



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Lingue e istituzioni economiche e giuridiche dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

Essere padre in Giappone

Dal dopoguerra fino agli anni duemila

Relatore

Ch. Prof.ssa Maria Roberta Novielli

Correlatore

Ch. Prof.ssa Paola Scrolavezza

Laureanda

Silvia Galli
Matricola 831854

Anno Accademico

2014 / 2015

Indice

要旨.....	3
1. Creati dalla storia, plasmati dal mercato.....	5
1.1 Introduzione.....	5
1.2 Dopoguerra: assestamento economico.....	5
1.3 Dopoguerra: evoluzione sociale.....	7
1.4 Soffiando nella bolla.....	9
1.5 Quando la bolla scoppia, si cerca qualcuno da incolpare.....	11
2. La famiglia giapponese in un caleidoscopio storico.....	15
2.1 L'ingombrante assenza dei padri.....	15
2.2 Madri oltre la maternità.....	17
2.3 Figli di cristallo.....	19
3. La rivincita delle donne secondo Ozu Yasujirō.....	22
4. Malinconia e solitudine: l'autunno di Ozu.....	29
5. Il dualismo di Kurosawa Akira.....	35
6. Il controllo della guerra e la gerarchia di Ōshima Nagisa.....	41
7. Fuggendo dall'autorità: il rifiuto dell'identità di Imamura Shōhei.....	47
8. Paternità ed educazione: il gioco di Morita Yoshimitsu.....	53
9. La famiglia disfunzionale di Ishii Gakuryū.....	60

10. La Società Nera di Miike Takashi: la scelta di un padre.....	66
11. Sfiducia e traumi: la violenza di Fukasaku Kinji.....	71
12. Salvate il padre: Miike Takashi.....	77
13. L'innocenza del non conformismo: Kon Satoshi.....	82
14. Alla ricerca di una scelta: l'apatia passiva di Sono Shion.....	87
15. Koreeda Hirokazu: il valore del sangue e del tempo.....	92
16. Conclusione.....	97
17. Registi e filmografia.....	102
18. Bibliografia e sitografia.....	107

要旨

この論文で戦後からバブル景気の崩壊まで日本の父親の人間像について話したいと思います。映画は社会の完璧な鏡だと思っているので、色々な映画を検討することのおかげで家庭関係の進化を分析できます。社会的な背景はもちろん様々な変更を示すように経済環境も基本的です。これが 1960 年から 2000 年代まで日本社会の変身を表わすために、まず経済的で重要なイベントと社会的な結果を見せようとした理由です。

ですから、本質的な出来事を説明しなければ、概観は分かりにくくて、ちゃんと問題を論じられないのです。

なぜこのテーマを選んだ理由を説明おきます。初めに日本社会と日本の映画に関心を持っているからです。過去の有名な映画監督の映画ではなくて、現代の作品にも熱中しています。それに、ある社会を詳しく理解するように映画もテレビも非常に役に立つと思います。メタファーがあるし、起こった出来事には社会の反応を示すし、映画は政治や仕事などに対して批判手段になる可能性もあります。

まず、この論文は戦後からバブル景気の崩壊まで経済環境を表わしておきます。1950 年の米国占領の後にすぐ経済的な危機が起こって、そして復興の時期が始まりました。経済発展が進んでいて、やっと高度経済成長を得ていくことになりました。それも、第 1 章に社会的な進化も説明されています。経済なら、バブル景気についても話さなければなりません。ブームから崩壊まで、経済的にこの主題を示しただけではなくて、個人的な立場から崩壊の心理的な結果の問題にも入ります。

また、第 2 章に戦後の経済的で社会的な出来事が日本の家族に影響を与えてくれた方法について論じます。家庭関係は基本的なので、父親だけではなくて、母親の人間像も子供も分析します。

それに、映画の分析が始まります。年代順に小津安二郎(おず・やすじろう)先生の 1958 年の「彼岸花」が一番です。そして、二番のは小津先生によって 1962 年の「秋刀魚の味」が見え、来年に黒澤明(くろさわ・あきら)先生が「天国と地獄」を演出しました。1971 年には大島渚(おしま・なぎさ)先生の「儀式」の後で今村昌平(いまむら・しょうへい)先生が演出された 1979 年の「復讐するは我にあり」を示します。後は森田芳光(もり

た・よしみつ)先生の「家族ゲーム」という 1983 年の傑作で、次は石井岳龍(いしい・がくりゅう)先生の 1984 年の「逆噴射家族」です。1900 年代に、最後は三池崇史(みいけ・たかし)先生に演出された 1997 年の「極道黒社会」です。

それから、2000 年代が始まります。

2000 年が深作欣二(ふかさく・きんじ)先生の「バトル・ロワイアル」を紹介しています。そして、2001 年には三池崇史先生が「ビジターキュー」を演出しました。また、2003 年に今敏(こん・さとし)先生の「東京ゴッドファーザーズ」が見えて、2010 年の園子温(そのん・しおん)先生が演出された「冷たい熱帯魚」が出ました。2013 年に是枝裕和(これえだ・ひろかず)先生によって生成された「そして父になる」というのは最後の分析された映画です。

その映画のおかげで時代につれて父親の人間像をもっと詳しく理解できました。それぞれの監督者が特別な時期を語りました。従って父親の人物描写はいつも変わって進化していました。

Creati dalla storia, plasmati dal mercato

1.1 Introduzione

Questa tesi si propone di seguire l'evoluzione della figura paterna giapponese, analizzando il periodo storico, i relativi eventi fondamentali e i mutamenti sociali conseguenti a questi ultimi. Dal cinema pacato di Ozu Yasujiro – che dipingeva i padri di un Giappone appena sollevatosi dall'occupazione americana del dopoguerra – e la critica sociale di Ōshima Nagisa e Imamura Shōhei, passando per autori quali Kurosawa Akira, Ishii Gakuryū e Morita Yoshimitsu, fino ad arrivare alle ultime pennellate dell'affresco, gli anni Duemila, con la guerra raccontata da Fukasaku Kinji, il cinema controverso di Miike Takashi, la poesia d'animazione di Kon Satoshi, il dramma raccontato dal *gore* di Sono Shion e una riflessione di chiusura data da Koreeda Hirokazu. Quello che ci viene presentato è un continuo mutare di ideologie, insieme al panorama economico del Giappone.

Economia e società sono dipendenti l'una dall'altra, e si influenzano al punto da originare diversi modelli comportamentali. A tal proposito, seguirà la descrizione dello sfondo storico-economico su cui si stagliano le figure agenti, mio oggetto di analisi. E' da notare, tuttavia, che la relazione economia-società è caratterizzata da un'influenza reciproca tale da non permettere la discriminazione protagonista-comparsa, proprio come è impossibile immaginare attori senza un set. Parlerò della figura paterna quale figura di rilievo, poiché essa è il tema su cui mi concentro, senza tuttavia togliere importanza al ruolo del periodo economico in quanto tale.

Obiettivo ultimo, infine, è essere in grado di tracciare un ritratto storico e sociale di ciò che è stato percepito come la figura del padre giapponese – un ruolo che esige responsabilità verso i figli, il lavoro, la moglie, i genitori anziani.

1.2 Dopoguerra: assestamento economico

Dopo la sconfitta nel 1945, la ripresa economica del Giappone è graduale: lo SCAP introduce una serie di riforme volte a "democratizzare" l'arcipelago, quali la riforma terriera,

l'abrogazione di una nuova Costituzione sotto supervisione statunitense, lo smantellamento dei grandi conglomerati oligopolistici (*zaibatsu*, 財閥) e l'introduzione delle Forze di Autodifesa in sostituzione delle forze armate¹.

Significativo e di doverosa menzione, data la base filmica della mia analisi, è inoltre l'intervento del CIE (Civil Information and Education Section), organo con cui lo SCAP ha intenzione di effettuare un'opera di rieducazione; nei suoi sette anni di vita – dal 1945 al 1952 – il CIE censura ogni traccia di militarismo presente nelle pellicole sottoposte al suo giudizio, e coerentemente proibiti sono i temi della vendetta, del nazionalismo, della discriminazione razziale o religiosa, dell'esaltazione del feudalesimo, del suicidio come gesto di coraggio e della sottomissione femminile².

Nel 1950, cinque anni dopo la sconfitta della Seconda Guerra Mondiale, inizia un periodo di eccezionale ripresa economica, aiutata dall'apertura dei mercati statunitensi, dall'ombrello di protezione fornito dagli stessi Stati Uniti, e dal minimo livello a cui venivano mantenute le spese militari. Inoltre, a partire dagli anni Cinquanta fino ai primi anni Settanta, il tasso di sviluppo del Giappone rimane del 10%, conferma della continua crescita economica³.

Ulteriori vantaggi sono il basso costo del petrolio, e il ruolo regolatore del MITI (Ministero del Commercio e dell'Industria), che permette l'acquisizione di tecnologia occidentale; l'industria automobilistica giapponese, ad esempio, rifiorisce grazie ai bassi prezzi che pratica sul mercato statunitense e all'introduzione del cosiddetto Ciclo di Deming: un ciclo che comincia dalla pianificazione, per passare alla produzione, all'analisi del risultato e alle conclusioni emerse da tale processo, ricominciando poi dalla pianificazione e così via⁴. I prodotti giapponesi, in questo modo, riescono a far coincidere il basso prezzo con l'alta qualità sempre monitorata, e ad acquisire credibilità sul mercato internazionale.

La forza lavoro flessibile e soprattutto gli elementi principali del sistema di mercato giapponese – conglomerati a scala orizzontale (*keiretsu*, 系列), presenza di un'unica banca principale e regole di mercato dettagliate – sono altri fattori fondamentali per il processo di ripresa economica nel dopoguerra.

Nella prima fase dello sviluppo economico (1945-1960), Toyota, Nissan, Isuzu, Tōyō Kōgyō (Mazda) e Mitsubishi aumentano la produzione, puntando su una catena produttiva verticalmente

¹ Occupation and reconstruction of Japan, 1945-52 – Milestone – Office of the Historian <https://history.state.gov/milestones/1945-1952/japan-reconstruction>

² NOVIELLI Maria Roberta, *Storia del cinema giapponese*, Marsilio Ed., 2001, pp. 121, 122, 123

³ FELTRI Francesco Maria, BERTAZZONI Maria Manuela, NERI Franca, *ChiaroScuro 3*, SEI, 2010

⁴ The Plan, Do, Study, Act (PDSA) Cycle | The Deming Institute, <https://www.deming.org/theman/theories/pdsacycle>

integrata, e grazie alla rete orizzontale di cui fanno parte (banche, compagnie assicurative ecc.), possono competere con imprese statunitensi.

Inoltre, aziende che avevano prosperato negli anni della guerra sono riconvertite dall'industria pesante a quella leggera, e fioriscono anche le imprese private grazie a ingenti capitali provenienti da prestiti bancari: la Sony di Morita Akio e Ibuka Masaru, per esempio, nasce in questi anni (1953) come startup elettronica⁵. Tali prestiti evitano che molte aziende vadano in bancarotta, un rischio palpabile dato dall'apprezzamento dello yen che rende difficoltose le esportazioni – ciò di cui il Giappone ha bisogno per risollevarsi – e dalla conseguente inflazione. I grandi *zaibatsu*, anche per salvare l'economia nazionale, non sono totalmente smantellati: riducendo il numero di imprese presenti sul territorio, si massimizza l'utilizzo delle risorse disponibili, così da ridurre gli sprechi.

Da un punto di vista microeconomico, il governo ha attuato delle politiche di ripresa aventi come basi: la costituzione di relazioni stabili e durature tra partner commerciali, l'impiego a vita (necessario anche per assicurarsi abile manodopera nel lungo periodo), le cosiddette partecipazioni incrociate nelle *keiretsu*⁶.

L'attuazione di queste linee di condotta porta altresì a una minor spesa pubblica, sollevata dal minor numero di sussidi di disoccupazione da dispensare: i prestiti erogati dalla Banca Centrale fanno sì che il Giappone non affondi, e anzi possa navigare con il vento a favore dagli anni Cinquanta fino a raggiungere il periodo della cosiddetta bolla economica.

1.3 Dopoguerra: evoluzione sociale

Terminato il periodo di occupazione, i giapponesi si sono reinseriti con successo nel panorama economico internazionale, ma a quale costo?

Il Giappone postbellico mostra l'affresco di una società devastata, la cui fiducia nel governo è andata svanendo insieme all'intima convinzione di sempre – rafforzata dagli ideologi del regime – di essere la futura guida di un impero panasiatico. Gli adolescenti del dopoguerra sono figli della ricostruzione economica, e costituiranno poi la cosiddetta "*bubble generation*"⁷, incolpata di rinviare sempre più matrimonio e nascite, fino a essere responsabile della progressiva diminuzione

⁵ Japanese economic takeoff after 1945, http://www.iun.edu/~hisdcl/h207_2002/jecontakeoff.htm

⁶ OTSUBO Shigeru T., *Postwar Development of the Japanese Economy*, GSID, Nagoya University, 2007

⁷ WHITE, Merry Isaacs, *Perfectly Japanese – Making Families in an Era of Upheaval*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, California, 2002

del tasso di natalità in Giappone. Non hanno né illusioni né sogni, e si dedicano esclusivamente all'azienda, che soprattutto in questo periodo di riassetto economico acquista un'importanza enorme nella vita quotidiana: sono i cosiddetti *salarymen*, colletti bianchi la cui esistenza ruota intorno all'impresa.

I *salarymen* cominciano a essere ritenuti i "samurai" del Giappone postbellico, gli unici veri artefici della rinascita del Giappone e suo cuore pulsante. L'azienda acquista un'estrema rilevanza sociale, tanto che non è un caso se in giapponese la traduzione corretta di "la mia ditta" è "*uchi no kaisha*", letteralmente "la ditta di casa": è l'azienda che rappresenta il posto dei lavoratori giapponesi nella gerarchia sociale, che si è sostituita ai gradi e ai ranghi del Giappone bellico e – ancora prima – del Giappone feudale, che determina l'identità dell'individuo e ristabilisce quindi un ordine sociale. Come afferma Hamada, "senza la *ie* (家), è difficile spiegare perché si è giapponesi⁸". La ditta ricopre in tal modo un ruolo rassicurante, unico baluardo contro le incertezze del futuro e, addirittura, unico mezzo attraverso il quale il Giappone si può risollevere.

Insieme al benessere economico raggiunto tra sacrifici e dedizione al lavoro, tuttavia, tra gli anni Cinquanta e Settanta si registrano un calo di matrimoni e di nascite, un'inclinazione verso una maggior autonomia individuale, ma anche, paradossalmente, un'idealizzazione dell'immagine familiare⁹; si tende a una rottura definitiva con il passato e con la struttura familiare patriarcale confuciana in favore di una nuova famiglia "all'occidentale": l'espansione economica e i rinnovati rapporti commerciali hanno fatto sì che i modelli euro-americani trovassero terreno fertile in Giappone. Si notano perciò relazioni familiari basate su regole individualistiche e democratiche, che privilegiano "necessità individuali rispetto a rituali tradizionali istituzionalizzati"¹⁰.

Tale rifiuto nei confronti di una struttura così radicata può trovare le sue cause solo nella nuova identità assegnata ai capifamiglia e alla conseguente predominanza di nuove regole, dettate da priorità attuali: mentre il padre rimane la principale fonte di guadagno della famiglia e si dedica assiduamente al lavoro in qualità di "samurai moderno", non è più rispettato all'interno del nucleo familiare e della società, che tacitamente lo spoglia della sua autorità e ridefinisce i ruoli della classe media – la cosiddetta *salaryman family*.

⁸ HAMADA Tomoko, *Absent Fathers, Feminized Sons, Selfish Mothers and Disobedient Daughters: Revisiting The Japanese Ie Household*, JPRI Working Paper n° 33, May 1997

⁹ HASHIMOTO Akiko, TRAPHAGAN John W., *Imagined Families, Lived Families: Culture and Kinship in Contemporary Japan*, State University of New York Press, Albany, 2008

¹⁰ HASHIMOTO A., TRAPHAGAN J.W., "Imagined Families..." op. cit. pag. 3

1.4. Soffiando nella bolla

Con la crisi petrolifera degli anni Settanta, il Giappone entra in un periodo di stagnazione; l'apprezzamento dello yen, combinato con investimenti limitati sul territorio nazionale, portano tuttavia verso una rinascita delle speculazioni – soprattutto immobiliari – all'estero: inizia la seconda fase dello sviluppo economico giapponese, che durerà all'incirca dieci anni (1970-1980) e che vede il mancato adattamento delle imprese a un'economia meno protezionistica e più orientata verso l'indipendenza e il rischio.

In una società che rifugge la possibilità di fallire, le probabilità che si rimanga invischiati in una fase di stagnazione e attesa sono elevate, ed è proprio quanto accade al Giappone: pratiche economiche collettive e collusive, interventi governativi e scarsa *corporate governance* gettano le basi perché speculatori e investitori invadano il mercato immobiliare creando la cosiddetta “bolla economica” (*baburu keiki*, バブル景気, letteralmente “*bubble economy*”): i manager erano troppo interessati a espandere la propria azienda e a intessere relazioni speciali con i partner commerciali piuttosto che preoccuparsi di effettiva profittabilità e probabili rischi delle operazioni finanziarie; d'altro canto, sia il governo che la Banca Centrale del Giappone hanno sostenuto l'espansionismo delle imprese tramite investimenti, e l'apprezzamento dello yen – l'*endaka* (円高) – ha contribuito al resto.

Come conseguenza dell'eccesso di produzione e della carenza di manodopera specializzata, i salari aumentano, e comincia a farsi largo la consapevolezza, per una larga fetta di giapponesi, di far parte di un ceto medio, protagonista di una vera e propria “rivoluzione consumistica”¹¹. Ricchezza e consumismo, tuttavia, sono il lato più splendente della medaglia la cui altra faccia rivela degrado ambientale, ritardi nella costruzione di appartamenti per la sempre crescente popolazione urbana, e spopolamento delle aree rurali. La diretta conseguenza di quest'ultimo fattore è la presenza dei genitori anziani nelle case dei figli trasferitisi in città: è un altro marcato cambiamento dall'epoca in cui tutta la famiglia viveva sotto lo stesso tetto, capeggiata dall'anziano patriarca.

Risultato della crescita economica, insieme alla maggior affluenza di studenti universitari e a una standardizzazione dei salari medi, è infatti anche un considerevole allungamento della

¹¹ OTSUBO, S. T., “*Postwar Development...*”, op. cit. pag. 23

durata della vita: tra il 1960 e il 1975, l'età media di uomini e donne è aumentata rispettivamente a 71 e 77 anni, raggiungendo 78 e 85 anni intorno al 2007¹².

Intorno agli anni Ottanta, la bolla speculativa raggiunge le sue massime dimensioni e l'economia giapponese è più florida che mai. In che modo la ricchezza nazionale si riflette sulla società lavoratrice? Qual è il prezzo da pagare per fare ufficialmente parte del sempre più crescente ceto medio giapponese?

Com'è naturale pensare, la vita del *salaryman* peggiora qualitativamente, anche se quel senso di orgogliosa responsabilità la pervade ancora: in quegli anni sono molti gli impiegati aziendali che fanno un uso improprio del nome della ditta, servendosene per coprire spese personali che soddisfino anche il loro senso di superiorità e che consentano di far valere i loro "privilegi maschili"¹³. Tale rinnovato aspetto dell'uomo è percepito come incerto e instabile nei confronti dei ruoli di marito e padre che è socialmente chiamato a ricoprire: questa intrinseca contraddizione – l'indipendenza fisica ed emotiva che l'immaginario occidentale ha portato in Giappone nel dopoguerra che si scontra con la tradizione patriarcale nipponica – culmina nella distruzione del modello familiare secolare; l'urbanizzazione sfrenata è una delle cause della formazione della nuova famiglia nucleare: spariscono le abitazioni rurali ospitanti generazioni di una casata.

Ciò che già il cinema dei maestri Ozu, Kurosawa e Mizoguchi illustra negli anni Cinquanta – la demonizzazione della città, i costi umani che essa comportava, il progresso distruttore e creatore di una realtà frammentata – è diventata la scenografia quotidiana dei grandi centri urbani. La bolla economica ha potuto vedere la luce per l'infinita – ma soprattutto incoraggiata – competizione e per la conseguente pressione sociale: il distacco dalle vecchie generazioni si nota nella scarsa quantità di tempo dedicata ad attività non produttive, e la solitudine degli anziani genitori di *Tōkyō monogatari* (東京物語, 1953, in italiano tradotto con "Storia di Tokyo") è realtà. Troppe poche opportunità, troppo poco tempo per coglierle e troppo è stato già sprecato¹⁴.

A tal proposito, Nygren (2007) definisce gli ormai invecchiati figli delle due guerre "generazione di anziani indesiderati"¹⁵: cita *Il funerale* (*Osōshiki*, お葬式, 1984) di Itami Jūzō e *La promessa* (*Ningen no yakusoku*, 人間の約束, 1986) di Yoshida Yoshishige quali esempi di come la

¹² OTSUBO S.T., "Postwar Development..." op. cit. pag. 24

¹³ HAMADA T., "Absent Fathers..." op. cit.

¹⁴ ILES Timothy, *Families, Fathers, Film: Changing Images from Japanese Cinema*, in *Japanstudien*, vol. 19, pp. 189-206, 2007

¹⁵ NYGREN Scott, *Time Frames: Japanese Cinema and the Unfolding of History*, University of Minnesota Press, 2007

generazione che ha causato i due conflitti mondiali continui a essere svilita, prova del fatto che il passato è ancora vivo nella memoria.

Citando un'affermazione dello stesso Nygren (2007):

“Il passato militarista giapponese rappresenta un'inconvenienza per gli obiettivi degli anni Ottanta, come ad esempio l'espansione internazionale degli interessi commerciali nipponici.”¹⁶

I nonni sono disprezzati, i genitori abbandonati, e poco importa se il cinema continua a proporre

“immagini familiari raffiguranti un “ritorno alla famiglia vera e propria”, con nonni che leggono per i bambini o li portano a fare passeggiate nella natura [e] inquadrature virate a seppia di case in stile Taishō [che] ricercano l'atmosfera nostalgica di una vita familiare accogliente e tranquilla.”¹⁷

Per contro, la frenesia caratterizzante la bolla economica degli anni Ottanta porta allo sfacelo delle relazioni familiari finora conosciute, poiché è portatrice di nuove abitudini e fenomeni: oltre al tristemente noto *karōshi* (過勞死, letteralmente “morte data dal troppo lavoro”), il consumismo conduce all'egoistica accumulazione di beni e a una pochezza d'animo raramente riscontrata nell'arcipelago; il rituale dello shopping è sacralizzato, i giovani non trovano certezze nel presente che non siano tangibili e spendibili, e questo porta a una rottura dei valori propri della generazione precedente. Il materialismo predomina in questa giovane società priva di ambizioni e motivazioni (le cosiddette tre “mu”: *mukandō*, 無感動 “apatia”, *mukyōmi*, 無興味 “nessuna curiosità”, e *mukanshin*, 無関心 “nessun interesse”), concretizzandosi in un vero e proprio spleen baudelairiano “nei confronti del presente e in profondi dubbi sul futuro”¹⁸.

1.5. Quando la bolla scoppia, si cerca qualcuno da incolpare

L'iperlavoro conseguente al boom degli investimenti della bolla economica porta a diversi squilibri nella vita individuale, soprattutto dei già citati *salarymen*.

¹⁶ NYGREN S., “Time Frames...” op. cit. pag. 211

¹⁷ WHITE M. I., “Perfectly Japanese...” op. cit. pag. 190

¹⁸ WHITE M. I., “Perfectly Japanese...” op. cit. pag. 82

Nel 1991 la bolla finalmente scoppia, l'economia ne viene travolta e la ripresa economica diventerà lentissima; la disoccupazione è il primo problema sociale che viene riscontrato, che colpisce nel modo peggiore le famiglie e danneggia il morale di quei *salarymen* che attribuivano parte della loro identità all'azienda. I sempre più frequenti licenziamenti e l'assenza di motivazione in uno scenario dove il futuro si prospetta più nero che mai portano a una maggiore "instabilità dell'identità maschile"¹⁹, che la repentina diminuzione del trend di impieghi a vita contribuisce a rendere più grave e reale nella psiche degli uomini giapponesi.

Nella famiglia, l'uomo gode di minor considerazione in accordo con il minor peso che il singolo individuo ricopre nella società lavorativa post-bolla economica. Il lavoratore non è unico nel suo genere: è necessario ma non indispensabile, e diversamente dall'immediato dopoguerra, in cui si è instaurato il sistema dell'impiego a vita, ora non vi è alcun bisogno di manodopera specializzata della quale, al contrario, si sperimenta eccesso di offerta.

L'impiegato è sacrificabile, la sua appartenenza all'azienda si affievolisce, la lealtà che lo lega al suo posto di lavoro viene meno, come si modificano i legami interni al microcosmo familiare: l'indipendenza dei singoli elementi del nucleo familiare – padre, madre, figlio o figlia che siano – è ora fortemente desiderata sia in qualità di fuga dalle responsabilità e dalle aspettative, il cui peso ha oppresso senza tregua i giapponesi fin dal dopoguerra, sia perché il senso di fallimento contribuisce ad allentare i legami, attraverso la perdita della fiducia e il risentimento.

L'inflessibilità del sistema economico giapponese, riflesso poi sulla società, permette che si cristallizzino abitudini socioeconomiche utili al tempo della ripresa degli anni Cinquanta, ma ormai obsolete alla fine degli anni Ottanta: nel corso del trentennio vi è stata la mera ricerca di un efficace sistema di rinascita economica – in seguito implementato, rivelandosi efficace – e non si è perso tempo a studiare altre valide alternative per lo sviluppo; la flessibilità, necessaria per non ritrovarsi a fronteggiare impreparati un futuro inaspettato, è mancata e le dirette conseguenze sono incapacità di adattamento, stagnazione e inefficienza²⁰.

Katō (2013) afferma che intorno agli anni 1987-1991 sia diminuita la tendenza, da parte di novelli sposi, a coabitare con i suoceri. Ciò può essere ricondotto ancora una volta all'ideologia individualista ormai radicata, all'impiego non più fisso e al "risultato demografico dell'impennata

¹⁹ HAMADA T., "Absent Fathers..." op. cit.

²⁰ HEINE Steven, *White Collar Zen: Using Zen Principles to Overcome Obstacles and Achieve Your Career Goals*, Oxford UP, 2005

di matrimoni propria della generazione di transizione, con un elevato numero di parenti”²¹: la nuova famiglia nucleare, pur dovendo affrontare le aspettative dei genitori riguardo al coabitare e prendersi cura di loro, rifiuta sempre più la tradizione e rifugge in tal modo ulteriori responsabilità.

Questo fenomeno è vissuto in particolare dai figli primogeniti della “*post-transitional generation*”²² residenti nelle città, dove l’urbanizzazione tende a negare l’aggregazione in favore di una spersonalizzazione che accentua sempre più l’individualità, ma durante il boom economico si notava il frequente – quasi normale – trasferimento dei secondogeniti e dei terzogeniti nelle aree urbane, pionieri rurali della vita cittadina. In questa cosiddetta “generazione di transizione”, erano i primogeniti a rimanere con i genitori in campagna, assumendosi il dovere di badare a loro.

Con l’aumento dei divorzi, la diminuzione della tendenza a occuparsi di una famiglia più grande di quella nucleare e la sempre più crescente autonomia delle donne, la società giapponese appare frammentata. La figura 1.1 mostra una percentuale in costante declino (dal 45.7% registrato nel 1975 al 29.9% del 2005) di coppie sposate con uno o più figli, mentre la percentuale di single è aumentata drasticamente: dal 13.5% del 1975 al 29.5% del 2005. In crescita sono anche la percentuale delle coppie sposate senza figli (ben 19.6% nel 2005) e la presenza di un solo genitore in famiglia (8.4% nel 2005). Seguendo invece il trend in declino della coabitazione con i suoceri, dal 1975 al 2005 la percentuale delle coppie sposate che abitano con figli e nonni si è dimezzata²³.

²¹ KATŌ Akihiko, *The Japanese Family System: Change, Continuity, and Regionality over the Twentieth century*, MPIDR working paper WP 2013-004, Max Planck Institute for Demographic Research, 2013

²² KATŌ A., “*The Japanese Family System*” op. cit. pag. 9

²³ ALEXY Allison, RONALD Richard, *Home and Family in Japan, Continuity and Transformation*, Routledge, 2011

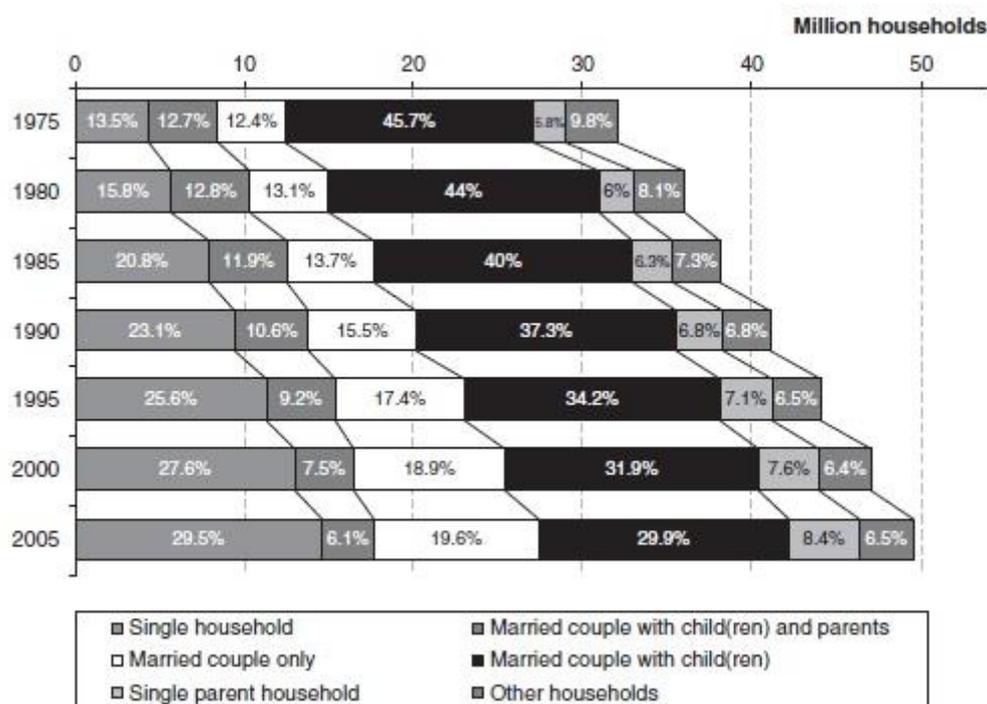


Figura 1.1: Cambiamenti familiari in Giappone

Fonte: Ufficio Statistica, Ministero della Pubblica Amministrazione, Poste e Telecomunicazioni, Censo popolazione

Le diseguaglianze economiche che iniziano a prendere piede in Giappone e ad assumere quindi una gravità non indifferente, inoltre, comprendono disparità di salario (contrariamente al periodo di ripresa economica post-bellico) e notevoli squilibri per quanto riguarda la distribuzione della ricchezza²⁴. E' da notare che le diseguaglianze più accentuate tra famiglie sono "dovute al fatto che quelle con un nucleo allargato sono tuttora abbastanza comuni in Giappone"²⁵: con un sistema di equalizzazione, si calcola anche il reddito (inesistente) dei membri che non lavorano.

