della Camera Bassa. Se nell'arco di trenta giorni avesse ricevuto il voto positivo anche della

[360] BELLIENI, *Zengakuren Zenkyoto*..., op. cit., p. 61.

Camera Alta, solo la formalità rappresentata dal consenso imperiale avrebbe separato l'Anpo dal divenire una legge ufficialmente in vigore.

Le azioni di Kishi provocarono una serie di reazioni furiose, a cominciare proprio dagli organi di informazione che bollarono il suo gesto come un attentato alla democrazia stessa e iniziarono a chiedere con insistenza le sue dimissioni. Il Primo Ministro annullò ogni incontro pubblico previsto per i giorni successivi, e solo dopo più di una settimana accettò un faccia a faccia con la stampa, durante il quale rilasciò la famosa dichiarazione a proposito delle "voci senza voce":

> "Ritengo si debba prestare ascolto anche alle "voci senza voce". Quello che sento adesso sono solo "voci con una voce"[361]

L'attacco mediatico che si scatenò intorno alla figura di Kishi Nobusuke, fu senza precedenti. L'ostilità nei suoi confronti venne pesantemente a galla, incarnandosi spesso in attacchi anche di carattere personale che facevano riferimento al ruolo ricoperto dal politico nel governo Tōjō. Dal 20 maggio i partiti di opposizione si rifiutarono di partecipare a qualsiasi procedimento parlamentare, chiedendo insistentemente le dimissioni di Kishi, che dovette contemporaneamente gestire anche una serie di attacchi provenienti dall'interno del proprio schieramento. Per le strade di Tokyo soprattutto, scioperi e manifestazioni si susseguirono incessantemente, facendo registrare un'incredibile partecipazione, in particolare tra i lavoratori, ma senza mai riuscire nello spingere il premier alle dimissioni.

Prima dei mesi caldi di maggio e giugno del 1960, gli intellettuali avevano già iniziato a far sentire le loro voci contrarie alla revisione del trattato. Ma se inizialmente gli obbiettivi di questi studiosi sembravano coincidere essenzialmente nell'opposizione contro l'Anpo, dopo la votazione alla Camera Bassa, si iniziarono a distinguere due percorsi di protesta, non certo contrari, ma comunque con leggere differenze.

Uno dei due gruppi sembrò stringersi attorno alle posizioni di Shimizu Ikutarō, che vedeva nella ratifica del trattato il nocciolo della questione, ed era di conseguenza favorevole a forti azioni di protesta, dal valore anche simbolico, come quella che portò, nel novembre dell'anno precedente, studenti e lavoratori a irrompere nel perimetro esterno del Parlamento. Il secondo gruppo invece vedeva il 19 maggio come l'inizio di una battaglia che trascendeva l'Anpo in sé, per spostarsi su un piano più ampio, a difesa della sovranità del Parlamento nipponico. I loro giudizi

[361]"私は『声なき声』にも耳を傾けなければならぬと思う。今のは『声ある声』だけだ" , PACKARD, *Protest in Tokio*…, op. cit., p. 245.

sull'operato di Kishi erano severissimi, e per i loro tentativi di mettere in guardia i cittadini (*shimin*) da nuovi attentati alla sovranità popolare, vennero chiamati *Shiminha.*[362]

Il ruolo degli intellettuali fu essenziale nel rafforzare l'immagine "non-ideologica" dei disordini, conferendogli una sorta di ineluttabilità e dignità universale, che il solo movimento studentesco od operaio non avrebbe potuto trasmettere. Ma essi non interpretarono unicamente una parte teorica. Anzi divennero determinanti nel fornire un'ispirazione per le generazioni più giovani, proprio diventando attori fisici, concreti delle agitazioni grazie alla loro partecipazione in prima persona.

La visita di Eisenhower

La visita di Eisenhower nell'arcipelago, programmata per festeggiare i cento anni di buoni rapporti tra Stati Uniti e Giappone, finì tuttavia per legarsi ben presto con la questione dell'Anpo. Fin dall'annuncio della visita del Presidente americano di conseguenza i vari membri del Consiglio Popolare si trovarono immediatamente d'accordo sulla scelta di intraprendere un'azione di protesta che potesse avere un'eco senza precedenti, raggiungendo anche canali internazionali.

Quando il 10 giugno 1960 l'addetto stampa di Eisenhower, James C. Hagerty, fu inviato in Giappone per preparare la visita del Presidente degli Stati Uniti d'America, fu accolto fin dal suo arrivo all'aeroporto di Haneda da una massiccia protesta. L'auto sulla quale il portavoce stava viaggiando fu immediatamente circondata da migliaia di manifestanti. Si levarono cori contro Eisenhower, gli USA e il trattato, ma nessuno attaccò direttamente Hagerty, il quale rimase comunque prigioniero all'interno del veicolo nel quale viaggiava, circondato da una folla in agitazione. Anche l'elicottero che fu inviato a prelevarlo, dovette aspettare a lungo prima che la polizia riuscisse a disperdere i giovani che ne impedivano l'atterraggio.

Il Consiglio Popolare di nuovo prese le distanze dal carattere eccessivo dei disordini, che invece fu accolto tra le file del PCG come un trionfo, benché in ultima analisi non fosse riuscito a sortire il minimo effetto sul far desistere Kishi dall'accogliere il presidente Eisenhower il 19 giugno. Per questo l'Anpo jōyaku kaitei soshi kokumin kaigi decise di organizzare un nuovo sciopero generale per il 15 di quel mese.

La contestazione si svolse come da programma sino a sera, quando alcuni studenti riuscirono a irrompere di nuovo negli spazi antistanti il Parlamento nipponico. La polizia rispose con una carica, brandendo mazze in legno e cercando di respingere i manifestanti fuori dai cancelli. Fu in tale circostanza che Kanba Michiko, studentessa ventiduenne della Tōdai, perse la vita. La morte della giovane ragazza provocò un forte shock tra tutti i partecipanti. Si registrarono molti altri

[362] KOSCHMANN, *Authority...,* op. cit., p. 85.

feriti, soprattutto quando un gruppo di estremisti di destra (appartenenti alla Ishin Kōdōtai) si avventò sui manifestanti. All'interno del cortile gli scontri continuarono a lungo, con sette veicoli della polizia ribaltati e dati alle fiamme. Alcuni membri del PSG cercarono di fare da intermediari ma senza risultato. Col passare delle ore la protesta non accennava a placarsi, così poco dopo la mezzanotte, la polizia ricevette l'ordine di usare gas lacrimogeni, per la prima volta da quando erano cominciate le contestazioni contro il trattato di sicurezza. Fu questo il momento in cui le forze dell'ordine si accanirono contro chiunque capitasse loro a tiro, professori, reporter e dimostranti pacifici, dando adito alle successive accuse di brutalità ed eccesso di violenza. Intorno alle 4 e 30 gli ultimi dimostranti furono allontanati e si poté così iniziare la conta dei danni: 18 veicoli della polizia bruciati, centinaia di studenti e poliziotti feriti, 196 giovani arrestati e una ragazza uccisa.[363]

Nella conferenza stampa dell'indomani Kishi annunciò l'annullamento della visita del Presidente Eisenhower. Il giorno successivo, il 16 giugno, i sette maggiori quotidiani dell'arcipelago, *Sankei, Tōkyō Shinbun, Tokyo Times, Nihon Keizai, Mainichi, Yomiyuri* e l'*Asahi,* pubblicarono un editoriale congiunto riguardo i fatti del giorno precedente, dal titolo evocativo di "Spazziamo via la violenza, salvaguardiamo la democrazia parlamentare":

> "Quite apart from whatever may have been the causes, the bloody incidents on the nights of June 15 inside and outside the Diet were utterly deplorable and threw parliamentary democracy into a crisis. Never before have we been so deeply disturbed as we are now about the future of Japan.
>
> In a democracy, differences should be contested with words. Whatever the causes and whatever the political difficulties may be, the use of violence to settle matters cannot be permitted under any circumstances. If a social trend permitting violence should once become general, we believe that democracy will die and a grave situation will arise which will endanger Japan's national existence.
>
> Consequently, the Government, which bears the grave responsibility for the present situation, must speedily exert every effort to resolve the current situation. In this connection the Government must make it clear that it will respond to the sound judgment of the people. At the same time, since the suspension of the Diet's function is one of the reasons for the current confusion, the Socialist and the Democratic Socialist Parties should, at this time, lay aside their disputes for the time being and return to the Diet. We sincerely believe that is the wish of the people that they return to the Diet and cooperate in resolving the situation by restoring the Diet procedures to normal.

[363] PACKARD, *Protest in Tokio*…, op. cit., pp. 198-203.

> We therefore sincerely appeal to the Government and Opposition Parties to respond to the fervent wishes of the people by agreeing to protect parliamentary democracy and by dispelling the unusual anxiety now troubling the people. "[364]

In realtà non furono poche le rimostranze che accompagnarono quelle parole, da molti interpretate come un invito ai manifestanti a non continuare oltre con le loro proteste e lasciare che i lavori all'interno del parlamento riprendessero normalmente, più che una condanna dell'operato di Kishi e dell'atteggiamento violento della polizia.

Dopo la morte di Kanba Michiko, i leader della Lega Comunista organizzarono per il 18 giugno una veglia funebre in onore della defunta, osteggiata però da PCG e PSG. Si riversarono circa 330 mila persone per le strade di Tokyo che marciarono verso il parlamento, consci che ormai anche senza una votazione in Camera Alta, il trattato sarebbe automaticamente diventato esecutivo. Il 18 giugno non ci furono scontri o disordini, come se il funerale di una ragazza si fosse trasformato improvvisamente nel funerale di una nazione intera.

Il 20 giugno la revisione dell'Anpo superò il suo ultimo ostacolo parlamentare e dopo una breve cerimonia il 23, entrò ufficialmente in vigore. Lo stesso giorno Kishi Nobusuke annunciò le sue dimissioni. Ci furono sporadici focolai di protesta, e per il 24 venne organizzata una nuova marcia in memoria di Kanba Michiko.[365]

Con la ratifica del Trattato di Sicurezza e le dimissioni di Kishi, gli animi infiammati della popolazione si spensero di colpo. All'interno del PLD ci furono diversi cambiamenti, mirati a ripristinare l'immagine di stabilità e responsabilità che da sempre caratterizzava il partito. Il nuovo primo ministro, Ikeda Hayato, assunse fin dall'inizio del suo mandato un basso profilo, per cercare di prendere le distanze dal suo "scomodo" predecessore. Iniziò poi diversi tentativi di collaborazione pacifica con l'opposizione, oltre che a concentrarsi prevalentemente su una serie di riforme di carattere economico.

Al termine di questo particolare clima politico, il Consiglio Popolare non fu più in grado di dare unità e coesione alle varie forze della sinistra giapponese: in particolare PCG e PSG presero a rivolgersi un'aspra serie di attacchi e insinuazioni riguardo presunti meriti e colpe in merito agli eventi appena conclusi. A marzo del 1961 l'Anpo jōyaku kaitei soshi kokumin kaigi fu sciolto. Il partito socialista, assieme al Sōhyō, si spostò in quegli anni verso posizioni più moderate, ma senza riuscire a fermare l'emorragia di consensi cominciata nel 1959. Di contro il Kyōsantō segnò un aumento dei consensi tra i lavoratori, a cui però fece da contraltare l'allontanamento in blocco degli intellettuali e l'alienazione delle simpatie degli abitanti delle campagne. Ugualmente, anche lo

[364] SASAKI-UEMURA, O*rganizing*…, op. cit., pp. 50-51.
[365] BELLIENI, *Zengakuren Zenkyoto*..., op. cit., p. 69.

Zengakuren uscì a pezzi dagli anni dell'Anpo tōsō: già nel giugno dello stesso anno, migliaia di iscritti abbandonarono il movimento, che finì per contare solo poche centinaia di membri. Parallelamente invece crebbe molto il Minseidō, (abbreviazione di Nihon minshu seinen dōmei), ovvero l'"ala giovanile" del PCG. Con la fine del 1961, anche per il movimento studentesco sembrò arrivata la conclusione: le lotte di potere interne avevano ulteriormente indebolito una realtà ormai allo stremo, che arrivò a contare ben cinque correnti di pensiero diverse al suo interno, che servirono solo ad allontanare definitivamente anche i nuovi, giovani interessati. Per Bellieni addirittura lo Zengakuren, "come organizzazione unitaria, non esisteva più dal 1958", quando il PCG venne messo in minoranza al suo interno.[366] Assieme a esso anche il partito socialista, come detto, dopo il periodo delle proteste andò incontro a un lento declino, in parte dovuto al fallimento nello sciopero alle miniere di Miike.[367]

Con le elezioni generali del 1960 che videro di nuovo la vittoria del PLD, il "periodo dell'Anpo tōsō" arrivò alla sua conclusione, dimostrando che le numerose agitazioni, scioperi e manifestazioni in fondo non erano riuscite a spostare le convinzioni più profonde della popolazione giapponese.

Se pensiamo anche ai successivi movimenti quali il Beheiren o quelli nati in seguito ai problemi ambientali, possiamo considerare l'Anpo tōsō come la fine di quella tipologia di protesta classista, ancora di stampo marxista per certi versi, che poneva come agente di cambiamento la classe lavoratrice. Questa visione venne superata e rimpiazzata da nuove teorie e discorsi che partivano da una figura nuova: quella dello *shimin*. L'Anpo ha rappresentato nella storia moderna giapponese uno spartiacque non solo in merito a questioni puramente politiche, ma segnando anche il passaggio da problematiche risalenti a prima del secondo conflitto mondiale verso quelle legate al futuro apparentemente più radioso della nazione in seguito al miracolo economico. L'Anpo si pone anche temporalmente a metà tra l'annuncio ufficiale della fine del periodo del "dopoguerra" del 1956 e l'effettivo sorpasso della produzione economica del periodo antebellico fatto registrare a metà anni sessanta. Scalpino ad esempio nella sua opera sostiene che gli eventi

366 ibid., p. 87.

367 Il più grande sciopero della storia moderna giapponese ebbe luogo tra le montagne del Kyushu quando la Mitsui Mining Company decise il licenziamento di circa trecento lavoratori, tra i quali 120 membri della sezione locale del PSG e 31 del PCG. La disputa travalicò ben presto i confini locali per trasformarsi in una questione nazionale, con partiti e associazioni varie intente a offrire supporto ai minatori impegnati in uno sciopero che dalla primavera del 1959 andò avanti per ben 282 giorni, terminando però in un nulla di fatto. Vi presero parte attivamente più di dieci mila operai, che si barricarono nelle miniere assieme alle famiglie. Tuttavia l'incombere del periodo del rinnovo del trattato di sicurezza nippo-americano, spinse il governo giapponese ad adottare una linea d'azione particolarmente dura, atta all'eliminazione di qualsiasi minaccia prima che si allargasse eccessivamente. Venne deciso quindi l'impiego massiccio di forze di polizia, con circa quindici mila che ebbero facilmente ragione dei manifestanti, sgombrando le miniere. L'episodio di Miike fu un momento importante nelle storia dell'arcipelago, che alcuni storici commentarono però come una grave sconfitta che segna il fallimento della presa di coscienza proletaria, oltre che portare alla luce quei limiti del movimento sindacale che le proteste dell'Anpo fecero risaltare ancor di più.

del 1960 hanno permesso l'apertura di nuove possibilità per la democratizzazione su vasta scala del Giappone, poiché data la natura essenzialmente chiusa del processo politico, i manifestanti furono obbligati ad agire al di fuori dei canali tradizionali parlamentari e creare teorie alternative di democrazia.[368] Ancora, Kōsai Yutaka ha parlato dell'esperienza del 1960 e di Miike come di tappe fondamentali per il Giappone per diventare una nazione avanzata: sono «rites of passage in Japan's period of modernization in the 1960s; they were an exorcism for that purpose, a rite of purification.»[369]

Il ritratto che per anni è stato fatto dei disordini presentava diverse inesattezze, a cominciare dall'eccessiva uniformità e compattezza che veniva attribuita ai manifestanti, sorvolando con troppa superficialità sulle svariate caratterizzazioni interne. Gli stessi PCG e PSG cercarono strenuamente di portare avanti l'idea di un unico grande fronte comune di protesta, uniformando le diverse filosofie presenti e ritenendo che l'impatto potesse in questo modo acquisire maggior forza. In realtà molto spesso i vari gruppi rivendicarono esplicitamente la propria indipendenza ideologica, a cominciare proprio dal movimento studentesco, che in numerose occasioni all'interno del Consiglio Popolare, ad esempio, si scontrò con i vertici del partito socialista.

Osservando foto e filmati delle agitazioni, con i suoi cortei ben organizzati e ritmati, si può avere la sensazione di una forza unica, elementale e irrazionale. In realtà il punto di vista privilegiato per capire appieno quegli anni, è proprio quello "umano". Abbassandosi al livello della strada, si riesce a scorgere l'enorme varietà e diversità degli attori presenti. Gli stessi attivisti di gruppi più ridotti nel numero dei membri, spesso facevano riferimento alla natura dei loro movimenti come *chikasui* o *fukuryūsui* cioè correnti sotterranee pronte a esplodere e fuoriuscire per fondersi le une con le altre nei momenti critici, come fu il 1960: i partecipanti erano impegnati in un processo volontario di rimodellamento del proprio io politico e trasformazione democratica della nazione.[370]

È stato calcolato che le agitazioni contro l'Anpo, nel biennio 1959-1960, abbiano coinvolto in gradi diversi quasi sedici milioni di giapponesi. Circa dieci milioni furono coloro che firmarono almeno una petizione contro il trattato di sicurezza; sei milioni grossomodo i lavoratori che scioperarono in segno di protesta; svariate decine di migliaia invece furono i manifestanti per le strade di Tokyo e altre città. La sola capitale nipponica (dove fin dall'inizio si concentrarono i maggiori disordini) fece da sfondo a ben 223 manifestazioni tra l'aprile del 59 e il giugno del 1960.[371] Si tratta di cifre impressionanti, mai più eguagliate negli anni successivi. Per spiegare come mai proprio durante le contestazioni contro l'Anpo si raggiunse un tale livello di

368 SCALPINO, *Democracy* … op. cit., p. 136.
369 KŌSAI, "The postwar…", op. cit., p. 517.
370 SASAKI-UEMURA, O*rganizing*…, op. cit., p. 21.
371 PACKARD, *Protest in Tokio*…, op. cit., p. 236.

partecipazione, accanto alle motivazioni che la storiografia tradizionale individua, legate per esempio al timore di una rinascita dei caratteri imperialistici tipici del Giappone degli anni trenta, si possono identificare ulteriori fattori, spesso non così ben rimarcati, a cominciare dallo spettro della seconda guerra mondiale che aleggiava ancora davanti agli occhi di milioni di giapponesi, col suo carico di orrore e privazioni. La popolazione dell'arcipelago era quindi particolarmente sensibile a ogni minaccia di un suo possibile ritorno. Nel sistema politico di quel periodo erano visibili svariati segni che indicavano tra l'altro come alcuni resti del precedente regime fascista non fossero stati ancora del tutto "sistemati". Lo stesso premier giapponese, Kishi Nobusuke, ne era l'esempio più eclatante: un criminale di classe A salvato dallo SCAP. Inoltre il clima internazionale di guerra fredda rendeva la situazione dell'arcipelago ancor più delicata, dato che con la firma del trattato del 1951, si era schierato apertamente a fianco degli Stati Uniti.

