



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA

Corso di Laurea Magistrale
Scienze dello Spettacolo e della Produzione Multimediale

Tesi di Laurea Magistrale

I delicati rapporti familiari nei film di Yasujirō Ozu

Relatrice

Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Laureando: Francesco Medici

Matricola: 2090096

Anno Accademico

2022/2023

Indice

INTRODUZIONE	5
Capitolo 1: Contesto storico	9
1.1 Il cinema giapponese tra guerra e propaganda dopo l'invasione della Manciuria.....	9
1.2 L'internazionalizzazione del cinema giapponese prima e dopo il secondo conflitto mondiale	12
1.3 L'abuso dello star system	17
1.4 "Kinema Junpo" e il servizio militare di Ozu	20
Capitolo 2: La figura di Ozu Yasujirō e la geometria dei suoi film	25
2.1 Introduzione alla carriera cinematografica e influenze statunitensi	25
2.2 «Un regista fa cinema come un pesce nuota o un uccello vola».....	28
2.3 La questione del reale ed estetica cinematografica del cineasta.....	30
2.4 Ozu e la cultura Zen	34
2.5 Oltre lo Zen: lo stile trascendentale in Oriente e in Occidente	39
2.6 Riflessioni sul mestiere	44
2.7 <i>Tokyo-ga</i> di Wim Wenders	49
Capitolo 3: <i>Tarda primavera</i>	59
3.1 Suddivisione in tre atti.....	59
3.2 Il «volere per l'altro» e la rappresentazione della quotidianità.....	60
3.3 Visuale ad altezza Tatami e Setsuko Hara	60
3.4 Impianto stilistico.....	63
3.5 Due binari: il Wa in bilico tra modernità e tradizione.....	64
3.6 Elementi di commedia a cavallo tra Oriente e Occidente e lo spettacolo del teatro Noh.....	66
3.7 La realtà dei matrimoni combinati	68
3.8 Composizione dei dialoghi e l'elemento dello specchio.....	70
3.9 Silenzio e Immobilità: I Momenti di Nulla (il <i>Mu</i>)	75
3.10 Cinema di corrispondenze ed ellissi.....	77
3.11 La Felicità si costruisce passo dopo passo	79
3.12 Sequenze emozionali	80
3.13 Dinamiche tra interni ed esterni	82
3.14 La conclusione di una <i>Primavera</i>	84
Capitolo 4: <i>Viaggio a Tokyo</i>	87
4.1 Tra memoria e continuità nel cinema di Ozu	87

3.2 Inurbamento del dopoguerra e conseguente crollo delle aspettative familiari	89
3.3 Visioni e riflessioni in quadri temporali	96
3.4 Tempo e simmetria: riflessioni sull'esistenza.....	97
3.5 Separazione di una notte e dialoghi silenziosi.....	98
3.6 L'immagine-tempo di Deleuze	100
3.7 Dialettica individuo-comunità.....	101
3.8 Reimpiego di situazioni precedenti	102
3.9 Risonanze e spazi bianchi	103
3.10 Sinfonia visiva: le pose parallele.....	105
3.11 Rovesciamenti visivi: il dialogo frammentato	106
3.12 Il <i>mujo</i> (無常)	107
Bibliografia	111
Sitografia	112
Filmografia	113

INTRODUZIONE

Fra le cinematografie asiatiche, la giapponese è indubbiamente quella che ha saputo ritagliarsi uno spazio maggiore nella storia del cinema mondiale, anche grazie all'indiscussa autorevolezza di registi tra i quali: Mizoguchi Kenji; Naruse Mikio; Kurosawa Akira, Oshima Nagisa; Imamura Shohei. Il cinema del paese del sol levante, sebbene scoperto in Occidente solo a partire dagli anni Cinquanta, è riuscito ad imporsi grazie a questi autori in tutte le stagioni del cinema: da quella del muto, attraverso quelle dell'avvento del sonoro, dell'età classica, del passaggio al colore, degli anni della modernità, sino al cinema postmoderno. Esso non si è solo posto al centro dell'attenzione della critica e della storia del cinema, ma è divenuto anche il punto di riferimento di molti cineasti occidentali di primo piano, come testimoniano l'attenzione dedicata dai registi della Nouvelle Vague, in particolare Jean-Luc Godard, a Mizoguchi, i debiti che George Lucas, Steven Spielberg e Francis Ford Coppola hanno dichiarato di avere nei confronti di Kurosawa e gli espliciti omaggi rivolti da Wim Wenders prima e da Aki Kaurismaki poi al lavoro del maestro Yasujiro Ozu.