²⁴ SUDO Nao, SUZUKI Michio, YAMADA Tomoaki, *Inequalities in Japanese Economy during the Lost Decade*, CIRJE Discussion Paper, CIRJE F-85, 2012

²⁵ LISE Jeremy, SUDO Nao, SUZUKI Michio, YAMADA Ken, YAMADA Tomoaki, *Wage, Income and Consumption Inequality in Japan, 1981-2008: from Boom to Lost Decades*, Economics Research Center, University of Chicago, Settembre 2013

2

La famiglia giapponese in un caleidoscopio storico

2.1 L'ingombrante assenza dei padri

Hamada (1997) ci offre un quadro dettagliato della figura paterna durante la bolla economica e dopo il suo scoppio: tra gli anni Settanta e Ottanta, quando la mascolinità è strettamente collegata all'impiego e al conseguente ruolo sociale che si va a ricoprire, il lavoro aziendale contribuisce a formare un'immagine nuova del cosiddetto "*company man*"²⁶. L'uomo è ancora la principale – e unica – fonte di sostentamento della famiglia, e l'immaginario collettivo conferisce una sorta di onnipotenza al *salaryman* che tanto si dedica al benessere della sua azienda, e di conseguenza al benessere della società.

Insieme all'iperlavoro, tuttavia, appare anche il fenomeno dei "trasferimenti lavorativi non accompagnati"²⁷, vale a dire i *tanshinfunin* (単身赴任): il lavoratore – *businessman*, *salaryman* o semplice *hirashain* (平社員, impiegato semplice) – è trasferito in un'altra filiale di un'altra città, con ben pochi riguardi della ditta nei confronti di un'eventuale famiglia a cui stare accanto.

Secondo una ricerca del Ministero del Lavoro giapponese (1990), gli impiegati riflettono su svariati fattori che possano invogliarli o meno a lasciare la famiglia: al 63.2% sono coinvolti i problemi dati dall'educazione dei figli; al secondo posto, con 39.6%, vi è la proprietà della casa e le noie legate al mantenimento di essa; tra le preoccupazioni che invece spingono gli impiegati a optare per un parziale trasferimento, sono menzionati la cura da dedicare ai genitori anziani (23.1%), problemi legati al nuovo domicilio nel luogo di trasferimento (13.0%) e per ultimo, quindi meno frequente, disagi inerenti a una moglie lavoratrice – e perciò meno presente in casa (10.4%)²⁸.

I padri di famiglia che si trasferiscono, nonostante il dovere morale di stare accanto alla moglie e ai figli, sono perlopiù uomini di mezz'età. Soli, senza nessuno che si occupi di loro, molti di essi soffrono fisicamente e psicologicamente l'abbandono che per primi hanno messo in atto;

²⁶ HAMADA T., "Absent Fathers..." op. cit.

²⁷ HAMADA T., "Absent Fathers..." op. cit.

²⁸ *Dainibun – koyō ante wo kiban to shita yutakana kinrōsha seikatsu he no kadai; daisanshō – kinrōsha seikatsu no jūjitsu no tame no kadai* (Seconda parte – discussione sulla sicurezza sul lavoro come base di una vita sana per i lavoratori; capitolo tre – discussione sulla pienezza della vita dei lavoratori) http://www.mhlw.go.jp/toukei_hakusho/hakusho/roudou/1994/dl/08.pdf

coloro che si ritrovano incapaci di sostenere un simile ritmo non conducono più una vita regolare, le buone abitudini soffocate nell'alcol cancellate in nome di una dieta alimentare sregolata. Parecchi sono gli uomini che cercano conforto in amanti o prostitute, cercando un calore che è stato negato loro dall'ambiente lavorativo²⁹.

Il ruolo della figura paterna nel dopoguerra è inoltre indebolito dalla già citata occidentalizzazione, nello specifico dal paradigma familiare euro-statunitense: la famiglia tradizionale è in crisi già dai primi anni Sessanta. Le autoritarie regole confuciane, le leggi non scritte che dirimevano i rapporti interni di tipo feudale e l'antico patriarcato crollano sotto le raffiche di vento dell'indipendenza. Il precedente stile di vita medieval-feudale (*hōkenteki*, 封建的) è scardinato³⁰, e i più danneggiati sono i padri, non più considerati i "pilastri portanti" (*daikokubashira*, 大黒柱)³¹: la loro assenza, diversamente da quella degli impiegati sottoposti al *tanshinfunin*, è quasi incoraggiata dai pochi incentivi rimasti nel sempre più difficile ruolo di capofamiglia. Non hanno l'autorità del periodo precedente, né il rispetto una volta dovuto, né considerazione sociale poiché incolpati degli insuccessi nipponici sia in campo bellico che economico. Il ruolo del padre nel dopoguerra giapponese non ha più la passata dignità, sostituita da stanchezza e disillusione, e questo non fa che avviare un circolo vizioso di svogliatezza nell'adempiere al loro ruolo familiare, come faranno poi notare i registi Morita Yoshimitsu (1983) e Sono Shion (2010).

Tra i fenomeni osservati fino agli anni Settanta, inoltre, si riscontra un declino dei matrimoni accompagnato da un calo delle nascite, in favore di un trend opposto verso l'autonomia e indipendenza dei singoli individui; sembra che la sfiducia e l'abbandono repentino di una così forte morale abbiano colpito in egual misura sia uomini che donne, queste ultime non più così inclini a legarsi e a rivestire il ruolo di madre e casalinga.

Verso gli anni Ottanta, studiosi notano anche il fenomeno del "*kitaku kyohi*" (帰宅拒否, letteralmente "rifiuto di tornare a casa") tra gli uomini sposati: mariti e padri hanno paura di tornare a casa dopo il lavoro perché eccezionalmente frustrati dalla mancanza di comunicazione con la famiglia³².

²⁹ HAMADA T., "*Absent Fathers...*" op. cit.

³⁰ HASHIMOTO A., TRAPHAGAN J.W., "*Changing Japanese Families*" op. cit. pag. 5

³¹ AOYAMA Tomoko, DALES Laura, DASGUPTA Romit, *Configurations of Family in Contemporary Japan*, Routledge, Nissan Institute/Routledge Japanese Studies Series, 2015

³² AOYAMA T., DALES L., DASGUPTA R., "*Configurations of Family...*" op. cit. pag. 11

E' il collasso della bolla economica, tuttavia, a dare il colpo di grazia alla figura del padre lavoratore: la recessione "spoglia la società dall'illusione dell'impiego a vita"³³, dà luogo a grandi diseguaglianze economiche tra la popolazione, cambia le abitudini consumistiche di alcune famiglie e accentua sempre più il gap di ricchezza tra nuclei familiari³⁴.

Il capro espiatorio ha ormai superato la fase di rodaggio, funziona e le colpe – fittizie e non – ricadono sempre su di lui, il padre, una figura sempre più assente, e nella sua assenza sempre più colpevole.

2.2. Madri oltre la maternità

Come afferma Hamada (1997), all'alba del dopoguerra, le donne – mogli e madri – sono attratte da una nuova idea di società, che le porta a desiderare una più ampia autonomia per loro stesse, un'indipendenza finora sconosciuta e un'auto-realizzazione ostacolata ai loro occhi dalla maternità: crescere un bambino ed essere legata alle mura di casa diventa all'improvviso causa di ansia e frustrazione per alcune donne del dopoguerra³⁵.

Ciononostante, il rovescio della medaglia mostra un legame paradossalmente più forte e rinnovato tra madre e figli, forse perché la donna è rimasta l'ultimo baluardo contro l'indebolimento della famiglia; è la madre responsabile del benessere tra le mura domestiche, ruolo accentuato dal contemporaneo svilimento della figura paterna nel dopoguerra: l'identità e l'autorità maschili sono state destabilizzate, e in egual misura si cerca appoggio e solidità nella figura materna³⁶.

La madre è caricata di aspettative e doveri che stridono con la nuova mentalità occidentale importata e creano una forte incertezza nella coscienza dei giapponesi: decideranno di continuare a vivere secondo legami tradizionali, istituzionalizzati da secoli di storia, o forgeranno per loro stessi e per le rispettive famiglie una vita basata su legami nuovi ma scelti autonomamente? Si potrebbe affermare che i legami familiari tradizionali siano anacronistici, scardinati in ogni caso da un nuovo sistema socio-economico in cui sia padri che madri sono insoddisfatti: soprattutto nei primi anni Ottanta, la madre di famiglia chiede al marito una condivisione equa dei doveri

³³ HASHIMOTO A., TRAPHAGAN J.W., "Changing Japanese Families..." op. cit. pag. 9

³⁴ SUDO Nao, SUZUKI Michio, YAMADA Tomoaki, *Inequalities in Japanese Economy During the Lost Decades*, CIRJE-F-856, July 16th 2012

³⁵ HAMADA T., "Absent Fathers..." op. cit.

³⁶ HASHIMOTO A., TRAPHAGAN J.W., "Changing Japanese Families..." op. cit. pag. 8

riguardanti la vita domestica³⁷. Richiesta impossibile da soddisfare, tuttavia, sia per volontà che per effettiva mancanza di tempo. Entrambi i genitori sono frustrati, consapevoli di logorarsi e di scontrarsi ogni giorno con una società che propone all'immaginario collettivo una famiglia idealizzata: *love fiction* e film romantici occidentali entrano nella mente delle donne giapponesi come mai aveva fatto la letteratura straniera di inizio Novecento³⁸.

Ora i mezzi di comunicazione sono più ampi, più potenti e più persuasivi; spinte a desiderare per loro stesse una vita più soddisfacente, le donne sono più critiche e meno inclini a concedersi a un matrimonio senza amore.

Yamada (1998) afferma:

“Durante tale trasformazione moderna, i legami con i parenti diventano periferici, mentre i legami interni alla famiglia nucleare sono più intensi ed emotivi.”³⁹

Se comandata dalla società in nome di dogmi prestabiliti, la donna è meno propensa a soddisfare le richieste che la vogliono madre remissiva e obbediente, attenta alle esigenze dei suoceri con cui convive – in tutto e per tutto una *senkyōshufu* (専業主婦, letteralmente “casalinga specializzata”). Ciò che vuole è avere il diritto di scegliere quello che, secondo lei, è la strada per una felice realizzazione di sé: matrimonio d'amore, maternità non imposta e autonomia decisionale. Già nell'immediato dopoguerra possiamo notare che il numero dei matrimoni combinati è in declino, come mostrato dalla figura 2.1.

Dall'analisi di Alexy e Ronald (2011) sulle madri single, inoltre, emerge un forte rifiuto verso la figura di queste donne, osteggiate in primis dai genitori, legati ancora alla morale del passato per cui a un figlio nato fuori dal matrimonio è preferibile una rapida cerimonia “riparatrice” o addirittura un aborto⁴⁰. Tale pensiero conservatore tipico della precedente generazione è ciò che ha convinto alcune donne – non sposate, ma con desiderio di maternità – a non avere figli.

³⁷ HAMADA T., “*Absent Fathers...*” op. cit.

³⁸ HASHIMOTO A., TRAPHAGAN J.W., “*Changing Japanese Families...*” op. cit. pag. 5

³⁹ YAMADA Masahiro, *The Japanese Family in Transition*, Foreign Press Center, Tokyo, 1998

⁴⁰ ALEXY A., RONALD R., “*Home and Family in Japan...*” op. cit. pag. 84

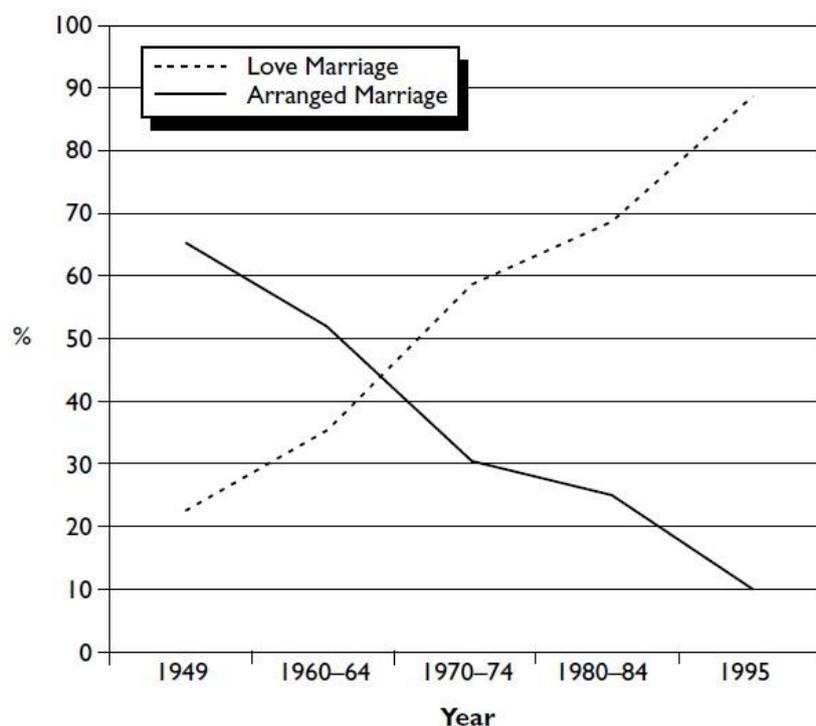


Figura 2.1: Cambiamenti percentuali tra matrimoni d'amore e matrimoni combinati (1949-1995)

Fonte: Ministero giapponese della sanità e welfare, Shussei kinkō kihon chōsa (出生動向基本調査) n°11, 1998

Verso le cosiddette “*parasite single*” (*parasaito shinguru*, パラサイトシングル, “*single parassita*”), invece, si pronuncia Yamada (1999): sono donne che hanno preso una decisione di vita diversa dal matrimonio o dalla maternità, rifiutando entrambe. Oggetto di critica feroce, il loro numero è paragonato da Yamada “all’intera popolazione del Belgio o della Grecia”; la causa del proliferare delle *parasite single*, inoltre, è attribuita al comportamento indulgente e permissivo delle loro madri. Nella visione di Yamada non si salva nemmeno la figura paterna: è ugualmente sminuita, vista come “debole e carente di disciplina”, colpevole come le madri di aver allevato figlie egoiste interessate solo al consumismo sfrenato⁴¹.

2.3 Figli di cristallo

I bambini della generazione successiva alla *bubble generation* passano i primi anni dell’infanzia nell’illusione di una vita agiata, sempre più alla portata di un ceto medio in continua espansione. Nei primi anni Novanta, quando la bolla scoppia, il mondo promesso ai bambini si sgretola, offrendo un futuro pieno di incertezze: dal punto di vista sociale, con la formazione della

⁴¹ YAMADA Masahiro, *Parasaito shinguru no jidai* (L’epoca delle *parasite single*), Chikumashobo, 1999

famiglia nucleare e il conseguente allentamento dei legami con gli altri parenti, i bambini instaurano legami con i vicini di casa. Le madri incoraggiano la formazione di rapporti con il vicinato, probabilmente per compensare, come sostiene Ochiai (2008), “la perdita di legami con i parenti e la riduzione del nucleo familiare, che ormai comprendeva solo i due genitori”⁴².

I figli dei ragazzi della *bubble generation* osservano una moltitudine di cambiamenti socio-economici che spazzano via ciò che i genitori e la società avevano insegnato loro: l’ambiente lavorativo è uno degli elementi che muta maggiormente, tramite il declino dell’azienda a conduzione familiare e l’aumento del lavoro part-time – complice anche l’impegno delle madri a cercare un lavoro per sostenere la famiglia. Le opportunità di trovare un lavoro a tempo pieno dopo la laurea scarseggiano: nel 1992, la percentuale di diplomati o laureati con un lavoro sicuro subito dopo il diploma subisce un tracollo di venti punti percentuali rispetto ai risultati degli anni Settanta e Ottanta (una media dell’80%)⁴³. Sono i cosiddetti “*freeter*”, lavoratori part-time, che percepiscono un salario nettamente minore, non godono della stessa considerazione riservata ai lavoratori *full-time* né dei benefici secondari associati al lavoro fisso, e non sono considerati dei buoni partiti: sono esclusi socialmente sulla base del poco reddito percepito, motivo per cui la prospettiva di sposare un *freeter* non appare attraente alle donne in cerca di un marito⁴⁴.

Ciononostante, il numero dei *freeter* non accenna a diminuire, facendo pensare a una naturale inclinazione dei giovani alla maggior libertà concessa da un lavoro part-time. Il grande cambiamento ideologico avvenuto nei giovani dagli anni Novanta in poi è la ricerca della libertà individuale, attraverso la quale possono sganciarsi idealmente e praticamente dal nucleo familiare: non vogliono sottostare alle regole con cui sono cresciuti i loro genitori perché non le sentono proprie e non riconoscono – per ribellione o per effettivo indebolimento della disciplina – la figura genitoriale come autorità superiore. La pietà filiale di Ozu è un ricordo.

Questi sono i giovani che si sposano più tardi, che viaggiano all’estero, che vivono a contatto con stimoli esterni che le generazioni precedenti hanno solo sfiorato, ma sono anche i giovani *hikikomori* (引籠もり, “reclusi”) e le giovani *parasite single*, che sembrano seguire alla lettera la definizione che ne offre Yamada (1989).

Di nota è anche il fenomeno dell’*enjo kōsai* (援助交際, “appuntamenti con ricompensa”), in cui soprattutto studentesse adolescenti offrono la loro compagnia – e spesso anche favori

⁴² MOLONY Barbara, OCHIAI Emiko, *Asia’s New Mothers – Crafting Gender Roles and Childcare Networks in East and Southeast Asian Societies*, Global Oriental LTD, 2008

⁴³ REBICK Marcus, TAKENAKA Ayumi, *The Changing Japanese Family*, Routledge, 2006

⁴⁴ REBICK M., TAKENAKA A., “*The Changing Japanese Family*” op. cit. pag. 81

sessuali – in cambio dei soldi necessari per comprare articoli firmati. La figura delle *kogyaru* (コギャル), ragazze patite di moda, shopping e trucchi, spesso è associata alle *parasite single* e all'*enjo kōsai* per l'attaccamento verso il consumismo.

È la "generazione cristallo" (*kurisutaru zoku*, クリスタル族) descritta dal libro *Nantonaku kurisutaru* (なんとなくクリスタル, letteralmente "Così, cristallo", 1980) di Tanaka Yasuo: giovani appartenenti a famiglie del ceto medio, consapevoli delle loro possibilità, creatori e attori di una propria sottocultura pop.

3

La rivincita delle donne secondo Ozu Yasujirō

Il primo film preso in analisi è *Higanbana* (彼岸花), in Italia tradotto con “*Fiori d’equinozio*”. Risalente al 1958, è stato il primo film a colori di Ozu Yasujirō e il sesto prima della sua morte.

La storia è ambientata a Tokyo, con Saburi Shin nei panni del protagonista Hirayama Wataru – un uomo d’affari che si ritiene al passo coi tempi, tanto da apprezzare i matrimoni d’amore che fioriscono in quegli anni, a dispetto delle unioni combinate appartenenti al passato. Invitato al matrimonio della figlia di un amico, infatti, si profonde in un discorso rivolto agli sposi intriso di modernità:

“Le loro vite sono molto diverse da quello che è stata la mia giovinezza. Ricordo quanto fu piatto e impersonale il mio matrimonio. Mia moglie è seduta proprio qui, e potrebbe dirvi anche lei come tutto fu predisposto dai nostri genitori. Da questo punto di vista, la nostra giovane coppia oggi è molto fortunata. Li invidio proprio. Il mio unico consiglio è di fare del loro meglio per trovare la felicità, anche se forse l’hanno già trovata. Spero che un giorno la gente mi racconti della vostra vita insieme, così che vi possa invidiare ancora di più.”

Nonostante le sue apparenti vedute aperte, tuttavia, Hirayama è sconvolto quando scopre che la figlia maggiore Setsuko (Arima Ineko) intende sposarsi senza il suo consenso e, per di più, con un semplice *hirashain* (cap. 2.1, pag. 15), un normalissimo impiegato.

Entrambe le figlie di Hirayama, Setsuko e Hisako, vogliono essere indipendenti almeno per quanto riguarda l’uomo da sposare e con cui stare insieme tutta la vita. Queste idee progressiste, benché teoricamente appoggiate dal padre, non trovano terreno fertile nel momento in cui diventano una realtà in casa Hirayama. La sorella minore Hisako, discutendo con i genitori, difende il punto di vista suo e di Setsuko:

“Sono sicura che mia sorella ha le sue opinioni sull’argomento, proprio come me. [...] Odierei un matrimonio combinato con qualcuno che non conosco. [...] Non dovete preoccuparvi. Posso trovarmi un marito da sola.”

Il padre non riesce a comprendere fino in fondo la decisione delle figlie, complice il non dissimile comportamento della figlia di un’amica di famiglia, Sasaki Hatsu (Naniwa Chieko): la giovane Yukiko (Yamamoto Fujiko) rifugge continuamente le proposte insistenti della madre di unirsi in matrimonio con uomini di buona famiglia e facoltosi – il meglio che lei possa avere, secondo la signora Sasaki. Hirayama Setsuko e Sasaki Yukiko, inoltre, sono soltanto due dei lati del triangolo narrativo della vicenda: durante il film si segue anche la storia parallela di Mikami Fumiko, la figlia di un ex compagno di classe di Hirayama.

Mikami Shūkichi, interpretato da Ryū Chishū, si rivolge all’amico di lunga data per chiedergli un favore: da quando la figlia se n’è andata di casa per convivere con un pianista di cabaret ribellandosi alla volontà del padre, lavora in un bar chiamato “Luna”; Mikami non ha mai frequentato il locale poiché la figlia rifiuta di vederlo, così chiede a Hirayama di andare ad assicurarsi che Fumiko stia bene. Quest’ultimo acconsente e si reca al bar dopo il lavoro con un suo sottoposto, dove finalmente incontra Fumiko – conosciuta nel locale come Kaoru: lei vuole solo *“essere lasciata in pace”*, dice. Del padre afferma che *“non fa nessuno sforzo per capire. Pensa che il suo modo di fare sia l’unico possibile. [...] Mio padre deve far andare ogni cosa a modo suo.”*

Hirayama tenta distrattamente di far comprendere a Fumiko il punto di vista di suo padre, invano, non rendendosi conto – o ignorandolo – che buona parte del discorso della ragazza potrebbe essere applicabile a se stesso. Sia Setsuko che Fumiko vogliono trovare da sole la loro felicità, senza che venga loro imposta da genitori o convenzioni sociali che propongono partiti di famiglie importanti e benestanti come unici candidati alla loro mano. Il fatto che le figlie possano essere effettivamente responsabili di loro stesse è una prospettiva che spaventa in particolare la generazione di padri del dopoguerra, che hanno sperimentato povertà e incertezza. Emblematico in questo senso è il dialogo tra Hirayama e la moglie Kiyoko in gita ad Hakone:

Kiyoko: “Ho odiato la guerra, ma qualche volta mi mancano quei giorni in cui eravamo più uniti tra noi.”

Hirayama: “Quelli sono i tempi che più detestavo. Non avevamo niente, circondati soltanto da pazzi arroganti.”

[...]

H.: “Ti stai lamentando che io torni a casa tardi?”

K.: “Non è quello, ma il fatto è che non ceniamo neanche più insieme come una famiglia.”

H.: “Ogni giorno che passa c’è più lavoro. Ma almeno abbiamo una vita più agiata.”

La vita del *salaryman* sta già prendendo il sopravvento sulle vecchie abitudini, ma Hirayama come tanti altri non se ne preoccupa, anzi: è felice di condurre una vita comoda e tranquilla, dopo la miseria della guerra, e poco importa se l’agiatezza pretende il prezzo della frenesia quotidiana. Gli uomini che hanno perso la guerra vogliono almeno vivere una vita da vincenti, non accorgendosi che, nella scalata al successo economico, stanno perdendo altro. Si tratta però ancora di un momento di transizione, di lenta trasformazione e assimilazione di costumi stranieri: una scena in cui si dipinge il Giappone con valigetta e completo scuro occidentale, che tuttavia nel momento in cui può, rientra a casa – una casa giapponese, con shōji e tatami – e indossa l’hakama. E’ un Giappone fatto di contraddizioni di cui forse non si libererà mai, che non ha nessuna remora nell’abbracciare ritmi di lavoro, abitudini e alcolici occidentali, eppure canta canzoni imperialiste nelle rimpatriate di classe. E’ Mikami, tra i vecchi amici, che intona il canto d’addio di Kusunoki Masashige, considerato dalla tradizione un modello di fedeltà all’imperatore, di etica samuraica e, nel dopoguerra, “la pietra di paragone dei martiri lealisti sconfitti”⁴⁵.

Contraddizioni e orgoglio maschile sono i punti focali di *Higanbana*, di Hirayama, Mikami e di tutti quei padri vissuti a cavallo di due epoche, che non si riconoscono più, non sanno chi sono e perciò si aggrappano a quello che erano – difficilmente conciliabile con il presente, come Hirayama stesso scopre: la moglie gli fa notare che il suo comportamento nei confronti di Setsuko è incompatibile con le sue affermazioni tanto progressiste nella teoria.

⁴⁵ MORRIS, Ivan, *La nobiltà della sconfitta* [*The Nobility of Failure: Tragic Heroes in the History of Japan*], trad. di Francesca Wagner, Ed. Guanda, 1985

Kiyoko: "Devi sempre avere ragione su tutto. [...] Come al solito, sei totalmente contraddittorio per quanto riguarda Setsuko. [...] Dicevi che ti sarebbe piaciuto che Setsuko avesse un fidanzato, ma adesso che ne ha uno, lo disapprovi. Non pensi che sia strano?"

Hirayama: "No, per niente. Si chiama amore paterno. E tu lo chiami contraddittorio?"

K.: "Se davvero le volessi bene, ti prenderesti questa responsabilità."

H.: "[...] Allora tutti, a parte gli dèi, si contraddicono. Il mondo è pieno di contraddizioni. E sono tutte queste contraddizioni che creano la vita."

Contraddittoria è anche Sasaki Hatsu, come asserisce la stessa Yukiko; non fa che proporre partiti, ma secondo la figlia non è che *"un bambino che gioca coi mattoncini"*, poiché in realtà non ha nessuna intenzione di accasarla: le mancherebbe troppo.

Yukiko, come Setsuko e Fumiko, sembra avere le idee chiare su ciò che vuole e, come tutte le donne di *Higanbana*, prevale con tranquillità su Hirayama – metonimia della categoria paterna – anche con un semplice stratagemma: per far sì che l'amica Setsuko ottenga il consenso per sposare Taniguchi, inganna giocosamente Hirayama in un botta e risposta dove l'astuzia di Yukiko ovviamente non può che vincere. Gli racconta di aver incontrato un uomo di cui si è innamorata e che la madre Hatsu disapprova, ottenendo in tal modo il facile appoggio di Hirayama.

Yukiko: "Non devo fare quello che dice mia madre, vero?"

Hirayama: "Certo che no."

Y.: "Non devo ascoltarla."

H.: "No."

Y.: "Si tratta del mio futuro, non è così?"

H.: "Esatto."

Y.: *“Quindi sono libera di sposare l’uomo che amo.”*

H.: *“E’ affidabile?”*

Y.: *“Oh, sì.”*

H.: *“Allora dovresti farlo. E’ la tua responsabilità.”*

Y.: *“Lo so.”*

H.: *“Dimentica ciò che ti dice tua madre.”*

Strappato a Hirayama con l’inganno il consenso indiretto per il matrimonio di Setsuko, Yukiko telefona subito a Kiyoko per informarla della decisione del marito; ancora una volta, Hirayama subisce le scelte altrui perdendo ogni potere decisionale in proposito. La figura del padre perde autorità e conseguentemente virilità, soppiantato da una popolazione femminile che sta scoprendo il valore dell’autonomia e combattendo per difenderlo.

Hirayama cerca di contrastare la moglie e le figlie incolpandole di *“fare troppe affermazioni irresponsabili”*. Sostiene che sia giusto potersi sposare per amore, ma la limitazione a tale opinione è costituita dalla ricchezza dell’eventuale partito. Non si può andare incontro volontariamente alla povertà, sembra dire Hirayama, e il fatto che nessuno lo capisca lo frustra ancora di più. *“Non fate promesse che non potete mantenere. E’ sbagliato”*, è la sua replica alla moglie e a Setsuko quando quest’ultima tenta di rassicurarlo sul futuro che la aspetta (*“Ci prenderemo la responsabilità delle nostre vite e non saremo un peso per voi.”*).

Dalla sconfitta militare alla resa davanti al potere americano, Hirayama non ha più convinzioni salde; ha soltanto la certezza di ciò che può fare il denaro, poiché l’ha salvato da una miseria che ha vissuto, e chiunque lo rifiuti non può essere nel giusto. Le promesse non mantenute sono probabilmente un rimando al governo, fonte continua di slogan nel periodo bellico, parole che sono poi cadute nel vuoto lasciato dalle bombe su Hiroshima e Nagasaki, frasi ottimistiche a cui Hirayama ha deciso di non credere più.