Nel corso degli anni cinquanta erano sorti poi nuovi canali di partecipazione politica: gruppi di stampo popolare, associazioni, circoli culturali, ecc. Si trattava sovente di realtà dalle dimensioni alquanto ridotte, informali, accomunate dal tratto comune di promuovere il confronto faccia a faccia tra i suoi partecipanti. Alcuni studiosi hanno cercato di rintracciare una sorta di continuità con altri movimenti risalenti al periodo prebellico, come gruppi giovanili, di pellegrinaggio, associazioni di mutuo soccorso. C'è anche chi si richiama apertamente a una simile tradizione, sottolineando un legame con un passato autoctono che l'arrivo del capitalismo occidentale aveva corroso profondamente. Rappresentarono una sorta di alternativa istituzionale ai partiti, i quali dovrebbero occuparsi degli interessi dell'intera nazione, con progetti anche a lungo termine, mentre questi gruppi spesso nacquero a livello locale intorno a interessi comuni. [372]

Ancora, nella politica del dopoguerra le donne trovarono maggiori possibilità per l'impegno sociale. Soprattutto nel corso degli anni settanta seppero conquistarsi un ruolo sempre di maggior spessore in tali battaglie. Se all'interno dei sindacati la presenza femminile è sempre stata piuttosto bassa (fenomeno spiegabile anche a causa delle norme lavorative talvolta discriminatorie dell'arcipelago), i problemi che soventemente i nuovi movimenti sociali si trovarono ad affrontare, rientravano in campi in cui era la donna ad avere un ruolo centrale. Esse rappresentarono una forza politica fresca nel Giappone del dopoguerra, sospinte anche da un sentimento di rivalsa contro certe scelte a lungo discriminanti nei loro confronti. In fondo fino a qualche decina di anni prima era ancora l'ideale del *ryōsai kenbo* a guidarne la vita. Il nuovo codice civile oltre a conceder loro il diritto di voto, servì soprattutto a legittimare la possibilità, finalmente, anche per le donne di ritagliarsi un ruolo attivo nella società giapponese, senza essere costrette a subire alcun tipo di disparità di trattamento. Nonostante tutto, però, il luogo comune che vede la donna legata all'ambiente domestico, non scomparve mai completamente. Le problematiche in cui

[372] ibid. pp. 23-30

l'intervento femminile sarà più massiccio sono proprio quelle più vicine a questo mondo, come il problema legato ai consumi (cui dopo gli esperimenti americani del 1954 con l'esplosione di un ordigno atomico presso Bikini e il conseguente coinvolgimento di un peschereccio giapponese, le cui merci contaminate finirono per essere messe in vendita, si legherà anche la questione della pericolosità del nucleare) o dell'educazione dei figli. All'interno del PTA (Parent-Teacher Association) per citare un caso dei più famosi, le presenze maschili erano una percentuale risibile. Furono soprattutto tali "quote rosa", per lo meno inizialmente, a finire per scontrarsi contro i provvedimenti governativi mirati a ristabilire un controllo più capillare del sistema scolastico attraverso la creazione di un sistema centralizzato, oppure a seguire l'affaire dei libri scolastici.[373]

Infine, in quegli anni si poté assistere allo sviluppo di un nuovo sistema di pensiero che tendeva a porre al centro del discorso politico, come agente del cambiamento storico, non più il proletariato, ma il cittadino. Tale trasformazione era figlia, segnatamente, del dibattito sul concetto di *shutaisei* degli anni cinquanta, particolarmente acceso tra gli intellettuali di sinistra. Tra alcuni degli esponenti più "progressisti", iniziò a manifestarsi una certa insoddisfazione per le teorie marxiste. Essi volevano allontanarsi dal concetto di classe in quanto determinante assoluto, per dare maggior peso all'individuo e al suo potenziale come agente di cambiamento storico. Credevano infatti che i progressi di un simile discorso avrebbero contribuito a instaurare un vero "spirito democratico" nel popolo giapponese: esteriormente, formalmente, il Giappone aveva già ottenuto una "configurazione" democratica grazie alle riforme alleate; al suo interno però continuavano a sopravvivere alcuni elementi di continuità col vecchio regime assolutista.[374]

Le teorie precedenti tendevano a focalizzarsi eccessivamente su forme esteriori e generaliste. Nelle società di massa plasmate da precise regole economiche è facile finire per avere sempre due schieramenti contrapposti l'uno all'altro: "massa versus elite". Così facendo però si sottovaluta inevitabilmente il ruolo dell'individuo, dal momento che tali schieramenti sono considerati come insiemi informi, irrazionali. Ma se tale schema poteva senza alcuno sforzo adattarsi alla società nipponica degli anni trenta, dove la resistenza allo stato era pressoché nulla, nel dopoguerra si è cercato di trasformare il suddito imperiale abulico e alienato in un cittadino autonomo, e spingere di conseguenza la società di massa verso la democrazia, non più intesa come una semplice forma istituzionale, bensì un processo evolutivo individuale, da coltivare giorno dopo giorno.

Giovani e studenti rappresentarono un elemento importante della protesta contro l'Anpo. La loro partecipazione fu decisiva non solo per la radicalità delle loro azioni, ma anche per il carattere autonomo e l'insofferenza che mostrarono nel ricevere ordini all'interno del Consiglio Popolare. La generazione in protesta degli anni sessanta fu la prima a poter usufruire del nuovo

[373] SUGIMOTO Yoshio, *Popular disturbance in postwar Japan*, Hong Kong, Asian Research Service, 1981, p. 74
[374] Victor J. KOSCHMANN, *Revolution and subjectivity in postwar Japan*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 94.

sistema scolastico nipponico. Negli anni seguenti, lo stato fece di tutto per riottenerne di nuovo un controllo più stretto, ma almeno inizialmente, seguendo le direttive dello SCAP, la decentralizzazione permise ai singoli insegnanti di poter agire con una certa libertà individuale. La generazione dell'Anpo poi si caratterizzò anche per il disincanto legato alla realtà politica tradizionale, nella fattispecie il PCG. I suoi continui voltafaccia, così come la chiusura dimostrata in diverse occasioni in cui ogni opinione discordante dalle direttive di partito veniva malamente messa a tacere, allontanarono dal partito migliaia di sostenitori. Celebre è il caso di Sunakawa, quando il Kyōsantō rifiutò di procedere accanto ai giovani manifestanti che protestavano contro l'ampliamento della base americana nella zona. Quell'ennesimo contrasto portò alla fine del 1958 alla nascita della Lega Comunista: l'associazione nacque dopo che il partito mal sopportando le critiche rivolte al suo operato da numerosi giovani iscritti, ne decretò l'espulsione immediata. Al tempo dell'Anpo, all'interno dello Zengakuren, erano i rappresentanti della Lega ad avere il ruolo guida, in una strana coesistenza con anche altre correnti di pensiero. Quali che fossero i dettagli ideologici su cui si trovavano in disaccordo, rimane il fatto che tutti erano uniti sulla necessità di un'azione diretta e radicale, d'impatto, per risolvere la crisi democratica di quegli anni.[375]

L'eredità più importate dell'Anpo tōsō è l'idea innovativa del cittadino come attore principale che agisce nell'ambito della sfera pubblica. Quando parliamo di cittadino (*shimin*), non si fa riferimento solo alla classe media urbana o al ceto borghese, ma si abbraccia una gamma di individui molto più ampia. Matsushita Keiichi definisce lo *shimin* come "the autonomous human being who, ideally, embodies the republican spirit of freedom and equality".[376] Il cittadino non ricalca alcuno stereotipo lavorativo; è attivo politicamente perche interessato ai problemi quotidiani, piuttosto che a un'idea astratta di giustizia. Di conseguenza non considera le proprie idee come infallibili e assolute, e ciò gli permette di conservare una mente aperta e flessibile. Il termine stesso, poi a differenza di "proletariato" aveva un carattere più vasto, e soprattutto non faceva riferimento a nessun ideologia già esistente. Questo era un particolare specialmente allettante per quella fascia di popolazione che era rimasta immensamente delusa dal comportamento della "vecchia sinistra" durante l'Anpo tōsō. Parlare di *shimin* significa far riferimento a una nuova dimensione individualistica della popolazione, che deve essere in grado di iniziare ad assumersi le responsabilità delle proprie azioni, senza la comodità di potersi riparare in caso di necessità dietro a un "etichetta" ideologica o all'ombra di un nome. Il Beheiren, per esempio, sembra aver fatto sua la lezione, nell' autodefinirsi uno *shimin rengō*, ovvero un "unione di cittadini": le responsabilità del governo nipponico sono le responsabilità di tutti i cittadini, che

375 BELLIENI, *Zengakuren Zenkyoto*..., op. cit., p. 129.
376 MATSUSHITA Keiichi, "Citizen participation in historical perspective", cit. in *Authority and the individual in Japan: citizen protest in historical perspective*, (di J.Victor KOSCHMANN), Tokyo, University of Tokyo Press, 1978, p. 173.

si sentono quindi in dovere di protestare, nel caso specifico contro una guerra ingiusta, cui il Giappone stava partecipando solo per volere dell'America. Non è quindi esagerato affermare che la conquista maggiore fatta segnare dall'Anpo tōsō, sia stata proprio lo sviluppo di una nuova concezione dell'individuo in relazione all'autorità politica costituita.[377]

Nel caso dei movimenti per l'ambiente che si svilupperanno soprattutto negli anni settanta si è cercato di coinvolgere un pubblico quanto possibile più ampio in questioni locali, ovvero di comunità di volta in volta minacciate da interessi economici superiori. Il governo nipponico infatti cercò di giustificare progetti ad alto impatto ambientale, come la costruzione di un aeroporto internazionale a Narita, impianti petrolchimici o centrali nucleari, ad esempio, affermando che venivano realizzate in nome dell'interesse dell'intera nazione, per cui eventuali proteste erano solo espressione di particolarismi ciechi ed egoisti, poiché veniva anteposto l'interesse privato di pochi al bene di molti. Si stava di fatto affermando che prima ancora dei cittadini, fossero i burocrati statali a sapere quello che era meglio per la nazione. Le contestazioni dal basso invece vertevano sul fatto che non poteva certo definirsi "servizio pubblico" l'imposizione coatta di un progetto, approvato senza il minimo dialogo con gli abitanti del luogo: una situazione pericolosamente simile al colpo di mano operato da Kishi in occasione del rinnovo del trattato di sicurezza nippo-americano nel 1960.[378] Per lo stato, il sacrificio di poche unità avrebbe permesso un miglioramento a favore di moltissimi giapponesi, mentre i manifestanti criticavano duramente che l'obbligo di accettare simili progetti senza tenere minimante conto delle esigenze e della volontà delle persone del luogo, non rappresentava un impegno in nome del bene pubblico. Anche perché in diversi casi si trattava di favorire i guadagni delle compagnie private, in cui il "bene pubblico" finiva per essere puramente accessorio.

In occasione degli scontri degli anni settanta si può quindi arrivare a leggere una critica alla modernità che invece nelle proteste del 1960 non era ancora così ben articolata. Vengono portate avanti riflessioni sulle scelte intraprese dal Giappone, e sui costi che tali decisioni comportarono. Il sostegno solido fornito dal governo nipponico al processo di industrializzazione selvaggio del paese (basta pensare alle politiche aggressive intraprese da Ikeda mirate al raddoppio delle entrate) ha portato il Giappone a essere inconfutabilmente una delle nazioni più ricche e potenti al mondo, ma parallelamente ha anche eroso la capacità di molti dei suoi abitanti di poter godere di tali ricchezze.[379]

Il Giappone post-Anpo tōsō

[377] McKEAN, *Environmental protest*…, op. cit., pp. 134-138.
[378] SASAKI-UEMURA, O*rganizing*…, op. cit., p. 215.
[379] Vedi i movimenti che si origineranno soprattutto negli anni ottanta che andarono a mettere in discussione le modalità stesse di produzione e consumo dei beni nella società giapponese, arrivando a proporre visioni e stili di vita alternativi.

Nel 1962 il governo nipponico, ritenendo l'opposizione dei partiti della sinistra talmente frammentata da non costituire più un pericolo, propose di nuovo un emendamento che restringesse e regolasse più severamente l'autonomia delle università. Ma le reazioni che ne conseguirono, deboli e inorganiche, servirono solo a confermare le distanze che ormai si erano venute a creare tra le forze che fino a pochi anni prima avevano cercato di cooperare sotto l'insegna del Consiglio Popolare.

Verso la metà degli anni sessanta, la scena politica dell'arcipelago vide l'ingresso di un nuovo "attore": il Beheiren. L' 8 ottobre 1967, circa tre mila studenti , seguiti poco dopo da due mila operai dell'*Hansen seinen iinkai* ("Comitato giovanile contro la guerra"),[380] si diressero verso l'aeroporto di Haneda, con l'obbiettivo di impedire la partenza del Primo Ministro giapponese Satō Eisaku per il Vietnam del Sud. Ai silenzi sulla questione di sindacati e partiti, rispose con decisione il movimento studentesco, denunciando l'enorme valore politico di quel viaggio, che equivaleva ad ammettere ancora una volta la sottomissione del Giappone al volere degli Stati Uniti e il tacito appoggio alla guerra del Vietnam. Per la prima volta i manifestanti si presentarono armati, mossi dalla convinzione maturata negli anni delle proteste contro l'Anpo, che non sempre le maniere pacifiche fossero sufficienti. Il ricorso alla violenza può essere letto come una sorta di reazione al reiterato tradimento di quei principi democratici su cui si basava la Costituzione dell'arcipelago e che il governo nel corso degli anni aveva più volte calpestato (come garantendo la partecipazione del Giappone nella guerra del Vietnam).

Lo scontro che seguì con le forze dell'ordine, fece registrare una nuova vittima, un giovane studente, bastonato a morte. La violenta reazione del mondo universitario ai fatti di Haneda, dette il via a una nuova era di contestazioni.

> "Il governo e la stampa borghese rimangono colpiti da questa *escalation*. Si fa strada la convinzione che, se la Zengakuren è una minoranza, si tratta pur sempre di una minoranza ben organizzata e decisa a non cedere. La classe proletaria, ammorbidita e alienata da decenni di sconfitte sindacali si trova di fronte a un esempio, non solo di attivismo e militanza, ma anche di una forte coscienza di classe. Gli studenti per quanto in modo ancora generico e impreciso si sforzano di rappresentare non se stessi ma tutta la classe popolare; questa è la lezione di Haneda e delle altre lotte che seguiranno."[381]

[380] L'*Hansen Seinen Iinkai* (il nome ufficiale era Betonamu sensō hantai – Nikkan hijun soshi no tameno hansō seinei iinkai, ベトナム戦争反対・日韓批准阻止のための反戦青年委員会) fu un'associazione di giovani lavoratori, nata in seno al Partito Socialista Giapponese, nel 1965, per protestare contro la guerra del Vietnam e il trattato nippo-coreano.

[381] BELLIENI, *Zengakuren Zenkyoto*..., op. cit., p. XXXI.

Dopo gli scontri lo Zengakuren sembrò riguadagnare vitalità rispetto agli altri membri della sinistra nipponica. La vicenda dell'Enterprise, poi, servì a far registrare un altro passo avanti. La visita della portaerei nucleare all'arcipelago venne accolta da una delegazione di più di due mila studenti in protesta. Gli schieramenti dell'opposizione, per non rimanere schiacciati tale iniziativa, organizzarono a loro volta una serie di iniziative tra gli iscritti della zona, serrando però le file ai giovani. Tuttavia in occasione degli scontri con le forze dell'ordine, furono proprio questi "manifestanti di partito" ad accorrere in soccorso degli studenti. Ancora, a Sanrizuka, una località dalle parti di Chiba si consumò un aspro scontro tra lo stato e i contadini della zona che si videro espropriate le terre in cui vivevano, per la costruzione di un aeroporto (il futuro aeroporto internazionale di Narita). Il governo nipponico aveva deciso le confische senza instaurare alcun dialogo con gli abitanti del luogo, così nel 1971, quando i provvedimenti iniziarono, si ebbero i primi scontri, che andarono pian piano intensificandosi a causa anche della diffusione della voce a proposito di una presunta relazione segreta tra la costruzione del nuovo aeroporto e gli interessi militari americani in Giappone. Anche in questo caso furono i soli studenti ad appoggiare gli abitanti di Sanrizura e opporsi all'esproprio, nel completo silenzio dei partiti.[382]

Nel 1968 le proteste arrivano all'interno delle università (*gakuen tōsō*). Gli atenei coinvolti furono più di duecento, tra cui anche due istituzioni dal forte valore "simbolico": la Tōdai e la Nichidai. In questo periodo, dalle ceneri del Sanpa Rengō,[383] nacque il primo Zenkyōtō (da Zengaku kyōtō kaigi). Al suo interno si raccolsero non solo quei gruppi studenteschi minori che non confluirono nello Zengakuren, ma anche ricercatori universitari, assistenti, e molte volte gli stessi professori. Di fronte all'immobilismo del mondo politico di sinistra, la lotta all'interno delle università proseguì. Lo Zengakuren e i vari Zenkyōtō erano decisi a mettere in atto il loro piano di sferrare un attacco contemporaneamente a diversi obbiettivi: Parlamento, Ministero della Difesa, la residenza del premier, la sede della Kidōtai (la "Squadra di'intervento mobile" nipponica) e la stazione di Shinjuku. [384]

Come nel precedente francese del maggio 1968, anche in Giappone le rivolte scoppiate alla Tōdai e alla Nichidai, hanno origine da rivendicazioni e contestazioni universitarie, a cui si sommarono ben presto le motivazioni di coloro che protestavano contro la guerra del Vietnam e

382 BROADBENT, *Environmental politics*…, op, cit., p. 156

383 Un'associazione formatasi nel 1965, nel pieno del tumulto e della confusione che avvolse il movimento studentesco in quegli anni, che si attestò su posizioni fortemente critiche nei confronti del Partito Comunista Giapponese.

384 "Alle 19, di fronte a una folla di forse cinquanta mila persona che li accoglie da trionfatori, diecimila Zengakuren armati di tutto punto convergono sul piazzale antistante la stazione [di Shinjuku]. Solo dopo alcune ore la polizia, liberati gli altri fronti, potrà convergere su Shinjuku. Ma quando gli studenti inizieranno a ritirarsi sarà l'enorme folla ad attaccare. Alla una la polizia dichiara la legge marziale arrestando tutti coloro che si trovano sul luogo dello scontro. Più di novecento arresti, centinaia di feriti dalle due parti e più di seicento milioni di danni sono il bilancio dello scontro. La stazione di Shinjuku non era un obbiettivo scelto a caso: era il nodo focale dei trasporti della grande metropoli e il simbolo per eccellenza del sistema. È proprio attraverso la stazione di Shinjuku che quotidianamente passa la maggior parte dei rifornimenti USA destinati alla guerra del Vietnam.", BELLIENI, *Zengakuren Zenkyoto*..., op. cit., p. XXXIV.

una controversia mai del tutto sopita, come quella dell'Anpo, di cui si stava avvicinando il nuovo anniversario. Si andarono così combinando in un unico grande movimento di massa le insoddisfazioni nei confronti del sistema educativo nipponico, con questioni politiche, finendo per fondersi in un unico fronte d'attacco.

Nel gennaio del 1969 all'interno della Tōdai, un ultimo gruppo di studenti stava tentando una resistenza disperata. All'epoca era in atto un processo di unificazione tra Zengakuren e Zenkyōtō, mirato alla formazione di un'unica organizzazione studentesca a livello nazionale (sarà lo Zenkoku zenkyōtō rengō). Nuovi scontri avvennero il 28 aprile del 1969, giornata della solidarietà verso Okinawa. Il 15 giugno dello stesso anno, per la prima volta dopo i disordini contro l'Anpo, le strade di Tokyo furono invase nuovamente da più di cinquanta mila manifestanti. In pratica si poté assistere a una "radicalizzazione" della lotta, portata avanti dai soli studenti. Anche in passato essi erano stati il motore che aveva spinto le contestazioni contro l'Anpo, ma in quel clima essi erano stati capaci di ottenere un vasto seguito tra tutti i livelli della popolazione. Cosa che invece non furono più in grado di fare dopo il 1960, quando, anche a causa dei loro obbiettivi fortemente legati al mondo accademico di cui facevano parte, fallirono nel ricollegarsi a una realtà più ampia. In tale insuccesso si inserisce poi anche la scelta di accompagnare le loro proteste con la violenza.

Con l'inizio degli anni settanta il Giappone entrò in una nuova era, quella della cosiddetta "*sensō o shiranai sedai"*, ovvero una generazione di individui nati dopo la guerra, o che comunque non avevano avuto un esperienza diretta del conflitto. Come testimoniato anche dalla ripresa economica che aveva portato il Gippone a divenire una delle superpotenze mondiali, il periodo del dopoguerra, poteva dirsi ormai definitivamente concluso.

Il Beheiren

Beheiren (abbreviazione di "Betonamuni Heiwa o! Shimin rengō"), fu un movimento contro la Guerra del Vietnam e la partecipazione giapponese. Per quanto spinto anche da sentimenti nazionalistici contro gli Stati Uniti e l'uso delle basi militari per fini bellici, sembra anticipare, in quanto a struttura interna, i movimenti per l'ambiente degli anni settanta: nessun leader, nessuna iscrizione ufficiale, ecc. Il primo raduno dell'associazione risale al 1965, presso il parco Shimizudani, a Tokyo. Questo luogo era stato spesso usato per i ritrovi anche durante il periodo dell'Anpo; la scelta dei leader del Beheiren non era infatti casuale: essi cercarono di stabilire una sorta di connessione tra i due movimenti, come a sottolineare che l'eredità delle proteste contro il trattato continuava a vivere. La partecipazione alle attività del Beheiren, era libera, spontanea, senza obblighi o vincoli di alcun genere. Chiunque poteva usare il nome del movimento, purché accettasse di condividere gli scopi e i principi fondamentali che guidavano l'azione dei suoi

membri: l'autodeterminazione del popolo vietnamita e il ritiro del Giappone dal conflitto. I partecipanti potevano scegliere in completa autonomia il grado di "immersione" nelle attività, anche quelle promosse dagli altri membri, senza il timore di essere emarginati all'interno del gruppo o di essere allontanati definitivamente. Non esisteva un esecutivo che pianificasse le strategie dei vari partecipanti, e ognuno poteva proporre idee e progetti liberamente. Non esisteva neanche un quartier generale del Beheiren, nonostante a Tokyo vi fosse una sorta di sede centrale, che in realtà aveva il solo compito di favorire le comunicazioni tra i vari appartenenti a una società dalle maglie piuttosto larghe. In questo modo si garantiva completamente l'autonomia locale di ogni singolo membro o gruppo.[385]

Dal momento che il Beheiren criticò aspramente la politica imperialista a stelle e strisce, venne spesso accostato agli ambienti di sinistra. Ma tale associazione, come sarà poi anche per i movimenti ambientali, non sottostò mai a nessuna sigla, rivendicando continuamente la propria indipendenza. Sono realtà figlie della nuova sinistra, nata dal senso di delusione e disillusione verso i partiti tradizionali (PCG e PSG).[386]

Il Beheiren inaugurò poi un modello che negli anni seguenti sarà ripreso anche da altri movimenti sociali, ovvero il porsi come "limitato" temporalmente: gli obbiettivi che il gruppo si proponeva di raggiungere venivano messi in chiaro fin dall'inizio, e una volta conseguiti, il movimento si sarebbe automaticamente sciolto. In altre parole, non si prefissavano di diventare un'istituzione permanente con particolari sostegni ideologici cui richiamarsi. Questo pragmatismo di fondo, unito a obbiettivi di breve termine, se da un lato favorì la partecipazione popolare, attratta dalle "limpidezza" del movimento, dall'altra rischiò di confinarne l'operato eccessivamente a una realtà locale.