E’ iniziata la tarda estate, quasi autunno, in cui i fiori d’equinozio (da titolo) si apprestano a sbocciare. In questo tramonto di un’era, Kiyoko ricorda al marito – che alla fine ha dato il suo consenso a Setsuko – che aver acconsentito al matrimonio *“non è una sconfitta”*. Non perderà la

figlia e non esisteranno vinti, perché non è una guerra, almeno questa. Verso la fine del film anche Hirayama sembra riconciliarsi con il pensiero delle donne intorno a lui (da una sua battuta durante un dialogo con Yukiko, *“Se sarai felice, lo sarà anche tua madre”*), anche se resta spoglio di ogni potere: perfino la decisione di andare a trovare i novelli sposi gli è di fatto imposta dalle due Sasaki (Figura 3.1).



Figura 3.1: da sinistra, Sasaki Hatsu, Sasaki Yukiko e Hirayama Wataru

Nel dialogo finale tra Hirayama e Mikami (anche lui riappacificato con la figlia), inoltre, Ozu suggerisce che il passato sia sempre vivo nei personaggi che animano i suoi film: le contraddizioni e gli screzi di questi anni Cinquanta sono ancora in assestamento, e non si può fare a meno di ricordare i gloriosi tempi addietro. La scena in cui Mikami afferma *“Porteremo per sempre con noi i sogni della nostra gioventù”* è un’autocitazione di Ozu: richiama il titolo di *“Dove sono finiti i sogni di gioventù?”*, traduzione italiana di *Seishun no yume imaizuko* (青春の夢いまいづこ, 1928). Come fa notare Bordwell (1988):

“La frase [di Mikami] si riferisce non solo al passato dei personaggi, ma un film di Ozu del 1928. Se il titolo di “Dove sono finiti i sogni della nostra gioventù?” anticipava il momento in cui sarebbe stato pronunciato con nostalgia, “Fiori d’equinozio” occupa tale momento e rammenta un passato ricostruito, come spesso succede nelle opere di Ozu, tramite la memoria popolare, frasi incisive, canzoni di scuola, poesie e film.”⁴⁶

La scena finale di *Higanbana* vede Hirayama sul treno diretto a Hiroshima, dove abitano Setsuko e il marito. E’ probabile che il treno in corsa, dopo aver superato un passato tragico ancora vivido nella memoria, porti a un futuro felice – quello che Setsuko, Hisako, Fumiko e Yukiko sono convinte di avere. Dopotutto, è stata la prima battuta del film a “suggerire” il finale: “dopo il brutto viene il sereno”.

⁴⁶ BORDWELL David, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton, 1988

4

Malinconia e solitudine: l'autunno di Ozu

Il secondo film in analisi, sempre di Ozu Yasujirō, è *Sanma no aji* (秋刀魚の味). In italiano è tradotto con “*Il gusto del sake*”, scelta poeticamente coerente dato che il protagonista, “rimasto solo nel pieno dell’autunno della propria vita, trova conforto nel sake”⁴⁷; la costardella (*sanma*) del titolo originale, invece, è un pesce che richiama l’autunno, poiché si riproduce vicino alle coste proprio in detta stagione. Diretto nel 1962 per la Shōchiku, è per il regista la seconda pellicola girata per tali studi cinematografici e, allo stesso tempo, l’ultima opera firmata prima della morte, sopraggiunta l’anno successivo.

Il film ci mostra in primo luogo il protagonista, Hirayama (Ryū Chishū). Padre di tre figli – Kōichi, Kazuo e Michiko – è portato a riflettere sul futuro: una riunione tra ex-compagni di scuola alla quale è invitato anche un loro insegnante (Tōno Eijirō) è causa di pensieri. Durante la rimpatriata si apprende che Kawai Shūzō, uno degli amici, si è recentemente risposato con una donna molto più giovane, e i discorsi sul loro vecchio insegnante – bisbigliati di orecchio in orecchio quando l’anziano maestro si appisola per colpa del sake – si sprecano: il maestro Sakuma è vedovo, e sua figlia Tamako – nubile – si prende cura di lui.

La figura del maestro Sakuma, detto “il tasso”, è la più malinconica in *Sanma no aji* per la sua condizione decaduta, che è anche il motivo per cui sua figlia riceve poca considerazione in quanto donna: passati i quarant’anni, soprattutto negli anni Sessanta la donna giapponese era ritenuta ormai incapace di dare un senso alla propria vita, dato che l’unico modo socialmente accettabile per realizzarsi è il matrimonio.

⁴⁷ NOVIELLI M.R., “*Storia del cinema giapponese*”, op. cit. pag. 178



Figura 4.1: i momenti conviviali diventano anche fonte di riflessioni amare; la vita del “tasso” (terzo da sinistra) è oggetto di compassione, nascosta dietro le risate in compagnia

Il “tasso”, dunque, passa la propria vecchiaia in solitudine, gestendo un piccolo ristorante con l’aiuto della figlia, e sminuito anche dai suoi stessi clienti (quando Hirayama si trova nel locale di Sakuma, viene riconosciuto da un suo vecchio compagno della marina, che lo invita a bere con lui altrove poiché “qui il cibo non è comunque un granché”). La frustrazione di Tamako, inoltre è palese nella scena in cui Kawai e Hirayama, dopo la rimpatriata, riportano a casa il maestro di peso; quando i due ex-alunni lasciano il locale, Sakuma ordina bruscamente alla figlia di dargli una birra, ma Tamako, invece di esaudire la richiesta del padre, si siede sconsolata accanto a lui e si lascia andare a un pianto silenzioso.

Hirayama osserva la condizione del “tasso” e, spinto anche dagli amici e dalla consapevolezza che la sua salute potrebbe aggravarsi – prende la decisione di far sposare la figlia.

La figura del padre, in *Sanma no aji*, è rappresentata da due personaggi altrettanto soli e bisognosi di qualcuno che si prenda cura di loro, quali sono il maestro Sakuma e Hirayama. La decisione di Tamako di non sposarsi e prendersi cura dell’anziano padre è perfettamente in linea con la poetica di Ozu e già vista in *Tarda primavera* (*Banshun*, 晩春, 1949), in cui l’attrice Hara

Setsuko rinuncia al matrimonio per non abbandonare suo padre⁴⁸, interpretato anche qui da Ryū Chishū. Tamako però è rappresentata come una donna triste, quasi rassegnata a una morte solitaria, provata dall'ingiustizia dei pregiudizi sociali che non la comprendono (*"E' così fredda e poco amichevole, non c'è da stupirsi che sia sola"*). La cornice che circonda il cupo quadro di Tamako è costituita da momenti conviviali, immagini di palazzi moderni, gente che va a lavorare e ride in compagnia. E' un grande affresco complessivo fatto di contraddizioni, di padri che si affrettano a far sposare le figlie ma pronti a criticare la giovanissima moglie dell'amico (*"La sua giovane moglie è stata la sua rovina"*, affermano nei confronti di Horie, in un tragicomico momento in cui lo credono morto) e a pensare cosa ne sarà di loro una volta soli: *"Come farà quando lei se ne andrà?"*, si chiedono Kawai e Horie riferendosi a Hirayama e all'imminente matrimonio di Michiko.

Un emblematico dialogo tra Hirayama e la figlia condensa i conflitti di interesse dell'intera vicenda:

Hirayama: "Ho approfittato della tua volontà di rimanere qui ad aiutarmi."

[...]

Michiko: "Tu vuoi che io rimanga qui."

Il protagonista si trova diviso tra due desideri: la volontà che Michiko non subisca la stessa sorte di Tamako, e l'ostinazione di non rimanere solo. Come già detto in precedenza, negli anni Sessanta la tendenza a coabitare con suoceri o genitori è ancora presente, ma mostra già le prime avvisaglie di declino: la coppia formata da Kōichi e Akiko, ad esempio, vive una vita da famiglia nucleare. Akiko è una figura che sembra precorrere i tempi: una donna forte, che tiene saldamente in mano le redini dell'economia domestica e domina senza ombra di dubbio sul marito, priva – se volontariamente o no, non ci è dato sapere – di figli.

Kōichi e Akiko, la generazione successiva a quella protagonista, sono uno specchio del futuro prossimo del Giappone: Kōichi è il prototipo del *salaryman* con la passione per il golf,

⁴⁸ NOVIELLI, M.R., *"Storia del cinema giapponese"* op. cit. pag. 175

apatico per quanto riguarda l'organizzazione della casa e delle spese familiari, interamente in mano ad Akiko. Se fossero presenti dei figli, il personaggio di Kōichi non stonerebbe con la figura del padre assente e dedito al lavoro come rappresentato più avanti da Morita Yoshimitsu (1983) e Sono Shion (2010).

In *Sanma no aji*, per allontanare la solitudine anche solo per poco, sono mostrati diversi modi, tra cui la rievocazione della guerra, utilizzata nei momenti conviviali per condividere uno spaccato di storia che percorre le vite di tutti i giapponesi, ancora fresco nella memoria. Traspare uno spirito cameratesco, quello che serve per essere uniti e trovare nel prossimo una rassicurante convergenza di pensiero. Si rimpiange la sconfitta, ma allo stesso tempo si criticano i militaristi – un'ennesima contraddizione che trova senso nelle tragiche conseguenze economiche lenite, per quanto possibile, dalla caduta di un regime insopportabile.

I padri di *Sanma no aji*, uno pronto a perdere di vista la figlia per il suo bene e l'altro che non è stato capace di lasciarla andare, sono a loro volta figli di un passato che ha prodotto su di essi reazioni diverse: per Hirayama è emotivamente difficile dare in sposa Michiko, ma conosce le conseguenze del non farlo – mostrategli dalla condizione di Sakuma – e preferisce che la solitudine sia lenita dal saperla accasata, con un futuro sicuro; il "tasso", invece, vive ancora nel passato e non è stato capace di lasciarselo alle spalle. Nel suo umano egoismo, non volendo lasciar andare Tamako, ha reso miserabile anche la figlia ("*Il mio egoismo le ha rovinato la vita*").

Sono due tipi di solitudini diverse, provocate da due ideologie diverse e da un mondo in transizione: Hirayama decide di affrontare da solo il prossimo futuro per non compromettere quello di Michiko – salvando così la generazione successiva, come i pacifisti; Sakuma, invece, non è stato in grado di sopportare il peso di una vita di esilio solitario, trascinandovi anche Tamako – negandole in tal modo l'opportunità di una vita migliore, come chi credeva sinceramente negli ideali di guerra. La miseria del "tasso" aumenta quando si rende conto che avrebbe potuto prendere un'altra decisione e offrire una vita diversa alla figlia, realizzazione proposta allo spettatore anche dalla metafora bellica contenuta nel dialogo tra Hirayama e l'ex primo ufficiale di marina Sakamoto:

Sakamoto: "Com'è che abbiamo perso la guerra? Ha reso tutto così difficile. Tornando ho trovato la mia casa bruciata, nulla da mangiare e prezzi alle stelle. Ho anche chiesto un prestito a mio suocero. [...]"

Hirayama: "Anche per me è stata dura."

S: "Ma se il Giappone avesse vinto la guerra, cosa sarebbe successo?"

H: "Penso sia stato meglio perdere."

Nel momento in cui si nega alla figlia la possibilità di andare avanti con la sua vita (*"Se il Giappone avesse vinto la guerra"*), le conseguenze sono da ricercare nella figura di Sakuma, comunque solitario e sconsolato, pieno di rammarico per ciò che sarebbe potuto essere e invece non è stato. Perciò Hirayama prende la coraggiosa decisione di allontanare la figlia (*"Penso sia stato meglio perdere"*). E' una perdita momentanea, ricompensata da una vittoria in qualità di figura paterna.



Figura 4.2: Hirayama, nella scena finale, beve sake mentre canta brani struggenti della sua gioventù. Come *Higanbana*, anche *Sanma no aji* è pervaso dalla nostalgia.

Hirayama è il padre abnegante del dopoguerra: anche se la scena finale lo mostra triste e chino su una coppa di sake (*Figura 4.2*), non certo vincitore, ha vinto ugualmente perché ha salvato l'avvenire della figlia. Scegliere la solitudine è stato un sacrificio doloroso, che risuonerà ancora nel vuoto che ha lasciato Michiko, ma necessario per una futura felicità.

Il dualismo di Kurosawa Akira

Tengoku to jigoku (天国と地獄, 1963) di Kurosawa Akira, letteralmente “Paradiso e inferno” è stato tradotto in Italia con il titolo *Anatomia di un rapimento*. Fulcro della vicenda è, come da traduzione, un rapimento ai danni dell’imprenditore Gondō Kingo (Mifune Toshirō): importante quadro dirigente di una fabbrica di scarpe, la *National Shoes*, Gondō è ricattato da un ignoto rapitore che tiene prigioniero suo figlio e che lo ucciderà se non riceverà al più presto trenta milioni di yen.

All’inizio del film, lo spettatore è già messo al corrente della situazione lavorativa di Gondō: il consiglio amministrativo della *National Shoes*, insoddisfatto degli introiti, vuole destituire il corrente dirigente della fabbrica tramite l’accumulo di azioni. Gondō, tuttavia, non approva le idee dei direttori, perciò non si unisce al loro progetto di scalata; congedatosi dai membri del consiglio, rivela al suo assistente Kawanishi che pianifica già da tempo, da solo, l’acquisizione della maggioranza azionaria. Proprio il giorno dopo avrebbe ordinato all’assistente di recarsi a Osaka con cinquanta milioni di yen, necessari per acquistare l’ultimo pacchetto di azioni.

Inizialmente, Gondō e sua moglie Reiko (Kagawa Kyōko) ricevono una telefonata da parte di colui che si autoproclama il rapitore del figlio Jun, in cui chiede un riscatto di trenta milioni esatti di yen; in quel momento, quando crede che il bambino rapito sia suo figlio, l’imprenditore non esita un istante a sacrificare la fortuna che gli resta per salvare Jun, ma quando il bambino varca la soglia d’ingresso davanti agli occhi dei genitori, tutto cambia: il ragazzino rapito non è Jun, bensì Shin’ichi, il figlio dell’autista Aoki, con cui Jun stava giocando in giardino. Il rapitore non torna sui suoi passi e pretende ancora il pagamento del riscatto da parte di Gondō; fa leva sull’insita bontà d’animo dell’uomo, convinto che non abbia il coraggio di lasciar morire un bambino innocente, ma è in quell’istante che le priorità di Gondō mutano: quando il rapitore, durante la telefonata, afferma che “*si tratta di estorsione solo se si minaccia la famiglia della vittima*”, già si delinea un confine che diverrà sempre più marcato nel corso del film.

Come la moglie Reiko fa notare, supplicando il marito di pagare il riscatto per Shin’ichi, sul filo del rasoio vi è sempre una vita umana, che trascende legami di sangue o classe sociale. Gondō

e l'assistente Kawanishi, tuttavia, considerano la vicenda da un punto di vista economico: l'uomo ha ipotecato tutti i suoi possedimenti per ottenere il denaro necessario all'acquisto delle azioni che gli consentiranno di avere la maggioranza in azienda. Pagare il riscatto per un bambino a lui praticamente indifferente lo rovinerebbe finanziariamente, dal momento che gli risulterebbe poi impossibile acquistare detto pacchetto azionario per tempo; non potrebbe nemmeno pagare i creditori, e si ritroverebbe in miseria. Di fronte alle insistenze della moglie, Gondō ribatte che, se pagasse, non potrebbe più mantenerla, e dal momento che Reiko proviene da una famiglia benestante, non sarebbe in grado di vivere in povertà. Sacrificando la vita umana di qualcuno a cui non sono legati, lui e tutti i membri della sua famiglia continuerebbero a vivere come se niente fosse successo: la divisione tra le classi si accentua sempre più.

Dopo la telefonata, inoltre, viene fatto notare che il rapitore sembra avere una certa cultura, poiché è rimarcata la ricercatezza dei suoi termini; sembra trasparire stupore dalle affermazioni di Gondō e dagli agenti di polizia che ascoltavano la conversazione, perché di solito le persone benestanti – quelle teoricamente in possesso di un dato grado di istruzione – non hanno bisogno di chiedere riscatti milionari né tantomeno di abbassarsi a compiere crimini quali il rapimento. I pregiudizi sociali, rafforzati da un dualismo perennemente percepibile nella pellicola, impediscono che i dirigenti – seppur irrispettosi, scorretti e con un movente più che valido – siano i colpevoli. Ciò non toglie che siano esuli da colpe: cercano di corrompere Kawanishi per rovinare la carriera di Gondō e non negano che l'eventuale pagamento del riscatto vada a loro vantaggio. Le relazioni tra pari – Gondō, Kawanishi e i dirigenti – sono dipinte come mosse strategiche, a volte al limite dell'onestà, ma non si arriva mai a compiere veri e propri crimini. Kawanishi si macchia di slealtà, rivelando al consiglio di amministrazione le mosse di Gondō, ma non compie nessun reato. Il comportamento dell'assistente verso Shin'ichi e il padre – l'autista Aoki – è invece umanamente deplorabile: Gondō, combattuto tra l'istinto di sopravvivenza e i dettami della coscienza, si mostra indeciso al momento di scegliere se pagare o no i trenta milioni del riscatto. Se non li pagasse, acquisirebbe la maggioranza azionaria della *National Shoes* e nominerebbe Kawanishi direttore; viceversa, se li pagasse, ogni proprietà di Gondō sarebbe pignorata, la sua carriera e la sua scalata al successo terminerebbero irrevocabilmente e Kawanishi perderebbe il lavoro, trascinato in miseria dal suo stesso capo. Kawanishi non ha nessuna compassione per Shin'ichi né per Aoki, poiché si sente quasi in contrasto con il loro mondo, a cui non appartiene.

Il dualismo che permea *Tengoku to jigoku* si estende fino a diventare un'opposizione binaria, parallela, tra due realtà socialmente definite in modo netto. La caratterizzazione dei personaggi, inoltre, è costruita su una struttura piuttosto rigida, il che rende controversa la vicenda dal punto di vista umano: come fa notare Yoshimoto (2000), infatti, “nel film non si può trovare alcuna espressione di compatimento per le vittime – fatta eccezione per quella ricca, Gondō – o di dubbio sulla pena capitale⁴⁹”. L'ispettore Tokura (Nakadai Tatsuya), che conduce le ricerche insieme al detective Taguchi, rimarca più volte la sorte ingiusta di Gondō dipingendolo come la vera vittima dell'accaduto, e anche i giornali riportano la notizia del rapimento descrivendo Gondō come un uomo generoso meritevole della stima pubblica. Oltretutto, benché il rapimento coinvolga Shin'ichi e suo padre, Kurosawa dedica le oltre due ore di pellicola a Gondō e alle indagini sul campo svolte dalla polizia; divide in tal modo il film in due parti: la prima si focalizza sul dilemma di Gondō, mentre la seconda vede il corpo di polizia impegnarsi notevolmente per risolvere il caso. Tokura incita spesso i suoi uomini ribadendo che l'arresto del colpevole deve avvenire a tutti i costi, soprattutto perché lo avvertono come dovere morale verso Gondō. Quest'ultimo, così, diventa emblema della bontà disinteressata, un uomo rispettato e sostenuto, i cui interessi sono tutelati in prima persona da Tokura e anteposti perfino alla giustizia verso Aoki.



Figura 5.1: si noti la postura dell'autista Aoki davanti a Gondō (rispettivamente terzo e secondo da sinistra, in piedi)

⁴⁹ YOSHIMOTO Mitsuhiro, *Kurosawa – Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, United States of America, 2000

I due padri della storia – Gondō e Aoki – sono trattati in un modo diametralmente opposto e dipinti con un carattere marcato, mai sfumato poiché rappresentativo delle rispettive classi sociali: se Gondō è ricco, buono e borghese e ha una bella moglie benestante, gli si contrappone un Aoki povero, umile, proletario e vedovo. L'autista ha sempre la testa china, implora con facilità e la sua postura non è mai eretta come quella di Gondō (*Figura 5.1*). Li accomuna l'affetto per i propri figli, anche se persino lo stesso Aoki, nella seconda metà del film, antepone il benessere di Gondō alla sicurezza di Shin'ichi: si unisce come civile alla ricerca del rapitore, portando con sé anche il bambino e non pensando che in questo modo potrebbe metterlo in pericolo.

Il pagamento del riscatto ha anche un'altra connotazione sociale: Gondō si decide a pagarlo a causa delle insistenze della gente intorno a lui e non per sua totale volontà. E' da ricordare, infatti, che all'inizio non voleva pagare, ed è praticamente costretto a farlo per via della pressione sociale. Richie (1998) afferma che, pagando il riscatto, Gondō *“accetta le azioni degli altri come se fossero le proprie⁵⁰”*. Obbedisce al volere della comunità anteponendolo al proprio bisogno e, facendo sua una delle regole secolari del confucianesimo, si eleva socialmente.

Nella sua autobiografia, Kurosawa stesso fa intuire la ragione per cui delinea i suoi personaggi in un modo così netto, attraverso un aneddoto:

“Molto tempo fa, lo scrittore Shiga Naoya presentò un tema scritto dal suo nipotino come una delle più grandi opere in prosa di quel periodo. Lo pubblicò su un giornale letterario. Si intitolava “Il mio cane”, e diceva: “Il mio cane assomiglia a un orso; assomiglia anche a un castoro; assomiglia anche a una volpe...”. Proseguiva elencando le speciali caratteristiche del cane, paragonandole tuttavia a quelle di un altro animale, finendo con il nominare una lunga lista del regno animale. Ciononostante, il tema finiva con: “Ma visto che è un cane, assomiglia a un cane”⁵¹.

Ognuno ha una propria identità, che non può trascendere. E' come se fosse iscritto nel destino di ogni uomo, semplice da notare, lineare da descrivere: per Kurosawa, il cinema è

⁵⁰ RICHIE Donald, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, 1998, pag. 170

⁵¹ KUROSAWA Akira, *Gama no abura: Jiden no yōna mono* (L'olio del rospo: Qualcosa come un'autobiografia), Iwanami Shōten, Tokyo, 1984

riprodurre le sue impressioni esattamente come gli sono convogliate dall'esperienza del reale, senza sfumature né somiglianze.

Nelle ultime scene si arresta infine il colpevole: il suo nome è Takeuchi Ginjirō, un uomo sfortunato e invidioso, la nemesi di un uomo presentato come moralmente integro, il criminale senza nessuna scusa né un passato torbido a fare da attenuante alle sue azioni. Gondō va a trovarlo in prigione, dove Takeuchi attende la sua esecuzione (l'ispettore Tokura l'aveva colto in flagrante mentre vendeva eroina a una donna, uccidendola). Il rapitore bluffa, fingendo di non aver nessuna paura della morte, poiché la sua vita l'ha temprato abbastanza. E' volutamente sgradevole, nervoso e sgraziato, come lo stereotipo del malvivente intrinsecamente cattivo, ed è presentato allo spettatore solo in questa scena finale, caratterizzato sommariamente ma abbastanza per far capire che Takeuchi è il male che si contrappone al bene – la gente seria, lavoratrice, socialmente rispettata.

Nulla è dato sapere a proposito della sorte di Aoki, padre "di seconda classe", tutelato nell'ombra del suo capo. Solamente Gondō appare nell'inquadratura finale, in cui i poliziotti in parlatorio trascinano via Takeuchi, sull'orlo della pazzia; una saracinesca si abbassa, al di là del vetro davanti a Gondō, nascondendo il criminale e riflettendo il volto dell'imprenditore, ora solo con se stesso (*Figura 5.2*).



Figura 5.2: Gondō davanti al suo riflesso, nel parlatorio del carcere

Senza interlocutori, in uno spoglio parlatorio carcerario e privo dello splendore palpabile conferitogli dal suo stile di vita e dalla sua parlantina, Gondō sembra quasi essere un pari di Aoki. Provato da questa esperienza, dimesso, senza possibilità di fronteggiare chi lo voleva danneggiare, Gondō non ha armi. Non ha altra connotazione all'infuori di quella che ha permesso il ricatto e che lo rende, di fatto, umano: un padre.

Il controllo della guerra e la gerarchia di Ōshima Nagisa

La cerimonia, traduzione italiana di *Gishiki* (儀式, 1979), è considerato uno dei film che meglio descrive la decadenza dei valori tradizionali di fronte alla sconfitta subita dal Giappone durante la Seconda Guerra Mondiale, ed è ritenuto una delle opere migliori di Ōshima Nagisa.

Protagonista del film è la potente famiglia Sakurada, capeggiata dal nonno Kazuomi e governata secondo le sue rigide e anacronistiche regole. Presso il clan Sakurada, così legato ai costumi della tradizione, vige un rispetto antico per i riti e le cerimonie. Essi seguono l'avvicinarsi degli eventi familiari e ne diventano sfondo, cornice e talvolta addirittura ragion d'essere.

La storia inizia con i trentenni Sakurada Masuo (Kawarasaki Kenzō) e Sakurada Ritsuko (Kaku Atsuko), cugini, che intraprendono un viaggio da Tokyo per presenziare al funerale del nonno, potente patriarca. Numerosi flashback mostrano la loro infanzia, i loro amori, i dolori e soprattutto le morti.

La prima cerimonia a cui è fatto assistere lo spettatore – prima delle tante che scandiranno la vita dei personaggi – è il funerale del padre di Masuo, ultimo erede della casata Sakurada. Figlio di un soldato di stanza in Manciuria suicidatosi non appena l'imperatore Hirohito si è arreso, rifiutando la sua natura divina, il bambino si trasferisce insieme alla madre malata dalla Manciuria alla grande villa del nonno Kazuomi (Satō Kei). Tutto è costituito da doveri a cui adempiere e regole a cui obbedire: il funerale del padre Kan'ichirō, l'accoglienza di suo figlio nel clan per farne il legittimo erede, persino la prima coppa di sake bevuta dal bambino appaiono fortemente ritualizzate e legittimate dalla figura del nonno, che con la sua presenza sostituisce tutti i padri assenti nel quadro familiare; anche i cugini di Masuo, infatti, hanno perso i loro genitori per colpa della guerra. La cugina Ritsuko non l'ha mai conosciuto – solo più avanti lei e Masuo sospettano che fosse Kan'ichirō, il che li renderebbe fratellastri – e vive nella villa dei Sakurada con la madre Setsuko (Koyama Akiko); il cugino Tadashi è figlio di un criminale di guerra segregato per anni nelle prigioni cinesi, e il cugino più grande, Terumichi, si scoprirà in seguito figlio del nonno Kazuomi, che tuttavia non ne fa mai menzione ed evita di riservargli preferenze.

Ōshima, quattordici anni più tardi, dichiara che “la loro è una generazione senza padri” (*bokura no sedai wa, chichi naki no sedai desu yo*: 僕らの世代は、父なき世代ですよ)⁵², affermazione che già si può ritrovare in *Gishiki*: i padri non si comportano come tali, sono assenti, morti o sostituiti da una figura putativa più o meno positiva. L’unica figura maschile sempre presente della generazione precedente, a eccezione dello zio Isamu, è Sakurada Kazuomi, talmente legato ai sacri rituali della tradizione e alla formalità delle cerimonie che ne tralascia l’umanità: durante il funerale della madre, ad esempio, Masuo ne nota soprattutto la fastosità (Figura 6.1). “Il funerale della mamma era magnifico, così imponente che la gente diceva che il nonno si era regalato il suo funerale mentre era vivo”, ricorda.



Figura 6.1: il funerale della madre di Masuo, quasi un’autocelebrazione dell’agiatezza della famiglia Sakurada

Due sono gli elementi, entrambi cari a Ōshima, che pervadono il film: la morte e la politica. I personaggi di *Gishiki* sono per la maggior parte conservatori, ultimi portatori di una tradizione che è giunta al suo declino (“*E non pensi che dovremmo finirla con tutta questa verità?*”, chiede retorico il nonno a Setsuko). Fatta eccezione per lo zio Isamu, iscritto al partito comunista, la famiglia Sakurada è dipinta come militarista, nazionalista e imperialista – tre caratteristiche essenziali per un potente clan in tempo di guerra, ma che ora sembrano solo fardelli del passato; per scacciare la realtà esterna, il nonno patriarca esercita il suo potere con il pugno di ferro

⁵² STANDISH Isolde, *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, Bloomsbury Academic, 2006

necessario a incutere timore e obbedienza, combattendo la delusione bellica e scendendo a patti con la realtà. La memoria orgogliosa del grande impero giapponese è ancora viva nelle vecchie generazioni del clan, tanto che ne cantano i fasti e il coraggio. Le nuove generazioni, però – eccezion fatta per l'ormai adolescente Ritsuko, che ha diligentemente imparato le vecchie canzoni – non capiscono la glorificazione di un passato scomparso: *“Non cantavo. Se avessi cantato, sarebbe stata una canzone gridata: 'no alla bomba atomica’”* è il ricordo di Masuo, che pensa al presente, alle conseguenze che la sconfitta ha portato, e non a rivivere momenti morti insieme alle coscienze di coloro che li hanno vissuti. Durante tale serata conviviale, è presente anche Susumu, il padre del cugino Tadashi, rilasciato dalle prigioni cinesi. Il confronto tra lui e il figlio, che vuole sapere di più riguardo al padre, e i versi della canzone intonata in quel momento stridono e offrono una contraddizione lacerante – ideologica, ma anche rivolta ai personaggi di Susumu e Tadashi: *“Se questo è per il Paese, non curarti di noi, vai e non avere fretta di tornare indietro!”*, cantano i versi, ma l'implorazione di Tadashi è ben diversa. *“E' da quando avevo sette anni che non ti vedo! Padre, non so chi sei”*, dice il cugino.

Lo zio comunista Isamu, di fronte all'ostinato silenzio di Susumu, commenta caustico: *“Vuole essere un nuovo democratico, lacerato dalle sue stesse contraddizioni”*. Il clan Sakurada è sempre stato fedele ai suoi principi, ma se li abbandonasse significherebbe anche la rovina del clan: è per questo che per questa potente famiglia è così difficile abbandonare le istituzioni e le cerimonie con cui ha sempre vissuto.

Era il 1956, gli americani avevano occupato il Giappone e imposto le proprie regole, *“ma noi non capivamo”*, ricorda Masuo.