Storici e intellettuali concordano nel ritenere il 1960 come un anno fondamentale nella storia della democrazia giapponese. Murayama Masao addirittura quantifica la portata rivoluzionaria rappresentata dal 19 maggio accostandolo al 15 agosto, cioè la data della resa del Giappone e della fine della Guerra del Pacifico. Entrambi i momenti infatti sembrano caratterizzarsi per la profonda "determinazione a costruire un Giappone nuovo". Processo che tuttavia in entrambi i casi venne frustrato dall'intromissione dell'autorità, sia essa interna o esterna al paese.[387]

Il 1960 ha visto un clima di violenza ma allo stesso tempo di attivismo diffuso, in cui confluirono tutti gli ideali e le attese per la realizzazione di quel cambiamento democratico a lungo invocato. Voltandosi indietro, sembra quasi che i quindici anni precedenti l'Anpo tōsō non

385 SUGIMOTO, *Popular disturbance*…, op. cit., pp. 101-102
386 Patricia G. STEINHOFF, "Protest and democracy", in *Democracy in Japan*, (a cura di ISDHIDA Takeshi, Ellis S. KRAUSS), Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1989, p. 180.
387 MARUYAMA Masao, "Fukusho no setsu*"*, cit. in *Democracy in postwar Japan: Maruyama Masao and the search for autonomy*, (di Rikki KERSTEN), London, Routledge, 1996, p. 117.

siano stati altro che un lungo preludio, un'introduzione inevitabile a quanto sarebbe successo in quei mesi. La crisi politica del 1960 e il discorso pacifista che vi orbitò attorno, si rivelano per quello che furono intrinsecamente: un dibattito sulla democrazia stessa. Parlare di Anpo è parlare di democrazia. Il rinnovo del trattato non è stato il centro di tutto, ma solo un pretesto: la molla capace di portare avanti il dibattito sulla democrazia nel dopoguerra. Sotto la superficie del mondo politico tradizionale, si stavano muovendo profondi dubbi sulla deriva che lo stato nipponico stava assumendo; perplessità che la questione del rinnovo dell'Anpo non fece altro che portare alla luce. Le manifestazioni e i cortei di protesta che soprattutto tra gennaio e giugno del 1960 animarono le strade di Tokyo, non erano rivolte a un nemico esterno, ma mosse unicamente dalla rabbia verso un governo non democratico, incarnato dalla figura di Kishi Nobusuke. Le sue azioni del 19 maggio, segnarono il destino diplomatico di una nazione, senza dibattito, discussioni o senza prestare la minima attenzione alle voci delle migliaia di manifestanti che da mesi stavano affollando le strade delle principali metropoli del paese. Le dimissioni di Kishi non conclusero certo questo delicato periodo della storia dell'arcipelago. Non bisogna confondere la fine della crisi politica con la fine della crisi democratica. Quanto accadde in quei mesi andò molto probabilmente ad accrescere i dubbi di molti giapponesi sul nuovo sistema democratico, e non è certo così folle pensare che l'apatia verso la politica e il senso d'impotenza che spesso l'accompagna in molti abitanti del paese, derivi in parte proprio dagli avvenimenti di quagli anni.

La centralità nel dibattito del ruolo degli intellettuali, sembra derivare dalle responsabilità risalenti agli anni del conflitto: la "colpa", in tempo di guerra, di non aver saputo adempiere attivamente al ruolo di resistenza durante il regime fascista. Tali sentimenti maturarono poi fino a uno stadio successivo, andando a investire anche le masse. Gli intellettuali infatti smisero i loro panni di teorici puri per gettarsi in prima persona nelle marce di protesta, rivolte adesso non più contro le ingerenze dei programmi americani, ma verso un nemico interno, giapponese e facendosi portatori di quella rivoluzione soggettiva che è la principale conquista dell'Anpo tōsō.

> "Since 1945 Maruyama Masao and his peers had explored the philosophical dimensions of democracy through debating modernisation, *shutaisei* and war responsibility. In 1960 they stated clearly and unequivocally what this meant in terms of political substance. They had already ventured into the realm of political activism in the 1950s as proponents of pacifism and neutralism, but the sub-text of their activism had always been the political shape of Japan's democracy. Through the opportunity provided by crisis in 1960, they were able to

> define and consolidate what amounted to an ethical agenda for their polity. It is true to say that Japan's definition of democracy was forged in 1960."[388]

L'esperienza di quegli anni ha lasciato cicatrici profonde sulla pelle del mondo politico nipponico. È bene sottolineare, però, che il fallimento dell'Anpo tōsō non abbia rappresentato la sconfitta della democrazia stessa. Le idee di fondo non vennero certo ridimensionate dagli eventi del 1960. Rimase tuttavia l'amarezza di constatare in prima persona l'incapacità dell'attività democratica di avere un impatto concreto sui meccanismi decisionali: vennero difatti distrutti, o comunque seriamente danneggiati, quei criteri di legittimazione popolare del poter che tutti i giapponesi avevano cominciato ad accettare.

La partecipazione diretta dei cittadini al processo legislativo, a volte anche mediante manifestazioni e proteste, può essere infatti un indicatore del grado di penetrazione democratica nel tessuto sociale di un paese. Va da sé che tali movimenti debbano essere spontanei, generati naturalmente dal basso, e non manovrati artificialmente da interessi superiori in gioco. Non bisogna infatti confondere la mobilitazione dalla partecipazione politica, che invece è spontanea.[389]

Ancora, anche il suffragio universale non è sinonimo assoluto di democrazia. Ne costituisce senz'ombra di dubbio una parte importante, ma non l'unica. Persino Murayama ha insistito molto su questo punto asserendo che il solo sistema elettorale infatti non è certo sufficiente a rendere un governo democratico. "Voting only takes place once every four years, but the day after the vote, the people should ceaselessly observe whether or not the government is looking after their interests, and this is when parliamentarism will truly be established (…), this is the meaning of the saying 'the people and the public are the foundations of democracy'."[390] Le critiche degli intellettuali nipponici erano dirette contro l'interpretazione poco conforme ai principi democratici che di essa veniva fatta: la maggioranza elettorale non era sufficiente da sola a garantire il carattere democratico di una nazione. Nel caso del Giappone del dopoguerra vi fu una precisa denuncia dell'intellighenzia nipponica, nel riconoscere dinamiche fasciste, tipiche del precedente regime, all'opera entro meccanismi teoricamente democratici. Si trattava in parole povere di una sorta di "dittatura della maggioranza", cioè una classe politica che aveva divorziato dalla propria base sociale. Per questo un ulteriore metro di giudizio può venire dal grado di partecipazione dimostrato dai cittadini: attività comuni definite generalmente come azioni collettive di stampo popolare mirate a intraprendere un dialogo con le autorità istituzionali, al fine di ottenere benefici

---

388 KERSTEN, *Democracy…,* op. cit., pp. 199-200.

389 VERBA, Sidney, NIE, Norman H., KIM, Jae-on, Partecipazione ed eguaglianza politica: un confronto fra sette nazioni, Bologna, Il mulino, 1987, p. 261.

390 MARUYAMA Masao, HIDAKA Rokurō, NAGAI Michio, "Taishū undō ni tsuite", cit. in *Democracy in postwar Japan: Maruyama Masao and the search for autonomy*, (di Rikki KERSTEN), London, Routledge, 1996, p. 134.

per tutta la comunità. Anche sotto un regime totalitarista può capitare, invero alquanto raramente, che si tengano elezioni, anche tra più candidati. Ma le preferenze così espresse sono sempre solo indicative: nei periodi che separano il voto, l'opera di tali movimenti diventa fondamentale per trasmettere idee, sentimenti e preoccupazioni, ma anche supporto al mondo politico.

Murayama si fece portavoce di questo pensiero che numerosi intellettuali percepirono all'indomani dell'approvazione parlamentare dell'Anpo. Per riprendere nuovamente le parole dell'intellettuale nipponico, "the principle of decisions achieved through a democratic process exists on a social base, and it is through being the superstructure over such a process that parliamentary politics derives its meaning for the first time. But a parliament which only exists as a system possibly can in itself function to restrict democratic freedom."[391] È indubbio che quella del 1960 sia stata un'occasione in parte sprecata di spingere in avanti un processo politico iniziato nel 1945. Ma dagli scontri di quei giorni sopravvie un'importante eredità: l'aver stabilito un precedente significativo di attivismo popolare e aver provato la "fattibilità" dell'autonomia sociale. Purtroppo, l'esperienza dell'Anpo dimostrò contemporaneamente come questa autonomia sociale fosse ancora costretta a manifestarsi come opposizione, come resistenza a un governo autoritario rappresentante la legittima incarnazione di uno stato democratico.[392]

Con l'iniziò del decennio successivo poi si registrò la scomparsa delle ultime influenze tangibili che l'Anpo aveva lasciato nella società giapponese, quando gli effetti del trend positivo raggiunto dall'economia giapponese, iniziarono a essere più diffusi e condivisi.

Innanzitutto gli intellettuali persero il ruolo "attivo" che avevano assunto in occasione delle agitazioni. Seki Hirono ha lamentato ad esempio il declino del ruolo degli intellettuali parallelo a quello di quei valori democratici di cui erano diventati portabandiera durante le proteste dell'Anpo: "Along with the Left, the group called intellectuals (*chishikijin*) is also little more than a relic of the past… Intellectuals emphasize ethics because they think that people are free and always capable of rational choice. This view, in turn is supported by the assumption that human beings can understand reality and rationally manage it. But it is characteristic of contemporary society as a gigantic, complex system to charge blindly ahead, laughing off all attempts at analysis and prediction and spurning human control… The assumption on which the very existence of intellectuals was premised - that life is potentially rational and amenable to human control - has collapsed."[393]

Il paese sta emergendo sul piano internazionale come una grande potenza, ma per poter realizzare l'obiettivo della rinascita economica, ha dovuto pagare uno scotto importante: il declino dell'idealismo politico:

[391] ibid.
[392] KERSTEN, *Democracy…,* op. cit., p. 222.
[393] KOSCHMANN, "Intellectuals …", op. cit. p. 420.

"Japan had become a prosperous superstate by mobilizing its population and resources resolutely behind productivity and economic nationalism, and its accomplishments drew understandable admiration and envy from throughout the world. The line between mobilization and regimentation is a fine one, however, and the Japanese state of the 1970s and 1980s also appeared to many observers, especially abroad, to have stepped over that line. In part, this perception reflected the partial success of the conservative hegemony in perpetuating the occupation-period 'reverse course' and steadily undermining what were called the 'excesses' of early postwar political idealism. Once 'democratization' was replaced by economic development as the overriding objective, most Japanese had little choice but to become socialized to corporate and national goals. As time passed, such regimentation was sweetened by the material rewards of prosperity and hardened by nationalistic appeals. The emergence of a mass consumer society created an ethos of 'middle-class' homogeneity and contributed immeasurably to depoliticization (or preoccupation with personal and local matters). Global eminence, in turn, nurtured not only legitimate feelings of national pride but also more ominous attitudes of exceptionalism and racial and cultural superiority". [394]

[394] DOWER, "Peace…", op. cit., p. 31.

GLOSSARIO

Adachi Masao 足立正生 (1939-): regista, sceneggiatore e rivoluzionario. Dopo numerose collaborazioni con Ōshima Nagisa e Wakamatsu Kōji, nel 1971 abbandonò l'universo della celluloide per unirsi al *Nihon Akagun* e poco dopo anche al Fronte popolare per la liberazione della Palestina (FPLP). Fu autore insieme al critico Matsuda Masao della cosiddetta *Fūkeiron,* al centro del loro *Ryakushō renzoku shasatsuma* del 1969.

Akagi Keiichirō 赤木圭一郎 (1939-1961): nato Akatsuka Chikahiro, fu un attore di successo di numerosi Nikkatsu action, come la serie *Kenjū buraichō* o film quali *Muteki ga ore o yondeiru* ("La sirena mi chiama", 1960). Viene spesso ricordato insieme a Kobayashi Akira e Ishihara Yūjirō, che tra il finire degli anni cinquanta e il decennio successivo furono protagonisti di svariate pellicole di enorme popolarità.

Akahata 赤旗: "bandiera rossa". Organo ufficiale d'informazione del Partito Comunista Giapponese, fondato nel 1928.

Anpo hihan no kai 安保批判の会: "Associazione di critica all'Anpo". Uno dei numerosissimi gruppi e associazioni che nacquero intorno alla questione dell'Anpo.

Anpo jōyaku kaitei soshi kokumin kaigi 安保条約改定阻止国民会議: "il consiglio popolare contro la revisione del trattato di sicurezza nippo-americano". Coalizione delle forze progressiste giapponesi, formatosi nel 1959 per coordinare le azioni di protesta contro il rinnovo dell'Anpo. A ricoprire il ruolo guida al suo interno furono PSG, PCG, Sōhyō e Zengakuren.

Anpo kaitei soshi hōritsuka kaigi 安保改定阻止法律家会議: "Consiglio degli avvocati per impedire il rinnovo dell'Anpo". Uno dei numerosissimi gruppi e associazioni che nacquero intorno alla questione dell'Anpo, che raccolse più di duecento uomini di legge.

Anpo mondai kenkyūkai 安保問題研究会: "Convegno di studio sui problemi dell'Anpo". Uno dei numerosissimi gruppi e associazioni che nacquero intorno alla questione dell'Anpo. Fondata nel 1959, l' Anpo mondai kenkyūkai promosse un acceso confronto e dibattito sui temi del trattato di sicurezza, coinvolgendo migliaia di professori, studenti, ricercatori e altri intellettuali, tra i quali Shimizu Ikutarō e Hidaka Rokurō.

Ara Masato 荒正人 (1913-1979): autorevole critico letterario giapponese. Tra i fondatori, assieme con Sasaki Kiichiro, Odagira Hideo, Honda Shūgo e altri della rivista *Kindai Bungaku* ("Lettteratura moderna"). Studioso di Natsume Sōseki, Ara Masato fu anche autore di numerosi mistery e presiedette per anni la commissione incaricata di assegnare il "Premio Edogawa Ranpo" (*Edogawa Ranpo shō*).

Araki Ichirō 荒喜一郎 (1944-): cantante e musicista giapponese. Prestato con successo anche al mondo del cinema, fece il suo debutto canoro nel 1966. In *Nihon shunka kō* interpreta Nakamura, il protagonista.

Asahi Shinbun 朝日新聞: uno dei principali quotidiani pubblicati in Giappone.

Asama sansō jiken 浅間山荘事件: "incidente dello chalet di Asama". Assedio, in segno di protesta contro delle decisioni prese in seno al movimento, di cinque membri del Rengō Sekigun, i quali si barricarono in un'abitazione vicino a Karuizawa, prendendo un ostaggio. Il lungo stallo, protrattosi per ben dieci giorni, si concluse con l'arresto dei cinque studenti e il salvataggio della vittima, a costo della vita di due poliziotti che il 28 febbraio fecero irruzione nella casa.

Asanuma Inejirō 浅沼稲次郎 (1898-1960): dirigente del Nihon shakaitō. Venne assassinato durante un dibattito in diretta televisiva da un estremista di desta di 17 anni, Yamaguchi Otoya.

Ashida Hitoshi 芦田均 (1887-1959): politico giapponese. Primo Ministro (del Jiūmintō, Partito democratico) del Giappone dopo la debacle socialista. Rimase in carica dal 10 marzo 1948 fino al 15 ottobre dello stesso anno.

Atari 当たり: tipo di truffa che consiste nello scontrarsi apposta contro delle auto in corsa simulando un incidente stradale, al fine di estorcere del denaro in cambio del silenzio con polizia e assicurazione.

Atariya 当たり屋: chi perpetua la truffa dell'*atari*.

Beheiren ベ平連: (abbreviazione di Betonamuni heiwa o! Shimin rengō, ベトナム平和を！市民連合). Movimento contro la guerra del Vietnam e la partecipazione giapponese a essa. Fondato nel 1965, il primo raduno venne organizzato nel parco Shimizudani. La partecipazione alle attività del Beheiren, era libera, spontanea, senza obblighi o vincoli di alcun genere. Spesso avvicinato agli ambienti della sinistra ufficiale (PSG e PCG), per le posizioni fortemente critiche del movimento sulla politica imperialista a stelle e strisce, il Beheiren tuttavia non sottostò mai a

nessuna sigla, rivendicando continuamente la propria indipendenza. Le attività del gruppo cessarono nel 1974.

Binbō Monogatari 貧乏物語 : "Storia della povertà", opera di Kawakami Hajime pubblicata inizialmente a puntate nel 1916 nelle colonne dell'Ōsaka Asahi Shinbun, venne poi presentato in un unico volume l'anno successivo. L'opera raccoglie una serie di riflessioni ispirate all'ideologia marxista sulla progressiva diffusione, anche in Giappone, delle strutture capitaliste e delle conseguenze in termini economici che tale fenomeno aveva per la popolazione.

Chanbara チャンバラ: termine onomatopeico derivante dal clangore di due spade che si incrociano in un duello, per estensione utilizzato per indicare i film in costume, di cui le battaglie all'arma bianca (segnatamente, katane), rappresentavano la caratteristica principale.

Chian ijihō 治安維持法: "Legge per il mantenimento dell'ordine pubblico". Entrata i vigore nel 1925, di fatto significò la fine di qualsiasi opposizione al regime totalitario nipponico, dal momento che ogni gruppo o corrente di pensiero che potesse essere interpretata come una minaccia per il *kokutai* venne strenuamente perseguitata e soppressa.

Chichi naki sedai (父なき世代): "generazione senza padri". Espressione coniata da Ōshima Nagisa per indicare quello spaesamento di cui furono vittime milioni di giovani all'indomani del secondo conflitto bellico. Oltre a sottintendere una mancanza "fisica", concreta, rappresentata dai milioni di morti mietuti dalle battaglie, quel modo di dire vuol esprimere anche la perdita di figure ideologiche di riferimento, a cominciare dall'Imperatore stesso. Nel caso particolare del cineasta, poi, così come per molti altri suoi "colleghi" della *nuberu bāgu,* si può ritrovare in quelle parole anche una precisa dichiarazione artistica di indipendenza e rinnovamento: desiderio di autonomia, di percorrere la propria strada, senza seguire le orme di qualcuno, nel cinema come nella vita.

Date Akio 伊達秋雄 (1909-1994): giudice giapponese. Date Akio fu colui che nel 1959 pronunciò il sensazionale verdetto in relazione ai fatti di Sunakawa. Scagionando i sette leader studenteschi, infatti, egli mise in discussione la validità stessa del trattato di sicurezza firmato nel 1951 dal Giappone.

Eiga Hihyō 映画批評 : rivista di critica cinematografica con cui Ōshima iniziò a collaborare nel periodo di apprendistato presso la Shōchiku.

Eiga Hyōron 映画評論 : rivista di critica cinematografica. Nata nel 1925 come un progetto amatoriale, ha avuto intorno alla metà del novecento il suo periodo di massima diffusione. Satō

Tadao, Satō Shigechika, Shinada Yūkichi o Osabe Hideo sono solo alcuni dei nomi che nel corso degli anni hanno collaborato a vario titolo con Eiga Hyōron.

Fujita Susumu 藤田進 (1912-1990): attore giapponese, famoso per aver interpretato diverse pellicole di Akira Kurosawa, a cominciare dal debutto del regista, *Sugata Sanshirō* (id., 1943), ma anche *Waga seishun ni kui nashi*, e *Tora no o o fumu otokotachi* ("Gli uomini che calpestano la coda della tigre", 1945).

Fumie Yuki 富永ユキ (1943-): attrice e cantante giapponese. Venne scelta do Ōshima per interpretare la giovane protagonista, Kyoko, della sua opera d'esordio, *Ai to kibō no machi*.

Fundoshi 褌 : perizoma tradizionale giapponese, indossato dagli uomini. Comunemente usato nell'antichità, è formato da una lunga striscia di tessuto avvolto intorno ai fianchi e attorcigliato nella parte posteriore.