L'antiamericanismo insito nel clan (*“A Tokyo non c'è altro che l'immondizia che gli americani usano per far ingrassare i loro maiali”*) raggiunge anche le coscienze dei giovani, anche se lo esprimono inconsciamente o per puro spirito di emulazione: Terumichi, da ragazzino, spruzza disinfestante nella stanza dove sono radunati i familiari dicendo che *“tutto il Giappone dev'essere disinfestato”*, e Masuo decide di non giocare più a baseball dopo la morte della madre; come se incolpasse gli americani della sua morte, e punisse se stesso per praticare uno sport importato dagli Stati Uniti.

A mano a mano che i tre cugini crescono, è il nonno che li carica di compiti e doveri: non sono più bambini, come rammenta Terumichi, e non possono più comportarsi come tali. Il rigore

del clan dev'essere rispettato, altrimenti le loro certezze crolleranno. Kazuomi, tuttavia, non li sta proteggendo; sta utilizzando le loro coscienze per difendere il proprio mondo dal mondo esterno irricognoscibile. L'unico modo per scappare da tale microuniverso fittizio è fuggire dalla famiglia, come fece a suo tempo la madre di Setsuko – sorella del nonno Kazuomi – o uccidersi.

Compito morale del capofamiglia è infatti preservare il più possibile la purezza della tradizione, come da insegnamento imperialista: forse per riaffermarsi patriarca assoluto con potere di vita e di morte sui membri del suo clan, il nonno arriva anche ad approfittare della nipote Setsuko, vista come un oggetto da possedere ma pur sempre “pura”, appartenente a una famiglia il cui candore genetico dev'essere conservato. Per ordine dello stesso Kazuomi, inoltre, si celebra una delle cerimonie più importanti e più umilianti del film: Masuo deve sposarsi per dare un futuro erede alla famiglia Sakurada, e il matrimonio è ovviamente combinato. Quando però la sposa non si presenta, il nonno ordina che la firma del contratto matrimoniale avvenga in ogni caso (Figura 6.1). La moglie di Masuo, per sua stessa ammissione nelle ultime scene, non lo incontrerà mai: il matrimonio, valido sulla carta e celebrato con un rituale formalmente perfetto, non sarà mai consumato. Il dovere di un uomo è di sposarsi, e il nonno Kazuomi ha compiuto il suo dovere facendo convolare a nozze il pronipote. Poco importa se si tratta di un matrimonio fittizio: il rito è stato compiuto, anche se la sacralità è scomparsa.



Figura 6.1: Masuo (in piedi, di spalle), che si era *“lasciato alle spalle il dopoguerra, deve ora affrontare un matrimonio senza sposa”*.

“Ascoltato il discorso della 'perfetta e pura ragazza giapponese' trovai bizzarro il fatto di averci sempre creduto”, riflette Masuo. E' consapevole, ora, di vivere nella storia che il nonno ha imbastito per tutti loro, ma la continua a vivere anche se lo fa soffrire, incapace di suicidarsi come il cugino Tadashi – anche se per il clan è stato ucciso in un incidente automobilistico – e incapace di ribellarsi alla sua esistenza, in grado di scagliarsi addosso al terribile nonno solo in un impeto di rabbia per ciò che ha spinto Tadashi a compiere quel gesto estremo.

Masuo, orfano di entrambi i genitori, non trova altro posto nel mondo se non nella famiglia Sakurada, desideroso di un posto dove vivere più della zia Setsuko trovata morta il giorno del matrimonio dello zio Isamu (due eventi opposti – morte e felicità – accaduti contemporaneamente, come se l'uno prendesse in giro l'altro), più dei cugini Terumichi e Ritsuko, innamorati e sposati, e alla fine entrambi suicidi. Sakurada Masuo – orfano di padre suicida e di madre logorata dalla malattia, abbandonato dalla moglie mai conosciuta, rifiutato in amore sia dalla zia Setsuko che dalla cugina Ritsuko – ha bisogno di qualcuno, fosse anche la figura anaffettiva del nonno. Ancorato a un passato che non l'ha lasciato andare, Masuo non sarebbe capace di vivere in un mondo esterno demonizzato e sconosciuto. Tuttavia, in casa propria soffre l'autorità del nonno e del nome che porta (*“Sono sepolto. Sotterrato. [...] Comincio ad affondare”,* si lamenta con Ritsuko), senza saper gettarlo via come molti membri del clan.

Voleva diventare allenatore di baseball, passione di una vita, ma la verità di cui Masuo si sta rendendo conto è che non può scappare al suo lignaggio e alle aspettative che parenti e partner finanziari di suo nonno hanno nei suoi confronti: *“Ero come una macchina, ripetevo le stesse cose più e più volte”,* pensa, rievocando il funerale del nonno Kazuomi. *“Anche se avessi voluto, non avrei avuto il tempo di abbandonarmi a qualsiasi emozione per la morte di mio nonno”,* afferma, consapevole come non mai della vita che lo aspetta e che ciclicamente accompagna ogni capofamiglia del clan Sakurada. Forse durante questa epifania Masuo può far sua l'affermazione della scomparsa zia Setsuko: *“Se potessi innamorarmi di qualcuno adesso, gli chiederei forse di morire con me”*. Abbandonato per tutta la vita, sarebbe probabilmente un sollievo, almeno nella morte, non essere più orfano di affetti.

Setsuko, Terumichi, Masuo, Ritsuko e Tadashi costituiscono la generazione di orfani di cui parla Ōshima: orfani di affetti e di “padri che, sconfitti dalla guerra, non accettano le proprie responsabilità e che, anche nel dopoguerra, continuano con le menzogne”⁵³.

La figura paterna descritta da *Gishiki* è un personaggio anacronistico “con una moralità datata e premoderna”⁵⁴, responsabile di separare i figli da una nuova società e renderli, anche solo temporaneamente, disadattati. Come spiega il dialogo fra Ritsuko e Masuo, ormai adulti:

Ritsuko: La nostra vita non è iniziata con un ritorno, quando siamo stati rinaturalizzati dalla Manciuria?

Masuo: Forse. Ma se la rinaturalizzazione è il rimpianto del grande impero giapponese, allora noi siamo tutti bambini nati da questo rimpianto.

La loro generazione è figlia di un rimpianto per il passato mai sopito in alcune coscienze, che contribuisce a renderli più stranieri di quanto non fosse l'essere lontani da casa.

Con le parole di Burch (1979) si può riassumere quello che è il grande affresco mostrato da *Gishiki*:

“E' il teatro di padri oppressivi, un teatro di menzogne che lascia spazio a un solo, vero gesto liberatorio: quello del suicidio rituale.”⁵⁵

⁵³ STANDISH I., “A New History...” op. cit. pag. 230

⁵⁴ STANDISH I., “A New History...” op. cit. pag. 230

⁵⁵ BURCH Noel, *To the Distant Observer – Form and Meaning in Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1979, p. 342

Fuggendo dall'autorità: il rifiuto dell'identità di Imamura Shōhei

Il quinto film preso in considerazione è *La vendetta è mia*, in originale *Fukushū suru wa ware ni ari* (復讐するは我にあり, 1979). Diretto da Imamura Shōhei, regista impegnato nei confronti del cinema "politico" al pari del suo contemporaneo Ōshima Nagisa, *La vendetta è mia* si presenta come il ritratto umano e spietato di un assassino, le cui motivazioni per uccidere sono da ricercare esclusivamente nei rapporti con il padre.

La storia narra di Enokizu Iwao (Ōgata Ken) e del suo declino morale, che il padre Shizuo tenta invano di arginare. Arrestato dalla polizia per l'omicidio di tale Shibata Tanejirō, Enokizu ostenta indifferenza davanti ai due poliziotti incaricati di interrogarlo. Il suo comportamento è spiazzante, tanto che neanche lo spettatore arriva a capirne le cause: da qui in poi la storia è un susseguirsi di *flashback* che ripercorrono l'infanzia di Enokizu, le sue malefatte e, in ultima istanza, la condanna.

La vera svolta nella vita di Enokizu, l'evento chiave che lo cambierà profondamente, avviene nel 1938: il padre, Enokizu Shizuo (Mikuni Rentarō), riceve la visita di un ufficiale della marina giapponese interessato a prendere in consegna le sue barche. Cerca dapprima di resistergli, temporeggiando, ma è quando il giovanissimo Iwao perde la pazienza e attacca l'ufficiale con un bastone che il padre decide di acconsentire alla richiesta. Il bambino va su tutte le furie, portando rancore e disprezzo verso il padre ("*Papà è solo un debole!*") e covando già nel cuore il seme di follia distruttiva che lo accompagnerà per tutta la vita. Il padre non è altro che l'inizio di tutto, la sua prigione indistruttibile, la sua ragione di infelicità e la fonte della sua rabbia.

E' la temporanea voce narrante del padre stesso a dire allo spettatore che Iwao inizierà da lì a poco a manifestare la sua costante ribellione, e alcune scene datate 1946 mostrano il ragazzo in compagnia di alcuni soldati americani e assetato di violenza. Per aver rubato una jeep americana passerà due anni in prigione – la punta del suo iceberg di cieca devastazione.

Una volta tornato a casa, rovina un matrimonio combinato per sposarsi con Kazuko (Baishō Mitsuko), già incinta di suo figlio. Dalle didascalie della pellicola si scopre in seguito che, dopo aver

sopportato la convivenza insostenibile con Iwao, nel 1956 Kazuko vive da tempo in solitudine con i due figli, prendendosi cura della pensione isolata che un tempo apparteneva alla madre di Iwao. Convinta dal suocero Shizuo a tornare a Beppu, dove abitava con il marito, Kazuko e i figli lasciano lo Shikoku.

Qui il padre di Iwao è visto farsi carico di una responsabilità teoricamente di competenza del figlio: si interessa delle condizioni della nuora, vuole riabbracciare i nipoti, vuole riaccogliere in casa sua parte di ciò che è, ormai, la sua famiglia. Il padre mostra di essere portatore di quei valori morali che Iwao ha dimenticato – o ignora volutamente – e che invece sono assunti come regole di vita dalla generazione precedente. I doveri che Shizuo impone al figlio non sono dittatoriali, ma – come quella volta da bambino aveva considerato come debole collaborazionismo un atto di prudenza – ora da adulto Iwao dipinge i doveri sociali e morali con i colori dell’anacronismo e della restrizione. Maltratta la moglie anche quando esce per la seconda volta di prigione, insulta il padre con i suoi atti criminali, non gli importa di nessuno e tutto ciò che appaga temporaneamente la sua esistenza è ingannare la gente che, nella sua visione, costituisce le enormi mura della sua prigione identitaria e sociale: quando truffa il prossimo fingendosi un professore universitario o un avvocato, fa intendere che la scelta dei ruoli non è casuale, poiché sono entrambe professioni rispettate. Enokizu prende in giro la società che lo opprime, violentandola, approfittandone e rapinandola. E’ la sua vendetta contro di essa, che gli impone un codice morale a lui antitetico.

L’odio per il padre, inoltre, raggiunge vette fino ad allora inarrivate quando insinua, finendo per convincersene genuinamente, che Shizuo e Kazuko abbiano una relazione. Il fatto che il padre sia cattolico è doppiamente fonte di rabbia per Enokizu – sia perché un rapporto di quel genere è infinitamente più grave da un punto di vista religioso, sia per la natura straniera di tale religione: non ha mai perdonato al genitore di essersi arreso al militarismo né di aver ceduto a un culto estraneo al suo Paese, e quindi per Enokizu destabilizzante.

La sua follia è data dal fatto che vive secondo le regole del suo mondo, e legittima le uccisioni e i crimini con la convinzione che gli altri non vi appartengano; non accettano che lui abbia ideologie diverse e tutti, a partire dal padre, vorrebbero che si comportasse in un dato modo. Pare logico, a Enokizu, che se per la società la sua persona vale talmente poco da essere rinchiusa in carcere “solo” perché compie azioni giudicate sbagliate dalla maggior parte della gente, allora anche per lui le vite altrui valgono altrettanto, e si ritiene in diritto di disporne come meglio crede. Enokizu e la società circostante non sono parte dello stesso insieme e non si appartengono, ma il

suo vantaggio è che sa come si comportano le persone; lui, invece, è totalmente imprevedibile, tanto che riesce a girare il Giappone indisturbato fino al 1963, anno dell'assassinio di Kennedy.

Enokizu si costituisce dopo aver visto un avviso su di lui fatto circolare nei cinema dalla polizia: Asano Haru, la donna che prima aveva truffato e con cui ora vive, lo riconosce sullo schermo, ed Enokizu non riesce più a nascondere la verità (*Figura 7.1*). Prima di essere arrestato dalla polizia, però, uccide Haru, insieme al bambino – suo figlio – che portava in grembo.



Figura 7.1: Enokizu e Haru all'uscita dal cinema

In questo modo, con l'uccisione di Kennedy e del bambino suo e di Haru, è come se per Enokizu si fosse chiuso un cerchio: ha avuto la sua vendetta – seppur indiretta e contorta – verso il militarismo e non lascerà nessun altro figlio in questa società che non riconosce come sua. Come afferma all'inizio del film, quando sa che sarà giustiziato, *"io non ci sarò più, ma voi sì"*. E' come se dicesse che lascia gli uomini da soli con gli uomini, e nella sua mente non c'è condanna peggiore. Una volta realizzato tale pensiero, lascia la società al suo destino, e riesce ad avere un dialogo con il padre, in visita prima dell'esecuzione.

La figura di Shizuo è dipinta in toni opachi, fedele alla visione che il figlio ha di lui. I suoi gesti – preoccuparsi di Iwao, prendersi cura della nuora e dei nipoti – sono oscurati dall'accusa di incesto che gli rivolge il figlio stesso. Malgrado tanti sforzi generosi, il padre di *Fukushū suru wa ware ni ari* non è esente dalle colpe scaricatagli addosso dal dopoguerra: ciò che vediamo in Shizuo è la rappresentazione dell'uomo che ha perso l'autorità e la virilità nel prendere determinate decisioni – sia nel disciplinare o nel tentare di capire Iwao, sia nel poco coraggio dimostrato nella relazione con la nuora, che finisce col rifiutare in nome delle regole.

Enokizu, dall'episodio determinate del cedimento delle barche all'ufficiale, si sente come se avesse perso il padre: la disobbedienza e l'aperta ribellione sono possibili quando non vi è nessuna autorità a frenarle e punirle, ed Enokizu si comporta esattamente come se la suddetta autorità non esistesse; non ha più una guida, ha perso stabilità ed è orfano di identità, strappato anche dall'appartenenza a un Paese che non riconosce più e da un tessuto connettivo sociale che risponde a regole sconosciute. La condizione di Enokizu si fa portavoce di tutta una generazione che Ōshima chiama, come già menzionato nel capitolo precedente, "generazione senza padri" (*chichi naki sedai*, 父なき世代)⁵⁶ e che caratterizza i giovani del dopoguerra: socialmente distaccati, vaganti e inquieti in una specie di regno post-apocalittico dove niente è come prima e si deve ricominciare da zero.

Le affermazioni di Standish (2006) caratterizzano molto bene *Fukushū suru wa ware ni ari*: in un dopoguerra così devastante, le uniche persone in grado di "riscrivere la storia" sono gli individui che alterano la società con le loro azioni e le loro scelte personali, anche se la storia stessa è un ostacolo all'individuo⁵⁷. Da qui, il tema della vittimizzazione (*higaisha ishiki*, 被害者意識)⁵⁸, in cui la colpa ricade all'esterno, elemento collettivo trattato come causa maligna delle malefatte dell'uomo.

In qualità di parte della causa esterna, inoltre, il padre è inattaccabile perché metafora della prigione psicologica di Enokizu. Washburn (2001) ne offre una spiegazione lineare:

⁵⁶ STANDISH Isolde, *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, Bloomsbury Academic, 2006

⁵⁷ STANDISH I., "A New History..." op. cit. pag. 251

⁵⁸ STANDISH I., "A New History..." op. cit. pag. 251

“Non può distruggere il padre che l’ha messo al mondo come non può demolire la cultura che stabilisce la sua identità.”⁵⁹

Nell’ultimo dialogo che Enokizu ha con il padre, andato a visitarlo prima dell’esecuzione, afferma che Shizuo “non ha niente a che fare con lui”; può perciò evitare di sentirsi in colpa per quanto accaduto, come ha rilasciato in un’intervista a un giornale. Quando il padre rende partecipe Enokizu della sua scomunica, quest’ultimo ride (*“Era ora!”*, commenta) come se dalla bocca del genitore non potessero uscire parole più inadatte e superflue (*Figura 7.2*). Enokizu non è compreso dalla figura paterna nemmeno ora. I loro valori, ora più che mai, sono agli antipodi. Ciò a cui danno importanza fa parte di ideologie individuali che non si sarebbero mai incontrate neanche se Enokizu fosse vissuto per altri vent’anni, come mostra il disprezzo che il figlio mostra per la religione familiare e l’indifferenza verso la sua futura sepoltura, tenute in grande considerazione invece da Shizuo. A Enokizu, invece, *“Dio non serve”*.

Shizuo: “Iwao, devi temere Dio, anche dopo la tua scomunica.”

Iwao: “Non mi serve Dio. Ho ucciso persone innocenti, sarò giustiziato, è così che dev’essere. Non c’è altro modo.”

S: “Allora perché hai continuato a fuggire per tutti questi anni?”

I: “Volevo essere libero per tutto il tempo possibile.”

Fino alla fine, padre e figlio non sono capaci di comprendersi (*“Saremo sempre divisi, anche dopo la morte”*, dice Iwao). La rivendicazione di libertà e indipendenza di Enokizu sempre ignorata e demonizzata dal padre riemerge anche nell’ultima frase che Iwao gli rivolge: Shizuo ha detto che non lo perdonerà mai, ma neanche lui perdonerà mai il padre, come a ribadire che se va incontro a un’esecuzione la colpa è del padre.

⁵⁹ WASHBURN Dennis, *The Arrest of Time: The Mythic Transgressions of Vengeance Is Mine*, in: *Word and Image in Japanese Cinema*. A cura di: CAVANAUGH Carole, WASHBURN Dennis, Cambridge University Press, 2001



Figura 7.2: Enokizu (destra) con il padre, prima di essere giustiziato

La consapevolezza di aver premuto il grilletto della pazzia nel figlio, tuttavia, fa capolino nella mente del genitore quando si mostra sicuro che Iwao non avrebbe mai potuto ucciderlo (*“Sei capace soltanto di uccidere la gente che non ti ha mai fatto del male”*), ammettendo indirettamente una qualche colpevolezza nei confronti del figlio e svelando così l’amara verità: per quanto ci si ribelli alla propria vita, essa è tutto ciò che rimane di se stessi, e gli individui sono troppo deboli per non avere nessuna radice. Se Iwao avesse ucciso il padre, sarebbe stato orfano non solo di un genitore, ma anche di uno scopo.

“Vorrei poterti uccidere”, ribadisce Enokizu, sottolineando tale incapacità, destinata ad esprimere un desiderio frustrato e irrealizzabile.

Paternità ed educazione: il gioco di Morita Yoshimitsu

Kazoku Game (*Kazoku gēmu*, 家族ゲーム, letteralmente “gioco di famiglia”) è un film del 1983, girato in piena *bubble economy*. Firmato da Morita Yoshimitsu, regista di *Kitchen* (キッチン, 1989), *Kazoku Game* è stato votato film dell’anno da *Kinema Junpō*⁶⁰, superando *Neve sottile* (細雪, *sasameyuki*) di Ichikawa Kon.

Protagonista è la famiglia Numata, composta dal padre Kōsuke, la madre Chikako e due figli. Il maggiore, Shin’ichi, ha sempre avuto un buon rendimento scolastico, grazie al quale è stato appena ammesso a un buon liceo. Il secondogenito, Shigeyuki, riceve dal suo insegnante la notizia che, con i suoi attuali voti, potrà aspirare soltanto al liceo Jingu, di livello nettamente inferiore al liceo Seibu frequentante da Shin’ichi. La soluzione immediatamente proposta dal padre è assumere un tutor che faccia migliorare il rendimento scolastico di Shigeyuki: già dall’inizio si intuisce che il padre sta delegando una responsabilità che dovrebbe essere sua, che preferisce accollare l’onere – ma anche la soddisfazione – di occuparsi del figlio a un estraneo, seppur qualificato.

Assumere un tutor, nel corso del tempo, è diventato usuale per quelle famiglie che magari non hanno né le competenze né il tempo necessari per seguire i progressi scolastici dei figli. Conferma ne è il fatto che nel 2013 si sia scelto di girare un omonimo remake di *Kazoku Game* versione *drama* (o *dorama*, ドラマ, ossia *fiction*), il personaggio del tutor Yoshimoto interpretato da Matsuda Yūsaku ora portato sul piccolo schermo da Sakurai Sho.

L’ambiente in cui si svolge il film è pervaso da un’industria edile in perenne movimento ed espansione, che si addice a quel periodo di floridità economica. Il risultato, però, è un’indifferenza generale della scenografia rispetto alle emozioni e ai problemi della gente che la popola. Il tram – mezzo di trasporto simbolo della modernità soprattutto in un piccolo paese – viaggia imperturbabile sullo sfondo quando Shigeyuki viene picchiato da alcuni suoi compagni di classe,

⁶⁰ *Kinema Junpō nendobetsu besuto ten – dai 51 kai (1977 nen) ~ dai 60 kai (1986 nen)* (Classifica annuale di Kinema Junpō – i dieci migliori – dal 1977 al 1986), <http://wonderland02.web.fc2.com/movie/cinema/cinemabest51.html>, 04/07/15

passando disinteressato, spettatore esterno alle disavventure del ragazzo. Delle vicende scolastiche di Shigeyuki, a parte i voti bassi, Numata Kōsuke (Itami Jūzō) non sa nulla e continuerà a esserne all'oscuro fino alla fine. Non partecipa attivamente alla vita familiare, non aiuta la moglie nelle faccende domestiche, non è nemmeno al corrente delle vicende amorose di Shin'ichi, e la rappresentazione del personaggio suggerisce che forse non gli interessano neanche. Come la fredda e impersonale urbanizzazione sta soffocando la vita quotidiana dei giapponesi, così il carattere del capofamiglia riflette i mutamenti sociali che colpiscono il ceto medio durante la *bubble economy*: non propriamente cattivo né eccezionalmente buono, adempie ai suoi doveri e ritiene il progresso (economico) e l'avanzamento (scolastico) fondamentali nell'epoca attuale.

Numata Kōsuke non batte ciglio quando si tratta di pagare un tutor per il figlio: crede genuinamente che Yoshimoto possa colmare le carenze di Shigeyuki, ma non ha mai pensato di aiutarlo in prima persona. Non trasmette mai, a nessuno dei membri della famiglia, affetto o interesse emotivo; pensa che tutti i suoi problemi possano essere risolti pagando, come ribadisce un'ennesima volta nella scena in cui si trova in auto con il tutor: gli promette un bonus oltre al normale compenso per ogni posizione che Shigeyuki guadagnerà nella classifica dei più bravi della classe. Il discorso assomiglia a una contrattazione economica, più che a una chiacchierata sulle capacità e i progressi di Shigeyuki, ma il padre pensa che in tal modo il successo del figlio sia garantito. I soldi comprano tutto, e nella sua ottica ora Yoshimoto ha un incentivo per lavorare meglio.

Una sera, per avere una minima intimità con la moglie, negata dagli spazi angusti della casa, è costretto a chiudersi in auto – ancora una volta unico luogo appartato dedicato alle conversazioni – e lì emergono le prime, timide considerazioni di Numata Chikako (Yuki Saori) riguardo il tutor e la famiglia che si è costruita con il marito:

Kōsuke: Volevi dirmi qualcosa a proposito del tutor?

Chikako: So quanto possa essere testardo Shigeyuki, ma mi sembra eccessivo. Tu non l'hai visto.

K: Mi piacerebbe, almeno una volta.

C: Se tornassi un po' prima dal lavoro...

K: Oh, dai. Non ci posso fare niente. Non mi diverto mica. Devo lavorare per poter permetterci l'università per Shin'ichi o il liceo per Shigeyuki. Altrimenti non avremmo neanche potuto assumere un tutor.

C: Ma sono sempre io quella che...

K: E' il tuo lavoro.

La madre, sempre presente tra le mura domestiche, si è accorta che Yoshimoto utilizza dei metodi poco ortodossi nei confronti di Shigeyuki. Forse è persino spaventata dal fatto che possa essere violento verso di lui, come il naso sanguinante del figlio potrebbe averle fatto pensare. Kōsuke, tuttavia, è piuttosto evasivo, e dopo aver espresso il desiderio (di distratta menzione e improbabile realizzazione) di assistere alle lezioni di Shigeyuki, inizia a porsi sulla difensiva: Chikako azzarda un rientro anticipato del marito dal posto di lavoro, ma gli orari e i doveri del *salaryman* degli anni Ottanta hanno raggiunto l'apice della loro rigidità, e ovviamente Kōsuke liquida frettolosamente la richiesta. Inoltre, essendo la moglie una casalinga e avendo da mantenere tre persone, Kōsuke cerca di essere razionale giustificando la sua assenza da casa con le loro esigenze economiche: se non lavoro, chi vi manterrà?

La famiglia Numata è quanto di più legato alle figure sociali dell'epoca: ogni membro della famiglia degli anni Ottanta ha dei doveri ben precisi, e i personaggi di *Kazoku Game* ne incarnano gli stereotipi. Senza soldi è impossibile pagare un tutor che renda più accessibile l'ammissione a una scuola prestigiosa; se non si frequenta un buon liceo, non si accederà a un'università di alto livello; senza quest'ultima, non si otterrà un lavoro ben retribuito che permetterà la costituzione di una famiglia e il mantenimento di eventuali figli, e così via. E' un meccanismo che punta alla perfezione sociale, al raggiungimento di valori fittizi, socialmente soddisfacenti ma umanamente distruttori.

La frustrazione della figura della madre, nel contempo, cresce fino al punto da non essere più contenuta:

Chikako: Sarebbe stato più semplice se avessero avuto un carattere migliore.

Kōsuke: Sono bravi ragazzi. Shin'ichi è riuscito anche a entrare al Seibu.

C: Altre mogli vivono più tranquille. Perché dobbiamo fare così tanti sacrifici per i nostri figli? Sarebbe stato meglio se li avessi avuti molto dopo il matrimonio.

K: Non avevamo molta scelta: sei rimasta incinta.

C: Vorrei tornare a quel giorno...

K: Che cosa spiacevole da dire.

C: Mi piacerebbe tanto imparare a ballare il jazz...



Figura 8.1: la struttura del tavolo – allungata, così che nessuno riesca a guardarsi bene negli occhi – contribuisce a indebolire la comunicazione in famiglia

Chikako, di fronte a una situazione familiare che evidentemente non si sente in grado di gestire appieno da sola, chiede invano aiuto al marito. Rassegnata e consapevole di non ottenere niente da Kōsuke, interessato solo al lavoro e a far sì che il suo nome non sia rovinato da un rendimento carente dei figli, inizia a sfogarsi e a esprimere i suoi più reconditi pensieri: non

avrebbe voluto avere figli così presto, convinta che la sua vita sia arrivata al capolinea e non si diventerà mai più, costretta a un matrimonio riparatore e a calarsi nella parte di moglie e madre ideale. Come sottolinea in una scena Shin'ichi, neanche quando la madre ha le mestruazioni si permette di avere sbalzi d'umore, come un'aliena. E, proprio come se Chikako fosse un'extraterrestre, il figlio non la capisce e non riesce a inquadrarla in un'ottica "umana". Le domande che le rivolge a proposito del suo ciclo mestruale sono intime, ma facendole è come se Shin'ichi stesse cercando una persona vera all'interno del guscio troppo perfetto di Chikako, che tuttavia le evita.

Il personaggio di Chikako mostra le prime avvisaglie della tendenza femminile a diventare, dieci anni più tardi, *parasite single*: rifiutano il matrimonio, vogliono divertirsi ("imparare a ballare il jazz") e soprattutto non considerano più la maternità come realizzazione ultima della donna.

Kōsuke, invece, non mostra di avere problemi emotivi, poiché secondo lui il dovere di un capofamiglia è provvedere ai bisogni materiali dei membri del suo nucleo. L'aver assunto Yoshimoto, dal suo punto di vista, basta e avanza come attenzione verso Shigeyuki. L'assenza di emotività si nota attraverso un altro elemento menzionato da Iles (2007):

*"In un'altra scena [...] vediamo un primo piano del padre mentre cerca di fare colazione "succhiando" il tuorlo di un uovo al tegamino, non riuscendoci poiché l'uovo è troppo cotto. Si lamenta con la madre perché non può "succhiare" il tuorlo – 'chūchū dekinai', dice, con un gioco di parole che riprende il suono 'chū', in giapponese parola onomatopeica che indica il bacio, e con cui le ragazze usano chiudere una lettera o – adesso – un messaggio via cellulare (simile allo 'xoxo' inglese [o all'italiano 'tvb', 'ti voglio bene', NdT]). Sembra dire che non riesce soltanto a "succhiare" il tuorlo ma, più significativamente, anche a 'baciare', a essere più intimo o emotivo."*⁶¹

La fisicità è invece un elemento che caratterizza fortemente il personaggio di Yoshimoto, tanto che ricopre quasi la figura di padre putativo in *Kazoku Game*: Kōsuke è distante, mai apertamente affettuoso o furioso con i figli, come fosse un insegnante qualunque. Il tutor, al contrario, non ha remore nello stringere un rapporto speciale con Shigeyuki, ed esprime la sua

⁶¹ ILES T., *"Families, Fathers, Film"* op. cit. pag. 9

fisicità – e quindi vicinanza al ragazzo – tramite i più svariati modi: durante la prima lezione, ad esempio, Yoshimoto gli dà un bacio sulla guancia, anche se entrambi ammettono di trovarlo rivoltante.

“Rivoltante” perché non è consono alle convenzioni sociali così attentamente seguite dalla famiglia Numata, ma Yoshimoto – in alcune scene ripreso in atteggiamenti espansivi con quella che sembra la sua fidanzata – cerca di infrangere queste barriere, anche a costo di andare contro alle sue stesse convinzioni.