Furukawa Katakumi 古川卓巳 : regista giapponese, noto soprattutto per aver diretto il primo adattamento di un'opera di Ishihara Shintarō, *Taiyō no kisetsu* del 1955.

Fūha 風波: gruppo teatrale formatosi nel 1952 negli ambienti della Kyōto Daigaku. Nato come centro di ricerche sinologiche, divenne un vero e proprio gruppo teatrale in seguito alla rappresentazione di *La vera storia di AQ* da Lu Xun. Tutti suoi i membri erano iscritti al partito comunista giapponese, tra cui figurava anche Toura Rokko.

Fūkeiron 風景論 : la "teoria dei paesaggi" fu sviluppata da Adachi Masao, Matsuda Masao e dal fotografo Nakahira Takuma a partire dal film sperimentale che realizzarono nel 1969, *Ryakushō renzoku shasatsuma,* nel quale viene messa in scena la storia di un serial killer diciannovenne unicamente attraverso i paesaggi che l'assassino (assente) ha visto durante gli spostamenti tra i vari luoghi dei suoi crimini. Diverse interpretazioni vennero assegnate a quelle idee, a cominciare da un'anticipazione della trasformazione post-fordiana dello spazio; starebbe a indicare il passaggio da una "guerra di manovra" (attacco frontale) a una di "posizione" negli scontri cittadini. Altri commentatori invece hanno individuato nella teoria proposta da Adachi, Matsuda e Nakahira una "premonizione" del *tenkō* ("conversione") degli anni settanta.

Gakuen tōsō 学園闘争: "contestazioni studentesche". Il temine *gakuen tōsō* tuttavia fa riferimento in particolare a un preciso momento nella storia del movimento studentesco giapponese, che nella seconda metà degli anni sessanta si "rinchiuse" nelle aule universitarie, finendo per perdere

l'appoggio delle grandi masse (come invece era stato nel periodo dell'Anpo tōsō). Nelle contestazioni, furono più di 200 gli atenei coinvolti, tra cui anche la Tōdai e la Nichidai.

Giji shutaisei 疑似主体性: "pseudo-soggettività". Fase nel processo di sviluppo di una soggettività completa e autonoma del popolo giapponese. Ōshima ravvisa i germogli di un simile cambiamento in quei gruppi e movimenti sociali autonomi che costituirono il cuore pulsante delle proteste contro l'Anpo, come i *Sākuru Undō* e gli *Utagoe Undō*, i quali ebbero l'indiscusso merito di dare un'impronta propositiva, "attiva" alle modalità di organizzazione della popolazione dell'arcipelago, ricorrendo alla loro coscienza soggettiva, e non facendo appello, come era stato fino a quel momento, al loro *higaisha ishiki*.

Gendai Hihyō 現代批評: "critica moderna". Circolo di critica cinematografica cui Ōshima partecipò negli anni di formazione professionale alla Shōchiku.

Gosha paaji 五社パージ: "purga dalle cinque aziende". Espressione con cui Ōshima indica l'impossibilità di lavorare per uno di grandi studi cinematografici dell'arcipelago (all'epoca, ancora cinque), una volta allontanati da uno di essi.

Goraku hōshin 娯楽方針: "politica dello svago". Principio guidò per anni alla Shōchiku (ma non solo) la produzione di opere cinematografiche, le quali dovevano risponde essenzialmente a criteri d'intrattenimento. L'espressione indica quel comportamento delle *majors* nipponiche che, per reagire alla crisi cinematografica, avevano spinto e incentivato un processo di appiattimento, virato alla creazione di pellicole commerciali vendibili.

Gyaku kōsu 逆コース: l'"inversione di rotta" delle politiche dello SCAP. Con questo termine si vuol indicare il profondo cambiamento negli obbiettivi dell'occupazione che si registrò intorno agli inizi del 1947: dalla smilitarizzazione e democratizzazione di un paese nemico, si passò alla costruzione di una nazione alleata nella lotta alla minaccia comunista.

Hagiwara Sakutarō 萩原朔太郎 (1886-1942): poeta, critico letterario e scrittore giapponese. Considerato il padre della poesia nipponica moderna, che contribuì in maniera sostanziosa a svecchiare e liberare da alcune pesanti "convenzioni" rimaste a lungo inalterate.

Hani Susumu 羽仁進 (1928-): regista giapponese considerato assieme ai membri della *Shōchiku nuberu bagu* e Imamura, come uno dei principali rinnovatori del panorama cinematografico degli anni sessanta. Hani fu l'unico ad agire fin dall'inizio della propria carriera in un sistema di produzione indipendente. Le sue opere più celebri rimangono *Furyō shōnen* e *Hatukoi – Jigoku hen*, ma degne di attenzione sono anche una serie di pellicole caratterizzate da un respiro

internazionale delle trame, come *Buwana Toshi no uta* ("La canzone di bwana Toshi", 1965), *Andesu no hanayome* ("La fidanzata delle Ande", 1966), *Yōsei no uta* ("La canzone della fata", 1971) e *Afurika monogatari* ("Storia africana", 1980).

Hansen Seinen Iinkai 反戦青年委員会: (abbreviazione di Betonamu sensō hantai – Nikkan hijun soshi no tameno hansō seinei iinkai, ベトナム戦争反対・日韓批准阻止のための反戦青年委員会). Associazione di giovani lavoratori, nata in seno al Partito Socialista Giapponese, nel 1965, per protestare contro la guerra del Vietnam e il trattato nippo-coreano.

Hara Setsuko 原節子 (1920-): attrice giapponese, nata Aida Masae. Attiva negli anni della golden age dei grandi maestri quali Naruse Mikio e Kurosawa Akira, è però soprattutto ricordata per i film che girò assieme a Ozu Yasujirō, come *Banshun* ("Tarda primavera", 1949), *Tōkyō monogatari*, *Akibiyori* ("Tardo autunno", 1960) e *Kohayagawa ke no aki* ("L'autunno della famiglia Kohayagawa", 1961), tra gli altri.

Hatoyama Ichirō 鳩山一郎 (1883-1959): politico giapponese. Eletto più volte Primo Ministro giapponese intorno alla metà degli anni cinquanta tra le file del Partito Democratico. Nonostante la condanna dello SCAP per i suoi rapporti col precedente regime autoritario, nel 1951 fu in grado di far ritorno nel mondo politico dell'arcipelago.

Hidaka Rokurō 日高六郎 (1917-): sociologo giapponese, intellettuale molto attivo nelle proteste contro l'Anpo. D'estrazione marxista, contrario al partito comunista, famoso anche per i suoi contatti con vari gruppi estremisti studenteschi attivi negli anni sessanta, come l'*Akagun*.

Higaisha ishiki 被害者意識 : vagamente traducibile come "coscienza vittimistica", indica una sindrome psicologica, tipica del popolo giapponese, che spingerebbe naturalmente i "sudditi dell'Imperatore" ad assumere la posizione di "vittima", ovvero di colui che ha subito un torto o è stato trattato in modo ingiusto. Tale tendenza ebbe un'enorme influenza nello sviluppo del discorso sulla responsabilità bellica del Giappone all'indomani della seconda guerra mondiale, e di conseguenza sul processo di formazione soggettivo del popolo nipponico.

Higashikuni Naruhiko 東久邇稔彦 (1887-1990): membro della famiglia imperiale, venne nominato Primo Ministro del Giappone subito dopo la resa, rimanendo in carica poche settimane tra agosto e ottobre 1945. Ex-capo dell'Esercito Imperiale, fu designato direttamente dall'Imperatore, su raccomandazione americana, senza passare per alcuna elezione.

Hinomaru 日の丸 : la bandiera del Giappone. Bianca, con un sole rosso al centro, è conosciuta anche col termine di Nisshōki.

Hitsugi no naka no etsuraku 棺の中の悦楽 : "Il godimento dentro il feretro". Romanzo composto nel 1962 da Yamada Fūtarō, da cui Ōshima Nagisa trasse, nel 1965, *Etsuraku*.

Horiuchi Manao 堀内真直 (1910-1980): regista e sceneggiatore giapponese. Iniziò la sua carriera alla Shōchiku per poi spostarsi sul finire degli anni sessanta nell'ambito televisivo. Per la Nihon Terebi si occupò di dirigere assieme ad altri "colleghi", serie di *dorama* come *Hana no tsumi* ("Il peccato dei fiori", 1967), *Maiti Jyakku* ("Mighty Jack", 1968) e *Maki chan no nikki* ("Il diario della piccola Miki", 1969/1970).

Hosoya Tatsuo 細谷辰雄: produttore giapponese, a lungo dipendente della Shōchiku.

Ichikawa Kon 市川崑 (1915-2008): regista giapponese. Appassionato di animazione, esordì nel secondo dopoguerra, e proprio al conflitto si legano alcune delle sue opere migliori: *Biruma no tategoto* ("L'arpa birmana", 1956) e *Nobi* ("Fuochi nella pianura", 1959). Ichikawa realizzò inoltre diversi adattamenti cinematografici da famose opere letterarie, come *Enjō* ("Conflagrazione", 1958), da Mishima, *Kokoro* (id., 1955) da Natsume Sōseki e *Kagi* ("La chiave", 1959) da Tanizaki.

Ie 家: "gruppo familiare". A lungo unità minima della società nipponica, rappresenta una locuzione allargata del concetto di famiglia, nella quale possono trovare spazio, inoltre, anche individui non legati da vincoli di sangue. Dominata da una rigida gerarchia patriarcale, nelle logiche della *ie* la continuità del potere, la successione e la sopravvivenza collettiva è anteposta agli interessi personali.

Ieki Miyoji 家城巳代治 (1911-1976): regista e sceneggiatore giapponese. Dopo aver lavorato per circa un decennio presso la Shōchiku negli anni quaranta, nel 1950, vittima di una delle "purghe rosse", fu costretto ad abbandonare l'azienda e iniziare una carriera da indipendente. Conosciuto per opere quali *Kanashiki kuchibue* ("Il fischio triste", 1949) o *Kumo nagaruru hateni* ("Fin dove si estendono le nuvole", 1953).

Ikeda Hayato 池田勇人 (1899-1965): politico giapponese. Venne eletto Primo Ministro tra le file del PLD nel luglio del 1960, dopo Kishi. Fu designato dalle varie correnti anche per ripristinare l'immagine di stabilità e responsabilità che da sempre caratterizzava il partito, dopo le controverse vicende che avevano visto protagonista il suo predecessore. Ikeda assunse fin dall'inizio del suo mandato un basso profilo, avviò diversi tentativi di collaborazione pacifica con l'opposizione,

oltre che a concentrarsi prevalentemente su una serie di riforme di carattere economico mirate al raddoppio delle entrate.

Imai Tadashi 今井正 (1912-1991): regista giapponese, noto per le sue idee progressiste. Negli anni del conflitto fu costretto a girare film di propaganda, ma con la fine della guerra ritornò ai suoi ideali comunisti. Del 1947 è *Aoi sanmyaku*, ma sarà con un'opera successiva che otterrà il maggior successo: *Mata au hi made*, la storia di due giovani innamorati separati dalla guerra.

Imamura Shōhei 今村昌平 (1926-2006): regista, sceneggiatore e produttore cinematografico giapponese. All'ingresso alla Shōchiku seguì, dopo pochi anni, il passaggio alla Nikkatsu, con la quale debuttò nel 1958 con *Nusumareta yokujō* ("Desiderio rubato"). Autore originale e intraprendente, dimostrò grande attenzione per quei personaggi provenienti dalle fasce più disagiate e marginali della popolazione, ritratti con innocenza, nel loro essere inconsciamente dediti ad attività criminose. Tra le sue opere più famose possiamo citare *Ningen jōhatsu* ("Evaporazione dell'uomo", 1967), *Narayama bushikō* ("La ballata di Narayama", 1983) e *Kuroi ame* ("La pioggia nera", 1989).

Iseki Taneo 井関種雄: primo direttore dell'Art Theatre Guild a partire dal novembre 1961, rimpiazzato nel 1979 da Sasaki Shirō. Iseki Taneo è stato a lungo anche presidente della Sanwa Kōgyō, una delle maggiori catene cinematografiche dell'arcipelago.

Ishibashi Tanzan 石橋湛山 (1884-1973): politico e giornalista giapponese. Nel dicembre del 1956 venne eletto Primo ministro, ma dopo pochi mesi fu costretto alle dimissioni per motivi di salute.

Ishidō Toshirō 石堂淑朗 (1932-2011): sceneggiatore, attore e critico cinematografico. Fu uno dei primi collaboratori di Ōshima, con cui scrisse ad esempio *Taiyō ho hakaba* e *Nihon no yoru to kiri* per poi seguirlo anche nell'avventura della Sōzōsha. A metà anni sessanta avviò una carriera da indipendente, collaborando con registi importanti come Imamura Shohei, Urayama Kirirō e Kurahara Koreyoshi.

Ishihara Shintarō 石原慎太郎 (1932-): scrittore, attore e politico giapponese. Col suo romanzo vincitore del premio Akutagawa, *Taiyō no kisetsu*, inaugurò una particolare stagione per il cinema dell'arcipelago, con protagonisti giovani, sospinti da desideri violenti e una sessualità prepotente. Scrisse numerosi romanzi e sceneggiature per il cinema, prima di intraprendere la carriera politica nel 1968 tra le file del PLD.

Ishihara Yūjirō 石原裕次郎 (1934-1987): fratello minore di Ishihara Shintarō, iniziò una carriera da attore cinematografico di incredibile successo, proprio grazie alla volontà del fratello che lo volle per uno dei due ragazzi protagonisti di *Kurutta kajitsu*. Talento poliedrico, fu anche cantante, compositore, e uomo d'affari di successo, divenne una star negli anni sessanta grazie agli action della Nikkatsu.

Ishii Sōgo 石井聰互 (1957-): artista e regista giapponese. Nel 2010 ha abbandonato il vecchio nome in favore di Ishii Gakuryū (石井岳龍). Pioniere dell'8mm sul finire degli anni settanta e figura di riferimento del movimento punk nell'arcipelago, Ishii è un regista sperimentale, a volte estremo, ed eclettico. Dalle bande motociclistiche di *Kuruizaki sandā rōdō* ("Pazzo Thunder Road", 1980), alla satira pungente sulla famiglia in *Gyakufunsha kazoku* ("Famiglia pazza", 1984), fino alla violenza e alla velocità dei suoi ultimi lavori, Ishii si conferma come uno dei cineasti più originali e innovativi della sua generazione.

Iwato Keiki 岩戸景気: uno dei momenti in cui viene suddiviso il periodo del rapido sviluppo economico del Giappone del dopoguerra. Nella fattispecie, quello che va dalla metà del 1958 al dicembre del 1961.

Izakaya 居酒屋: tipo di locale che può essere descritto come una versione giapponese di un pub occidentale, dove si va soprattutto per bere alcolici accompagnati da piccole porzioni di cibo e stuzzichini.

Izanagi keiki いざなぎ景気: uno dei momenti in cui viene suddiviso il periodo del rapido sviluppo economico del Giappone del dopoguerra. Nella fattispecie, quello che va dalla fine del 1965 al luglio del 1970.

Jidaigeki 時代劇: "film in costume". Genere cinematografico che indica quelle opere genericamente ambientate nel periodo Edo, ma anche in epoche precedenti della storia del Giappone.

Jiko hakai 自己破壊 ("autodistruzione permanente"): uno dei capisaldi della grammatica filmica di Ōshima Nagisa. Per il regista, il cinema era movimento puro, nel senso che l'opera doveva essere concepita come un atto non tanto di creazione quanto di distruzione, di un linguaggio e stile, cui segue la creazione ogni volta di qualcosa di nuovo. Al fine di evitare che le forme assunte dalla soggettività di un autore mutino in pura maniera, perdendo di conseguenza il rapporto di tensione con la realtà, egli deve ripartire dalla negazione di se stesso e delle proprie modalità di rappresentazione. Solo in questo modo un cineasta è in grado di potersi porre ogni volta di fronte

a un fenomeno con la mente sgombra da preconcetti, dal momento che a venir costantemente messo in discussione è il punto di vista dell'autore stesso. Ōshima usò per indicare tutto ciò anche il termine *jiko hitei*.

Jiko hitei 自己否定 ("autonegazione permanente"): v. *jiko hakai*

Jinmu keiki 神武景気: uno dei momenti in cui viene suddiviso il periodo del rapido sviluppo economico del Giappone del dopoguerra. Nella fattispecie, quello che va dall'inizio del 1955 fino al giugno del 1957.

Jōkyō Gekijō 状況劇場 : gruppo teatrale fondato nel 1963 da Kara Jūrō. Inizialmente chiamato Shichueeshon no kai, venne ribattezzato l'anno seguente Jōkyō Gekijō. Continuò la sua attività fino al 1988, quando venne sciolto e fondato, sempre da Kara, il Kara gumi.

Kakushin interi 革新インテリ: "Intellettuali Progressisti". Una serie di personalità di spicco in diversi campi accademici e di estrazione, in generale, marxista, attivi nella protesta contro il rinnovo dell'Anpo.

Kanba Michiko 樺美智子(1937-1960): studentessa della Tōdai, uccisa durante le manifestazioni contro il trattato di sicurezza nippo-americano del 15 giugno 1960.

Kara Jūrō 唐十郎 (1940-): attore e drammaturgo giapponese, nato Ōtsuru Yoshihideo. Nel 1963 fondò il Shichueeshon no kai, ribattezzato l'anno seguente Jōkyō Gekijō. Kara fu una delle personalità più rappresentative dello spirito degli anni sessanta dell'arcipelago e in particolare del quartiere di Shinjuku, centro culturale dell'epoca. Qui, nel perimetro dello Hanazono Jinja eresse nel 1967 il famoso tendone rosso, il palcoscenico in cui si esibiva assieme al suo gruppo teatrale. Kara Jūrō fu uno dei quattro "imperatori" dell'*Angura,* un movimento teatrale undergraund che emerse sul finire degli anni sessanta grazie alla sua opera e a quella di Terayama Shūji, Satō Makoto e Suzuki Tadashi.

Katayama Tetsu 片山哲 (1887-1978): politico socialista. Divenne primo ministro del Giappone, rimanendo in carica dal maggio 1947 a marzo 1948, uno dei periodi più turbolenti e problematici del dopoguerra. Gli insuccessi a cui andò in contro furono tali da gettare un "ombra" pesantissima sul PSG che sopravvisse nelle menti degli abitanti dell'arcipelago per molti anni a seguire.

Kawakami Hajime 河上肇 (1879-1946): intellettuale ed economista giapponese, vicino all'ideologia marxista. Venne allontanato dal mondo accademico per le sue idee e addirittura

imprigionato a causa della sua adesione al partito comunista. Autore di una traduzione del Capitale di Karl Marx, raccolse nel *Binbō monogatari* ("Storia della povertà", 1917) le sue riflessioni sul capitalismo.

Kawakita Nagamasa 川喜多長政 (1903-1981): produttore giapponese, ebbe un ruolo di primo piano nella diffusione del cinema dell'arcipelago all'estero, grazie ai contatti che, assieme con la moglie, era stato capace di stabilire nel corso di anni con molti festival internazionali. Divenne una figura centrale anche nell'organigramma dell'ATG.

Kawashima Yūzō 川島雄三 (1918-1963): regista giapponese. Entrato alla Shōchiku nel 1938, si trasferì nel 1955 alla Nikkatsu, dove rimase per tutta la vita. Autore prolifico, girò più di 50 pellicole, tra le quali possiamo ricordare *Ai no onimotsu* ("Il fardello dell'amore",1955) e *Bakumatsu taiyō den* ("La leggenda del sole degli ultimi giorni dello shogunato, 1957).

Keian jiken 慶安事件: tentativo di colpo di stato del 1651, guidato da *Yui Shōsetsu*. I piani dei cospiratori vennero svelati prima che l'attacco al castello di Edo avesse luogo, sventando così la minaccia.

Keikō eiga 傾向映画: "film di tendenza". Genere cinematografico in auge soprattutto sul finire degli anni venti e nel decennio successivo, quando nel Giappone si andavano addensando le preoccupazioni per la svolta militarista dello stato. Si tratta di opere realiste, impegnate politicamente, di denuncia. Per tali motivi spesso furono spesso soggette a censura, ma per evitare simili procedimenti, i registi iniziarono a scegliere ambientazioni storiche.

Keiretsu 系列: "gruppi di imprese". Grandi complessi aziendali, nati nel secondo dopoguerra dalle ceneri degli zaibatsu che MacArthur aveva provveduto a demolire.

Keishokuhō kaihaku hantai kokumin kaigi 警職法改悪反対国民会議: "consiglio cittadino contro una modifica in peggio della legge sui doveri della polizia". Coalizione delle forze progressiste e moderate che nel 1958 si opposero alla proposta di legge presentata dall'allora premier giapponese Kishi Nobosuke volta ad aumentare indiscriminatamente i poteri delle forze di polizia in merito ad azioni preventive per combattere il crimine, quali arresti, interrogatori e indagini.

Kenkoku kinenbi 建国記念日: "anniversario della fondazione del Giappone". Abolito nel dopoguerra dalle truppe d'occupazione, era stato risuscitato come festa nazionale l'11 febbraio 1967 (rimase in vigore dal 1868, anno della Restaurazione Meiji, al 1945). Ōshima ricreò una manifestazione contro il ripristino di tale festività all'inizio di *Nihon shunkakō*.

Kenpeitai 憲兵隊: "corpo di polizia militare".

Kiba minzoku kokka setsu 騎馬民族国家説: "teoria degli stati delle tribù a cavallo". Teoria antropologica che prese sempre più campo nel mondo accademico del secondo dopoguerra. Richiama l'origine continentale del popolo nipponico, che sarebbe quindi una discendenza di quelle tribù nomadi penetrate intorno alla metà del quarto secolo nell'arcipelago dalla Corea. All'epoca tale teoria ebbe notevoli ripercussioni anche nell'immaginario pubblico, benché in anni recenti sia stata sconfessata da molti studiosi.

Kido Shirō 城戸四郎 (1894-1977): produttore giapponese, storico dirigente della Shōchiku. Nel 1924 venne nominato direttore degli studi di Kamata. Fu uno dei principali responsabili di quella trasformazione mirata a porre al centro del processo realizzativo dell'opera il regista, piuttosto che la star di turno. Inaugurò sul finire degli anni venti il filone di pellicole "in stile Kamata" che tanta fortuna portò nelle casse delle Shōchiku. In seguito, sempre a Kido Shirō si deve la decisione di puntare, verso gli scampoli degli anni cinquanta, su giovani promettenti autori, che andranno a formare la cosiddetta *Shōchiku nuberu bāgu*.

Kikuta Kazuo 菊田一夫 (1908-1973): scrittore e paroliere giapponese. Fu autore nel 1952 dell'omonimo romanzo originale da cui Ōba Hideo trasse tra il 1953 e il 1954 la celebre pellicola in tre parti *Kimi no na wa*.

Kin Kirō jiken 金嬉老事件: "incidente Kin Kirō". Il 20 febbraio 1968, Kwon Hyi-ro, *zainichi* corano, oggetto di discriminazione, in segno di protesta si era asserragliato in un albergo prendendo una serie di ostaggi

Kinoshita Keisuke 木下恵介 (1912-1998): uno dei grandi maestri della tradizione cinematografica giapponese. Esordì negli ambienti della Shōchiku nel 1943 con *Hana saku minato* ("Il porto in fiore"). Realizzò opere, come *Onna no sono*, significative anche per lo stesso Ōshima, il quale sosteneva che Kinoshita abbia rappresentato il punto più altro della tradizione "sentimentale" simboleggiata da opere quali *Nijūshi no hitomi* o *Yorokobi mo kanashimi mo ikutoshitsuki*.

Kiroku Eiga 記録映画: "documentario". Rivista cinematografica, diretta a partire dal 1955 da Sasaki Mamoru, "organo di partito" del Nihon kiroku eiga sakka kyōkai ("Associazione degli autori documentaristici giapponesi"). Vi collaborò anche lo stesso Ōshima, durante gli anni dell'apprendistato alla Shōchiku.

Kishi Nobusuke 岸信介 (1896-1987): diplomatico, politico ed ex-criminale di guerra giapponese. Eletto Primo Ministro nel 1957.

Kiyose Ichirō 清瀬一郎 (1884-1967): politico giapponese. Fu il portavoce in Parlamento del PLD durante il governo Kishi.

Kobayashi Akira 小林旭 (1938-): attore e cantante giapponese. Spesso ricordato assieme con Akagi Keiichirō e Ishihara Yūjirō, fu una delle grandi star degli action della Nikkatsu. Esordì nel 1956, tra i suoi lavori più celebri troviamo la serie di pellicole degli anni settanta *Jinji naki tatakai* ("Lotta senza codice d'onore").

Kobayashi Masaki 小林正樹 (1916-1996): regista giapponese. Il suo ingresso alla Shōchiku fu repentinamente interrotto dalla chiamata alle armi. Riprese la sua carriera come assistente di Kinoshita all'inizio degli anni cinquanta, dopo anni di prigionia in Manciuria. Le esperienza maturate in tempo di guerra ritorneranno prepotentemente nelle sue opere successive, a cominciare da *Kabe atuki heya* ("La stanza dalle pareti spesse", 1956), *Kuroi kawa* ("Il fiume nero", 1957), ma soprattutto nel monumentale *Ningen no jōken* ("La condizione umana", 1959-61), opera in tre parti, che costituisce un potente atto d'accusa al passato militarista del Giappone.

Koe naki koe no kai 声なき声の会: "associazione delle voci senza voce". Gruppo di protesta contro l'Anpo, formatasi all'indomani del celeberrimo discorso di Kishi alla conferenza stampa del 28 maggio 1960, come reazione spontanea al rinnovo del trattato di sicurezza. Il Koe naki koe no kai fu capace raccogliere in breve tempo numerosi consensi e adesioni, grazie alla sua peculiare struttura gerarchica, fatta non più da un rigido verticalismo, ma da un'associazione di normali cittadini. Inoltre, non essendo nato all'ombra di alcun partito politico, non patì mai pesanti ingerenze nelle proprie decisioni.

Komatsu Hōsei 小松方正 (1926-2003): attore e doppiatore giapponese, nato Komatsu Toshiyoge. Caratterista eccelso, fu uno degli attori feticcio di Ōshima (assieme con Satō Kei, Watanabe Fumio, Toura Rokko e Tonoyama Taiji), con cui collaborò in più di una decina di pellicole, come *Koshikei*, *Natsu no imōto* e *Kaette kita yopparai*.

Komatsugawa kōkō jiken 小松川高校事件: "incidente del liceo Komatsukawa". Si tratta delle vicende alla base di *Koshikei*. Nel 1958 sul tetto dell'omonima scuola venne trovato il corpo senza vita di una studentessa strangolate a morte. A settembre dello stesso anno Ri Chin'u fu arrestato. Si trattava di uno studente coreano di diciotto anni che frequentava dei corsi serali nel medesimo edificio. La stranezza della vicenda è legata anche al fatto che il ragazzo aveva telefonato a un

giornale, confessando di essere il vero assassinio, ancor prima di essere arrestato. Ulteriori indagini portarono alla luce un secondo omicidio commesso pochi mesi da Ri Chin'u. Nel 1959 fu condannato a morte, nonostante fosse ancora minorenne al momento del crimine e la sentenza eseguita nel 1962, dopo il respingimento del ricorso in appello.

Kōshien 甲子園: fase finale del torneo interscolastico di baseball liceale, tenuto ogni anno a Osaka. Si tratta di una manifestazione sportiva molto seguita in Giappone.

Koyama Akiko 小山明子 (1935-): attrice giapponese, nel 1960 aveva sposato Ōshima Nagisa. Seguendo il lavoro del marito, abbandonò la Shochiku nel 1961, partecipando alla fondazione della Sōzōsha.

Kuroki Kazuo 黒木和雄 (1930-2006): regista giapponese. Dopo gli inizi alla Iwanami e le esperienze come assistente di Tsuchimoto e Ogawa, intraprese nel 1966 la strada dell'indipendenza, inaugurata da uno dei suoi migliori lavori in assoluto: *Tobenai chinmoku*. Nativo di Nagasaki, fu molto interessato a questioni concernenti l'atomica e i suoi effetti sull'uomo, che ritornano in opere come *Ashita* ("Domani", 1988) e il più recente *Chichi to kuraseba* ("Se vivessi col babbo", 2004).

Kurosawa Akira 黒澤明(1910-1998): regista giapponese, sicuramente il cineasta nipponico più conosciuto all'estero. Uno dei grandi maestri della settima arte.

Kusakabe Kyūshirō 草壁久四郎: critico cinematografico nipponico. Collaborò con l'ATG, oltre a cimentarsi anche nel settore produttivo, come nel caso di *Sapporo olinpikku* ("Le olimpiadi di Sapporo", 1972).

Kyōdai 京大: abbreviazione di Kyōto Daigaku, Università di Kyoto.

Kyōdai jiken 京大事件: dopo il primo del 1913 (*Sawayanagi jiken*), un secondo "incidente" si registrò nel 1933 quando Takigawa Yukitaki venne allontanato dalla Kyōdai a causa delle sue idee liberali. Reintegrato al termine della seconda guerra mondiale, divenne rettore dell'ateneo nel 1953. Tali avvenimenti vennero inoltre utilizzati da Akira Kurosawa come sfondo per una delle sue prime opere, *Waga seishin ni kui nashi*.

Kyōsandō 共産同: (abbreviazione di Kyōsanshugi dōmei 共産主義同盟), la "Lega Comunista". Fondata nel dicembre del 1958, in seguito ai fatti del cosiddetto "Incidente del Primo Giugno", fu formata da quegli studenti dello Zengakuren allontanati dal partito comunista. Cessò le attività all'indomani del fallimento dell'Anpo, ma venne poi resuscitata una seconda volta verso la fine

degli anni sessanta (1966) per essere nuovamente sciolta nel 1970 quando i contrasti interni "esplosero" definitivamente portando a una separazione in vari sottogruppi, come Senkiha, Akagunha, ecc.

Kyōto engeki kenkyusho 京都演劇研究所: "laboratorio teatrale di Kyoto". Gruppo teatrale indipendente fondato all'inizio degli anni cinquanta da Ōshima Nagisa, Toura Rokko e altri compagni di studio.

Lu Xun 魯迅 (1881-1936): pseudonimo di Zhou Shuren. Noto scrittore e pensatore cinese, considerato uno dei padri della letteratura cinese moderna.

Masumi Junnosuke 升味準之輔 (1926-2010): intellettuale e studioso di politica, a lungo a capo del dipartimento di giurisprudenza della Tōdai.

Masumura Yasuzō 増村保蔵 (1924-1986): regista cinematografico nipponico. Nel 1950 ebbe modo di studiare per alcuni anni al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e dopo aver lavorato con registi quali Mizoguchi, Ichikawa e Daisuke Itō, esordì alla Daiei nel 1957 con *Kuchizuke*, cui seguirono nello stesso anno *Aozora musume* e *Danryū*. Masumura fu uno degli artisti più innovativi e influenti nel panorama filmico del dopoguerra.

Matsuda Masao 松田政男(1933-): critico cinematografico e attivista politico. Originario di Taiwan, Matsuda si iscrisse nel 1950 al Nihon kyōsantō, cui continuò a rimanere a lungo legato. Fu attivo in prima persona in tutte le principali proteste che interessarono il Giappone negli anni sessanta. Collaborò con Adachi Masao all'ideazione della *fūkeiron*.

Matsumoto Jōji 松本蒸治 (1877-1954): giurista giapponese. Nel dopoguerra, nel 1946, fu a capo di una commissione, incaricata dallo SCAP di redigere il nuovo statuto del paese. Ma la bozza che presentò fu rigettata dalle forze di occupazione perché ritenuta troppo simile alla precedente Costituzione Meiji.

Matsumoto Toshio 松本俊夫 (1932-): regista e teorico del cinema. Esordì nel corso degli anni cinquanta con una serie di corti e mediometraggi sperimentali, grandemente originali e trasversali, come *Ginrin* ("L'anello d'argento", 1955), *Haru o yobu kora* ("I bambini che chiamano la primavera", 1959) e *Anpo jōyaku* ("Il trattato di sicurezza", 1959). Nel 1969 diresse un'opera seminale per il cinema omosessuale dell'arcipelago, *Bara no sōretsu* ("Il funerale delle rose"), col quale rivisitò il mito di Edipo, ambientandolo nei bassifondi di Shinjuku.

Minseidō 民青同: (abbreviazione di Nihon minshu seinen dōmei 日本民主青年同盟), "lega della gioventù democratica del Giappone". Fondata nel 1923, si tratta dell'"ala giovanile" del PCG.

Mishima Yukio (1925-1970): nato Hiraoka Kimitake e considerato uno degli scrittori giapponesi più importanti del ventesimo secolo, esordì nel 1949 con *Kamen no kokuhaku* ("Confessioni di una maschera"). Seguirono molte altre opere di successo, tradotte in tutto il mondo. Ma Mishima è conosciuto anche per la sua anacronistica morte: un suicidio mediante seppuku, in diretta televisiva, dopo che con i membri dell'associazione paramilitare di cui era fondatore (Tate no kai), ebbe occupato il quartier generale del *Jieitai.*

Mizoguchi Kenji 溝口健二 (1898-1956): regista e sceneggiatore nipponico, uno dei grandi maestri della settima arte, conosciuto in tutto il mondo per capolavori come *Naniwa ereji* ("Elegia di Osaka", 1936), *Saikaku ichidai onna* ("Vita di Oharu, donna galante, 1952) e *Chikamatsu monogatari* ("Gli amanti crocefissi", 1954).

Mori Iwao 森岩雄 (1899-1979): sceneggiatore, critico e produttore cinematografico. Sul finire degli anni venti avviò la Yoi eiga o susumeru kai ("Associazione di raccomandazione di buoni film"), mentre quasi quattro decenni dopo iniziò a collaborare con Izeki Taneo della Sanwa Kōgyō all'operato dell'ATG.

Morita Yoshimitsu 森田芳光 (1950-2011): regista e critico nipponico. Dopo i felici esordi in 8mm con *Life in Chigasaki* (id., 1978), ebbe modo di "farsi le ossa" tra i pinku eiga della Nikkatsu. Autore di *Kazoku geemu*, una delle pellicole più interessanti di tutti gli anni ottanta.

Nakahara Chūya 中原中也 (1907-1937): poeta giapponese soggetto a una profonda rivalutazione post mortem. Subì l'influsso dei simbolisti francesi, in particolare Rimbaud, da cui mutuò anche lo stile di vita bohemien. Iniziò la pubblicazione dei suoi versi su varie riviste letterarie. *Yagi no uta* ("I cati del capro", 1934) fu la sola antologia pubblicata mentre era ancora in vita.

Nakahira Kō 中平康 (1926-1978): regista giapponese, rappresentante di quella generazione di "modernisti", tra cui ritroviamo anche Masumura Yasuzō, Suzuki Seijun, assieme con molti altri. Esordì nel 1956 con *Kurutta kajitsu,* la miglio trasposizione cinematografica dell'atmosfera torbida, sensuale e nichilista che permeava le pagine di Ishihara Shintarō.

Nakahira Takuma 中平卓馬 (1938-): fotografo e critico giapponese, iniziò la sua carriera presso la rivista *Gendai no me* ("Occhio contemporaneo"), utilizzando lo pseudonimo di Yukuki Akira. Durante gli anni sessanta le sue azioni si incontrarono spesso con quello di alcuni nomi di rilievo

del cinema e dell'ambiente culturale dell'arcipelago come Terayama Shūji, Moriyama Daidō, Adachi, ecc. La sua opera più significativa fu la raccolta fotografica *Kitarubeki kotoba no tameni* ("Per le parole ancora da giungere").

Nakajima Sadao 中島貞夫 (1934-): regista e sceneggiatore giapponese, famoso soprattutto per i suoi jidaigeki e yakuza eiga, tra i quali *Nihon ansatsu hiroku* ("Annotazioni segrete sugli omicidi in Giappone", 1969) e *Teppōdama no bigaku* ("Estetica della pallottola", 1973).

Nakamura Noburo 中村登 (1913-1981): regista e sceneggiatore giapponese. Ai tempi dell'ingresso di Ōshima alla Shōchiku, Nakamura divenne uno dei suoi maestri. Autore di *Wagaya wa tanoshi* ("La mia casa", 1951) e *Koto* ("L'antica capitale", 1963).

Narutaki gumi 鳴滝組: il "gruppo Narutaki" fu un collettivo di otto giovanissimi cineasti, che si riunirono con l'obbiettivo di apportare un grande cambiamento al genere dei jidaigeki, ormai codificato su posizioni "ampollose", che essi volevano asciugare e rendere più vicino al ritmo di un gendaigeki. La figura chiave del Narutaki gumi fu Yamanaka Sadao, attorno al quale si raccolsero tra gli altri i registi Inagaka Hiroshi, Takizawa Eisuke e gli sceneggiatori Yahiro Fuji e Mimura Shintarō.

Negishi Kichitarō 根岸吉太郎 (1950-): regista giapponese, formatosi tra i roman poruno della Nikkatsu. Gli ottimi risultai delle sue prime prove gli permisero di poter continuare a girare con questa major, potendo godere di una certa libertà creativa. Tra le sue opere più significative si contano *Enrai*, *Oretachi no uedingu* ("Il nostro matrimonio", 1983) e *Tōkō no ki* ("L'albero semitrasparente", 2004).

Nichibei anzen hoshō jyōyaku 日米安全保障条約 o ancor più semplicemente *Anpo*: (abbreviazione di Nihonkoku to Amerika gasshūkoku tono aida to sōgo kyōryoku oyobi anzen hoshō jōyaku 日本国とアメリカ合衆国との間の相互協力及び安全保障条約) "Trattato di collaborazione reciproca e di sicurezza tra il Giappone e gli Stati Uniti d'America". Firmato nel 1951 in "appendice" alla Pace di San Francisco, stabilì la permanenza di basi e truppe americane sul suolo giapponese. Considerato da più parti come un "trattato ineguale", che sottomise il paese alla volontà americana, fu al centro di innumerevoli proteste e contestazioni.

Nichirō Kaigi 日労会議: (abbreviazione di Nihon rōdō kumiai kaigi 日本労働組合会議) "Congresso sindacale del Giappone". Sigla sindacale che raccoglieva le forze moderate del paese.

Nikkan kihon jōyaku 日韓基本条約: (abbreviazione di Nihonkoku to Daikanminkoku to no aida no kihon kankei ni kansuru jōyaku 日本国と大韓民国との間の基本関係に関する条約), Trattato diplomatico siglato il 22 giugno 1965 tra Giappone e Corea. Frutto dei contatti che intercorsero tra i due paesi tra il 1951 e il 1965, regolamenta le normali relazioni di politica estera tra i due stati asiatici.

Nikkyōso 日教組: (abbreviazione di Nihon kyōshokuin kumiai 日本教職員組合) "Sindacato giapponese degli insegnanti". Fondato nel 1947, è una delle associazioni sindacali con più tradizione alle spalle, oltre a pater vantare una diffusione capillare in tutto il paese.

Nishio Suehiro 西尾末広 (1891-1981): politico giapponese. Membro del partito socialista, fu uno dei promotori della scissione che l'otto ottobre 1959 portò alla nascita del Minshu shakaitō (Partito Social-Democratico o PSD).

Nomura Yoshitarō 野村芳太郎 (1919-2005): produttore, sceneggiatore e prolifico regista nipponico. Nel 1946 entrò alla Shōchiku, dove rimase per tutta la sua carriera. Sperimentò diversi generi filmici, ma quello in cui fu sicuramente più a suo agio rimane il thriller, come dimostra *Suna no utsuwa* ("Il castello di sabbia", 1974), da molti ritenuto il suo film più riuscito.

Non fikushon gekijō ノンフィクション劇場: programma televisivo trasmesso tra il 1961 e il 1968 dalla Nihon Terebi. Si componeva di una serie di documentari affidati volta volta a registi diversi, tra i quali anche Ōshima, oltre a Hani Susumu, Inoue Umetsugu e Tahara Soichirō. Il produttore e principale responsabile del progetto fu Ushiyama Jun'ichi, che insistette molto per avere il regista di *Nihon no yoru to kiri*. Tra le opere che realizzarono assieme, la più significativa rimane Wasurerareta kōgun.

Ōba Hideo 大庭秀雄 (1910-1997): regista giapponese. Debuttò dietro la macchina da presa nel 1939 con *Ryōnin no kachi* ("Il valore di un buon uomo"), ma è celebre soprattutto per la trilogia *Kimi no na wa* ("Qual è il tuo nome?", 1953-54).

Oda Makoto 小田実 (1932-2007): scrittore e attivista politico giapponese. Tra i cofondatori, assieme col filosofo Tsurumi Shinsuke, del Beheiren, fu un intellettuale molto attento alla realtà dell'epoca, non solo quella giapponese, ma di tutto il mondo (che aveva a lungo viaggiato, per poi raccogliere impressioni e testimonianze nel celebre *Nandemo mite yarō* – "Vediamo di tutto", 1961). Particolarmente sensibile alle questioni riguardanti la pace, come dimostrano opere come *Heiwa o tsukuru genri* ("I principi che costituiscono la pace", 1966), fu inoltre tra i primi membri del *Kyūjō*

no kai ("Associazione Articolo IX), un gruppo nato con l'intento di proteggere l'articolo della Costituzione dell'arcipelago in cui si afferma la rinuncia del Giappone alla guerra.

Ōe Kenzaburō 大江健三郎 (1935-): scrittore giapponese, premio Nobel per la letteratura nel 1994, è uno degli autori più importanti della storia dell'arcipelago, ma non solo. Partendo dal primo racconto, *Kimyōna shigoto* ("Uno strano lavoro", 1957), passando per *Man'en gannen no futtobōru* ("Il grido silenzioso, 1967), *Dōjidai gemu* ("Il gioco della contemporaneità", 1979), *Natsukashi toshi e no tegami* ("Gli anni della nostalgia, 1987) e altri innumerevoli, assoluti capolavori, è una delle voci più rappresentative dell'amaro risveglio del Giappone del dopoguerra.