Quando Shigeyuki tenta di saltare ripetizioni fermandosi in libreria a sfogliare riviste, non è Kōsuke che ne viene informato né cerca di andare a prenderlo per farlo ragionare: è Yoshimoto che corre fuori da casa Numata per recuperare Shigeyuki, imprigionandolo con le braccia per evitare di farlo scappare. I metodi di Yoshimoto sono eterodossi a dir poco, sconvolgenti per una famiglia giapponese ligia alle regole socialmente imposte, ma dando lezioni di lotta a Shigeyuki per aiutarlo a combattere i bulli che lo perseguitano lo forgia psicologicamente e fisicamente. Lo educa in ogni modo, a trecentosessanta gradi, come mai ha fatto il padre. In questo modo dimostra che un uomo che si sporca le mani di persona, che corre in cerca del ragazzo che educa, che lo tratta come se fosse un adolescente e non come un *asset* da far crescere, può fregiarsi del titolo di “padre”.

Il “gioco” del titolo rappresenta ogni membro della famiglia, genitori in particolare, per il modo in cui si avvicinano gli uni agli altri, calandosi nella parte di chi dovrebbero essere e restandoci, nascondendo la loro vera umanità. Vivono in una *fiction*⁶², una vita fittizia. Sono figure del grande gioco che i giapponesi hanno creato durante il periodo della *bubble economy*: con il guadagno, la ricchezza, lo status sociale e la crescita economica per la testa, si sono dimenticati come relazionarsi, e sono diventati i personaggi che loro stessi hanno inventato. Come poi verrà detto dalla bocca di Kitano “Beat” Takeshi nei panni del prof. Kitano di *Battle Royale* (バトルロワイヤル, *batoru rowaiaru*, 2000), “la vita è un gioco”: non ci sono vere scelte di vita, perché al Giappone serve un tessuto connettivo sociale ampio e omogeneo.

La vita è un gioco che, in *Kazoku Game*, ha un finale pazzo e inaspettato, come se in quella scena finale tutta la spontaneità e l’umanità che i personaggi tenevano sigillata esplodesse senza

⁶² GEROW, Aaron, *Playing with Postmodernism: Morita Yoshimitsu’s Family Game*, in: *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. A cura di: PHILLIPS Alastair e STRINGER Julian. London, Routledge, 2008

controllo: allo spettatore appare senza senso, e in fondo lo è, ma in quanto processo liberatorio è quasi obbligatorio non seguire più la logica di comportamenti standardizzati. Shin'ichi dichiara di non voler più studiare, Shigeyuki e il tutor iniziano a spargere cibi e salse ovunque, i genitori sembrano apparentemente ciechi alla scena così come d'altronde lo sono stati a ogni cosa nel resto del film (Figura 8.2).



Figura 8.2: la madre e il padre, alla sinistra dello spettatore, mangiano con calma; Yoshimoto e i figli, intanto, creano un vero e proprio caos sulla tavola imbandita

Dopo aver vandalizzato la tavola da pranzo ed essere stati resi temporaneamente privi di coscienza da un violento Yoshimoto, la famiglia Numata è vista lavorare insieme – padre compreso – per rimettere a posto quello che resta del servizio di piatti e di resti di cibo. E' l'unica scena in cui tutti e quattro sono rappresentati insieme verso un comune obiettivo.

La famiglia disfunzionale di Ishii Gakuryū

Gyakufunsha kazoku (逆噴射家族, 1984), o *Giochi di famiglia*, come è stato tradotto in Italia, è una *black comedy* diretta da Ishii Gakuryū. Protagonista è una normalissima famiglia giapponese, che di ordinario ha anche il cognome: Kobayashi. Il padre Katsukuni è un *salaryman*, la madre Saeko fa la casalinga, il figlio Masaki non fa altro che studiare per essere ammesso alla prestigiosa università di Tokyo e la figlia minore Erika è ossessionata dagli idol e dalla recitazione.

E' il prototipo della famiglia perfetta, o meglio, di quello che la famiglia sarebbe dovuta sembrare in quegli anni di boom economico: ognuno ha il proprio ruolo da ricoprire e così facendo si ottiene una società ordinata – almeno in apparenza. Il film si apre con i Kobayashi intenti a traslocare in un nuovo quartiere residenziale, felici e soddisfatti della svolta che ha preso la loro vita: abitare in un quartiere del genere, infatti, equivale al raggiungimento di uno status sociale non indifferente. Significa che la famiglia in questione è sufficientemente benestante da permettersi una villetta in un buon vicinato. Questo obiettivo è abbastanza ricorrente nella filmografia giapponese, sia sul piccolo che sul grande schermo: abitare in una zona residenziale rispettabile accresce la posizione sociale, ma crea allo stesso tempo pressioni – date ad esempio dal mantenimento di tale situazione o esserne all'altezza nel lungo periodo – difficili da sopportare; ciò dà vita a una distorsione della felicità, o di quello che si pensa sia la felicità, portando a comportamenti malsani e insani.

Nel panorama televisivo un esempio recente è *Yakō kanransha* (夜行観覧車, 2013), la “ruota panoramica notturna”, *thriller drama* di successo, le cui vicende prendono piede nel momento in cui la famiglia Endō si trasferisce nel lussuoso quartiere di Hibarigaoka. Presto le cose prendono una piega inaspettata, complici le alte aspettative sul rendimento scolastico della figlia e gli sforzi sfiancanti che i protagonisti fanno per adattarsi alla nuova vita.

Così accade anche in *Gyakufunsha kazoku*: i membri della famiglia Kobayashi non fanno altro che adempiere al dovere che il proprio ruolo sociale richiede loro. Il padre conduce una vita frenetica, fatta di treni mattutini sovraffollati, esercizi di ginnastica a casa e cura della famiglia. Katsukuni (Kobayashi Katsuya) non è un padre assente, come spesso la figura paterna viene

rappresentata in questo periodo. A modo suo – un modo decisamente sopra le righe, come si vedrà in seguito – dimostra di avere interesse per la famiglia, di provare sincero affetto per la moglie (Baishō Mitsuko) e per i figli, e di preoccuparsi del loro benessere.

Il dovere morale che Katsukuni prova verso i membri della sua famiglia ci viene presentato parallelamente a un altro problema che si palesa in casa Kobayashi: le termiti del legno. Il padre, dapprima, si mostra giustamente preoccupato poiché la loro abitazione è composta per la maggior parte da legno, e se le termiti erodessero le fondamenta, non ci sarebbe più un nido familiare da proteggere e in cui tornare. Si impegna anche più del necessario nello scacciare le termiti, quasi che rappresentino una minaccia non solo per l'edificio ma anche per la famiglia in sé. Tale problema è parallelo a un'altra propagazione venefica: la "malattia" che si sta estendendo ai suoi familiari: *"la loro malattia non migliora, sta addirittura peggiorando"*, commenta tra sé e sé Katsukuni, dopo aver fronteggiato la figlia in un piccolo litigio.

La vita, per i Kobayashi, degenera a partire da un singolo e preciso evento: il trasferimento del nonno Hisakuni in casa loro. Precedentemente, il nonno abitava presso l'altro figlio, il fratello di Katsukuni, che però – come scoprirà poi Katsukuni stesso parlandogli al telefono – ha finito per non sopportarlo più. Prendersi cura dei genitori anziani è diventato ormai sfibrante; è impensabile, ora, pensare a generazioni di una casata riunite in una sola, grande casa come accadeva in *Gishiki* sia per i ritmi di lavoro serrati sia per la dimensione delle case moderne: il nonno Hisakuni, ad esempio, dorme con il figlio, costringendo la nuora e la nipote a dividere la piccola stanza di Erika.

Nessuno ha più i propri spazi né momenti di tranquillità, lo stress – la "malattia" – insorge prepotente (Masaki è preda di attacchi isterici ogni volta che qualcuno disturba i suoi studi ossessivi) e Saeko ed Erika si lamentano con il padre: il nonno deve andarsene. Non c'è posto per lui in casa, e se all'inizio sia la moglie che la figlia sembravano trovarsi bene in sua compagnia, ora che hanno davanti agli occhi la prospettiva concreta di vivere insieme al nonno, ritirano il loro entusiasmo. Quando Hisakuni accenna a fare i bagagli perché cosciente di essere di troppo, le due donne non mostrano il minimo segno di pentimento o rimorso nel saperlo di lì a poco senza un tetto sopra la testa. Katsukuni, il più umano da questo punto di vista, non (ancora) toccato dalla "malattia", implora invano moglie e figlia di fermare il nonno, di non lasciarlo andare. *"Non dimenticare tutto quello che ha fatto per noi"*. Con queste parole, il capofamiglia mostra una pietà filiale ormai sconosciuta ai più, al punto che Saeko ed Erika pensano sia pazzo. Con frenetico entusiasmo, Katsukuni progetta un piccolo scantinato proprio in mezzo al salotto, dove si potrà

ricavare una stanza per il nonno, e inizia a scavare alacremenente. Sacrifica il suo tempo libero e persino il suo lavoro per costruire una camera per l'anziano genitore e per restituire a moglie e figlia la libertà di cui le aveva private. Il suo comportamento gli fa onore, soprattutto perché in ben pochi a quei tempi avrebbero anche solo immaginato di mettere in atto una cosa del genere, ma non è accolto positivamente: i familiari non capiscono né approvano il disordine dato dai lavori, mero portatore di confusione e ulteriore stress (quando Katsukuni, per affrettare gli scavi, compra una rumorosa pala automatica, Masaki si precipita furioso in salotto per ricoprire il padre di insulti), e sul posto di lavoro lo rimproverano aspramente per essere stato assente per ben due giorni senza aver avvisato.

Tutto quello che Katsukuni fa, lo fa perché dettato da una sua propria coscienza autonoma, non perché glielo impone qualche convenzione sociale. E' per questo che non viene capito, che agli occhi dei familiari sembra pazzo (*"Fermati!"*, *"Aspetta!"*, *"Sei un cretino di prima categoria!"*) e che lo stesso regista decide di mostrarci la sua soggettività attraverso azioni apparentemente irrazionali.

"Hanno tutti la malattia della civiltà, posso solo curarli con il mio affetto", pensa Katsukuni. Come le termiti possono minare le fondamenta di una casa, così una famiglia corrosa può crollare da un momento all'altro: la battaglia del padre contro gli insetti e la "malattia" dei suoi cari è una sola medaglia di cui ci vengono mostrate entrambe le facce – quella materiale e quella affettiva.

L'incomprensione da cui è circondato è nata dalla stessa "malattia" che il capofamiglia cerca di sconfiggere, aggravata e ormai impadronitasi di tutti. Il trasloco, una nuova vita, altre aspettative, la pressione che obbliga a soddisfarle hanno dato il colpo di grazia alla psiche di Saeko, Masaki ed Erika, ma tale "malattia" si rinforza facendo credere a chi ne è affetto di non essere affatto "malato": loro credono di non avere niente di strano o sbagliato. Come potrebbero? Stanno solo facendo ciò che è nell'ordine corretto delle cose: compiono il loro dovere, sono obbedienti membri della società che ritengono importante ciò che la società ha imposto loro. La febbrile ossessione di Masaki per lo studio è data dal fatto che, in Giappone, la Tōdai (università di Tokyo) è la più rinomata in assoluto: il prestigio che può derivare dal frequentarla, nonché l'elevata possibilità di trovare un ottimo impiego, vale ogni sacrificio.

Le luci dello spettacolo, rese più scintillanti dal benessere economico, hanno invece molta forza di persuasione su Erika, che parla di audizioni, lezioni di recitazione, esercizi di canto, debutti

televisivi come se fosse l'unica strada da seguire. Erika crede davvero in quel futuro brillante, forse perché, come Masaki – ma anche Saeko e persino Hisakuni – ha bisogno di qualcosa in cui credere.

La “malattia” è molto efficace nel rendere realmente importanti cose a cui, in circostanze diverse, non si fa nemmeno caso. Del resto, per sopportare una vita anche troppo frenetica è necessario avere obiettivi e sicurezze. E' molto più difficile vivere senza sapere come si dovrebbe condurre la propria esistenza, e in questo la “malattia” è molto utile perché è come se consegnasse a ciascun neonato un libretto di istruzioni su come viverla.

Katsukuni è considerato pazzo perché fa un buco nel salotto, vuole tenere in casa il nonno anche se non vi è palesemente spazio per lui, è emotivo, non va al lavoro per un paio di giorni e soprattutto cerca di distruggere il libretto di istruzioni affibbiato dalla “malattia”. La sua lotta, ovviamente, ha ripercussioni violente sulla famiglia: la madre minaccia di andarsene di casa, Erika tenta il suicidio e le condizioni psicologiche di Masaki degenerano sempre più. Quando ormai la situazione è insostenibile, Katsukuni prepara all'insaputa di tutti un caffè corretto con del veleno per termiti, raduna la famiglia in cucina, e inizia il suo breve ma significativo monologo:

“Mi avete costretto a essere rozzo! Siete tutti malati! Avete dei problemi mentali! Ma voi non ve ne rendete conto, e i sintomi sono andati talmente oltre che nessuno può più aiutarvi! Mi sono accorto che eravate malati già da molti anni, e vi ho accudito a modo mio. Come con il trasloco, per esempio. Ho tenuto d'occhio la vostra salute e ho costruito lo scantinato. Ma ora non so come andare avanti. E quindi sono molto stanco. Tutto quello che ho fatto, l'ho fatto per il vostro bene. Tutto. Tutto quanto. Ora siete allo stadio terminale! Vi prego, morite! Ora voglio morire con voi, quindi prendete le tazze. Per favore, chiudete gli occhi e bevete tutto in un sorso. Una volta bevuto tutto, sarete finalmente liberi. E' la mia ultima terapia per voi.”

Il padre vuole uccidere – letteralmente, nel film, ma da intendersi in chiave metaforica – l'intera famiglia, eliminare quelle persone che sono diventate e farne rinascere di nuove, nella speranza che tornino quelle di prima. E' un gesto estremo che rivela l'angoscia provata da Katsukuni di fronte all'assurdità di quella nuova vita.



Figura 9.1: il padre Katsukuni offre alla famiglia caffè avvelenato

Naturalmente, nei familiari si rafforza la convinzione che il padre sia completamente impazzito, perché non è allineato al loro stesso pensiero (Figura 9.1). Anche il nonno gli urla in faccia *“qui l’unico pazzo sei tu!”*, come a voler sottolineare che la *“malattia”* non si estende solo alle giovani generazioni: l’intero Paese si sottomette alle nuove regole imposte dal progresso e dalla modernità, e chi non si piega, viene considerato pazzo e, nella peggiore delle ipotesi, abbandonato. Abbiamo visto, già nel primo dopoguerra, le sorti di chi non seguiva il corso degli eventi adattandosi: il *“tasso”* di *Sanma no aji* è stato punito per non aver saputo abbandonare il passato. I protagonisti di *Gyakufunsha kazoku*, invece, si sono ben adattati allo sviluppo, ma non ne hanno saputo sostenere il peso. Ciò che ne emerge, e che anche gli sforzi di Katsukuni vogliono dimostrare, è che ogni adattamento esterno è possibile e sopportabile se non va a intaccare l’umanità interiore.

Dopo scene infinite di rincorse, pestaggi tra padre e figlio, pugnalate tra nuora e suocero, tentativi di violenza del nonno verso la nipote, follia pura (*“Forse il nostro sangue non è puro, ecco perché siamo pazzi”*, è il commento del nonno stravolto, vestito come un ufficiale della seconda guerra mondiale) e sventramenti di pareti con i più svariati strumenti, la pazzia scatenata in casa Kobayashi raggiunge il suo apice e, come è iniziata, si quieta. Come un rimedio catartico, lo sfogo di tutti i membri della famiglia ha ristabilito una certa pace, anche se il quadro che ne scaturisce –

infangati e scarmigliati, con la casa semidistrutta, i Kobayashi al completo pranzano insieme seduti al tavolo – è pazzo. Come la famiglia.

Katsukuni combatteva le termiti perché era una forza esterna che minacciava l'integrità della sua abitazione senza il suo consenso, e combatteva la "malattia" della sua famiglia perché ne minacciava l'unità. Ciò contro cui realmente lotta il padre è l'invadenza di un elemento esterno che turba il suo nucleo familiare: sono responsabili di loro stessi, liberi di decidere della loro esistenza senza ingerenze superiori che impongano una vita diversa da una vita di cui ci si accontenterebbe ugualmente. E' per questo motivo che, quando Katsukuni, apparentemente tornato in sé secondo i familiari, ricomincia a demolire la casa, viene rappresentato più calmo (*"Non vi preoccupate. Papà non è pazzo. [...] Distruggo la casa per iniziare una nuova vita con voi"*, dice, la tranquillità dipinta in volto): la sua lotta ha dato frutti, e ora la moglie, i figli e il nonno lo comprendono meglio, tanto che lo aiutano a distruggere l'intera abitazione. La moglie Saeko sembra essere rinsavita, nel momento in cui realizza che *"pensate sempre e solo a voi stessi e basta. Ecco perché è successo tutto ciò"*.

La famiglia vede Katsukuni come lo vede lo spettatore, o meglio: lo spettatore vede Katsukuni attraverso gli occhi dei familiari. Ecco perché le sue azioni ci appaiono senza senso e tramite una prospettiva distorta. Se non ha permesso alle termiti e alla "malattia" di intaccare la sua casa perché non ne avevano il diritto (tenta anche di scacciare entrambe appiccando fuochi, dimostrando così di trattarle sullo stesso piano) Katsukuni si sente in pieno diritto e dovere di ricostruire da capo la loro esistenza, perché è in loro potere rifiutare ciò che è stato loro imposto di essere.

La scena finale mostra un'esistenza utopica, con i Kobayashi che vivono vicino all'autostrada, in un immenso spiazzo occupato soltanto da loro. Ognuno ha gli spazi che desidera, non limitati da una casa angusta, ma liberi di estendersi fin dove l'occhio arriva. Si riprende una delle scene iniziali, in cui il padre va al lavoro in bicicletta e la figlia si arrampica dietro per avere uno strappo fino a scuola: la famiglia Kobayashi si è costruita da sé una nuova esistenza cercandosi un proprio posto nel mondo, e con un quadro per ora idilliaco, la vita ricomincia.

La Società Nera di Miike Takashi: la scelta di un padre

Gokudō kuroshakai (極道黒社会, 1997), conosciuto in occidente come *Rainy Dog*, è il secondo capitolo della cosiddetta *Black Society Trilogy*, una saga firmata da Miike Takashi. La trilogia è composta da *Shinjuku kuroshakai: Chaina mafia sensō* (新宿黒社会：チャイナマフィア戦争, 1995), distribuito all'estero con il titolo *Shinjuku Triad Society*, dal sopracitato *Gokudō kuroshakai* e dal terzo e ultimo capitolo *Nihon kuroshakai* (日本黒社会, 1997), tradotto come *Ley Lines*. Pochi sono i tratti comuni di questa saga, costituita da tre film indipendenti l'uno dall'altro e accomunati – oltre che dalla presenza dell'attore Taguchi Tomorowo – da un ambiente estero ostile, dove i protagonisti si uniscono alla mafia locale, perdendo ogni legame con la loro terra natia.

Gokudō kuroshakai narra delle vicissitudini di un sicario, Yūji, assoldato da un boss mafioso taiwanese che, a detta sua, lo tratta come un figlio. Yūji faceva parte di un clan *yakuza* giapponese e si è rifugiato a Taipei dopo esserne stato cacciato (“Ricordo che stava piovendo. Uno *yakuza* fallito è proprio il peggio del peggio. E' finita.”); è una città perennemente inondata da piogge, il cui aspetto decadente ricorda il quartiere di Shinjuku nel primo film della trilogia.

Un giorno, Yūji riceve la visita di una donna taiwanese che gli consegna un bambino: si chiama Cheng, è muto, ed è suo figlio. La donna l'ha mantenuto e cresciuto fino ad ora, e adesso tocca a Yūji occuparsene. Il sicario sembra essere distaccato da tutto ciò che riguarda la sfera affettiva, ragione per cui resta indifferente anche di fronte al figlio che poco prima non pensava di avere. Rimasto solo con il bambino, Yūji è perplesso, palesemente indeciso sul da farsi: non ha mai sperimentato né cercato la paternità, eppure gli è stato affidato Cheng, indipendentemente dalla sua volontà. Non sapendo cosa fare, Yūji non lo manda via né lo accetta nella sua vita: il bambino non fa altro che seguirlo ovunque lui vada, anche se il padre lo ignora apertamente. Domande come “*Tu chi sei? Sei mio figlio?*” appaiono strane, ma la vera assurdità nella vita di Yūji ora è Cheng: privo di affetti, abituato ad avere rapporti con prostitute, sradicato dalla sua patria e senza un solo punto di riferimento, il sicario probabilmente non riesce ad accettare l'idea di poter essere una sicurezza per qualcuno. Gli sembra impossibile avere un figlio da guidare e sostenere, quando non riesce a farlo nemmeno nei riguardi di se stesso, perciò decide di prendere una posizione

neutrale nei confronti di questa situazione: lascia che Cheng lo segua, ma al tempo stesso lo ignora per tutto il tempo. Non ha scrupoli a mostrargli ciò che fa per vivere, un po' per indifferenza, un po' forse perché spera che si spaventi e se ne vada; quando Yūji riceve l'incarico di uccidere un rivale del boss taiwanese per cui lavora, non esita a sparargli in un locale pubblico, davanti alla moglie, al suo bambino e naturalmente davanti a Cheng. Quest'ultimo, tuttavia, non abbandona il padre, anche se d'ora in poi la violenza è tutto ciò che conoscerà. Mosso dalla voglia di essere riconosciuto negli affetti di Yūji o perlomeno di non essere solo, Cheng continua a seguirlo, anche quando il padre si reca in un bordello di Taipei. Qui, il proprietario non lo lascia varcare la soglia, convinto che sia un bambino di strada che cerca riparo dalla pioggia incessante. Cheng rimane così nei vicoli intorno al bordello, rovistando nella spazzatura per cercare cibo e incontrando anche un amico, finalmente: trova un cane randagio con cui sembra essere in sintonia, forse perché sono molto simili (*Figura 10.1*). Il cane, come Cheng e Yūji, non ha una casa a cui tornare, soffre la pioggia e con tutta probabilità non ha nessuno che si occupi di lui. Il bambino lo abbraccia, trovando in lui l'unico calore che può ricevere in quel vicolo umido e buio.



Figura 10.1: Cheng con il cane randagio trovato sotto la pioggia battente

Il padre, intanto, si intrattiene in casa con una prostituta che sembra essere di più per lui. Non è preoccupato per Cheng né tantomeno chiede di farlo entrare al riparo dalla pioggia battente; la sua indifferenza verso il bambino può aggiungersi alla superstizione nei confronti dei

giorni piovosi: come affermerà in seguito, sua nonna gli aveva detto che uscire nei giorni di pioggia porta sfortuna. La sua riluttanza ad aiutare il figlio, perciò, già manifestata all'inizio del loro rapporto, può essere ricondotta a tale superstizione. Qualche tempo prima, quando Cheng era stato appena lasciato a Yūji dalla madre, non aveva il permesso di entrare in casa; il padre, visti gli scrosci, all'inizio non mette piede fuori di casa neanche per portare il bambino all'asciutto, ma la scena seguente mostra Cheng all'interno delle mura domestiche, con Yūji che gli si rivolge dicendo *"Non sei mica un cane"*. Tuttavia, quando Cheng si trova sotto la pioggia abbracciato al cane, la battuta del padre si concretizza in una realtà che ha creato lui stesso, e che lo rende a sua volta il *"Rainy Dog"* del titolo: tutti e tre, in questo momento, sono cani randagi, sperduti e in balia della pioggia – che regna sulla loro psiche e sul loro benessere, se non sulla città intera: Taipei è dunque perduta, inospitale, ricoperta da un elemento portatore di sfortuna e infelicità.

Yūji e Lily, la prostituta, discorrono della pioggia e della loro vita condizionata da essa:

Lily: "Piove troppo, qui. Odio la pioggia. Voglio vivere dove non piove."

Yūji: "Vattene, allora... dovunque tu voglia."

L.: "Ma pensa se fosse un posto uguale a questo. Non ci sarebbe più niente per cui sperare."

Y.: "Sei solo spaventata."

L.: "E tu?"

Y.: "Cosa c'entro io?"

L.: "Che cosa ci fai qui?"

Y.: "Viaggio. Finché non smette di piovere."

L.: "E sei libero di andartene?"

Y.: "Sì."

La ragazza, seduta davanti a un computer, digita sulla tastiera le parole A LIAR, "un bugiardo": Yūji non è per niente libero, schiavizzato da una vita che l'ha privato dell'affetto. E' spaventato dalla vita come lo è Lily, da cui paradossalmente si reca di solito per trovare – anche inconsciamente – conforto. Il timore della giovane prostituta, che forse ha deciso di aver visto anche troppo nel corso della sua esistenza, è di non riuscire a cambiare vita; allo stesso modo, il mutismo di Cheng può essere ricondotto all'impotenza di fronte a un mondo inospitale, impossibile da contrastare soprattutto per un bambino: rinchiudersi nel mutismo è una fuga passiva, quasi inutile a causa della brutalità degli eventi che colpisce ugualmente. Come Taipei è

schacciata dalla pioggia, anche i protagonisti sono sopraffatti dalle circostanze della vita che si abbattono su di loro, non lasciando loro altra scelta che rifuggire la realtà: Lily sogna di scappare, ma non lo fa, spaventata com'è da un destino uguale o peggiore; Yūji è vittima delle sue stesse superstizioni e non esce quando piove, imprigionandosi da solo; Cheng, infine, non comunica con il mondo. Padre e figlio sono simili, come nota Lily: “[...] così uguali. Silenziosi. Meditabondi.” E' in virtù di questa somiglianza forse riconosciuta a livello inconscio che Yūji cambia opinione sul bambino, iniziando a considerarlo qualcuno che valga la pena proteggere:

"Un prigioniero era dentro da così tanto tempo che iniziò a prendersi cura di una mosca. Un giorno scoprì che la mosca l'aveva lasciato. Cominciò ad andar fuori di testa. Ecco la mia mosca."

La mosca è ovviamente Cheng, la cui figura non è particolarmente esaltata da questa metafora indicante un animale piccolo e insignificante, spesso fastidioso. Yūji non sta dicendo che ha iniziato a volere bene al bambino, ma il mutamento del suo pensiero è significativo: si rende conto che è un prigioniero, intrappolato in una realtà soffocante, senza stimoli né affetti che gli rendano la vita più sopportabile. La presenza di Cheng, per quanto inaspettata e all'inizio indesiderata, ha risvegliato in lui la consapevolezza di vivere in totale solitudine; se continuasse a rimanere solo, probabilmente farebbe come il prigioniero del suo breve aneddoto e impazzirebbe o diventerebbe un guscio umano privo di emozioni. Il fatto che Cheng possa abbandonarlo, evidentemente, lo spaventa così tanto che lo spinge a riconoscere la sua esistenza accanto alla sua – cosa che all'inizio non sembrava neanche considerare.

Il nuovo atteggiamento di Yūji verso Cheng si tramuta in una nuova presa di posizione nei confronti di ciò che lo circonda: dopo aver ascoltato il desiderio di fuga di Lily, il sicario le consegna il denaro necessario per andarsene e cominciare una nuova vita, a patto che però porti Cheng con sé. Il secondo passo importante nella vita di Yūji, successivo all'accettazione del figlio, consiste nel consentirgli la fuga da un luogo triste e crudele, con una ragazza che potrebbe diventare una nuova figura materna. La terza grande decisione è fuggire con Lily e Cheng, ufficialmente inclusi negli affetti di Yūji.

Forse per via di quanto appreso tra gli *yakuza* e nella mafia taiwanese (“*Tu sei mio figlio, la mia famiglia*”, gli diceva il boss di Taipei), Yūji si cala nel suo ruolo di padre comportandosi in modo protettivo sia con Cheng che con Lily, creandosi un suo personale nucleo familiare con cui essere finalmente felice: avrebbe un incentivo per cui essere un uomo migliore, e in questo modo

si sottrarrebbe all'impersonalità e alla freddezza di Taipei, oltre a ritrovare il suo posto nel mondo dopo essere stato ripudiato anche dalla patria.

Yūji, Cheng e Lily sembrano trascorrere momenti felici insieme, destinati tuttavia a durare poco: il proprietario del bordello dove lavorava Lily ha comunicato, tramite la pagina web della ragazza, che darà una ricompensa a chiunque la trovi. Ignari della confusione creata intorno a lei, Lily propone di cercare rifugio presso una sua amica *transgender*, la quale però è al corrente della ricompensa offerta, e non esita a vendere tutti e tre per denaro. I fuggitivi riescono, nonostante tutto, a scappare. Nel mentre, tuttavia, Yūji viene a sapere che anche il suo boss, di cui si fidava e che si era dimostrato quasi un padre per lui, ha deciso di dare loro la caccia per intascare la ricompensa; decide perciò di vendicarsi, uccidendolo. Il tradimento di un padre, seppur fittizio, è imperdonabile per Yūji, che forse proprio per questa ragione sembra diventare ancor più risoluto nei riguardi del figlio e di Lily: in un mondo dove non ci si può fidare di nessuno, ci si deve tenere stretti i pochissimi veri affetti.

Lily, purtroppo, viene uccisa da uomini assoldati da Ku Hung – il fratello di Ku Chi-Ping, un uomo eliminato da Yūji – e Cheng viene condotto davanti alla stazione ferroviaria dove i sicari sperano di attirare Yūji. Quest'ultimo, come previsto, arriva e sembra che annienti tutti i suoi nemici; viene però ucciso all'improvviso, davanti al figlio, da un uomo che lo seguiva fin dal Giappone.

L'uomo, tuttavia, non uccide Cheng: al contrario, lo incita a vivere, lanciandogli una sfida. *"Io sarò sempre qui. Quando sarai grande, vieni in cerca di vendetta"*, dice, parafrasando Beatrix Kiddo in *Kill Bill vol. 1* (2003). Non è dato sapere allo spettatore se Cheng vivrà una vita a metà, divisa tra il desiderio di vendetta e la volontà di andare avanti, o se cercherà la sua felicità in posti dove non piova.