Ogawa Shinsuke 小川伸介 (1935-1992): assieme a Tsuchimoto Norihaki, probabilmente la figura più rappresentativa dell'universo documentaristico nipponico. Attivista di sinistra, esordì nel 1966 con una pellicola che descriveva le contestazione studentesche rivolte a una serie di riforme promosse dal governo: *Seinen no umi* ("Il mare della gioventù"). Negli anni sessanta diresse poi una serie di opere a proposito degli eventi di Sanrizuka, dove agli agricoltori locali vennero sequestrate le proprie per far posto al nuovo progetto di un aeroporto internazionale.

Ogi Masahiro 荻昌弘 (1925-1988): critico cinematografico, fu la voce per anni del *Getsuyō rōdoshō,* un programma televisivo di approfondimento filmico.

Ōkawa Hashizō 大川橋蔵 (1929-1984): attore giapponese, specializzato in *jidaigeki.* Contando anche le produzioni televisive, detiene il singolare record di apparizioni in film in costume dell'arcipelago. Anche nella sua collaborazione con Ōshima in *Amakusa Shirō tokisada*, interpretò il leader, realmente esistito, della rivolta cristiana di Shimabara.

Ōmori Kazuki 大森一樹 (1952-): regista giapponese. Debuttò nel 1980, dopo aver realizzato alcuni interessanti progetti a livello amatoriale. Tra i fondatori della "Director's Company".

Ōnuma Masashi 大沼正: giornalista nipponico, co-autore assieme con Osabe Hideo della definizione di "*Shōchiku nuberu bāgu*".

Osabe Hideo 長部日出雄 (1934-): romanziere e giornalista giapponese. Nel 1957 iniziò a collaborare con lo *Yomiuri Shūkan*. Negli anni ebbe modo di incontrare numerose personalità della scena cinematografica dell'arcipelago, tra cui lo stesso Ōshima. Divenne redattore per *Eiga Hyōron* e autore di numerosi saggi sul cinema. Nel 1989 passò anche dietro la macchina da presa con *Yume no matsuri* ("Il festival dei sogni").

Ōsugi Sakae 大杉栄 (1885-1923): anarchico giapponese. Impegnato nella diffusione di queste idee anche in Giappone, tradusse e pubblicò molto materiale sull'argomento, oltre a organizzare campagne per la diffusione del pensiero anarchico tra i lavoratori. Fu tuttavia molto spesso oggetto di repressione statale. Ōsugi è noto anche per la turbolenta vita amorosa, che lo portò a legarsi anche con la famosa Itō Noe. I due verranno uccisi, insieme al di lui nipote, nel 1923, arresati e picchiati a morte (*Amakasu jiken*). Questi avvenimenti sono al centro del capolavoro di Yoshida Kijū, *Erosu purasu gyakusetsu*.

Ozawa Saitarō 小沢栄太郎 (1909-1988): attore giapponese. Comparso in più di 200 film, recitò la parte del "rivoluzionario" in attesa di un nuovo conflitto mondiale in *Taiyō no hakaba*.

Ozu Yasujirō 小津安二郎 (1903-1963): sceneggiatore e regista giapponese noto in tutto il mondo per pellicole quali *Umarete wa mitakeredo* ("Sono nato, ma...", 1932), *Tōkyō monogatari* ("Viaggio a Tokyo", 1953) e *Ukigusa* ("Erbe fluttuanti", 1959), tra le altre. Fine osservatore della realtà quotidiana della popolazione dell'arcipelago, realizzò prevalentemente opere legate a temi famigliari (shomingeki).

Roman poruno ロマンポルノ: genere cinematografico tipico delle produzione di inizio anni settanta della Nikkatsu. Si trattava di film per adulti a basso budget, di trenta minuti in media. Non molto differenti dai *pinku eiga* della Toei, vennero realizzati con budget più sostanziosi rispetto ad altre produzioni simili. I roman poruno furono caratterizzati dall'incredibile libertà creativa concessa ai registi di turno, i quali avevano come unica consegna una certa quantità di scene di nudo. Queste pellicole divennero così una fucina di nuovi interessanti autori, come Kumashiro Tatsumi, Tanaka Noburo e Hasebe Yasuharu.

Ryokan 旅館: albergo di stile tradizionale giapponese.

Saijōei undō 再上映運動: movimento a sostegno della causa di Ōshima Nagisa, quando la Shōchiku ordinò il ritiro dalle sale di *Nihon no yoru to kiri* dopo solo tre giorni di proiezioni.

Saitō Kōichi 斎藤耕一 (1929-2009): regista e fotografo giapponese. Emerse intorno agli inizi degli anni settanta grazie a una serie di pellicole incentrate su giovani inquieti, in fuga tra le braccia della natura, alla ricerca della propria identità, come *Tabi no omosa* ("L'importanza del viaggio", 1972) oppure *Tsugaru Jongarabushi* ("La ballata di Tsugaru", 1973).

Saitō Masao 斉藤正夫: aiuto regista alla Shōchiku assieme a Ōshima. Uno dei membri dello Shichininkai.

Sakai Toshihiko 堺利彦 (1871-1933): intellettuale d'estrazione marxista, fu tra i fondatori del Nihon Kyōsantō nel 1922. Fu inoltre estremamente attivo nell'opera di divulgazione del pensiero socialista e rivoluzionario di certi autori occidentali in Giappone, realizzando numerose traduzioni da Karl Kautsky a Émile Zola, da George Bernard Shaw a Jack London.

Sakoku 鎖国: (lett. "paese chiuso") Politica di chiusura del paese attuata dallo shogunato Tokugawa negli anni trenta del 1600. Oltre a impedire il rimpatrio dei giapponesi usciti clandestinamente, il *sakoku* regolamentava anche i rapporti commerciali con gli europei. Gli unici a essere autorizzati erano gli olandesi, relegati in un'isoletta (Deshima) nella baia di Nagasaki.

Sākuru undō サークル運動: gruppi di attività culturali che nacquero spontaneamente nelle scuole, luoghi di lavoro, ecc. Furono l'unità minima di quel processo di rinnovamento sociopolitico finalizzato allo sviluppo di un pensiero rivoluzionario in seno alle masse.

Sanbetsu 産別: (abbreviazione di Zennihon sangyō betsurōdō kumiai kaigi, 全日本産業別労働組合) "Confederazione generali dei sindacati industriali del Giappone". Associazione sindacale spontaneista, nata intorno all'opera del Nikkyōso. Nella sfera di'influenza del PCG, i suoi membri erano soprattutto lavoratori statali, delle ferrovie, del settore delle comunicazioni (quasi un milione e seicentomila unità).

Sanpa Rengō 三派連合: "Unione delle tre fazioni". Associazione studentesca nata dalla confluenza di tre delle cinque correnti nelle quali, dopo l'Anpo tōsō, era stato diviso lo Zengakuren.

Sanshu no Jingi 三種の神器: "i tre tesori sacri del Giappone", le insegne imperiali dell'arcipelago. Sono la spada (*Kusanagi no tsurugi*), la "collana" (*Yasakani no magatama*) e lo specchio (*Yata no kagami*). Tuttavia a seguito dello sviluppo economico del paese e della conseguente deriva consumistica, i tesori shintoisti verranno "rimpiazzati" nell'immaginario collettivo di fine anni cinquanta e inizio del decennio successivo, dalle tre S: *sentakuki, senpūki* e *suihanki* (cioè lavatrice, ventilatore elettrico e cuoci-riso). Fino ad arrivare, addirittura, alle tre K di metà anni sessanta e alle tre K del decennio successivo.

Sasaki Isao 佐々木功 (1942-): attore e cantante giapponese, oltre ad avere una solida carriera come doppiatore. Nel 1960 recitò nella terza fatica dietro la macchina da presa di Ōshima, *Taiyō no hakaba* nel ruolo del fragile Takeshi.

Sasaki Shirō 佐々木四郎 (1939-): successore di Iseki Taneo alla guida dell'Art Theatre Guild dalla fine degli anni settanta.

Sasaki Mamoru 佐々木守 (1936-2006): sceneggiatore giapponese. Molto attivo anche in televisione, al cinema collaborò spesso con Ōshima, cofirmando, tra le altre, anche le sceneggiature di *Koshikei* e *Muri shinjū – Nihon no natsu*.

Satō Eisaku 佐藤榮作 (1901-1975): primo ministro giapponese del PLD. Rieletto consecutivamente per tre volte tra il 1964 e 1972 rimase in carica più di sette anni. Guidò il Parlamento nipponico in anni "turbolenti", fu spesso oggetto di contestazioni e proteste, soprattutto tra gli studenti, a causa del suo appoggio all'Anpo e delle decisioni in politica estera che spinsero il paese a partecipare alla guerra in Vietnam.

Satō Kei 佐藤慶 (1928-2010): attore giapponese, nato Satō Keisuke. Da Kobayashi Masaki (*Ningen no jōken*) a Shindō Kaneto (*Onibaba*), sono molti i registi con cui lavorò. Tuttavia il nome di Satō Kei è legato indissolubilmente a quello di Ōshima Nagisa, col quale girò numerosissime pellicole, da *Seishun zankoku monogatari*, la prima collaborazione tra i due, passando per *Hakuchū no tōrima*, *Muri shinjū – Nihon no natsu,* oppure *Gishiki*, dove interpreta la parte del patriarca Kazuomi. Negli anni settanta e ottanta inoltre, prestò la propria voce, profonda e avvolgente, a numerosi documentari, in veste di narratore.

Satō Shigechika 佐藤重臣 (1932-1988): critico e saggista cinematografico. Esperto e profondo conoscitore della materia, ha collaborato pressoché con tutte le principali riviste e circoli cinematografici dell'arcipelago, come *Eiga Hihyō*, *Kinema Junpō*, *Eiga Hyōron*, tra le altre, diventandone in alcuni momenti anche direttore.

Seishun eiga 青春映画 : "film sui giovani".

Sensō sekinin 戦争責任 : "responsabilità di guerra". L'insieme delle responsabilità che sarebbe d'uopo assumersi per le azioni compiute in tempo di guerra, anche se spesso questo concetto viene confuso con quello di "crimini di guerra".

Sensō hanzai 戦争犯罪 : "crimine di guerra". Violazione delle convenzioni internazionali di diritto bellico.

Sengo minshushugi 戦後民主主義 : "democrazia del dopoguerra". Termine che indica il processo di trasformazione democratica avviato dalle forze d'occupazione alleate (segnatamente,

gli Stati Uniti) attraverso lo SCAP nel Giappone del secondo dopoguerra. Dopo pochi mesi tuttavia le politiche americane fecero registrare un'inversione di rotta "a destra".

Sentō 銭湯: bagni pubblici.

Seppuku 切腹: suicidio rituale effettuato con il taglio del ventre. Conosciuto in occidente anche col termine, meno formale di *harakiri* (che si scrive con gli stessi kanji di *seppuku*, ma invertiti). Il rituale del *seppuku* seguiva norme rigorose e prevedeva la presenza di un *kaishakunin* (assistente) incaricato di tagliare di netto con un solo colpo di spada la testa del suicida.

Shichininkai 七人会: "il gruppo dei sette". Circolo formato da sette giovani aspiranti registri che verso la metà degli anni cinquanta erano impegnati presso la Shōchiku: Ōshima Nagisa, Takahashi Osamu, Tamura Tsutomu, Yoshida Kijū, Saitō Masao, Uemura Tsutomu e Tanaka Jungō. Questi giovani intellettuali, che condividevano idee progressiste e il preciso intento di condurre una rivoluzione all'interno del mondo cinematografico dell'arcipelago, dettero vita nel 1956 allo *Shichininkai*. Per farsi notare dai vertici della Shōchiku, inoltre, pubblicarono a loro spese una rivista-contenitore di sceneggiature, *Shinario shū*.

Shimizu Ikutarō 清水幾太郎 (1907-1988): sociologo giapponese, uno degli intellettuali più attivi nella lotta al rinnovo del trattato di sicurezza.

Shinario shū シナリオ集: "Raccolta di sceneggiature". Volume contenitore per le sceneggiature scritte dai membri dello *Shichininkai*, continuò a essere pubblicato indipendentemente per circa due anni.

Shindō Kaneto 新藤兼人 (1912-2012): regista, produttore e sceneggiatore di quasi 250 opere. Nativo di Hiroshima, nel 1952 fu chiamato a dirigere dal Nikkyōso una pellicola sull'atomica, che sarebbe dovuta servire per le nuove generazioni: *Genbaku no ko* ("I figli della bomba"). Girò molti dei suoi film più significativi durante gli anni sessanta, come *Hadaka no shima* ("L'isola nuda", 1961) e *Onibaba* (id., 1964).

Shinjū 心中: (lett. "l'interno del cuore"). Suicidio di una coppia per amore e per questo tradotto spesso come "doppio suicidio". Il conflitto tra *giri* e *ninjō* in periodo Tokugawa portò a una proliferazione di questo tipo di suicidi, che trovò immediata "risonanza" sia nella narrativa che nel teatro dell'epoca.

Shinjuku Bunka 新宿文化: la sala principale della catena cinematografica posseduta da Izeki Taneo, situata nel cuore dell'universo culturale nipponico degli anni sessanta: Shinjuku.

Shinkansen 新幹線: treno ad alta felicità che dal 1964 collega le principali città dell'arcipelago.

Shinoda Masahiro 篠田正浩 (1931-): regista giapponese, considerato assieme con Ōshima e Yoshida, uno dei nomi più importanti della cosiddetta *nuberu bāgu*. Shinoda, tra i suoi "rivoluzionari" contemporanei, fu il più attento alla tradizione e l'estetica classica del Giappone, come sembrano dimostrare i numerosi adattamenti letterari che realizzò nella sua carriera: *Shinjū Ten no amijima* ("Doppio suicidio ad Amijima", 1969) da un'opera di Chikamatsu, *Chinmoku* ("Silenzio", 1971) da Endō Shusaku, *Kiseki no mori* ("La foresta pietrificata", 1973) da Ishihara Shintarō, tra gli altri.

Shinōkōshō 士農工商: concetto che esprime la composizione strutturale fondamentale della società, secondo la dottrina confuciana e applicato come suddivisione sociale nel Giappone dei Tokugawa. Il vertice di tale gerarchia è occupato dai samurai (*shi*) e poi a scendere contadini (*nō*), artigiani (*kō*) e mercanti (*shō*).

Shinpa 新派 ("nuova scuola"): forma di teatro che nacque nel Giappone di fine 1800, più precisamente intorno al 1888, come reazione alla "vecchia scuola" (*kyūha*) del Kabuki, alla ricerca di maggior realismo e aderenza al quotidiano. Lo *Shinpa* registrò i suoi maggiori successi intorno agli inizi del ventesimo secolo, quando vennero portati in scena adattamenti di Izumi Kyōka e Ozaki Kōyō.

Shirasaka Yoshio 白坂依志夫 (1932-): sceneggiatore giapponese, nato Yasumi Toshiyoshi. Membro della generazione di "modernisti", ha collaborato con molti registi importanti quali Maumura Yasuzō (da *Kyōjin to gangu* nel 1958, fino a *Sonezaki shinjū* – "Doppio suicidio a Sonezaki, nel 1978), Kurahara Koreyoshi (*Warera no jidai* – "I nostri tempi, 1959) e Sugawa Eizō (*Yajū shi subeshi* – "La bestia merita di morire"; 1959).

Shiratō Sanpei 白土三平 (1932-): famoso mangaka giapponese, uno dei "mostri sacri"del fumetto nipponico, assieme per esempio con Tezuka Osamu, Nagai Go e Matsumoto Leiji. Famoso soprattutto per le sue opere ambientate nel passato del paese, incentrate sulla figura dei guerrieri ninja, come *Kamui den* ("La leggenda di Kamui", 1964-71) o *Sasuke* (id., 1961-66). Proprio da uno di essi, Ōshima, trasse nel 1967 *Ninja bugeichō*, un'interessante versione cinematografica del manga realizzata montando le vignette originali e aggiungendo poi musica e dialoghi.

Shōchiku nuberu bāgu 松竹ヌベルバーグ: "nouvelle vague della Shōchiku". Il termine sta a indicare quei giovani registi che debuttarono introno all'inizio degli anni sessanta alla Shōchiku. Trainati dal successo delle opere di Ōshima, nel giro di pochi mesi infatti esordirono anche Yoshida Kijū e Shinoda Masahiro. Essi vennero avvicinati dalla critica ai colleghi francesi della Nouvelle Vague, da cui mutuarono anche il nome. Il movimento di rinnovamento cinematografico cui dettero origine si caratterizzava per stili originali, posizioni polemiche nei confronti dei maestri del passato e tematiche condivise, quali crimine, sesso e gioventù. In realtà questa definizione è alquanto imprecisa e fuorviante.

Shōigunjin 傷痍軍人: "veterani disabili". In *Wasurerareta kōgun*, Ōshima seguì una giornata di proteste di un gruppo di questi veterani disabili coreani cui era negato qualsiasi tipo di sussidio o assistenza.

Shoya 初夜: la prima notte di nozze.

Shūkan Yomuri 週刊読売: rivista settimanale, pubblicata dal 1938 fino al 2008. Il nome originario era *Shūkan Weekly*, prima di essere cambiato in *Shūkan Yomiuri* nel 1952 (per poi tornare nuovamente alla denominazione primigenia nel 2004).

Shutaisei 主体性: "soggettività". Concetto di non facile definizione, che potrebbe essere tradotto come "partecipazione attiva", nel senso di coinvolgimento personale o esteriorizzazione diretta del proprio io interiore.

Shutaisei ronsō 主体性論争: "dibattito sulla soggettività", che, inizialmente, ebbe luogo all'indomani della seconda guerra mondiale in ambito politico, dove erano molti gli intellettuali e pensatori vari a ritenere la trasformazione soggettiva dell'individuo come la premessa necessaria per raggiungere qualsiasi obbiettivo di cambiamento sociale.

Sidehara Kijūrō 幣原喜重郎 (1872-1951): politico e diplomatico giapponese. Successe, come Primo Ministro, al principe Higashikuni alla guida del Giappone dall'ottobre 1945 al maggio dell'anno seguente.

Sōdōmei 総同盟: (abbreviazione di Nihon rōdō kumiai sōdōmei 日本労働組合総同盟) "Confederazione generale delle associazioni sindacali giapponesi". Sindacato costituito nel 1946, dopo il ripristino delle libertà di associazione grazie allo SCAP. Vicino al PSG, nel corso degli anni cinquanta confluì nel Sōhyō.

Soeda Tomomichi 添田知道 (1902-1980): scrittore, drammaturgo e critico letterario. Fu autore di uno studio sulle canzoni popolari giapponesi, dal quale Ōshima mutuò il titolo per il suo *Nihon shunkakō*.

Sōhyō 総評: (abbreviazione di Nihon rōdō kumiai sōhyō kaigi 日本労働組合総評議会). "Consiglio generale dei sindacati del Giappone". Una delle sigle sindacali più importanti dell'arcipelago, istituito nel 1950. Originariamente avrebbe dovuto situarsi su posizioni più moderate, tuttavia sotto la guida di Takano Minoru, il Sōhyō assunse una mentalità relativamente vicina agli ideali comunisti, riuscendo comunque a svolgere un ruolo di primo piano durante la prima metà degli anni cinquanta. In seguito, a causa di pressioni governative e aziendali, molti membri si ritirarono. Dissapori interni ne fecero poi diminuire ulteriormente la forza di contrattazione. Al declino generale del Sōhyō contribuì infine il *gyaku kōsu*, col giro di vite che le truppe a stelle e strisce imposero anche sulle attività sindacali. Sciolto nel 1989.

Sōzōsha 創造社 : casa di produzione cinematografica fondata nel 1961 da Ōshima Nagisa dopo il suo allontanamento dalla Shōchiku, assieme alla moglie Koyama Akiko, gli sceneggiatori Tamura Tsutomu, Ishidō Toshirō e gli attori Komatsu Hōsei e Toura Rokko. Venne sciolta nel 1972 dopo l'insuccesso commerciale di *Natsu no imōto*.

Suzuki Seijun 鈴木清順 (1923-): regista giapponese, nato Suzuki Seitarō. Unanimemente riconosciuto come uno dei più abili e funambolici registi di film d'azione, coi quali ha saputo conquistarsi una certa fama in tutto il mondo: a cominciare da *Yajū no seishun* ("La giovinezza di una belva umana", 1963), *Irezumi ichidai* ("Una generazione di tatuati", 1965), fino ad arrivare al cult *Koroshi no rakuin* ("La farfalla sul mirino", 1967). L'unicità, l'originalità della messa in scena di Suzuki furono tali che la Nikkatsu ne approfittò per liberarsi di un cineasta tanto scomodo, accusandolo di girare film incomprensibili, senza appeal commerciale. Molti colleghi e addetti ai lavori si schierarono a difesa del regista, licenziato ingiustamente, tra cui anche lo stesso Ōshima.