Il padre, personaggio redento, è riuscito a scampare allo squallore di Taipei e alla sua pioggia sfortunata solo con la morte. Ha imparato ad amare di nuovo grazie al figlio, che gli aveva dato nuovo vigore e un nuovo obiettivo di vita. Per Cheng, invece, il destino è ancora tutto da scoprire, e Miike non rivela nessun particolare che lasci supporre un'esistenza felice o infelice per il bambino: la vita, come si ribadisce più volte in *Gokudō kuroshakai*, non è dominata dal destino né da superstizioni che imprigionano. Cheng può scegliere il suo futuro, allo stesso modo in cui sarà in grado di cambiarlo se non gli piacerà, come ha fatto Yūji per lui.

Sfiducia e traumi: la violenza di Fukasaku Kinji

Battle Royale (*Batoru Rowaiaru*, バトルロワイアル) è uno dei film che ha reso noto in occidente il regista Fukasaku Kinji. Girato nel 2000, è ispirato all'omonimo romanzo di Takami Kōshun (1999) ambientato in un Giappone distopico, in cui ogni anno una classe liceale viene estratta a sorte per partecipare alla cosiddetta Battle Royale: gli studenti verranno condotti in un luogo sorvegliato da militari e inaccessibile da estranei, dove si uccideranno a vicenda finché non ne rimarrà in vita uno solo. Questo terribile gioco di sopravvivenza è stato legalizzato dal governo stesso tramite una legge chiamata *Millennium Educational Reform Act*, varata come misura estrema per contrastare la sempre più crescente delinquenza giovanile e un disprezzo dell'autorità che si temeva potesse sfociare in anarchia.

La pellicola punta il dito contro l'eccessiva competitività nella società giapponese, a scuola come anche nel lavoro. Si può interpretare *Battle Royale* innanzitutto come un'allegoria di tale persistente problema, ma analizzando il film si percepiscono più livelli di analisi, che conferiscono maggior profondità a un'opera marcatamente di denuncia; all'inizio del film, una sequela di scritte informa lo spettatore sulla presente condizione di questo Giappone in crisi: la disoccupazione ha raggiunto il 10% e la popolazione senza lavoro ha toccato la vetta di dieci milioni. Gli adulti e le autorità non godono più di alcun rispetto da parte dei giovani, in pratica liberi di fare ciò che vogliono – come viene mostrato da una scena quasi grottesca che vede il professor Kitano (Kitano Takeshi) aggredito da uno studente. Dipinta come una situazione folle a cui porre rimedio a ogni costo, la soluzione a cui si giunge – la *Battle Royale* – è ancora più assurda.

Il protagonista ci viene presentato nelle primissime scene: il suo nome è Nanahara Shuya (Fujiwara Tatsuya, in seguito interprete di Yagami Light nel *live action* di *Death Note*), rimasto orfano da quando la madre l'ha abbandonato e il padre si è suicidato poco tempo dopo – impiccandosi e lasciando intorno al suo corpo e sul pavimento strisce di carta con la stessa ossessiva frase: "Coraggio, Shuya!". È lo stesso Shuya, voce narrante, che impersona la sua intera generazione affermando che "non aveva idea di cosa fare e non c'era nessuno a insegnarglielo".

Si potrebbe affermare che Fukasaku abbia voluto accentuare i temi dell'abbandono e della sfiducia verso gli adulti con maggior enfasi rispetto al romanzo, scelta registica che conferisce alla pellicola una denuncia, oltre che sociale, bellica. Il regista, inoltre, ha vissuto di persona la seconda

guerra mondiale, e per tale motivo si può immaginare che, come Shuya parla per la generazione di adolescenti fittizia di *Battle Royale*, Fukasaku Kinji funga da portavoce per la generazione che subì le reali conseguenze della guerra. Da un'analisi di Stahl e Williams (2010):

“Il tradimento degli adulti rappresenta il tradimento subito dal popolo giapponese da parte del suo stesso governo; la sofferenza dei ragazzi riflette quella della popolazione nipponica al tempo in cui si adoperava disperatamente per sostenere una causa persa”⁶³.

Chiunque si ribelli alla dittatura legalizzata, appellandosi a un'umanità apparentemente dimenticata dalle alte sfere, va incontro a morte certa: il professor Hayashida, responsabile della classe di Shuya, si oppone violentemente all'inserimento dei ragazzi nel Programma, ed è immediatamente ucciso dai militari. *“Dovete lavorare duramente per non diventare come lui”*, è la frase con cui Kitano, l'insegnante a capo dell'organizzazione di questa Battle Royale, mostra alla classe il cadavere martoriato di Hayashida; i trasgressori della legge di questo nuovo Giappone inflessibile sono puniti allo stesso modo, colpevoli del più grave crimine esistente: l'insubordinazione.

Mimura Shinji, uno dei ragazzi più intelligenti e con idee generalmente antigovernative, è il primo a porre la fatidica domanda a Kitano:

Shinji: “Perché fate tutto questo?”

Kitano: “E' colpa di voi maledetti. Voi ragazzi prendete in giro gli adulti. Continuate, prendeteci pure in giro, ma non dimenticate. La vita è un gioco. Perciò lottate per sopravvivere e scoprite se ne siete in grado.”

Le uccisioni più o meno cruente che si susseguono nel gioco mostrano gli studenti divenire assassini per poi trasformarsi in vittime, quando in realtà sono tutti vittime – metaforiche e non – di un gioco più grande di loro: come nel Giappone sconfitto nel 1945, nel Giappone di *Battle Royale* non ci sono riguardi nei confronti di chi perde. Il trauma che ha colpito la giovane generazione della seconda guerra mondiale è sviscerato nella rappresentazione di questo mondo fittizio e severo dove la generazione precedente è comunque colpevolizzata e trattata senza alcun

⁶³ STAHL David, WILLIAMS Mark (a cura di), *Imag(in)ing the War in Japan – Representing and Responding to Trauma in Postwar Literature and Film*, Leiden, Koninklijke Brill NV, 2010

rispetto (lo stesso Kitano alla fine afferma *“I ragazzi si prendono gioco di me a scuola, la mia stessa figlia mi odia, non ho nessuna casa dove fare ritorno”*, ponderando il suicidio). Il regista stesso, nato nel 1930, vive la sua infanzia in periodo bellico e un’adolescenza confusa dal dopoguerra, ma solo nel 2000, all’età di settant’anni, esterna i suoi traumi mediante *Battle Royale*. Perché la risposta interiore di Fukasaku è giunta cinquant’anni dopo? Per quale motivo ha aspettato così tanto per rendere tangibile la sua personale rappresentazione della guerra? Sempre Stahl e Williams (2010) offrono una possibile risposta: psicologicamente, il contesto in cui si vive influenza sia la percezione che la produzione⁶⁴ della coscienza collettiva. La generazione di adolescenti della seconda guerra mondiale dovette elaborare un pensiero che fosse coerente con gli ideali inculcati dalla dominazione americana post-bellica e, allo stesso tempo, che potesse scendere a compromessi con i valori di una tradizione così consolidata come quella giapponese. Come afferma Des Pres (1976):

La coscienza, in altre parole, è un traguardo sociale. A livello storico, perlomeno, è lo sforzo collettivo di venire a patti con il male, di distillare una cultura morale equivalente ai problemi da affrontare. Solo dopo che il contenuto etico di un’esperienza è stato comunicato a tutti i membri della comunità, la coscienza diventa la cosiddetta “voce” individuale⁶⁵.

La rappresentazione, infine, è la cognizione morale di un individuo verso un’esperienza collettiva. Forse il trauma sperimentato dal regista durante la guerra ha potuto trovare sfogo ed essere concretizzato al meglio solo tramite *Battle Royale*; colpito dalla crudeltà del conflitto nei delicati anni dell’adolescenza, appare naturale che la sua coscienza potesse identificare – più o meno consapevolmente – gli adulti con i veri colpevoli del massacro. Nel film, gli studenti sono rappresentati come le vere vittime, costretti a partecipare a un gioco, orchestrato da un governo nazionalista e totalitario, che li porterà alla morte: la sfiducia verso gli adulti, serpeggiante in tutta la pellicola, è l’espressione di *“critica verso un governo che promise ai suoi cittadini che il Giappone avrebbe vinto la guerra, e tuttavia, una volta sconfitto, non ci pensò due volte a ignorare il sacrificio della popolazione”⁶⁶.*

⁶⁴ STAHL D., WILLIAMS M. (a cura di), *“Imag(in)ing the War in Japan...”* op. cit. pag. 5

⁶⁵ DES PRES, Terrence, *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps*, New York: Oxford University Press, 1976

⁶⁶ STAHL D., WILLIAMS M. (a cura di), *“Imag(in)ing the War in Japan...”* op. cit. pag. 304

Dopo anni di propaganda bellica e del fantasma della morte che aleggiava di continuo sia su soldati che su civili, la resa del 1945 fu una liberazione psicologica⁶⁷; tuttavia, la sensazione di essere le vittime più colpite del secondo conflitto mondiale è maggiormente diffusa tra il popolo giapponese⁶⁸ proprio per la fiducia che riponevano nel loro governo – che doveva essere solido e sicuro, e invece ha mandato i suoi cittadini a morire, abbandonandoli.

I genitori di Shuya, Noriko, Shōgō e di tutti gli altri studenti sono vittime della crudeltà del governo, semplicemente impotenti e deboli di fronte a un potere così dittatoriale, oppure impersonano un mondo adulto freddo, cattivo e calcolatore: i genitori di Kiriya Kazuo sono ricchi imprenditori e il padre di Kanai Izumi è un politico influente (ma nessuna delle due informazioni è stata menzionata nella versione cinematografica); né la ricchezza né un posto al governo possono cambiare le sorti dei rispettivi figli, il che induce a pensare che antepongano il loro potere alle vite delle nuove generazioni proprio come sembrava agire la classe governativa giapponese degli anni Trenta e Quaranta.

Inoltre, la madre di Sōma Mitsuko – elemento rivelato da una scena bonus dell'edizione speciale del dvd di *Battle Royale* – la costringeva a prostituirsi.

La sfiducia e il disprezzo dei ragazzi nei confronti degli adulti di *Battle Royale* si percepisce anche nel loro marinare la scuola, un modo come un altro per ribellarsi – o meglio, dibattersi – nella prigione quotidiana in cui sono rinchiusi: gli adulti definiscono le regole, e le regole automaticamente conferiscono loro il dominio su coloro che non sono abbastanza forti da sfidarli. Compiere piccoli atti trasgressivi erode gradualmente il potere, ragion per cui un fenomeno abbastanza comune come marinare la scuola è fortemente osteggiato dal governo.

L'opinione di Mitsuko sull'omicidio dà adito a diverse plausibili interpretazioni della psicologia dei ragazzi: *“Cosa c'è di male nell'uccidere? Ognuno ha le sue ragioni”*, dice. Una tale affermazione può provenire solo da qualcuno che sperimenta la violenza quotidianamente, tanto da ritenerla normale; pronunciata da Mitsuko, inoltre, ha l'accezione della vendetta, che vede nell'omicidio una soluzione. Venendo a conoscenza della sopracitata scena REQUIEM III che vede Mitsuko schiavizzata dalla madre, la sua frase assume un ulteriore senso logico. La figura di Sōma Mitsuko rappresenta una delle tante sfaccettature della generazione dei giovani del dopoguerra: è la parte di loro che vuole vendetta pura e semplice.

⁶⁷ STAHL D., WILLIAMS M. (a cura di), *“Imag(in)ing the War in Japan...”* op. cit. pag. 305

⁶⁸ DOWER, John W., *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II*, New York, W. W. Norton & Company, 1999

La fiducia finisce con l'essere il fattore chiave, per la maggior parte negativo, di diverse situazioni in *Battle Royale*: quando il gruppo di Mimura Shinji, intento a creare un esplosivo per distruggere il quartier generale dei militari, crede che nella boscaglia di fronte a loro ci sia Shuya, i ragazzi non esitano a sbracciarsi e urlargli di avvicinarsi; nascosto tra le fronde, in realtà, è nascosto Kiriya Kazuo, che uccide il terzetto con un'arma da fuoco.

Quando poi Shuya, ferito, è trascinato da Sugimura Hiroki fino a un faro occupato da un gruppo di ragazze pacifiche, una sua compagna di classe di nome Yuko non si fida di lui poiché il giorno prima l'aveva visto uccidere Oki Tatsumichi. Mentre le altre si prendono cura di Shuya preparandogli anche il pranzo, Yuko riesce ad avvelenare il suo piatto, che purtroppo viene servito per sbaglio a un'altra ragazza; vedere la compagna morire davanti ai loro occhi scatena nelle amiche un terribile senso di insicurezza che porterà al reciproco sterminio.

La fiducia mal riposta e la sua totale mancanza conducono alla stessa fine, miserabile in entrambi i casi e con serie ripercussioni sui sopravvissuti. Utsumi Yukie, una delle ultime a essere uccisa, ripete ossessivamente *"Non è colpa mia!"*, come a dire che non era sua intenzione partecipare a quel gioco, che a uccidere era stata costretta (*Figura 11.1*). L'orrore della guerra – di quella guerra orchestrata a tavolino – le ha fatto *"dimenticare che erano tutti amici"*, prima.



Figura 11.1: Utsumi Yukie, la ragazza nascosta sotto il tavolino (in alto a sinistra), ha assistito al massacro tra le sue compagne di classe

Un'occhiata di compatimento viene accordata al professor Kitano, verso la fine del film: è apparso in sogno a Noriko (altra scena estesa nel bonus REQUIEM II), che parlando con Shuya e Shogo osserva "*Kitano sembrava sentirsi solo*". Forse c'è redenzione anche per gli storici colpevoli, pare suggerire la scena. Tuttavia possono fare ammenda soltanto togliendosi la vita, accettando una punizione eterna, come Kitano.

Due delle prime morti sono state quelle di Ogawa Sakura e di Yamamoto Masahiko, fidanzati suicidi, che non sopportavano né la crudeltà della guerra né tantomeno sopravvivere da soli. La "liberazione psicologica" già citata di cui parlano Stahl e Williams (2010) può essere data anche dal suicidio visto come via di fuga.

E' proprio la fuga, alla fine, che viene esortata, suggerita, incitata, indicata come unica strada per i due sopravvissuti alla *Battle Royale* – Shuya e Noriko: *CORRETE*, dice una scritta rossa prima dei titoli di coda. *CORRETE*, perché non si può fare altro che guardare avanti ed essere migliori del passato, che non si vuole ripetere proprio perché si è vissuto.

"*Non abbiamo altra scelta che guardare avanti*", dice la voce narrante di Shuya. Memore dell'orrore che si lascerà sempre dietro, sa che la possibilità di avere un futuro migliore dipende solo dalle scelte che faranno lui e Noriko. In virtù del loro status di sopravvissuti, inoltre, è quasi un dovere morale essere i testimoni di quanto accaduto, e allo stesso tempo i più strenui oppositori di un altro eventuale disastro.

La loro coscienza è stata plasmata dalle bugie che sono state dette loro, dalla dolorosa rivelazione del mondo terribile che si celava dietro alle menzogne, dalla lotta che hanno portato a termine e dalla determinazione nel far sì che non accada mai più. Shuya, datosi alla macchia con Noriko, fa sapere allo spettatore che ora sono armati. Sono consapevoli di ciò che li circonda e sono pronti a ogni evenienza, poiché sanno che il rischio di incontrare il pericolo è più concreto che mai. "*Tutti e due abbiamo un'arma, ora. Anche se dovesse arrivare il momento di usarle di nuovo, non sarà mai una decisione facile*", è la constatazione di Shuya, con cui dimostra di aver sviluppato un pensiero più profondo del cieco nichilismo di Mitsuko.

L'obiettivo di entrambi, tuttavia, è lo stesso: non sentirsi più indifesi, in balia di qualcuno, presi in giro e poi lasciati a loro stessi. Mitsuko è morta giustificandosi così: "*non volevo più essere una perdente*".

Salvate il padre: Miike Takashi

Nel 2001 fu girato *Visitor Q*, definito da molti il più controverso tra i film di Miike Takashi. Denuncia della famiglia contemporanea, dell'uso smodato dei *mass media* e della conseguente – seppur paradossale – mancanza di comunicazione, quest'opera presenta infatti scene di necrofilia, incesto, omicidio, stupro e bullismo.

Il padre (interpretato da Endō Ken'ichi) della famiglia Yamazaki, di cui non viene mai pronunciato il nome, è un giornalista traumatizzato da un assalto di alcuni teppisti che aveva incautamente avvicinato per intervistarli. Apparentemente distaccato da ciò che avviene intorno a lui, si mostra mero osservatore del mondo circostante anche quando vive in prima persona quello che filma con la telecamera: la prima scena del film lo vede in compagnia di una ragazza dedita all'*enjo kōsai* (cap. 2.3, pag. 20), la quale, poco dopo, si scopre essere sua figlia. Lo straniamento di tale scena – e di molte altre, rappresentanti atti assurdi ma compiuti quasi con naturalezza – porta sullo schermo l'assenza di empatia e comunicazione che pervade l'intera pellicola.

Il rapporto sessuale con la figlia, tuttavia, è il grilletto che il padre doveva necessariamente premere per rendersi conto della propria disfunzione, sia fisica che psicologica. Sia lui che la madre Keiko (Uchida Shungiku) riscoprono loro stessi tramite il sesso: con l'aiuto altrui, ossia comunicando con altre persone, a entrambi sono rivelate verità che sconvolgono l'equilibrio della famiglia Yamazaki.

Per il padre, inoltre, la rinascita di se stesso come uomo emotivo non sarebbe stata possibile se non avesse deciso di osservare dapprima con occhio impersonale le vite dei figli: il dissoluto stile di vita di Miki, la primogenita, rappresenta un campanello d'allarme per la società, tanto quanto il bullismo di cui è vittima Takuya, il figlio minore. Scegliendo di filmare in modo imparziale soprattutto ciò che capita al secondogenito, arrivando persino a proporre ai suoi superiori un servizio-verità su Takuya, il padre cerca – inconsciamente o meno – di capire cosa gli manca per essere umano. Quando i bulli attaccano casa Yamazaki con dei petardi, il capofamiglia riprende tutto con la telecamera, facendo affermazioni a metà:

“Come dovrei sentirmi? Non lo so come si dovrebbe sentire un padre! Ma so che la mia famiglia si sta distruggendo! Allora, cosa ne pensate? Come giudichiamo questo meraviglioso atto di bullismo?”

Non sa come rispondere a questo atto sconvolgente, che non rientra in nessun parametro sociale preimpostato e che necessiterebbe di una sua replica al di fuori degli schemi. A malapena si indigna dietro la telecamera, che lo separa fisicamente dalla scena e che contribuisce a estraniarlo dalla vicenda davanti a lui.

In che modo, quindi, riesce a “sbloccarsi”? Come si sveglia la sua coscienza sopita? La risposta, che presuppone un’altra domanda, è semplice: il *visitor Q*. Chi è, però, il *visitor Q*? Appare verso l’inizio del film, tramortendo il capofamiglia Yamazaki con un sasso e, metaforicamente, svegliandolo dal torpore che aveva ormai preso possesso della sua psiche. Il *visitor Q* parla molto raramente, si autoinvita in casa Yamazaki, mangia il *loro* cibo alla *loro* tavola e nessuno contesta quel che fa, anche se non si sa da dove venga né perché abbia deciso di passare così tanto tempo con la famiglia. E’ una figura enigmatica ma risolutrice nella sua violenza, tanto da ricordare il tutor Yoshimoto di *Kazoku Game*: entrambi sono un elemento disturbante nei nuclei familiari in cui si introducono, palesemente distruttivi ma mai interrotti o fermati. La famiglia contemporanea è preda dei nuovi ritmi di lavoro e di vita, alle prese con una generazione “di cristallo” (cap. 2.3, pag. 21) che non si rivede più negli ideali di padri o nonni; nonostante siano passati vent’anni dalla coniazione di tale termine, esso riesce a rimanere calzante e attuale.. La condizione del Giappone secondo Miike è riassunta in poche secche battute di Miki, la figlia: *“Vuoi sapere la verità sui ragazzi di oggi? Predicono il futuro del Giappone. Un futuro senza speranza”*.

Serve svegliare l’opinione pubblica, le singole coscienze e sentimenti familiari: ciò di cui ha bisogno la società degli anni Duemila – assopita dai *media*, incatenata in ruoli anacronistici, incapace di reagire ad alcunché – è un sasso in testa, proprio come quello che il *visitor Q* tira al padre. *“Sei mai stato picchiato sulla testa?”* (*“Atama, warareta koto arimasu?”*, 頭、割られたことあります?), chiede una scritta sullo schermo nero. *“Sei mai stato svegliato?”*, è la parafrasi. *“Qualcuno ti ha mai scosso dal torpore?”*.

Dopo aver picchiato il padre, il *visitor Q* comincia a seguirlo e a introdursi nella vita quotidiana degli Yamazaki. Non batte ciglio neanche quando Takuya picchia selvaggiamente la madre (ossessionata dal proprio corpo, al punto da permettergli le violenze eccetto che sul viso, come continua a ripetere). La madre Keiko è preda di un'apatia nei confronti della vita che le impedisce di ribellarsi persino al figlio minore (*Figura 12.1*), ma diventa evidente che persiste in lei la consapevolezza sopita di essere una donna forte quando il *visitor Q*, toccandola, le fa realizzare che i suoi seni producono ancora latte – simbolo di una femminilità e di una sessualità che dopotutto esistono ancora. Scoprendo che non ha mai smesso di essere una donna in tutto e per tutto, Keiko smette di fuggire, non apparendo più in scene dove si inietta eroina né dove è in compagnia di altri uomini.



Figura 12.1: Keiko è riversa bocconi sul pavimento, seviziata dal figlio (in piedi a sinistra) e ignorata dal *visitor Q*, seduto al tavolo

I protagonisti si svegliano veramente quando abbandonano il proprio frangiflutti personale verso il mondo: per il padre è la telecamera, per la madre è la droga, per la figlia è l'*enjo kōsai* e per il figlio minore è rifugiarsi nel piccolo universo della sua stanza; recludendosi in quel modo, Takuya non è più in grado di vivere normalmente, e si è dissociato dal resto della famiglia al punto

che si era manifestato in lui un comportamento assurdo come picchiare la madre. E' sempre il *visitor Q*, intrufolatosi in camera di Takuya, a instaurare con lui un rapporto fisico, proprio come fece il tutor Yoshimoto diciotto anni prima, nel film di Morita. Ciò che manca ai membri della famiglia Yamazaki è il contatto, non solo tra loro ma anche con la società che li circonda: senza contatto non vi è conoscenza, e senza conoscenza non vi può essere coscienza. Prima che il *visitor Q* facesse presa su di lui e lo "svegliasse", il padre non conosceva altra realtà che quella filtrata da una telecamera, sua fonte di sostentamento e umiliazione allo stesso tempo. Come afferma riprendendo il figlio: *"Questa volta il servizio è su mio figlio. Sono il padre. Non può essere più vero di così. In fondo, è questa la realtà"*. Il personaggio del padre in *Visitor Q* è forte di alcune certezze, che si frantumano sotto la mera ombra del visitatore misterioso. Le sue convinzioni crollano, ma invece di lasciarlo senza sicurezze né appigli, gli rivelano un nuovo aspetto delle cose: la moglie non gli è mai sembrata così giovane ed energica come nel momento in cui lo aiuta a disfarsi del cadavere di una giornalista. Addirittura, colto di sorpresa dal *rigor mortis* della vittima durante un atto di necrofilia e rimanendo quindi incastrato nel cadavere, chiede aiuto proprio a Keiko, la quale non fa domande e aiuta solerte il marito: prima lo immerge nell'aceto e poi gli inietta quel che resta della sua eroina per rilassargli i muscoli.

Anche lei, come il marito, si è risvegliata tramite una sessualità riscoperta, che le dà pieno diritto di autoaffermarsi come donna e non essere più definita da categorie sociali che non riguardano la sua coscienza né il suo corpo. Quel *"bentornata"* con cui la accoglie il *visitor Q* può essere interpretabile come un'accoglienza di una Yamazaki Keiko rinata e *"tornata"* se stessa, ossia il meglio che lei possa essere.

In cucina, dove la madre continuava a far spillare latte materno, verso la fine del film il *visitor Q* nota Takuya sdraiato sul pavimento, coperto da un'enorme quantità di latte. Il figlio, praticamente nuotando in ciò che lo nutriva da neonato, sembra essere rinsavito e rientrato in possesso di coscienza e perspicacia (*"Da oggi mi metto a studiare. Perché sei venuto a casa nostra? Sei venuto per distruggerla, non è vero?"*).

Miki, la primogenita, incontra invece il *visitor Q* per strada, cercando di adescarlo. Ciò che ne riceve è una botta in testa, come il padre. Tornata a casa, circondata dai suoi oggetti di bambina, Miki riacquista una diversa visione del mondo e si riappropria del suo posto nel nucleo familiare attaccandosi, insieme al padre, al seno della madre. Miki e suo padre sono entrambi perdonati, e possono tornare in pace tra quella famiglia che prima non comprendevano. Una

prospettiva sbagliata portata avanti per troppo avrebbe potuto distruggerli, ma l'interessa della persona non è mai pregiudicata, per quanto grave possa sembrare la sua condizione. Tale teoria è confermata dalla "sveglia" data dal *visitor Q*.

Rifacimento sui generis in chiave violenta di *Mary Poppins* (1964) di Stevenson, fratello minore di *Kazoku Game* e figlio di *Teorema* (1968) di Pasolini, *Visitor Q* mostra un lieto fine inconsueto da vedere in mezzo all'estesa filmografia di Miike Takashi, ma perfetto per l'epilogo metaforico: il padre è redento e la famiglia è salva.

L'innocenza del non conformismo: Kon Satoshi

Unico film d'animazione analizzato, *Tokyo Godfathers* (東京ゴッドファーザーズ, *Tōkyō Goddofāzāzu*) è diretto nel 2003 da Kon Satoshi.

E' un'opera che punta sui sentimenti, sulla famiglia basata non solo sui legami di sangue, sulle strane coincidenze che fanno credere nel destino, sull'amore che può scaturire dalla non conformità ai dettami della società moderna. La storia si svolge nel periodo natalizio, come si nota dalla scena di apertura: è in corso una rappresentazione della natività, alla quale assistono anche due dei protagonisti della vicenda, in seguito alla quale si distribuirà cibo ai più poveri. Durante il suo breve sermone, il prete afferma che "non c'è niente di più doloroso che non avere un posto dove stare". Queste parole possono riassumere gli intenti e le emozioni dei personaggi di *Tokyo Godfathers*, alla ricerca di qualcuno o qualcosa che si possa chiamare famiglia e da cui tornare.

Il trio di senzatetto protagonisti è composto da Gin, un alcolizzato trascinato in miseria dal vizio della scommessa; Hana, un transessuale con un forte desiderio di maternità, e Miyuki, una ragazza scappata di casa dopo aver tentato di uccidere il padre. Rovistando tra i rifiuti cercando oggetti da scambiarsi come regali di Natale, i tre trovano una neonata abbandonata tra i sacchetti di plastica. L'istinto di protezione di Hana la spinge a prendersi cura della bambina, a cui sembra immediatamente affezionarsi; la ribattezza Kiyoko, che significa "purezza", poiché l'hanno trovata a Natale – il giorno più puro dell'anno. Immediatamente anche in Gin e Miyuki si manifesta un impeto di protezione nei confronti di Kiyoko, sebbene tentino di far rinsavire Hana dai suoi propositi di prendersi cura della bambina: se non la portassero dalla polizia per denunciare la sua scomparsa, che vita sarebbero in grado di darle, loro, per le strade?

L'innocenza testarda di Hana si mostra in semplici e incontestabili parole: "*Sto soltanto facendo la volontà di Dio. Che razza di genitore lascerebbe suo figlio per strada con questo freddo? E' un demonio, non un genitore!*", risponde ai due compagni. Evidentemente Hana porta ancora con sé le ferite dell'infanzia, segnata dall'assenza della madre e con tutta probabilità da tanti orfanotrofi, come si potrebbe intuire da un'altra sua frase: "*Non voglio che venga trascinata da un orfanotrofio all'altro, senza neanche un'idea di cosa significhi essere amata*".

Essere una reietta della società non ha indurito il cuore di Hana, né l'ha resa più cauta verso le difficoltà e le dirette conseguenze di esse. All'incertezza di Gin, per il quale prova dei sentimenti, contrappone la buona volontà e l'entusiasmo di fare del bene, e operare dei cambiamenti positivi in una società che li ha trasformati in elementi negativi. Consapevoli di non poter abbandonare Kiyoko al suo destino, data la vita che conducono e le privazioni che impone loro, Gin e Miyuki acconsentono ad aiutare Hana nell'impresa di ritrovare i genitori della bambina. Prima di diventare dei senzatetto, tutti e tre avevano una vita e una famiglia, lasciate alle spalle per le più svariate circostanze; sono perfettamente consci di ciò che mancherebbe a Kiyoko, se ignorassero la loro coscienza e la lasciassero alla polizia. *“Qualche volta è meglio una madre adottiva”*, è l'affermazione piccata di Hana quando Gin le fa notare che un bambino dovrebbe stare con la madre naturale, ma anche lei si rende conto che non può dividere una famiglia, poiché sa quale cosa preziosa toglierebbe alla bambina.

Il trio decide di restituire Kiyoko alla legittima madre perché conosce la disperazione di non avere una famiglia, e quel che peggiora la loro condizione è che l'hanno persa dopo averne vissuto le gioie: sono incompleti perché sono consapevoli di ciò che manca loro. Per quanto riguarda Hana, questa mancanza è ciò che le rende insopportabile l'abbandono di un neonato (*“Nulla dovrebbe farti abbandonare tuo figlio. Significa che hai preso l'amore e l'hai gettato via, come spazzatura.”*) e la rende sensibile alla vicenda di Kiyoko.

I tre senzatetto sono degli antieroi, rifiutati, allontanati da tutti (figurativamente e fisicamente, come accade su un treno per via dell'odore sgradevole che emanano), non adatti a essere protagonisti di una storia normale, ma di una storia di Natale sì, perché è il giorno dei miracoli che si avverano. Dirigere il focus dell'attenzione su tre persone normalmente ignorate o maltrattate scardina i pregiudizi e racconta un'avventura in quello che dovrebbe essere il vero spirito del Natale: l'abnegazione, la lotta contro la solitudine, e la dimostrazione che le persone indigenti non sono ugualmente povere di cuore.