Taiyōzoku eiga 太陽族映画 : "film sulla banda del sole". Sottogenere dei *seishun eiga*, si tratta di una serie di pellicole, realizzate soprattutto negli studi della Nikkatsu, ispirate inizialmente a quei sentimenti di ribellione racchiusi nei romanzi di Ishihara Shintarō. Se a inaugurare il genere fu *Taiyō no kisetsu* del 1955, l'opera certamente più rappresentativa fu *Kurutta kajitsu*, pellicola pregna di un'irrequietudine giovanile che si dipanava tra sesso e violenza, il tratto distintivo di questo filone cinematografico.

Takabayashi Yōichi 高林陽一 (1931-2012): regista giapponese, pioniere della scena degli 8mm e 16mm. Tra le sue opere possiamo ricordare *Honjin satsujin jiken* e *Kinkakuji* ("Il padiglione d'oro", 1976).

Takahashi Osamu 高橋治 (1929-): sceneggiatore e scrittore giapponese. Cosceneggiatore dei primissimi lavori di Ōshima, fu uno dei membri dello *Shichininkai*.

Takahashi Tetsu 高橋鉄 (1907-1971): rinomato sessuologo giapponese. Appare in un episodio nella parte di se stesso in *Shinjuku dorobō nikki*, quando i due protagonisti vengono mandati da Tanabe Moichi a consultare uno specialista al fine di curare le loro disfunzioni sessuali.

Takano Minoru 高野実 (1901-1974): leader a attivista sindacale. Alla guida del Sōhyō dal 1951.

Takeda Taijun 武田泰淳 (1912-1976): scrittore giapponese. Abbandono l'università per dedicarsi all'attivismo politico in seguito all'incontro con la poetessa Takeuchi Yoshimi. I due fondarono assieme nel 1934 il Chūgoku bungaku kenkyūkai ("Gruppo di ricerca di letteratura cinese"). Tra le sue opere più famose ricordiamo *Hikarigoe* (id., 1954), basato sull'omonimo incidente e *Fuji* (id., 1971). Fu anche l'autore del romanzo *Hakuchū no tōrima*, da cui Ōshima trasse nel 1966 l'omonima pellicola.

Takigawa jiken 滝川事件: il secondo *Kyōdai jiken* del 1933. (v. *Kyōdai jiken*).

Takigawa Yukitoki 滝川幸辰 (1891-1962): giurista giapponese al centro del *Takigawa jiken*. Professore di giurisprudenza alla Kyōto Daigaku, venne allontanato nel 1933 a causa delle sue idee liberali. Reintegrato al termine della seconda guerra mondiale, divenne rettore dell'ateneo nel 1953.

Tamura Tsutomu 田村孟 (1933-1997): regista e sceneggiatore giapponese, oltre che romanziere con lo pseudonimo di Aoki Yatsuka. Fu uno dei più fedeli collaboratori di Ōshima Nagisa, partecipando alla stesura di pressoché ogni lavoro del cineasta dopo l'abbandono della Shōchiku.

Tamura Ryūichi 田村隆一 (1923-1998): poeta, saggista e traduttore giapponese. Assieme a Ayukawa Nobuo, Kisaragi Shin e altri, fondò nel 1947 la rivista *Arachi*. Uno dei massimi rappresentanti di quest'arte nel secondo dopoguerra, fu capace di tradurre nelle sue poesie il senso di crisi e spaesamento che le genti dell'arcipelago provarono in seguito alla seconda guerra mondiale e al repentino processo di "modernizzazione" che seguì con l'occupazione.

Tanabe Moichi 田辺茂一 (1905-1981): intellettuale giapponese, fondatore nel gennaio del 1927 della catena di librerie Kinokuniya.

Tanaka Jungō 田中淳剛: contemporaneo di Ōshima negli anni di apprendistato alla Shōchiku, fu uno dei membri del Shichininkai.

Tanaka Shigeo 田中重雄: regista e sceneggiatore giapponese, diresse, tra le altre cose, anche *Nagasugita haru,* scritto da Shirasaka Yoshio.

Tatekawa Danshi 立川談志 (1936-2011): nome di una celebre stirpe di artisti del *rakugo*. L'ultimo esponente, Matsuoka Katsuyoshi, appare in una scena di *Shinjuku dorobō nikki,* insieme a vari attori, registi e "addetti ai lavori" nel ruolo di se stessi.

Tennō jiken 天皇事件: una serie di contestazioni che si svolsero il 12 novembre 1951 durante una visita di Hirohito alla Kyōto Daigaku. Nell'occasione l'Imperatore venne accolto da striscioni di protesta sulle sue responsabilità per tutti i giovani caduti nella seconda guerra mondiale e canzoni inneggianti la pace.

Terayama Shūji 寺山修二 (1935-1983): personalità eclettica, fu attore, drammaturgo, regista, paroliere, poeta, sceneggiatore , critico e tanto altro ancora. Artista d'avanguardia, è difficile cercare di racchiuderne la carriera in poche parole. Cinematograficamente, oltre ad aver sceneggiato diverse opere, per Shinoda Masahiro in particolare, da ricordare l'esordio del 1971 *Sho o sute yo, machi e deyō*, *Saraba hakobune* ("Addio all'arca", 1981), basato su *Cent'anni di solitudine* di Marquez e *Video Letter* (id., 1984) una corrispondenza "video-epistolare" col poeta Tanikawa Shuntarō, quando ormai Terayama era consapevole della propria imminente morte.

Teshigahara Hiroshi 勅使河原宏 (1935-1983): regista e artista d'avanguardia giapponese. Dopo l'esordio cinematografico con *Hokusai* (id., 1953), diresse una serie di ottime pellicole sceneggiate da Abe Kōbō, con cui aveva contatti fin dai tempi dell'università. Nel 1962 è il turno do *Otoshihana* ("La trappola"), cui seguiranno anche *Suna no onna* ("La donna di sabbia", 1964), *Tanin no kao* ("Il volto di un altro, 1966) e *Moetsukita chizu* ("La mappa bruciata", 1968).

Toda Jūshō 戸田重昌 (1928-1987): direttore artistico di tutte le produzioni di Ōshima a partire da *Hakuchū no tōrima*, oltre che storico collaboratore di un'altra delle voci più importanti della *nuberu bāgu*, Shinoda Masahiro. A lui si deve la trovata originale degli *Hinomaru* neri, elemento ricorrente in alcune opere del regista, come *Nihon shunkakō* e *Shōnen.*

Tōjō Hideki 東條英機 (1884-1948): generale dell'Esercito imperale giapponese, ricoprì nell'ultima parte della seconda guerra mondiale anche il ruolo di primo ministro giapponese (1941-45). In seguito alla resa dell'arcipelago, venne arrestato dalle forze alleate e condannato a morte dal tribunale di Tokyo per crimini di guerra e contro l'umanità. Fu impiccato nel 1948.

Tokubetsu kōtō keisatsu 特別高等警察 (spesso abbreviato in Tokkō, 特高): corpo di polizia segreto, istituito nel 1911 al fine di controllare la diffusione di idee che potessero diventare una minaccia all'ordine pubblico. Venne abolito dalle forze d'occupazione nell'ottobre del 1945.

Tokujū keiki 特需景気: traducibile all'incirca come "boom della domanda bellica". Fu una spinta data all'economia giapponese, che stava cercando di ripartire dopo la distruzione generale della seconda guerra mondiale, dalle commissioni americane per la guerra in Corea. Gli USA appoggiandosi al Giappone dettero uno stimolo incredibile alle industrie di numerosi settori chiave: chimico, minerario, tessile. Gli enormi profitti generati in tal modo poterono di conseguenza essere impiegati per finanziare la nascita di nuove imprese, che crearono a loro volta nuovi posti di lavoro, permettendo la diffusione della ricchezza tra fasce sempre maggiori di popolazione.

Tomioka Taeko 富岡多恵子 (1935-): poetessa, scrittrice, sceneggiatrice e critico letterario giapponese. Attiva nelle cause femministe, è un personaggio eclettico e originale.

Tonoyama Taiji 殿山泰司 (1915-1989): attore e saggista giapponese. A partire da *Hakuchū no tōrima*, divenne una presenza pressoché costante dei film di Ōshima Nagisa. Molto amico anche con Shindō Kaneto, che gli dedicherà un film, *Sanmon yakusha* ("Attore di terz'ordine", 2000), partendo proprio dall'autobiografia omonima scritta da Tonoyama Taiji.

Toura Rokko 戸浦六宏 (1930-1993): attore giapponese, nato Toura Mutsuhiro. Compagno di Ōshima fin dai tempi dell'università, debuttò proprio in uno dei film del regista, *Taiyō no hakaba*, inaugurando un lungo sodalizio, anche produttivo, con la partecipazione negli affari della Sōzōsha. Tra le altre opere che lo vedono protagonista, si possono ricordare *Chinmoku* ("Silenzio", 1971) e *Tobenai chinmoku* ("Un silenzio senza ali", 1966).

Tsuchimoto Noriaki 土本典昭 (1928-2008): assieme a Ogawa Shinsuke, probabilmente la figura più rappresentativa dell'universo documentaristico nipponico. Membro dello Zengakuren, attivista politico e iscritto al partito comunista, entrò ben presto nell'universo della Iwanami. Il suo background traspare chiaramente fin dalle sue prime opere, come *Dokyumento – Rojō* ("Documento – La strada", 1963) o *Paruchizan zenshi* ("Prestoria dei partigiani", 1970). Ma il

nome di Tsuchimoto è legato soprattutto alla questione di Minamata, che il cineasta seguì sul campo per quasi un decennio, realizzando *Minamata –Kanjasan to sono sekai* ("Minamata – Le vittime e il loro mondo",1971).

Tsuya 通夜 : "veglia funebre".

Uemura Tsutomu 上村力: regista giapponese, impiegato alla Shōchiku ai tempi di Ōshima, fu uno dei membri dello *Shichininkai*. La sua sola esperienza dietro la macchina da presa fu *Onna yajikita – tacchi ryokō* ("Coppia comica femminile - un viaggio toccante", 1963), dopodiché fu impegnato unicamente in fase di produzione.

Uchida Tomu 内田土夢 (1898-1970): regista giapponese, nato Uchida Tsunejirō. Uno dei maestri della settima arte nell'arcipelago, iniziò la sua carriera alla Nikkatsu, per poi passare alla Toei dopo la seconda guerra mondiale. Conosciuto per opere quali *Tsuchi* ("La terra", 1939) e *Kiga Kaikyō* ("Lo stretto della fame", 1965).

Umemoto Katsumi 梅本克己 (1912-1974): filosofo giapponese. Vicino a posizioni marxiste, fu uno dei principali attori dello *shutaisei ronsō*.

Urayama Kirirō 浦山桐朗 (1930-1985): regista giapponese. Nel 1954 entrò alla Nikkatsu, dove iniziò la propria carriera nell'universo della celluloide come assistente di Imamura Shōhei e Kawashima Yūzō. Esordì nel 1960 con *Kyūpora no aru machi*, una pellicola che dimostrò fin dall'inizio il suo interesse per la questione coreana, che ritornerà anche in altri film come *Watashi ga suteta onna*.

Ushiyama Jun'ichi 牛山純一 (1930-1997): documentarista e produttore nipponico. Nel 1961 dette avvio a uno dei suo progetti più importanti, il programma *Non fikushon gekijō,* una serie di documentari affidati a diversi autori, tra i quali lo stesso Ōshima. Insieme realizzarono diverse pellicole, tra le quali *Wasurerareta kōgun*, rimane probabilmente la più significativa.

Utagoe Undō 歌声運動: movimento sociale che nel Giappone degli anni sessanta ebbe un importante ruolo nel risvegliare la coscienza soggettiva di numerosi dei suoi membri, la cui maggior parte proveniva dal mondo studentesco e lavorativo. A essere cantate erano soprattutto canzoni di protesta, di pace e ballate tradizionali russe, ma molte altre vennero composte dai partecipanti stessi.

Wakamatsu Kōji 若松孝二 (1936-2012): nato Itō Takashi, fu un regista, sceneggiatore e produttore giapponese. Wakamatsu fu una delle personalità più trasversali e originali dell'industria

filmica dell'arcipelago. Attivista politico, criminale, yakuza, il suo nome è legato soprattutto a un genere , quello dei *pinku eiga,* cui contribuì con opere intraprendenti come *Taiji ga mitsuryō suru toki* ("Quando l'embrione caccia di frodo", 1966), *Okasareta byakui* ("Angeli violati", 1967), *Yuke yuke nidome no shojo* ("Vai, vai, vergine per la seconda volta", 1969) e molti altri.

Watanabe Fumio 渡辺文雄 (1929-2004): attore giapponese. Esordì nel 1956 e all'epoca della sua prima collaborazione con Ōshima ai tempi di *Ai to kibō no machi*, era già un attore affermato. Tuttavia Watanabe Fumio viene ricordato soprattutto per il suo duraturo rapporto col regista di *Nihon no yoru to kiri*, col quale girò più pellicole di ogni altro.

Yamada Fūtarō 山田風太郎 (1922-2001): scrittore giapponese, nato Yamada Seiya. Autore di numerosissimi romanzi, viene spesso ricordato per il suo contributo ai generi poliziesco, d'avventura e storico. Compose *Hitsugi no naka no eturaku* ("Il godimento dentro il feretro", 1962), da cui Ōshima nel 1965 trasse il suo *Etsuraku.*

Yamanaka Sadao 山中貞夫 (1909-1938): regista giapponese, considerato tra i maestri dell'arcipelago e ispiratore per molti, nonostante si siano conservate solo tre pellicole: *Tange Sazen yowa – Hyakuman ryō no tsubō* ("Tange Sazen minore – un vaso che vale un milione di ryo", 1935), *Kōuchiyama Sōshun* (id., 1935) e *Ninjō kamifusen* ("Sentimenti umani e palloncini di carta", 1937). Intorno alla sua figura, all'inizio degli anni trenta, si raccolse il Narutaki Gumi, un gruppo di giovani autori cinematografici intenzionati a "rivoluzionare" le convenzioni del jidaigeki.

Yamamoto Satsuo 山本薩夫 (1910-1983): regista giapponese, famoso per le sue idee progressiste. In seguito alle agitazioni che interessarono la Tōhō, venne allontanato, in quanto membro del partito comunista. Realizzò da indipendente, pregiati *keikō eiga*, tra i quali *Shinkū chitai* ("Zona evacuata", 1952) e *Taiyō no machi* ("La città senza sole", 1953).

Yamamoto Fujiko 山本富士子 (1931-): celebre attrice giapponese, in forza alla Daiei.

Yamanami no kai やまなみの会: "associazione Yamanami", circolo culturale. Nato per difendere il valore della memoria e proteggere una narrazione storica corretta, il gruppo promosse una serie di incontri in tutto il Giappone, durante i quali venivano lette, per esempio, lettere e diari dei soldati nipponici che fornirono un'importante testimonianza non solo delle loro esistenze, ma rappresentarono anche un punto di partenza perfetto per discussioni sulla guerra o il ruolo rivestito dall'arcipelago nel conflitto.

Yanagita Kunio 柳田國男 (1875-1962): studioso e intellettuale nipponico, a più riprese celebrato come il padre dei moderni studi antropologici e folkloristici dell'arcipelago. Nei suoi innumerevoli

viaggi per tutto il Giappone ha raccolto storie e leggende tradizionali, riunite poi in opere come il *Tōno monogatari* (id.), del 1910.

Yokoo Tadanori 横尾忠則 (1936-): pittore e grafico giapponese. Prendendo ispirazione da manga, film di fantascienza, giornali e fotografie, fu in grado di creare uno stile personale e originale. Dopo i suoi viaggi in India elementi psichedelici arrivarono a contaminare le sue creazioni. Yokoo Tadanori divenne protagonista per Ōshima del suo *Shinjuku dorobō nikki*.

Yokomizo Seishi 横溝正史 (1902-1981): scrittore giapponese di mistery e polizieschi. Autore di quel *Honjin satsujin jiken* che ebbe una trasposizione cinematografica a opera dell'ATG d'incredibile successo.

Yonokai 夜の会: circolo culturale, fondato nel 1948 da Okamoto Tarō e Hanada Kiyoteru. Il nome deriva da un olio dello stesso Okamoto. Il gruppo aveva una natura molto eclettica, come dimostra il calibro dei nomi dei vari membri, Abe Kōbō, Hario Ichirō e Han'ya Yutaka, tra gli altri, accomunati dall'interesse per l'avanguardia.

Yoshida Kijū 吉田喜重 (1933-): regista cinematografico. Membro dello *Shichininkai*, nel 1960 debuttò alla regia con *Rokudenashi*, grazie al successo riscosso dalle prime opere di Ōshima. Fu uno degli autori più importanti della cosiddetta *nuberu bāgu,* al cui successo contribuì, tra le altre cose, con un'opera complessa, sperimentale, articolata su più piani narrativi: *Erosu purasu gyakusetsu*. Come molti altri autori della sua generazione a inizio anni settanta si defilò dalle scene cinematografiche, per ritornare sul finire degli anni ottanta con *Ningen no yakusoku* ("Promessa", 1986).

Yoshida Shigeru 吉田茂 (1878-1967): politico e diplomatico giapponese. Uno degli statisti più importanti e influenti della storia dell'arcipelago. Fu il primo Premier eletto del dopoguerra (successe a Shidehara nel 1946) e guidò il paese una seconda volta nel 1948. Leader del partito liberale (Jiūtō), nel 1955 promosse la fusione col partito democratico di Hatoyama, dando così origine a un grande raggruppamento conservatore, il Partito Liberal-Democratico (Jiūmintō), capace, da allora, di dominare ininterrottamente la scena politica nipponica per quasi quattro decenni.

Yoshimoto Ryūmei 吉本隆明 (1924-2012): conosciuto anche come Yoshimoto Takaaki, famoso poeta, filosofo e critico giapponese. Uno degli intellettuali più influenti del dopoguerra. Vicino a posizioni di stampo marxista, fu molto attivo negli anni sessanta nel movimento di protesta contro l'Anpo.

Yui Shōsetsu 由井正雪 (1605-1651): stratega militare giapponese. Fu a capo nel 1651 del cosiddetto *Keian jiken*, un colpo di stato contro lo shogunato dei Tokugawa. Alla guida di un gruppo di rōnin, avrebbero dovuto assaltare il castello di Edo e uccidere alcuni ufficiali chiave del governo, ma il piano fallì quando le loro intenzioni vennero scoperte. I responsabili vennero arrestati e giustiziati, ma Yui evitò tale fine commettendo s*eppuku.*

Zaibatsu kaitai 財閥解体: "demolizione degli zaibatsu". I grandi conglomerati industriali e finanziari nipponici vennero immediatamente smembrati dalle truppe d'occupazione. MacArthur considerava gli zaibatsu come il pilastro che manteneva ancora i vita in Giappone le ultime vestigia del mondo feudale, ma non appena le autorità dello SCAP abbandonarono il paese, alcuni di questi gruppi di potere rinacquero sotto forma di *keiretsu* ("gruppi di imprese").

Zainichi 在日: "residente in Giappone". Usato anche come abbreviazione di *Zainichi kankokujin* o *Zainichi chōsenjin*.

Zainichi kankokujin 在日韓国人: "coreano (del sud) residente in Giappone". Il termine viene utilizzato per indicare quei coreani del sud presenti nell'arcipelago da decenni, come conseguenza delle politiche imperialiste promosse dal Giappone, e distinguerli così da coloro che si trasferirono nel paese in tempi più recenti.

Zainichi chōsenjin 在日朝鮮人: "coreano (del nord) residente in Giappone". Il termine viene utilizzato per indicare quei coreani del nord presenti nell'arcipelago da decenni, come conseguenza delle politiche imperialiste promosse dal Giappone, e distinguerli così da coloro che si trasferirono nel paese in tempi più recenti.

Zengakuren 全学連 : abbreviazione di Zennihon gakusei jichikai sōrengō (全日本学生自治会総連合), ovvero "Federazione nazionale giapponese delle associazioni autonome studentesche". Fondato nel 1948, fu uno dei principali attori delle proteste del dopoguerra nipponico. Inizialmente vicino al Partito Comunista Giapponese, se ne distanziò sempre più alla ricerca della propria autonomia. Dopo l'Anpo tōsō, le varie suddivisioni intestine ne minarono incisività e forza. Sul finire degli anni sessanta, confluirà assieme ai vari Zenkyōtō nel Zenkoku zenkyōtō rengō.

Zenkyōtō 全共闘: (abbreviazione di Zengaku kyōtō kaigi 全学共闘会議) "Consiglio generale dei gruppi studenteschi di lotta". Nati nel 1968, nel periodo del Gakuen tōsō dalle ceneri del Sanpa Rengō, si trattò di gruppi di studenti attivisti, che spesso comprendevano però anche professori, assistenti e altre personalità del mondo universitario giapponese.

Zenkoku zenkyōtō rengō 全国全共闘連合: “associazione nazionale di tutti gli Zenkyōtō”. Sul finire degli anni sessanta, nella sola area urbana di Tokyo, si potevano contare quasi 30 Zenkyōtō. Si decise così di unire i vari gruppi studenteschi sparsi su tutto l’arcipelago, assieme con le ultime vestigia dello Zengakuren, per dare maggior coesione al movimento di protesta.