Tokyo Godfathers tempesta lo spettatore di battute, scene e riflessioni sulla famiglia: che cos'è veramente una famiglia? Le ex-colleghe di Hana al night, che la accolgono insieme a Gin, Miyuki e Kiyoko? La strana coppia formata da Hana e Gin, che hanno preso con loro Miyuki come se l'avessero adottata? Allo stesso tempo, si possono considerare vere famiglie quella che Gin ha lasciato e quella da cui Miyuki è scappata?

Ferito e malconco dopo un'aggressione, Gin paga le sue spese mediche – trentamila yen – a un dottore mai visto prima. Scopre che sua figlia, chiamata anche lei Kiyoko, lavora come infermiera presso tale studio medico, e coincidenza vuole che quei trentamila yen li avesse risparmiati apposta per la figlia.

Analogamente, una furiosa Miyuki era scappata di casa dopo essersi convinta che il padre fosse colpevole della sparizione del suo amato gatto Angel, in seguito alla quale l'aveva accoltellato al fianco; il padre non ha mai smesso di cercarla, e addirittura cerca di riportarla a casa tramite un annuncio sul giornale – che Miyuki scoprirà solo dopo aver intrapreso la ricerca dei genitori della piccola Kiyoko – in cui dice che Angel la aspetta sano e salvo.

Le due storie di Gin e Miyuki, aiutate dalle coincidenze e dal destino che pare legare tutti i personaggi di *Tokyo Godfathers*, fanno capire che una famiglia è tale quando i membri della stessa non smettono di prendersi cura l'uno dell'altro, nonostante il tempo che passano lontani o la distanza che li separa: se chiamiamo “casa” il senso di sollievo, di protezione e di affetto intorno a noi, allora “famiglia” è essere sempre a casa. Avere una famiglia a tutti i costi per cercare di salvare se stessi, tuttavia, è un modo sbagliato di trattare un nido, ed è quello che di cui viene incolpata Sachiko, che tutti credevano la madre naturale di Kiyoko.

Nishizawa Sachiko era stata indicata a Hana e Gin dal genero di un boss mafioso a cui i tre senz'altro avevano salvato la vita; nessuno pensava che in realtà fosse anche la rapitrice della bambina, strappata da una madre di cui non si sospettava neanche l'esistenza. La famiglia, così, diventa erroneamente il luogo che può riempire il vuoto di una persona; se è questa la ragione per cui ne si vuole costruire una, è egoistico e quindi deprecabile. Una famiglia può essere composta da due padri (come dimostrano Hana e Gin: “*Non parlare come se fossi la mia dannata moglie!*”, sbotta Gin, confermando che sì, in un certo senso lo è), un gruppo di uomini travestiti che lavorano in un *night club*, persino una donna ispanica che si offre di allattare Kiyoko diventa per un momento una madre putativa per la bambina e per Miyuki – nonostante l'incapacità comunicativa.

Se ci si prende cura di altre persone con sincero affetto, diventano famiglia: è questo l'insegnamento di Natale di *Tokyo Godfathers*, e il suo miracolo (*Figure 13.1 e 13.2*).



Figura 13.1: alla destra di Miyuki, i travestiti del bar dove lavorava Hana – e dove i tre “padrini” si sono andati a rifugiare – tengono in braccio Kiyoko

I padri raffigurati nella famiglia del 2003 sono umani, moderni, erranti ma capaci di tornare sui propri passi. Sono forse delle indicazioni su come si possono migliorare i veri padri, quelli in carne e ossa, quelli sempre più votati alla meritocrazia e all’iperlavoro loro e dei figli: Hana mostra che per essere un genitore non importano barriere sessuali; Gin è un uomo che si è rovinato la vita con le sue stesse mani, ma ammette la sua colpa di aver anteposto altro alla sua famiglia; il padre di Miyuki era forse severo, ma anche il fatto di essere stato ferito dalla figlia non gli impedisce di perdonarla e riportarla a casa. Persino il cecchino ispanico che ha seminato il terrore alla festa di matrimonio del clan di yakuza, dopo aver preso come ostaggi Miyuki e Kiyoko, si prende cura della neonata affidandola alla moglie perché non muoia di fame (*Figura 13.2*). Il compagno di Nishizawa Sachiko, infine, riesce a sventare il suicidio della donna, pentendosi di averla lasciata dopo aver scoperto il rapimento della bambina.



Figura 13.2: la moglie del cecchino (a sinistra) allatta Kiyoko

Gli uomini rappresentati in *Tokyo Godfathers* non sono completamente innocenti, ma riescono a riscattarsi rendendosi conto che l'unica cosa per cui vale la pena lottare è la famiglia. Il desiderio di avere una vita normale, piena d'affetto dato e ricevuto, è più forte di qualsiasi vizio od obiettivo. *“Siamo dei barboni, non eroi da film d'azione”*, dice Gin, ma non serve essere eroi. Ognuno dei personaggi, in una precisa scena, è spogliato della caratterizzazione con cui sono stati presentati: il boss della yakuza, alla festa di matrimonio della figlia, smette di essere un boss della yakuza e diventa “solo” un padre; il cecchino ispanico incaricato di uccidere detto boss, nel momento in cui si preoccupa per la neonata, ridiventa padre anche lui; nella scena in cui Gin ritrova la figlia o quando Hana, all'inizio, si lancia nel breve monologo in difesa della felicità di Kiyoko, non sono più senz'atletto, ma genitori.

Nel 2003, dove ormai a nessuno interessa più da decenni essere “solo” padre ed esibire biglietti da visita con la propria qualifica invece è socialmente definito accettabile, *Tokyo Godfathers* pare dire che non è una diminuzione del valore della persona essere “solo” un padre.

“Un figlio non dimentica mai i genitori”, afferma Hana. Nel bene o nel male, il ricordo dei genitori resta vivido nella memoria per sempre; per la cocciuta persistenza di tale memoria, vale la pena trasformarlo in un buon ricordo.

Alla ricerca di una decisione: l'apatia passiva di Sono Shion

Cold Fish, traduzione internazionale di *Tsumetai nettaigyō* (冷たい熱帯魚) è un film del 2010 diretto da Sono Shion, autore di titoli quali *Jisatsu sākuru* (自殺サークル, 2002) e il monumentale *Ai no mukidashi* (愛のむきだし, 2008).

E' ambientato in una metropoli, popolato da due diverse categorie di persone: la prima è composta dalla famiglia Shamoto, protagonista e specchio della realtà sociale apatica e priva di iniziativa; la seconda è rappresentata dai Murata, tanto estroversi da risultare arroganti, e disinteressati alle convenzioni sia sociali che sessuali, come si vedrà più avanti.

Nella scena iniziale viene mostrata la moglie, Taeko (Kagurazaka Megumi), mentre compra il necessario per la cena. La spesa, riassunta in un movimento del braccio della donna volto a riempire distrattamente il carrello, è emblematica del suo atteggiamento verso la famiglia: i sacchetti del supermercato non contengono altro che cibo precotto, che viene lanciato nel microonde con un paio di gesti bruschi. La famiglia Shamoto – il padre Nobuyuki, la matrigna Taeko e la figlia Mitsuko – non proferisce parola durante il pasto, assomigliando alla famiglia Numata di *Kazoku Game*. Non si guardano negli occhi, la comunicazione langue su tutti i fronti possibili e la sua assenza raggiunge l'apice quando Mitsuko riceve una telefonata da parte del fidanzato e corre da lui senza parlarne ai genitori.

Si scoprirà solo in seguito che la vera madre di Mitsuko è morta da tre anni; Taeko è solo la seconda moglie del padre, osteggiata dalla figliastra che non sopporta di vederla fumare e di soppiantare la figura della madre nella sua famiglia. Taeko è consapevole dell'astio che cova Mitsuko verso di lei, tanto da incolpare se stessa quando la figliastra viene colta sul fatto mentre taccheggia in un negozio; Mitsuko ha iniziato a ribellarsi al nucleo familiare da quando il padre si è risposato, rifiutando ogni sorta di compromesso e comunicazione. Nel momento in cui i coniugi Shamoto sono chiamati dal proprietario del negozio dove Mitsuko è stata colta in flagrante, Taeko si chiude in un silenzio che ricorda il mutismo del bambino di *Rainy Dog*, per l'ostinato trincerarsi dal mondo.

A cogliere Mitsuko sul fatto è stato Murata Yukio (Denden), il proprietario di un negozio di pesci tropicali – *Amazon Gold* – molto più grande e fiorente di quello degli Shamoto. Affabile e sempre sorridente, Murata riesce a convincere il responsabile del supermercato a non denunciare

il tentato furto di Mitsuko e, apparentemente senza nessun motivo, prende la ragazza sotto la sua ala protettiva assumendola nel suo negozio di pesci. Agli Shamoto spiega che Mitsuko ha bisogno di interagire con il mondo che la circonda e di vivere in un ambiente più dinamico, quando in realtà è Murata stesso che ha bisogno di lei: dopo aver sedotto Taeko e convinto Shamoto a entrare in affari con lui, si preoccupa che Mitsuko rimanga a lavorare ad *Amazon Gold* per averla come ostaggio.

Come può uno sconosciuto infiltrarsi nella vita di una famiglia e devastarla completamente? Diversamente da *Visitor Q*, in cui il visitatore compiva azioni surreali e pareva che la sua sola presenza fosse benefica per la famiglia, in *Tsumetai nettaigyō* Murata è terribile nel suo essere un freddo e preciso calcolatore, nascosto dalla facciata clownesca che – come da copione – nasconde una faccia ben diversa. Viene accettato quasi immediatamente da Taeko e Mitsuko, che davanti a lui sfoggiano i sorrisi accuratamente nascosti, invece, in compagnia di Nobuyuki (*Figura 14.1*): la sua apparenza conquista subito le due donne, già simbolo di numerosi stereotipi della famiglia media giapponese.



Figura 14.1: (da sinistra) Mitsuko, Taeko e Nobuyuki, lasciati soli dai Murata, non si scambiano nemmeno una parola

Entrambi – il protagonista Shamoto e la sua nemesi Murata – rappresentano una parte negativa della società: dove il primo è troppo timido, il secondo appare invadente; Shamoto

sembra un uomo che ama il quieto vivere, anche troppo, al punto da farsi scivolare dalle dita la felicità della sua famiglia.

In un dialogo con Taeko, è lo stesso Murata ad affermare che:

“[...] la colpa è anche di tuo marito. Non si fa rispettare dalla sua stessa figlia. E dice invece a te di smettere di fumare. Quello che deve fare è un bel discorso a sua figlia e lasciarti fumare. Dovrebbe dire ‘Taeko, puoi fumare! Mitsuko dovrà sopportare e basta’. Penso che dovrebbe disciplinarla come atto nei tuoi confronti.”

In qualità di “pesce grosso”, Murata si ritiene in diritto di giudicare il “pesce piccolo” Shamoto, come se il suo successo di imprenditore – e il piacere egocentrico che trae nella sua attività criminale mai scoperta – gli consentisse di “mangiare” letteralmente gli uomini più deboli o, come Murata stesso chiama l’omicidio, “rendere invisibili”.

A partire dal titolo, la vicenda ruota interamente intorno ai pesci, sia metaforicamente che in chiave più letterale: “Questo pesce mangia fino a farsi scoppiare lo stomaco. Stupido, vero? Ma se non gli si dà da mangiare, diventa triste”, dice Murata quando mostra i suoi acquari agli Shamoto. Il pesce è Murata Yukio, è Shamoto Taeko, ed è anche Murata Aiko, moglie del criminale e sua complice: questo pesce, che non sa quando fermarsi e vuole sempre di più, rappresenta l’ingordigia, l’arroganza, l’insoddisfazione perenne.

Più di tutti ne è rappresentativo Murata, trascinatore ed abile imbonitore, macchiato del vizio di gola tanto quanto di superbia nel pensare di essere un pesce speciale, il più grosso di tutti, che trascenderà anche le leggi naturali e non scoppierà. La sicurezza di sé è diventata il più grande pericolo per la sopravvivenza del “pesce grosso”. Oltre alla gola e alla superbia, strettamente collegate al pesce ingordo, Murata incarna anche il vizio dell’avarizia (ammette di aver ucciso il suo consulente legale Tsutsui non perché avesse scoperto la sua tresca con Aiko, ma perché il collaboratore pretendeva una percentuale maggiore dagli introiti dei loro affari criminosi), della lussuria (seduce Taeko e in una scena seguente costringe Shamoto ad avere un rapporto sessuale con Aiko), dell’ira e, infine, dell’invidia: quest’ultima si palesa dalle parole dello stesso Murata quando ammette scherzosamente che, facendo lo stesso mestiere, lui e Shamoto sono rivali; probabilmente gli invidia anche la famiglia felice che potrebbe avere, se decontaminata dal mutismo reciproco dei suoi membri. Date le premesse, Murata si assicura che Shamoto sia rovinato o, perlomeno, non riesca a rimettere in sesto la sua situazione familiare disastrosa.

Aiko, invece, non si sa accontentare, ma – al posto della gola e della superbia – si è arresa al vizio della lussuria: nel corso del film fa intuire di essere ninfomane e bisessuale. Sposata con Murata, ha una relazione clandestina con Tsutsui e in una scena è vista flirtare con una giovane dipendente di *Amazon Gold*. Non esita inoltre ad acconsentire all'ordine del marito che la incita ad avere un rapporto sessuale con Shamoto, e in egual modo sembra immediatamente essere fedele e attratta da quest'ultimo quando uccide Murata. Sembra che il crimine e l'omicidio la attraggano più di qualunque cosa, diversamente dal marito che ha intrapreso le sue attività illecite per ingordigia.

Anche Taeko si macchia del vizio di gola, intesa come perenne mancanza di appagamento. Chiaramente insoddisfatta della propria vita, non ne parla però con il marito, rendendosi colpevole anche di accidia – il principale vizio di Shamoto. Appena conosce Murata, Taeko si lascia manipolare da lui e si convince – giustamente – di non meritare quella vita; Murata, tuttavia, porta all'estremo questo pensiero, persuadendola che il marito uscirà dalla sua impasse esistenziale solamente diventando suo socio in affari. La induce a credere che il marito possa darle la felicità che desidera e merita soltanto tramite elementi esterni a loro: lo stesso Murata e il denaro.

Shamoto, infine, è il personaggio che simboleggia un solo, grande vizio: l'accidia. Parla poco, non si esprime per niente sulle questioni familiari, non fa nessuno sforzo per far accettare Taeko da Mitsuko e, soprattutto, all'inizio non sa dire di no alle insistenze di Murata. E' un protagonista oppresso dalle continue richieste sociali: mantenere moglie e figlia, mandare avanti un'attività remunerativa, avere guadagni floridi per far parte del ceto benestante e corrispondere dunque al prototipo dello *shakaijin* (社会人, ossia "membro della società") vincente. Il suo stesso cognome, Shamoto, è formato dagli ideogrammi di "società" (*sha*, 社) e di "origine" (*moto*, 本), lasciando intuire che è un personaggio che trova le sue radici – le sue origini – nella società che lo intrappola nel suo ruolo.

Per una persona così prigioniera di un mondo che demonizza la debolezza, l'unica consolazione è guardare più in alto; non è un caso se l'hobby principale di Shamoto sia l'astronomia, che tratta temi ben più lontani dei problemi quotidiani di gente comune. Simbolico è anche il momento in cui Shamoto scappa – seppur temporaneamente – dal giogo di Murata rifugiandosi con la moglie al planetario cittadino. Anche se per poco, è uscito dall'inferno da cui si

trovava, ed è impossibile non ricondurre tale momento al dantesco “*E quindi uscimmo a riveder le stelle*⁶⁹”, un verso di sollievo, gioia e alleggerimento della pesantezza che grava sull’anima.

Shamoto impazzisce definitivamente quando Murata gli confessa che ha avuto rapporti con Taeko. Si libera della sua accidia, ricevendo però in cambio la rivelazione secondo la quale “*la vita è dolore*” (*Jinsei tte no wa itai n da yo*, 人生ってのは痛いんだよ). Come reazione, pugnala sia lui che la moglie Aiko nella carotide con una penna a sfera.

Nella scena finale, Shamoto decide di denunciare Aiko alla polizia, che lo aveva già avvicinato mettendolo in guardia da Murata. La donna, al momento della telefonata di Shamoto al poliziotto Kawajiri, sta sezionando il cadavere del defunto marito nell’ex santuario cristiano dove avevano già smembrato e bruciato decine di vittime.

Prima di recarsi nel luogo del delitto, un nuovo Shamoto, violento e risoluto, preleva Mitsuko da *Amazon Gold* e la porta con sé. Va a casa con la figlia, dove terrorizza Taeko con il suo comportamento irriconoscibile e la violenta, prendendosi così la sua vendetta nei confronti della moglie adultera; quest’ultima, tuttavia, lo raggiunge in seguito all’ex santuario, poco dopo che Shamoto uccida Aiko. Il cerchio si è quasi concluso: l’obiettivo di Shamoto è porre fine alla spirale di violenza e omicidi generata dall’interazione tra loro e i Murata, eliminando i rami marci della pianta sociale e lasciare viva solo la parte più giovane, che potrà crescere come vorrà, libera dalla malattia intorno ad essa. Per arrivare al conseguimento del suo scopo, Shamoto uccide la moglie, appena arrivata in auto, con una coltellata allo stomaco; dopo un breve scambio di battute con la figlia, si toglie la vita per chiudere il cerchio di morte e crimini che loro adulti hanno cominciato.

Mitsuko, al contrario di ogni previsione, inizia a ridere. “*Finalmente sei morto, stupido padre!*”, esclama, dopo il primo attimo di smarrimento. E’ un finale in cui non c’è salvezza, in cui la nuova generazione è portatrice dei semi di distruzione generati da quella vecchia, e irrimediabilmente compromessa dagli sbagli dei predecessori. Il pentimento di Shamoto e di Taeko è arrivato troppo tardi per colpa di accidia e ingordigia, che hanno lavorato insieme per creare un’esistenza dominata dall’ira e intrisa di insoddisfazione.

In *Tsumetai nettaigyō* si avvera la profezia di *Visitor Q* (“*Vuoi sapere la verità sui ragazzi di oggi? Predicono il futuro del Giappone. Un futuro senza speranza*”, cap. 12 pag. 70) ma, al contrario di Miike Takashi, Sono Shion non ammette redenzione.

⁶⁹ ALIGHIERI Dante, *Divina Commedia*, *Inferno* XXXIV, 139

Koreeda Hirokazu: il valore del sangue e del tempo

L'ultimo film in analisi, vincitore del premio della giuria al Festival di Cannes del 2013, è *Soshite chichi ni naru* (そして父になる, 2013), di Koreeda Hirokazu. In occidente è conosciuto con due diverse traduzioni: *Like Father, Like Son* o *Father and Son*.

La storia narra di Nonomiya Ryōta (Fukuyama Masaharu), un uomo di successo per il quale i raggiungimenti professionali hanno un'enorme importanza. Ha una bella moglie, Midori (Ono Machiko), che si occupa della casa e del loro unico figlio, Keita (Ninomiya Keita). I tre conducono una vita invidiabile in un appartamento moderno e luminoso, dove sembra che non manchi niente. Nelle primissime scene, apprendiamo che il bambino ha sei anni, affermazione da lui riportata durante il colloquio con gli insegnanti della scuola elementare dove frequenterà il primo anno. Fin dalle battute iniziali della conversazione, allo spettatore vengono suggeriti alcuni tratti fondamentali della famiglia Nonomiya: sono presenti entrambi i genitori, ma è il padre Ryōta a rispondere alle domande inerenti al carattere di Keita. Dalle sue parole si viene a sapere che il bambino, di appena sei anni, "*non sembra prendersela quando perde*" e, per il padre, un comportamento del genere è impensabile. La risposta di Nonomiya quando gli insegnanti chiedono quali siano le virtù e i difetti di Keita, inoltre, è spiazzante: secondo il padre, Keita trasuda calma e gentilezza, che – si affretta a precisare – sono entrambi sia pregi che difetti.

Usciti dal colloquio, la madre Midori domanda al figlio chiarimenti su una risposta data alla commissione: il bambino ha detto di amare l'estate perché è la stagione in cui il padre lo porta in campeggio, eppure Nonomiya non ha mai fatto nulla del genere. Di fronte alla perplessità di entrambi i genitori, Keita risponde che il preside gli ha suggerito di rispondere così, poiché sarebbe piaciuto agli insegnanti. E' da notare che, alla rivelazione del figlio, né Ryōta né Midori lo redarguiscono per aver mentito, anzi: soprattutto il padre si complimenta con lui per "*aver già capito come va il mondo*".

Nonomiya è dipinto come un uomo dedito al lavoro, ma abbastanza coinvolto nella vita del figlio, anche se Midori gli rimprovera la troppa assenza. Come padre degli anni Duemila, non sembra che Ryōta sia caduto nell'apatia – come Shamoto Nobuyuki di *Tsumetai nettaigyō* – o sia

vittima della manipolazione psicologica dei *mass media*, come il personaggio di Yamazaki in *Visitor Q*; il carattere che si attribuisce a questo tipo di figura paterna deriva dalla formazione ricevuta negli anni Ottanta, epoca in cui probabilmente Ryōta aveva appena raggiunto i vent'anni.

E' convinto che i valori che gli sono stati inculcati dall'allora fiorente *bubble economy* valgano ancora oggi e siano raggiungibili solo grazie a un lavoro alienante e a orari massacranti, quando invece – persino in Giappone – ora le abitudini stanno leggermente cambiando. Da un dialogo con il suo capo:

Kamiyama: “[...] Hai sempre schiacciato sull’acceleratore. Ci sono momenti in cui si deve frenare.”

Nonomiya: “Ma lei è nella sua posizione proprio perché non ha mai frenato.”

Kamiyama: “Non era la stessa cosa. I tempi stanno cambiando. Cerca di passare più tempo con la tua famiglia.”

Lo stile di vita della famiglia Nonomiya – un lavoro remunerativo, la moglie tranquilla casalinga, il figlio che suona il pianoforte e partecipa a concerti – viene gettato nel caos da una situazione improvvisa: la clinica dove Midori ha dato alla luce Keita le telefona dicendole che lei e il marito devono recarsi in ospedale al più presto, senza informarla della natura dell'emergenza.

La coppia viene a sapere che Keita non è il loro figlio biologico: un'infermiera – di cui in seguito saranno rivelati nome e movente – ha scambiato due neonati nelle culle; a questo proposito, è contattata anche la famiglia Saiki, anch'essa colpita dalle conseguenze di tale scoperta.

I Saiki provengono da un ceto sociale meno altolocato dei Nonomiya, abitano in un quartiere molto modesto, fanno il bagno tutti insieme per risparmiare acqua e, come si intuisce attraverso diversi dialoghi, non godono di una condizione economica favorevole. La famiglia Saiki è composta dal padre Yūdai (Lily Franky), dalla madre Yukari (Maki Yōko), dal figlio maggiore Ryūsei e da altri due figli minori.

Dopo inevitabili confronti e divergenze dovuti all'appartenenza a diversi ceti sociali, i Nonomiya e i Saiki giungono alla conclusione che, per il bene dei bambini, dovrebbero passare i

weekend nelle case dei rispettivi genitori. La rigidità dei Nonomiya, così ordinati e precisi, e la spensieratezza dei Saiki, tuttavia, fanno sì che Ryūsei – il vero figlio di Ryōta e Midori – non si senta a suo agio insieme alla coppia: l'assenza di Ryōta durante la giornata non facilita la temporanea convivenza con il figlio biologico, che continua a sentire la mancanza dei suoi genitori putativi. Keita, invece, presso i Saiki diventa vivace ed è contento di poter giocare con altri bambini (i suoi veri fratellini). Ciò di cui il bambino si accorge maggiormente è la disponibilità di Yūdai nei suoi confronti: abituato ad essere tranquillo e a non infastidire il padre, nel suo padre biologico trova attenzioni, che di certo gli erano mancate, e una continua voglia di giocare con lui.

I Saiki e i Nonomiya iniziano a uscire insieme per conoscersi e per abituarsi a interagire con i rispettivi figli; durante una di queste giornate, Yūdai e Ryōta si scambiano opinioni sul ruolo che dovrebbe ricoprire un padre:

Saiki: “[...] Non pensa che regalare del tempo ai propri figli sia fondamentale?”

Nonomiya: “Ci sono cose, al lavoro, che posso fare soltanto io.”

Saiki: “Ma nessuno può fare il lavoro di padre oltre a lei.”

In questo dialogo si delinea una delle due determinanti del film: come si decide quale variabile è la più importante, in un rapporto? In che modo si stabilisce la solidità di un legame? Quando verrà il momento di decidere se crescere il figlio che si è allevato per sei anni oppure iniziare a prendersi cura di quello biologico, come si determinerà la scelta? Varrà di più il tempo che si è speso con il bambino o il legame di sangue? Il padre di Ryōta dà al figlio un consiglio molto schietto e diretto:

“Ti somiglia? Ma certo che ti somiglia, è questo che significa famiglia. Si è tutt'uno con i figli, anche se non si vive insieme. Stammi a sentire, è una faccenda di sangue. Funziona allo stesso modo sia negli umani che nei cavalli. Questo bambino sarà sempre più simile a te. Ma Keita diventerà sempre più come il suo padre biologico, credimi. Scambia i bambini il prima possibile e non vedere mai più quella famiglia.”

Ryōta sembra dargli ascolto, ma le sue opinioni sono in disaccordo sia con quelle della famiglia Saiki che con il punto di vista di sua madre, la nonna paterna di Keita:

“[...] Vivere con qualcuno è abbastanza per sopraffare il valore del sangue. Ama il prossimo e finirai per assomigliargli. Succede nelle coppie sposate. E, probabilmente, succede la stessa cosa con i bambini.”

La nonna materna sembra sostenere questo pensiero, affermando che *“importa solo chi ti fa crescere”*, e la figlia Midori incolpa il marito di non aver mai accettato il carattere di Keita, rinfacciandogli la frase che pronunciò quando vennero a sapere dello scambio di neonati: *“Ora capisco”*. Nonomiya ha una concezione della vita che affonda le radici nel duro lavoro e nel rifiuto della resa, perciò è naturale che non comprenda l’atteggiamento rilassato di Keita anche di fronte a situazioni che dovrebbero spronarlo a dare il massimo: il giorno del concorso di pianoforte, per esempio, Keita si limita a suonare il piano come ha sempre fatto a casa, senza nessun’enfasi particolare; dopo aver sentito una bambina molto brava suonare nel turno successivo, ammira sinceramente la sua bravura, ma il padre ribadisce che non dovrebbe prendere così alla leggera una sconfitta: *“se non hai intenzione di essere il migliore, tanto vale che tu smetta”*, è il suo pensiero.

Lo stile di vita delle due famiglie potrebbe sembrare antitetico, lasciando supporre che i Nonomiya non fanno tanto affetto al proprio figlio quanto i Saiki, ma non è del tutto vero. Presso i Nonomiya, come dice Ryōta stesso, *“ognuno dev’essere indipendente”*, il che dovrebbe spingere il figlio a diventare autonomo e in grado di camminare con le proprie gambe nel minor tempo possibile; nella famiglia Saiki, invece, si fa più attenzione ai sentimenti dei singoli membri che la compongono. I capofamiglia si rinfacciano reciprocamente la mancanza di ciò che per loro è più importante: per Ryōta, i Saiki sono delle persone sconclusionate, e Yūdai ritiene Nonomiya un uomo totalmente carente di empatia.

Nonostante tali divergenze, entrambi i nuclei familiari arrivano a una conclusione per quanto riguarda l'affidamento dei figli biologici: si è deciso di dare la precedenza al legame di sangue, secondo il quale Ryūsei andrà a vivere con i Nonomiya e Keita abiterà con i Saiki.



Figura 15.1: i Nonomiya (sinistra) e i Saiki scattano una foto in riva al fiume come ricordo. Si noti però lo spazio che divide le due famiglie e le conferma come realtà incompatibili.

Ryūsei fa fatica ad abituarsi alle rigide regole dei Nonomiya, tra cui compare l'ordine di chiamare Ryōta e Midori "papà" e "mamma". Nonostante siano i genitori biologici di Ryūsei, entrambi incontrano grosse difficoltà nel farsi accettare da lui, e il dolore di questa impresa si abbatte soprattutto su Midori – già convinta di non essere una buona madre, idea rafforzata dallo scambio di bambini passato inosservato.

Nonomiya, di fronte alla rovina della sua famiglia, scende a patti con la sua coscienza e realizza che forse Saiki Yukari aveva detto il vero, quando lo accusò di anaffettività (*"A lei importa che suo figlio le assomigli solo perché non sente un vero legame con lui."*). La fine della pellicola mostra l'importanza del tempo passato a crescere, educare e curare il proprio figlio, enormemente più significativa della condivisione di un gruppo sanguigno.

"Sono stato tuo padre per sei anni. Non ero un buon padre, ma ero il tuo" sono le parole con cui Nonomiya riaccoglie Keita tra le braccia.

Conclusione

Il mio obiettivo, menzionato nell'introduzione, era quello di tracciare un ritratto della figura paterna giapponese nel tempo, evoluta e influenzata dagli eventi storici accaduti nell'arcipelago.

Nei tredici film che ho analizzato, il ruolo del padre si è delineato nettamente, grazie anche alla sensibilità personale dei registi che li hanno caratterizzati. Fondamentale per la comprensione del film è, infatti, il cineasta e come egli vive il suo periodo storico, oppure in che modo ha interiorizzato un'epoca passata particolarmente vivida – sia nella memoria collettiva che in quella individuale. Un esempio è Fukasaku Kinji, il regista di *Battle Royale*: la pellicola è un'opera di denuncia, un ricordo della crudeltà della guerra che il regista ha vissuto in prima persona durante la sua adolescenza. Probabilmente pochi altri autori avrebbero saputo caricare *Battle Royale* di così tante implicazioni storiche e realizzarlo allo stesso modo, ed è per questo che, in generale, la figura del regista non è meno importante del film analizzato.

La prima opera presa in considerazione è stata *Higanbana*, di Ozu Yasujirō. Hirayama Wataru, il padre protagonista, si trova a dover affrontare una società che sta cambiando e in cui le donne iniziano a essere sempre più indipendenti. I mutamenti provocati dalla Seconda Guerra Mondiale sono stati rappresentati diversamente rispetto all'altro film di Ozu analizzato, *Sanma no aji*: in quest'ultimo, il regista presenta l'omonimo Hirayama (interpretato questa volta da Ryū Chishū e non da Saburi Shin) in contrapposizione con il vecchio maestro Sakuma. Contrariamente al tono da commedia di *Higanbana*, i padri di *Sanma no aji* sono pervasi dalla nostalgia e dalla paura dell'abbandono, presentate molto più cupamente. *Sanma no aji* è stato l'ultimo film di Ozu Yasujirō, girato poco prima della sua morte; come ho affermato poche righe fa – e Kurosawa l'ha trasposto nero su bianco molto prima di me, dicendo che “non c'è niente che parli del suo creatore più del suo stesso lavoro”⁷⁰ – il regista infonde le sue emozioni e le sue credenze in ciò che realizza. Ozu, vicino alla morte, come nel caso di Fukasaku, ha fatto defluire la paura della solitudine nella sua ultima opera.

E' il 1958, sono passati sei anni dalla fine dell'occupazione americana, e le vecchie generazioni iniziano a veder cambiare il mondo intorno a loro. Coloro che hanno vissuto la guerra non possono fare a meno di ricordarla, sia con orrore – come Hirayama Wataru di *Higanbana* – sia

⁷⁰ KUROSAWA A., “*Gama no abura...*” op. cit. pag. 189

con nostalgia – espressa particolarmente, in *Higanbana* e in *Sanma no aji*, dai personaggi interpretati da Ryū Chishū. Le riunioni tra coscritti e le canzoni del periodo bellico, sempre presenti nei due film, rappresentano ciò che quei personaggi – e verosimilmente anche gli attori – erano in gioventù: uomini nel fiore degli anni che facevano parte di un gruppo compatto, con fermi ideali e una chiara visione della vita. Nell'immediato dopoguerra, forse, vivevano ancora per metà nel ricordo di quel passato recente, ma ora l'illusione è svanita; rimangono le rimpatriate, la memoria, un testardo atteggiamento da bastian contrario nei confronti delle innovazioni a loro sconosciute (esempi ne sono Hirayama e Mikami in *Higanbana*), e quando si smette di vivere nel passato, come scoprono l'Hirayama di *Sanma no aji* e Sakurada Masao di *Gishiki* qualche anno dopo, il prezzo da pagare è quello della solitudine.

Ōshima Nagisa rappresenta molto bene il trincerarsi in un mondo fittizio e rassicurante, invenzione del patriarca Sakurada di *Gishiki*, per rifuggire una realtà completamente trasformata in uno scenario indesiderato. Figura che ricalca l'imperatore del Giappone per quanto potere esercita sulla sua famiglia, Sakurada Kazuomi tesse la sua tela in una solitudine dorata, come un dio fasullo che per vivere ha bisogno dei suoi fedeli: trattiene, per quanto possibile, la famiglia nella sua grande villa, instillando antiamericanismo e fede nei valori tradizionali.

Prima di Ōshima, Kurosawa Akira aveva delineato un confine immaginario – e tuttavia impenetrabile – tra il facoltoso Gondō e il suo autista Aoki in *Tengoku to jigoku*: mai uguali, né agli occhi dell'opinione pubblica né davanti alle forze dell'ordine, i due padri sono separati dalla potente divisione sociale che imperava ancora in Giappone. Il regista tratta anche la sottotematica del valore del sangue, ripresa in chiave diversa, decenni dopo, da Koreeda Hirokazu: Gondō è indeciso se salvare il figlio di Aoki, e il suo dubbio amletico è presentato allo spettatore su basi puramente finanziarie, ma il dualismo insito nella pellicola potrebbe aver influenzato, in tutta coerenza, anche il ragionamento di Gondō. I due sono molto diversi, divisi da una logica sociale indistruttibile in quegli anni; il personaggio più benestante fugge dai doveri verso ciò a cui non è legato e non sente obblighi nei confronti di un uomo appartenente a una classe sociale differente. Il sangue, la famiglia, la discendenza hanno un comune denominatore, poi mostrato anche da Ōshima otto anni più tardi: la preservazione.

Diverso è invece il punto di vista di Imamura Shōhei, che in *Fukushū suru wa ware ni ari* pone in risalto la ribellione del figlio Iwao, invece di sottolineare l'anacronismo del padre Shizuo e rendere quest'ultimo protagonista della vicenda. Gli anni passano, e la visione del presente non

appartiene più ad autori nostalgici o registi che rendono l'epoca precedente l'elemento principale della storia: il centro della vicenda ora è la nuova generazione, rappresentata da Enokizu Iwao, che cerca di svincolarsi disperatamente da una mentalità antiquata. Il padre, colpevole secondo Iwao anche di esterofilia, non comprende il suo stile di vita, lo opprime con doveri da portare a termine e gli nega ogni libertà. La fuga, in *Fukushū suru wa ware ni ari*, è prerogativa del figlio, ma il controllo e l'autorità che il padre cerca invano di imporre presuppongono un rifiuto dei valori moderni, oltre che il già citato tema della preservazione. Analizzando Enokizu come una metafora della sua generazione, possiamo affermare che non fa altro che scappare da una figura paterna opprimente e quasi obsoleta – lotta-simbolo di quasi tutta la generazione di fine anni Settanta. Padre e figlio appartengono a due epoche diverse, di cui una deve obbligatoriamente morire.

Il film di seguito analizzato, *Kazoku Game*, raffigura un altro padre che trova nel controllo la sua unica arma: negli anni Ottanta, gli indefessi *salarymen* della *bubble economy* non erano stati premiati con un benessere personale pari alla ricchezza economica che avevano contribuito a creare; al contrario, il lavoro aumentava, le soddisfazioni diminuivano e l'ambiente domestico ne risentiva. Numata Kōsuke, il padre di *Kazoku Game*, esercita il suo potere di capofamiglia come può, delegando i doveri paterni a un insegnante sconosciuto, cui permette di educare il figlio Shigeyuki come meglio crede. Morita Yoshimitsu descrive un altro padre che fugge da una realtà per preferirne una parallela; che sia una scelta volontaria od obbligo sociale, poco importa: soprattutto in quegli anni frenetici, in Giappone le due posizioni spesso convergevano.

Ishii Gakuryū, nel 1984, realizza un inno alla famiglia: *Gyakufunsha kazoku* rappresenta un padre che fugge dalla realtà per salvare la moglie e i figli, contagiati dalla "malattia della modernità". Anche se le sue motivazioni sono più nobili di quanto lo fossero quelle di Sakurada Kazuomi tredici anni prima, continua a riproporsi il tema di fuga dal mondo esterno, portatore di guai e abitudini malsane.

Come *Gyakufunsha kazoku*, anche *Tokyo Godfathers* esalta la famiglia come portatrice di sani valori, ma si schiera con un nucleo familiare a dir poco inusuale: tre senz'altro, tra cui un travestito, si prendono cura di una neonata trovata in mezzo ai rifiuti. Un bambino non ha bisogno per forza di una famiglia convenzionale, soprattutto se questa poi lo abbandona; qui è lo stesso Kon Satoshi a rifiutare i dettami della società, proponendo un'alternativa alla famiglia tradizionale e mostrando che ciò che fa la differenza sono le persone che crescono i figli, non la loro origine.

Ciononostante, anche i tre protagonisti di *Tokyo Godfathers* sono costretti a fuggire e nascondersi per tutelare loro stessi da una società che li vorrebbe invisibili.

Altri reietti sono descritti da Miike Takashi, presi di mira dalla società troppo dura per loro e che li ha inariditi a loro volta: il sicario Yūji di *Gokudō kuroshakai* e il giornalista Yamazaki di *Visitor Q* sono presentati come distaccati e alienati emotivamente da ciò che li circonda, compresi i loro stessi figli. Yūji si rifugia nella superstizione – non esce quando piove – e nella laconicità, mentre Yamazaki cerca di estraniarsi dalla realtà concreta dietro una videocamera. Entrambi sono feriti da un mondo esterno che li ha segnati duramente, e si difendono come possono; in tutti e due i film, tuttavia, i padri trovano redenzione, scuotendosi dal torpore e accettando il loro ruolo di genitori. Sia Yūji che Yamazaki riscoprono qualcuno da proteggere, in modo però diverso dai padri di Ozu o di Ōshima: l'affetto sincero e fisico prevale sulla preservazione della tradizione, spacciata in precedenza per protezione verso la famiglia.

Presente in tutti i film, infine, è il tema della responsabilità verso i figli. I padri rappresentati da Ozu avvertono considerevolmente il peso di tale onere, ma lo sopportano in virtù del loro ruolo di genitori; Kurosawa attribuisce a un padre più socialmente ed economicamente affidabile il compito di farsi carico anche di un bambino che non è suo figlio; il “padre” di Ōshima ritiene la famiglia una conferma della sua esistenza e se ne prende cura, ma in quanto semplice strumento di conservazione della stirpe, essa non riceve il suo affetto; il genitore ritratto da Imamura sente la sua responsabilità verso il figlio, ma è impotente di fronte a lui; Morita descrive un padre che delega le sue responsabilità, mentre quello di Ishii coinvolge tutta la famiglia nella sua missione; i due padri di Miike ignorano le loro responsabilità per poi abbracciarle totalmente, come peccatori convertiti.

Analizzando gli ultimi tre film, possiamo notare che in *Battle Royale* l'unica forma di responsabilità presente verso i ragazzi è assicurarsi che il gioco si svolga correttamente, senza curarsi dei singoli partecipanti: è un compito asettico come quello di Sakurada Kazuomi. I genitori di Fukasaku Kinji, inoltre, sono assenti dal film, poiché uccisi, suicidi o semplicemente sconosciuti, come la generazione di adulti che hanno combattuto la Seconda Guerra Mondiale, colpevoli irricognoscibili e privi di redenzione persino agli occhi dei loro stessi figli.

Shamoto Nobuyuki di *Tsumetai nettaigyō*, invece, presenta caratteristiche in comune con Numata Kōsuke: entrambi, uno distaccato e l'altro così dimesso da sembrare apatico, lasciano

estranei prendersi cura della propria progenie. Shamoto non ha la forza di ribellarsi a niente, forse anche lui schiacciato da un mondo che lo rende disadattato in una società di vincenti, dove “il pesce piccolo mangia il pesce grosso” (*jakunikukyōshoku*, 弱肉強食). Come tutti gli altri padri, soprattutto quelli di *Battle Royale*, non ha neanche la forza di affrontare il mondo che gli si ritorce contro, preferendo il suicidio. E' forse una fuga per la quale i padri di Miike l'avrebbero disprezzato.

L'ultimo genitore, Nonomiya Ryōta, creato da Koreeda Hirokazu per *Soshite chichi ni naru*, mostra tratti in comune con Numata Kōsuke – inevitabile pietra di paragone – e allo stesso tempo assomiglia al padre benestante e di classe sociale superiore che aveva già proposto Kurosawa. Prova sincero affetto per il figlio, nonostante l'insoddisfazione generata saltuariamente dal comportamento umile di Keita, ma non è in grado di apprezzare pienamente qualcuno di estrazione sociale inferiore. Vediamo che anche quest'ultimo tipo di genitore, quindi, fugge: ignora le naturali inclinazioni di Keita, a cui ha imposto lo studio del pianoforte, rifugge l'idea di un figlio educato contro i suoi principi – Ryūsei – anche se biologicamente legato a lui. Il valore del sangue di Kurosawa e Ōshima si offusca davanti ai principi umani di affetto e legame dato dal tempo trascorso insieme – ne era un preludio *Tokyo Godfathers* – e si inabissa nelle profondità delle ideologie dimenticate.

In conclusione, anche se si notano degli episodi di redenzione – in Ozu, Ishii, Miike, Kon e Koreeda – il filo rosso che unisce tutti i padri descritti nell'arco di tempo che va dal 1958 al 2013 è la fuga. Seppur inevitabili, dato il *gap* generazionale esistente in tutte le epoche, i gesti di fuga compiuti da questi genitori sono evocati principalmente da una preservazione di un passato che li vedeva dominanti e nelle cui regole essi credevano. Il crollo di un'era può corrispondere a un istinto di autoconservazione; ecco perché, soprattutto in Ozu, la volontà di fuggire dal presente rifugiandosi nei ricordi è così marcata.

Il percorso di questi padri è costituito da un rifiuto iniziale, dall'essere trasportati come foglie inermi dal corso degli eventi, dalla rassegnazione che li fa scendere a patti con la nuova situazione, e infine da un epilogo in tutto e per tutto dipendente dalle loro stesse azioni: possono redimersi e vivere secondo le nuove regole oppure rigettarle e scegliere la solitudine o la morte.

Registi e filmografie

- Ozu Yasujirō (1903-1963)

Nato a Tokyo, era un esponente del cinema realista. I suoi film trattano principalmente della famiglia nipponica e della tradizione secolare dell'arcipelago, anche se negli ultimi anni di attività saranno rappresentati molto spesso i temi della perdita dei valori passati e dell'autorità. Per la presenza di dette tematiche, è considerato "il più giapponese" dei registi.

1927 La spada della penitenza (*Zange no yaiba*, 懺悔の刃)

1932 Sono nato ma... (*Umarete wa mita keredo*, 生れてはみたけれど)

1932 Dove sono finiti i sogni di gioventù? (*Seishun no yume imaizuko*, 青春の夢いまいづこ)

1949 Tarda primavera (*Banshun*, 晩春)

1950 Le sorelle Munekata (*Munekata shimai*, 宗方姉妹)

1953 Viaggio a Tokyo (*Tōkyō monogatari*, 東京物語)

1958 Fiori d'equinozio (*Higanbana*, 彼岸花)

1962 Il gusto del sake (*Sanma no aji*, 秋刀魚の味)

- Kurosawa Akira (1910-1998)

Nato a Ōta, era uno dei registi dalla carriera più longeva e uno dei cineasti giapponesi più noti all'estero, grazie ai premi ricevuti a Cannes e a Venezia. Tra le sue opere si possono trovare molti adattamenti di letteratura classica russa o inglese, e ambientazioni feudali – queste soprattutto nei film diretti a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta.

1943 Sugata Sanshirō (*Sugata Sanshirō*, 姿三四郎)

1950 Rashōmon (*Rashōmon*, 羅生門)

1954 I sette samurai (*Shichinin no samurai*, 七人の侍)

1961 La sfida del samurai (*Yōjinbō*, 用心棒)

1963 Anatomia di un rapimento (*Tengoku to jigoku*, 天国と地獄)

1980 Kagemusha – L'ombra del guerriero (*Kagemusha*, 影武者)

1985 Ran (*Ran*, 乱)

1993 Madadayo – Il compleanno (*Madadayo*, まあだだよ)

- Ōshima Nagisa (1932-2013)

Nato a Kyōto, era uno dei registi giapponesi che più aveva a cuore la nozione di cinema politico e impegnato. Realizzò film di forte impatto erotico e politico, destinati a lasciare il segno sia in Giappone che all'estero, dove le sue opere furono oggetto di molti dibattiti e censure.

1959 Il quartiere dell'amore e della speranza (*Ai to kibō no machi*, 愛と希望の町)

1960 Racconto crudele della giovinezza (*Seishun zankoku monogatari*, 青春残酷物語)

1960 Notte e nebbia del Giappone (*Nihon no yoru to kiri*, 日本の夜と霧)

1968 L'impiccagione (*Kōshikei*, 講師系)

1971 La cerimonia (*Gishiki*, 儀式)

1976 Ecco l'impero dei sensi (*Ai no korīda*, 愛のコリーダ)

1983 Furo o Merry Christmas Mr. Lawrence (*Senjō no merī kurisumasu*, 戦場のメリークリスマス)

1999 Tabù – Gohatto (*Gohatto*, ご法度)

- Imamura Shōhei (1926-2006)

Nato a Tokyo, lavorò con registi del calibro di Ozu Yasujirō e Kobayashi Masaki prima di esordire come regista dapprima alla Nikkatsu e in seguito presso la sua casa di produzione indipendente. Era interessato all'indagine sociale e aveva una particolare cura nella rappresentazione emotiva dei suoi personaggi. Fondò anche la *Yokohama Vocational School of Broadcast and Film*, dove avrebbe studiato anche un giovane Miike Takashi.

1958 Desiderio rubato (*Nusumareta yokujō*, 盗まれた浴場)

1951 Porci, geishe e marinai (*Buta to gunkan*, 豚と軍艦)

1963 Cronache entomologiche del Giappone (*Nippon konchūki*, 日本昆虫記)

1968 Il profondo desiderio degli dèi (*Kamigami no fukaki yokubō*, 神々の深き欲望)

1979 La vendetta è mia (*Fukushū suru wa ware ni ari*, 復讐するは我にあり)

1981 Che ce ne importa (*Eejanaika*, ええじゃないか)

1983 La ballata di Narayama (*Narayama bushikō*, 檜山節考)

2001 Acqua tiepida sotto un ponte rosso (*Akai hashi no shita no nurui mizu*, 赤い橋の下の温い水)

- **Morita Yoshimitsu (1950-2011)**

Nato a Chigasaki, nella prefettura di Kanagawa, era noto per film come *Kazoku game* e *Kitchen*, vincitori di svariati premi. Regista e sceneggiatore, oltre ad opere incentrate sulla vita familiare quotidiana, firmò anche diversi thriller.

1981 *Something Like It (No yōna mono)*

1983 *Giochi di famiglia (Kazoku gēmu)*

1989 *Kitchen (Kicchin)*

1999 *Keiho (39 keihō dai sanjūkyū jō, 39 刑法第三十九条)*

2003 *Like Asura (Ashura no gotoku, 阿修羅のごとく)*

2012 *Take the 'A' Train (Bokuyū: A ressha de ikō, 僕急: A 列車で行こう)*

- **Ishii Gakuryū (1957-)**

Nato a Fukuoka, era precedentemente conosciuto con il nome di Ishii Sōgo. Considerato il precursore dello steampunk underground giapponese, è uno dei cineasti indipendenti usciti alla ribalta tra gli anni Settanta e Ottanta. Regista di culto, ha utilizzato diverse volte nei suoi film alcune band punk e rock giapponesi, come The Roosters e The Stalin, e si è ispirato a un brano dei Bloodthirsty Butchers per la stesura di una sua opera.

1976 *Panic High School (Kōkō dai panikku, 高校大パニック)*

1980 *Crazy Thunder Road (Kuruizaki Sandā Rōdo, 狂い咲きサンダーロード)*

1982 *Burst City (Bakuretsu toshi, 爆裂都市)*

1984 *Giochi di famiglia (Gyakufunsha kazoku, 逆噴射家族)*

2012 *Isn't Anyone Alive? (Ikite iru mono wa inai no ka, 生きているものはいないのか)*

- **Miike Takashi (1960-)**

Nato a Yao, nella prefettura di Osaka, è uno dei registi più prolifici del cinema contemporaneo. Specializzato in *yakuza eiga* (やくざ映画, film sulla mafia giapponese), è però incredibilmente eclettico: ha diretto splatter, commedie, *dorama*, *western* e *jidaigeki* (時代劇, film storici). I protagonisti delle sue opere sono quasi sempre reietti in fuga, senza radici e rifiutati dalla società, oggetto di numerose critiche espresse anche attraverso le numerose scene di violenza presenti nei suoi film.

- 1995 Shinjuku Triad Society (*Shinjuku kuroshakai: Chaina mafia sensō*, 新宿黒社会 : チャイナマフィア戦争)
- 1996 Fudoh: The New Generation (*Gokudō sengokushi: Fudō*, 極道戦国志 不動)
- 1997 Rainy Dog (*Gokudō kuroshakai*, 極道黒社会)
- 1999 Audition (*Ōdishon*, オーディション)
- 1999 Ley Lines (*Nihon kuroshakai*, 日本黒社会)
- 2001 Visitor Q (*Bijitā Kyū*, ビジターキュー)
- 2001 Ichi the Killer (*Koroshiya Ichi*, 殺し屋 1)
- 2010 13 assassini (*Jūsan nin no shikaku*, 十三人の刺客)

- Fukasaku Kinji (1930-2003)

Nato a Mito, nella prefettura di Ibaraki, diresse con successo degli *yakuza eiga* fino al 1997, lasciando poi da parte in genere per cimentarsi nei *jidaigeki*. Da ragazzo sperimentò in prima persona la guerra, che lo segnò per sempre. Verso la fine della sua carriera, lavorò nel mondo dei videogiochi supervisionando la creazione dell'*horror game Clock Tower 3*.

- 1970 Tora! Tora! Tora! (*Tora! Tora! Tora!*, トラ!・トラ!・トラ!)
- 1972 Sotto la bandiera del Sol Levante (*Gunki hatameku moto ni*, 軍旗はためく下に)
- 1973 Lotta senza codice d'onore (*Jingi naki tatakai*, 仁義なき戦い)
- 1980 Virus (*Fukkatsu no hi*, 復活の日)
- 1982 Fall Guy (*Kamata kōshinkyoku*, 蒲田行進曲)
- 2000 Battle Royale (*Batoru rowaiaru*, バトル・ロワイアル)

- Kon Satoshi (1963-2010)

Nato a Kushiro, era un artista poliedrico: *mangaka* (漫画家, “autore di manga”) regista, sceneggiatore e *character designer*, collabora con autori quali Ōtomo Katsuhiro, Oshii Mamoru e Hirasawa Susumu – compositore delle colonne sonore di molte opere di Kon. Celebre la frase che scrive sul suo sito, poco prima di soccombere al cancro al pancreas: “Pieno di gratitudine per tutto ciò che di buono c'è nel mondo, poso la mia penna. Con permesso”.

- 1991 Rōjin Z (*Rōjin Z*, 老人 Z)
- 1997 Perfect Blue (*Paafekuto burū*, パーフェクトブルー)

- 2001 Millennium Actress (*Sennen joyū*, 千年女優)
- 2003 Tokyo Godfathers (*Tōkyō goddofāzāzu*, 東京ゴッドファーザーズ)
- 2004 Paranoia Agent (*Mōsō dairinin*, 妄想代理人)
- 2006 Paprika – Sognando un sogno (*Papurika*, パプリカ)

- Sono Shion (1961-)

Nato a Toyokawa, iniziò a scrivere poesie – poi utilizzate in diverse pellicole – nell’adolescenza, per poi dedicarsi alla regia e, parallelamente, alla recitazione. Nel corso della sua carriera ha diretto *thriller*, e la maggior parte dei suoi film hanno tematiche forti come il suicidio, la violenza, la solitudine e l’alienazione dalla società.

- 1992 The Room (*Heya*, 部屋)
- 2002 Suicide Club (*Jisatsu sākuru*, 自殺サークル)
- 2005 Noriko’s Dinner Table (*Noriko no shokutaku*, 紀子の食卓)
- 2005 Strange Circus (*Kimyōna sākasu*, 奇妙なサーカス)
- 2008 Love Exposure (*Ai no mukidashi*, 愛のむきだし)
- 2010 Cold Fish (*Tsumetai nettaigyō*, 冷たい熱帯魚)
- 2011 Himizu (*Himizu*, ヒミズ)

- Koreeda Hirokazu (1962-)

Nato a Tokyo, è un regista eclettico che ha iniziato la carriera come documentarista. Vincitore di svariati premi, in veste di regista cinematografico tratta spesso i temi del lutto, della memoria e del suicidio. Tra i diversi generi sperimentati dal cineasta vi sono i *jidaigeki* e i *gendai geki* (現代劇, “film contemporanei”) drammatici, spesso tratti da fatti di cronaca.

- 1995 Maboroshi (*Maboroshi no hikari*, 幻の光)
- 1998 After Life (*Wandāfuru raifu*, ワンダーフルライフ)
- 2004 Nessuno lo sa (*Dare mo shiranai*, 誰も知らない)
- 2006 Hana – The Tale of a Reluctant Samurai (*Hana yori mo naho*, 花よりもなほ)
- 2009 Air Doll (*Kūki ningyō*, 空気人形)
- 2012 Like Father, Like Son o Father and Son (*Soshite chichi ni naru*, そして父になる)
- 2015 Our Little Sister (*Umimachi daiari*, 海街ダイアリー)

Bibliografia e sitografia

- ALEXY Allison, RONALD Richard, *Home and Family in Japan, Continuity and Transformation*, Routledge, 2011
- ALIGHIERI Dante, *Divina Commedia, Inferno XXXIV*
- AOYAMA Tomoko, DALES Laura, DASGUPTA Romit, *Configurations of Family in Contemporary Japan*, Routledge, Nissan Institute/Routledge Japanese Studies Series, 2015
- BORDWELL David, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton, 1988
- BURCH Noel, *To the Distant Observer – Form and Meaning in Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California
- DES PRES Terrence, *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps*, New York: Oxford University Press, 1976
- DOWER John W., *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II*, New York, W. W. Norton & Company, 1999
- FELTRI Francesco Maria, BERTAZZONI Maria Manuela, NERI Franca, *ChiaroScuro 3*, SEI, 2010
- GEROW Aaron, *Playing with Postmodernism: Morita Yoshimitsu's Family Game*, in: *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. A cura di: PHILLIPS Alastair e STRINGER Julian. London, Routledge, 2008
- HAMADA Tomoko, *Absent Fathers, Feminized Sons, Selfish Mothers and Disobedient Daughters: Revisiting The Japanese Ie Household*, JPRI Working Paper n° 33, May 1997
- HAMADA Yoshihisa, *Nihon eiga to sensō to heiwa: eiga hyakunen sengo gojūnen* (Il cinema giapponese, la guerra e la pace: Cent'anni di cinema e cinquant'anni di dopoguerra), Isshuisha, Tokyo, 1995
- HASHIMOTO Akiko, TRAPHAGAN John W., *Imagined Families, Lived Families: Culture and Kinship in Contemporary Japan*, State University of New York Press, Albany, 2008
- HEINE Steven, *White Collar Zen: Using Zen Principles to Overcome Obstacles and Achieve Your Career Goals*, Oxford UP, 2005
- ILES Timothy, *Families, Fathers, Film: Changing Images from Japanese Cinema*, in *Japanstudien*, vol. 19, 2007

- KATŌ Akihiko, *The Japanese Family System: Change, Continuity, and Regionality over the Twentieth century*, MPIDR working paper WP 2013-004, Max Planck Institute for Demographic Research, 2013
- KUROSAWA Akira, *Gama no abura: Jiden no yōna mono* (L'olio del rospo: Qualcosa come un'autobiografia), Iwanami Shōten, Tokyo, 1984
- LISE Jeremy, SUDO Nao, SUZUKI Michio, YAMADA Ken, YAMADA Tomoaki, *Wage, Income and Consumption Inequality in Japan, 1981-2008: from Boom to Lost Decades*, Economics Research Center, University of Chicago, Settembre 2013
- MOLONY Barbara, OCHIAI Emiko, *Asia's New Mothers – Crafting Gender Roles and Childcare Networks in East and Southeast Asian Societies*, Global Oriental LTD, 2008
- MORRIS Ivan, *La nobiltà della sconfitta* [The Nobility of Failure: Tragic Heroes in the History of Japan], trad. di Francesca Wagner, Ed. Guanda, 1985
- NOVIELLI Maria Roberta, *Storia del cinema giapponese*, Marsilio Ed., 2001
- NYGREN Scott, *Time Frames: Japanese Cinema and the Unfolding of History*, University of Minnesota Press, 2007
- OTSUBO Shigeru T., *Postwar Development of the Japanese Economy*, GSID, Nagoya University, 2007
- REBICK Marcus, TAKENAKA Ayumi, *The Changing Japanese Family*, Routledge, 2006
- RICHIE Donald, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, 1998
- STAHL David, WILLIAMS Mark (a cura di), *Imag(in)ing the War in Japan – Representing and Responding to Trauma in Postwar Literature and Film*, Leiden, Koninklijke Brill NV, 2010
- STANDISH Isolde, *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, Bloomsbury Academic, 2006
- SUDO Nao, SUZUKI Michio, YAMADA Tomoaki, *Inequalities in Japanese Economy during the Lost Decade*, CIRJE Discussion Paper, CIRJE F-85, 2012
- TANAKA Eiji, *Gendai Nihon eiga* (Il cinema contemporaneo giapponese), Kawada Shobō Shinsha, Tokyo, 2003
- WASHBURN Dennis, *The Arrest of Time: The Mythic Transgressions of Vengeance Is Mine*, in: *Word and Image in Japanese Cinema*. A cura di: CAVANAUGH Carole, WASHBURN Dennis, Cambridge University Press, 2001
- WHITE, Merry Isaacs, *Perfectly Japanese – Making Families in an Era of Upheaval*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, California, 2002

- YAMADA Masahiro, *The Japanese Family in Transition*, Foreign Press Center, Tokyo, 1998
- YAMADA Masahiro, *Parasaito shinguru no jidai* (L'epoca delle *parasite single*), Chikuma Shobō, Tokyo, 1999
- YAMADA Masahiro, *Kazoku to iu risuku* (Il rischio della famiglia), Kabushikigaisha Keisō Shobō, Tokyo, 2001
- YOSHIMOTO Mitsuhiro, *Kurosawa – Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, United States of America, 2000
- *Dainibun – koyō ante wo kiban to shita yutakana kinrōsha seikatsu he no kadai; daisanshō – kinrōsha seikatsu no jūjitsu no tame no kadai* (Seconda parte – discussione sulla sicurezza sul lavoro come base di una vita sana per i lavoratori; capitolo tre – discussione sulla pienezza della vita dei lavoratori)
http://www.mhlw.go.jp/toukei_hakusho/hakusho/roudou/1994/dl/08.pdf, 28/06/15
- Japanese economic takeoff after 1945:
http://www.iun.edu/~hisdcl/h207_2002/jecontakeoff.htm, 20/06/15
- *Kinema Junpō nendobetsu besuto ten – dai 51 kai (1977 nen) ~ dai 60 kai (1986 nen)* (Classifica annuale di Kinema Junpō – i dieci migliori – dal 1977 al 1986),
<http://wonderland02.web.fc2.com/movie/cinema/cinemabest51.html>, 04/07/15
- Occupation and reconstruction of Japan, 1945-52 – Milestone – Office of the Historian:
<https://history.state.gov/milestones/1945-1952/japan-reconstruction>, 13/06/15
- The Plan, Do, Study, Act (PDSA) Cycle | The Deming Institute:
<https://www.deming.org/theman/theories/pdsacycle>, 13/06/15