FILMOGRAFIA ESSENZIALE

Asu no taiyō 明日の太陽 (“Il sole del domani”), 7 min., 1959, Shōchiku Ōfuna.

Ai to kibō no machi 愛と希望の街 (“La città dell’amore e della speranza”),62 min., 1959, Shōchiku Ōfuna.

Seishun zankoku monogatari 青春残酷物語 (“Racconto crudele della giovinezza”), 96 min., 1960, Shōchiku Ōfuna.

Taiyō no hakaba 太陽の墓場 (“Il cimitero del sole”), 87 min., 1960, Shōchiku Ōfuna.

Nihon no yoru to kiri 日本の夜と霧 (“Notte e nebbia del Giappone”), 107 min., 1960, Shōchiku Ōfuna.

Shiiku 飼育 (“L’addomesticamento”), 100 min., 1961, Palace Film.

Amakusa Shirō tokisada 天草四朗時貞 (id.), 100 min., 1962, Toei Kyōto.

Wasurerareta kōgun 忘れられた皇軍 (“L’esercito imperiale dimenticato”), 25 min., 1963, Nihon Terebi.

Seishun no ishibumi 青春の碑 (“Il monumento della giovinezza”), 40 min., 1964, Nihon Terebi.

Etsuraku 悦楽 (“Il godimento”), 90 min., 1965, Sōzōsha.

Yunbogi no nikki ユンボギの日記 (“Il diario di Yunbogi”), 25 min., 1965, Sōzōsha.

Gyosen sōnansu 漁船遭難す (“L’incidente del peschereccio”), 25 min., 1965, Nihon Terebi.

Hakuchū no tōrima 白昼の通り魔 (“Il demone in pieno giorno”), 99 min., 1966, Sōzōsha.

Ninja bugeichō 忍者武芸帳 (“Il manuale dell’arte marziale ninja”), 131 min., 1967, Sōzōsha.

Nihon shunka kō 日本春歌考 (“Sulle canzoni sconce giapponesi”), 103 min., 1967, Sōzōsha.

Muri shinjū – Nihon no natsu 無理心中-日本の夏 (“ Suicidio a due forzato – Estate del Giappone”), 98 min., 1967, Sōzōsha.

Kōshikei 首死刑 (“L’impiccagione”), 117 min., 1968, ATG e Sōzōsha.

Kaette kita yopparai 帰って来たヨッパライ (“Il ritorno degli ubriachi”), 80 min., 1968, Sōzōsha.

Daitōa sensō 大東亜戦争 (“La grande guerra dell’Asia orintale”), 98 min., 1968, Nihon Terebi.

Shinjuku dorobō nikki 新宿泥棒日記 (“Diario di un ladro di Shinjuku”), 94 min., 1968, Sōzōsha.

Shōnen 少年 (“Il bambino”), 97 min., 1969, ATG e Sōzōsha.

Tōkyō sensō sengo hiwa – Eiga de isho o nokoshite shinda otoko no monogatari 東京战争戦後秘話 – 映画で遺書を残して死んだ男の物語 (“Storia segreta del dopoguerra dopo la guerra di Tokyo – Storia di un uomo morto dopo aver lasciato come testamento un film”), 94 min., 1970, ATG e Sōzōsha.

Mōtakutō to bunka daikakumei 毛沢東と文化大革命 (“Mao Zedong e la grande rivoluzione culturale”), 50 min., 1969, Nihon Terebi.

Gishiki 儀式 (“La cerimonia”), 123 min., 1971, ATG e Sōzōsha.

Natsu no imōto 夏の妹 (“Sorellina d’estate”), 96 min., 1972, ATG e Sōzōsha.

Ai no koriida 愛のコリーダ (“Ecco l’impero dei sensi”, lett: “La corrida dell’amore”), 104 min., 1976, Ōshima Nagisa Productions e Argos Films.

Ai no bōrei 愛の亡霊 (“L’impero della passione”, lett: “Il fantasma d’amore”), 108 min., 1978, Ōshima Nagisa Productions e Argos Films.

Senjō no merii kurisumasu 戦場のメリークリスマス (“Merry Christmas Mr. Lawrence”), 122 min., 1982, Ōshima Nagisa Productions, Recorded Picture Company, Cineventure Films, Zenkoku Asahi Hōsō e Broadbank Investments Ltd.

Makkusu mon amūru マックス、モン・アムール (“Max mon amour”), 94 min., 1986, Greenwich Film Productions e Films A2.

Kyoto, My Mother’s Place (“Kyoto, il posto di mia madre”), 50 min., 1991, BBC Scotland e Ōshima Nagisa Productions.

Nihon eiga no hyaku nen 日本映画の百年 (“Cento anni di cinema giapponese”), 60 min., 1995, Kyoto, Ōshima Nagisa Productions.

Gohatto 御法度 (“Tabù”), 100 min., 1999, Shōchiku e Ōshima Nagisa Productions.

BIBLIOGRAFIA

ŌSHIMA NAGISA

ŌSHIMA Nagisa, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ichi maki – Waga ikari, waga kanashimi*, Tokyo, Gendai Shichōshinsha, 2008.

大島渚、『大島渚著作集－第一巻：我が怒り、我が悲しみ』、東京、現代思潮新社、２００８.

ŌSHIMA Nagisa, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai ni maki – Haisha wa eizō o motazu*, Tokyo, Gendai Shichōshinsha, 2008.

大島渚、『大島渚著作集－第二巻：敗者は映像を持たず』、東京、現代思潮新社、２００８.

ŌSHIMA Nagisa, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai san maki – Waga eiga o kaitai suru*, Tokyo, Gendai Shichōshinsha, 2009.

大島渚、『大島渚著作集－第三巻：我が映画を解体する』、東京、現代思潮新社、２００９.

ŌSHIMA Nagisa, *Ōshima Nagisa cho sakushū dai yon maki – Teki tachi yo, dōshi tachi yo*, Tokyo, Gendai Shichōshinsha, 2009.

大島渚、『大島渚著作集－第四巻：敵たちよ、同士たちよ』、東京、現代思潮新社、２００９.

ŌSHIMA Nagisa, *Ōshima Nagisa: Ōshima Nagisa 1960*, Tokyo, Nihon Tosho Center, 2001.

大島渚、『大島渚：大島渚１９６０』、東京、日本図書センター、２００１.

ŌSHIMA Nagisa, *Ōshima Nagisa 1968*, Tokyo, Seidosha, 2004.

大島渚、『大島渚１９６８』、東京、青土者、２００４.

ŌSHIMA Nagisa, *Kotaeru!*, Tokyo, Dagereo Shuppan, 1983.

大島渚、『答える！』、東京、ダゲルオ出版、１９８３.

ŌSHIMA Nagisa, *Waga fūsatsu seshi ririshizumu*, Tokyo, Seiryū Shuppan, 2011.

大島渚、『わが封殺せしリリシズム』、東京、清流出版、２０１１.

ŌSHIMA Nagisa, *Watashi ga ikaru wake*, Tokyo, Tōkyō Shinbun Shuppankyoku, 1997.

大島渚、『私が怒るわけ』、東京、東京新聞出版局、１９９７.

ŌSHIMA Nagisa, *Nihon no yoru to kiri: Ōshima Nagisa sakuhin shū*, Tokyo, Gendai Shichōsha, 1966.

大島渚、『日本の夜と霧：大島渚作品集』、東京、現代思潮社、１９６６.

Ōshima Nagisa, *Taikenteki sengo eizōron*, Tokyo, Asahi Shinbunsha, 1975.

大島渚、『体験的戦後映像論』、東京、朝日新聞社、１９７５.

ŌSHIMA Nagisa, *Michi naki michi*, Sanseidō, 1974.

大島渚、『道なき道』、東京、三省堂、１９７４.

ŌSHIMA Nagisa, *Boku no ryūgi,* Kyoto, Tankōsha, 1999.

大島渚、『ぼくの流儀』、京都、淡交社、１９９９.

ŌSHIMA Nagisa, *Sengo 50 nen, eiga 100 nen*, Nagoya, Fūbaisha, 1995.

大島渚、『戦後５０年、映画１００年』、名古屋、風媒社、１９９５.

ŌSHIMA Nagisa, *Nihon eiga o yomu: paionia tachi no isan*, Tokyo, Dagereo Shuppan, 1984.

大島渚、『日本映画を読む：パイオニアたちの遺産』、東京、ダゲルオ出版、１９８４.

ŌSHIMA Nagisa, *Cinema, censorship, and the state: the writings of Nagisa Ōshima, 1956-1978*, (translated by Dawn Lawson), Cambridge, Massachussets, MIT Press, 1992.

FONTI BIBLIOGRAFICHE (Giapponese)

ADACHI Masao, *Eiga/kakumei*, Tokyo, Kawade Shobōshinsha, 2003.

足立正生、『映画／革命』、東京、河出書房新社、２００３.

HIGUCHI Naofumi, *Ōshima no subete,* Tokyo, Kinema Junpōsha, 2002.

樋口尚文、『大島のすべて』、東京、キネマ旬報社、２００２.

HIGUCHI Naofumi, *Posuto Nūberu Bāgu*, Tokyo, Hokusōsha, 1985.

樋口尚文、『ポスト・ヌーベル・バーグ』、東京、北宋社、１９８５.

OKAMURA Masaru, *Eiga to sensō: toru yokubō/miru yokubō*, Tokyo, Shinwasha, 2009.

岡村賢、映画と戦争：『撮る欲望／見る欲望』、東京、森話社、２００９.

SATŌ Tadao, *Ōshima Nagisa no sekai,* Tokyo, Chikuma Shobō, 1973.

佐藤忠男、『大島渚の世界』、東京、筑摩書房、１９７３.

TANAKA Chiyoko, *Ōshima Nagisa*, Tokyo, Kinema Junpōsha, 1999.

田中千世子、『大島渚』、東京、キネマ旬報社、１９９９.

YOMOTA Inuhiko, *Ōshima Nagisa to Nihon*, Tokyo, Chikuma Shobō, 2010.

四方田犬彦、『大島渚と日本』、東京、筑摩書房、２０１０.

YOMOTA Inuhiko, *Nihon eiga to sengo no shinwa*, Tokyo, Iwanami Shoten, 2007.

四方田犬彦、『日本映画と戦後の神話』東京、岩波書店、２００７.

FONTI BIBLIOGRAFICHE (Altre lingue)

ALLINSON, Gary D., *Japan's postwar history*, Cornell University Press, 2004.

APTER, David E., *Political protest and social change: analyzing politics*, Basingstoke, Macmillan, 1995.

ARECCO, Sergio, *Nagisa Ōshima*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

BARRETT, Gregory, *Archetypes in Japanese film : the sociopolitical and religious significance of the principal heroes and heroines*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 1989.

BELLIENI, Stefano, *Zengakuren Zenkyoto Giappone: rapporto su una generazione in rivolta*, Milano, Feltrinelli, 1969.

BEN-SHAUL, Nitzan, *Film: the key concept*, Oxford, Berg, 2007.

BERRA, John (a cura di), *Directory of World Cinema: Japan*, Bristol, Intellect, 2010.

BOCK, Audie, *Japanese film directors*, Tokyo, Kodansha International, 1978.

BROADBENT, Jeffrey, *Environmental politics in Japan: networks of power and protest*, Cambridge University Press, 1998.

BURCH, Burch, *To the Distant Observer: form and meaning in the Japanese cinema*, Berkeley, University of California Press, 1979.

COLE, Allan B., TOTTEN, George B. e UYEARA, Cecil M., *Socialist parties in postwar Japan*, New Haven, Yale University Press, 1966.

CORNYETZ , Nina, *The ethics of aesthetics in Japanese cinema and literature: polygraphic desire*, London, Routledge, 2007.

DANVERS, Louis e TATUM, Charles e KITAYAMA Kenji, *Nagisa Ōshima*, Nagoya, Fūbaisha, 1995.

DESSER, David, *Eros plus massacre : an introduction to the Japanese new wave cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

DESSER, David, *Reframing Japanese cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

DOWER, John W., *Embracing defeat: Japan in the wake of World War II*, New York, W. W. Norton & Co. New Press, 2000.

DUUS, Peter (a cura di), *The Cambridge history of Japan – Vol.6, "The Twentieth Century"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

FINN, Richard B., *Winners in peace: MacArthur, Yoshida, and postwar Japan*, Berkeley, University of California, 1992.

GAYLE, Curtis Anderson, *Marxist History and Postwar Japanese Nationalism*, London, Routledge Curzon, 2003.

GOODMAN, David G. (a cura di), *Japanese drama and culture in the 1960s : the return of the gods*, Armonk, M.E. Sharpe Inc., 1988.

GOODMAN, Roger, *Family and social policy in Japan: anthropological approaches*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

GORDON, Andrew, *Postwar Japan as history*, Berkeley, University of California Press, 1993.

HIROHISA Kohama, *Industrial development in postwar Japan*, London, Routledge, 2007.

ILES, Timothy, *The crisis of identity in contemporary Japanese film – Personal, Cultural, National*, Leiden, BRILL, 2008.

ISDHIDA Takeshi e KRAUSS, Ellis S. (a cura di), *Democracy in Japan*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1989.

JANSEN, Marius B. (a cura di), *Changing Japanese Attitude Towards Modernisation*, New Jersey, Princeton University Press, 1989.

KERSTEN, Rikki, *Democracy in postwar Japan: Maruyama Masao and the search for autonomy*, London, Routledge, 1996.

KOHNO Masaru, *Japan's postwar party politics*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

KOSCHMANN, Victor J., *Revolution and subjectivity in postwar Japan*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

KOSCHMANN, Victor J., *Authority and the individual in Japan: citizen protest in historical perspective*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1978.

KRISTEVA, Julia, *Poteri dell'Orrore. Saggio sull'Abiezione,* Milano, Spirali 2006.

MAGRELLI, Enrico, MARTINI, Emanuela (a cura di), *Il rito, la rivolta: il cinema di Nagisa Oshima*, Roma, Di Giacomo, 1984.

MATHEWS, Gordon e WHITE, Bruce, *Japan's changing generations*, London, Routledge, 2004.

McDONALD, Keiko, *Cinema East*, East Brunswick, Associated University Presses, 1983.

McKEAN, Margaret A., *Environmental protest and citizen politics in Japan*, Berkeley, University of California Press, 1981.

MELLEN, Joan, *Voices from the japanese cinema,* New York, Liveright, 1975.

MES, Tom e SHARP, Jasper, *The midnight eye guide to new Japanese film*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2005.

MULLER, Marco, TOMASI, Dario (a cura di), *Racconti crudeli di gioventù: nuovo cinema giapponese degli anni 60*, Torino, EDT, 1990.

NOVIELLI, Maria Roberta, *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio, 2001.

NOZAKI Yoshiko, *War memory, nationalism and education in postwar Japan 1945-2007: the japanese history textbook controversy and Ienaga Saburo's court challenges*, London, Routledge, 2008.

NYGREN, Scott, *Time frames : Japanese cinema and the unfolding of history*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

O' BRIEN, David M., (con OGOSHI Yasuo), *To dream of dreams : religious freedom and constitutional politics in postwar Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1996.

ORR, James J, *The Victim as hero: ideologies of peace and national identity in postwar Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2001.

PACKARD, George, *Protest in Tokio: the security treaty crisis of 1960*, Princeton, Princeton University Press, 1966.

PHILLIPS, Alastair e STRINGER, Julian (a cura di), *Japanese cinema – Texts and contexts,* New York, Routledge, 2007.

POLAN, Dana B., *The political language of film and the avant-garde*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985.

REISCHAUER, Edwin O., *The Japanese*, Cambridge, Harvard University Press, 1978.

RICHIE, Donald, *A hundred years of Japanese film : concise history, with a selective guide to DVDs and videos*, Tokyo, Kodansha International, 2005.

RICHIE, Donald, *Japanese cinema – Film style and national character*, Doubleday, Garden City, New York, 1971.

ROBERTS, Mark Downing, *Masumura Yasuzō and the cinema of social consciousness*, Berkeley, ProQuest, 2007.

RUSSELL, Catherine, *Narrative mortality – Death, Closure and New Wave Cinemas*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.

SAKAMOTO Yoshizaku e WARD, Robert E., *Democratizing Japan: the allied occupation*, Hawai, UP, 1987.

SASAKI-UEMURA, Wesley Makoto, *Organizing the spontaneous: citizen protest in postwar Japan*, University of Hawai'i Press, 2001.

SATŌ Tadao, *Currents in Japanese cinema*, Tokyo, Kodansha, 1982.

SCALPINO, Robert A., *Democracy and the party movement in Japan: the failure of the first attempt,* Los Angeles, University of California Press, 1953.

SEATON, Philip A:, *Japan's contested war memories: the 'memory rifts' in historical consciousness of World War II*, London, Routledge, 2007.

STANDISH, Isolde, *A new history of Japanese cinema: a century of narrative film*, New York, Contuinuum, 2005.

SUGIMOTO Yoshio, *Popular disturbance in postwar Japan*, Hong Kong, Asian Research Service, 1981.

TAKAYANAGI Shunichi e MIWA Kimitada, *Postwar Trends in Japan : Studies in Commemoration of Rev. Aloysius Miller, S.J,* Tokyo, University of Tokyo Press, 1975.

TESSIER, Max, *Images du cinema japonais*, Parigi, H. Veyrier, 1981.

TESSIER, Max, *Le Cinéma japonais au présent 1959–79*, Parigi, Pierre Lherminier, 1984.

TSURUMI Shinsuke, *A cultural history of postwar Japan: 1945-1980*, London, KPI, 1987.

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

VERBA, Sidney, NIE, Norman H. e KIM, Jae-on, *Partecipazione ed eguaglianza politica: un confronto fra sette nazioni*, Bologna, Il Mulino, 1987.

WAKABAYASHI, Bob Tadashi (a cura di), *Modern Japanese thought,* Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

YAMAMOTO Mari, *Grassroots pacifism in post-war Japan: the rebirth of a nation*, London, Routledge, 2004.

FONTI BIBLIOGRAFICHE (Riviste)

BONITZER, Pascal, "Nuit et Brouillard au Japon" in *Cinéma 72,* 255, 1980.

BOZZA, Bozza, "La cerimonia", in *Cineforum,* 133, 1974.

CAMERON, Ian, "Nagisa Oshima Interview" in *Movie,* 17, 1969.

COURANT, Gérard, "Nuit et Brouillard au Japon – Terrorismes et «théorismes»" , in *Cahiers du Cinéma,* 309, 1980.

CREMONINI, Giorgio, "L'impiccagione – Diario di un ladro di Shinjuku – Storia segreta del dopoguerra dopo la guerra di Tokio", in *Cinema Nuovo,* 215, 1972.

DANEY, Serge e NARBONI, Jean, "L'empire de la passion", in *Cahiers du cinéma,* 292, 1978 .

KAWARABATA, Nei, "Introduction à la cérémonie", in *Cahiers du cinema,* 23, 1971.

MARTIN, Marcel, "Portrait de l'artiste en révolutionnaire: Nagisa Ōshima", in *Ecran,* 54, 1977.

McCROMICK , Ruth, "In the realm of the senses", in *Cineaste,* 4, 1976-77.

McCROMICK , Ruth, "Ritual, the family and the state; a critique of Nagisa Ōshima's The ceremony", in *Cineaste*, 2, 1974.

NATSUDA, Masao, "frère aîné et sœur cadette: le japon et les ryukyu (sur "une petite sœur pour l'été")", in *Positif* n., 143, 1972.

NIOGRET, Hubert, "jurnal du voleur de shinjuku", in *Positif,* 227, 1980.

NIOGRET , Hubert, "Le Petit garcon", in *Positif,* 115, 1970.

ŌSHIMA Nagisa, "écrits", in *Positif*, 206, 1978.

ŌSHIMA Nagisa, "écrits (II)" in *Positif,* 224, 1979.

POLAN, Dana B., "Politics as Process in Three Films by Nagisa Ōshima" in *Film Criticism*, 8, 1983.

PREZIOSI, Adelina, "Echi e liturgie", in *Segnocinema*, 161, 2010.

RAYNS, Tony, "A samurai among farmers", in *Film Comment,* 5, 2008.

TESSIER, Max, "Cinq japonais en quète de films – Nagisa Ōshima", in *Ecran,* 7, 1972.

TESSIER, Max, "Le plain-chant de la con science", in *Avant-Scène Ciném,* 136, 1973.

TESSIER, Max, "Une petite sœur pour l'ete", in *Ecran,* 21, 1974.

TISO, Ciriaco, "Soggettivismo più anarchismo uguale realismo", in *Filmcritica,* 217, 1971.

Fonti bibliografiche di diversa tipologia

HIRASAWA Gō, *Art Theatre Guild of Japan (ATG) – Esperimenti di cinema indipendente*, materiale informativo rilasciato in occasione di una serie di proiezioni presso l'Istituto giapponese di cultura, ott.-nov. 2011.