Il presente lavoro di tesi è volto ad analizzare il lavoro del cineasta di Tokyo, partendo da un primo capitolo in cui si attua un *excursus* storico circa la situazione in cui versava il Giappone a cavallo delle due guerre e durante e post secondo conflitto mondiale. Un periodo in cui, come ci descrive Ozu stesso, i film stranieri, quelli americani specialmente, erano accolti con grande entusiasmo, e, a partire dagli anni '30, nell'età d'oro del cinema muto, anche tra i film giapponesi iniziarono ad apparire dei lavori eccellenti, dal livello e qualità tali da poter competere con quelli stranieri. Si passa poi a soffermarsi sulla situazione dello Star System e delle opinioni relative ad esso che nutre Ozu. Il regista riconosceva infatti che gli eccessi dello star system non andassero bene ma riteneva che fosse doveroso riconoscere loro una certa importanza. Reputava certamente che un film con una star fosse una garanzia dal punto di vista commerciale, tuttavia, Ozu si riteneva capace di girare film anche senza star, poiché la loro presenza era da considerarsi quasi un'aggiunta che poteva sempre risultare comoda se le persone con cui si andava a lavorare avessero mostrato spirito

collaborativo. Nel secondo capitolo si delinea la figura di Yasujiro Ozu, l'inizio della sua carriera cinematografica, la geometria dei suoi film e le influenze statunitensi che ricevette. Ozu dimostrò subito padronanza nell'uso delle convenzioni tipiche del cinema sul piano narrativo e linguistico. Rispetto ad altri film giapponesi dell'epoca, quelli del regista di Tokyo manifestano un intelligente uso di motivi che legano fra loro le diverse parti e un ottimo ricorso a effetti di rovesciamento delle attese. Questa buona padronanza dei codici del cinema americano è visibile sicuramente nell'impiego di figure come il campo/controcampo, i raccordi di sguardo e azione, il montaggio alternato e le soggettive. L'attenzione ai modelli americani nacque dall'amore di Ozu per quel cinema, amore che assunse connotazione cinefila nei numerosi manifesti di film americani che costellano i suoi film negli anni '20 e '30. Si spiega poi l'impiego dello stile Zen e di quello trascendentale, tra i quali è quasi indefinibile capire il limite in cui finisce uno ed inizia l'altro. A differenza di registi occidentali, come Bresson, il regista orientale non orchestra mai i suoi film intorno ad una figura "cristica" e per questo più di un personaggio può partecipare al trascendente attraverso vari eventi decisivi.

Gli ultimi due capitoli si concentrano sull'andare a toccare due dei più importanti e famosi lungometraggi di questo autore: *Tarda primavera* e *Viaggio a Tokyo*. L'analisi dei due film è volta a sottolineare sia gli aspetti tecnici e i guizzi artistici di Ozu, che si conciliano con un modo di lavorare caratterizzato da manierismo e precisione ma soprattutto la delicatezza e intimità dei rapporti familiari (lo *ie* 家), proprio tali rapporti vedono il proprio disgregarsi di fronte ad eventi ineluttabili. Il primo, film del 1949, non presenta un Ozu conservatore e angosciato per la perdita di uno stile di vita, ma piuttosto un progressista che riconosce la necessità di cambiamento, sebbene sia addolorato per le conseguenze (ciò perfettamente rappresentato dal personaggio di Shukichi Somya). Nel secondo invece, del 1953, notiamo come l'inurbamento e la conseguente corsa al denaro, al lavoro, al guadagno possa risultare deleteria per gli affetti familiari. Si cita il concetto del *mujo* a cui fa riferimento Dario Tomasi, aspetto centrale nella tradizione giapponese che indica il

carattere effimero di ogni fenomeno terreno. Il fumo di una sigaretta o di un comignolo, piuttosto che le immagini riflesse sull'acqua. Tutto è effimero e dunque l'uomo deve armonizzarsi a tale cambiamento senza rimanere testardamente attaccato a ciò che era, a ciò che si dà indipendentemente dall'inutile affannarsi delle nostre esistenze.

Capitolo 1

Contesto storico

1.1 Il cinema giapponese tra guerra e propaganda dopo l'invasione della Manciuria

L'invasione della Manciuria coincise con l'introduzione del cinema sonoro in Giappone: nel 1931 fu infatti prodotto il primo film sonoro giapponese. L'anno seguente, i film sonori giapponesi furono 45, ancora pochi rispetto alla produzione complessiva, ma un progresso non trascurabile in termini assoluti. Dal 1933 al 1935 l'industria cinematografica intraprese un notevole sforzo di modernizzazione e di adeguamento delle strutture per la produzione di film sonori. L'impegno economico e logistico fu notevole perfino per Nikkatsu e Shōchiku, la cui stabilità finanziaria fu scossa dalle spese affrontate per il rinnovo delle attrezzature e degli studi di posa. In questa fase di forte competizione molte piccole e medie società di produzione cinematografica fallirono o furono assorbite per cui, tra il 1936 e il 1937, il mercato sarebbe stato sostanzialmente egemonizzato da Nikkatsu, Shōchiku e dalla Tōhō eiga, nata dalla fusione di quattro case di produzione.

Gli effetti dell'"incidente" mancese sull'industria cinematografica furono inizialmente marginali e i film a soggetto militare, come *Manmō kenkoku no reimei (L'alba della fondazione nazionale per la Manciuria e la Mongolia)*¹ di Kenji Mizoguchi, relativamente pochi, anche perché la funzione propagandistica era affidata soprattutto ai cinegiornali, ai film di attualità e a quelli culturali (*bunka eiga*). Queste produzioni erano in gran parte appannaggio di società collegate ai grandi gruppi giornalistici Asahi, Mainichi, Yomiuri e, dal 1936, all'agenzia di stampa unificata Dōmei. Cinegiornali, documentari e film culturali, spesso commissionati dai ministeri dell'Esercito e della

¹ *Manmō kenkoku no reimei (L'alba della fondazione nazionale per la Manciuria e la Mongolia)*, Kenji Mizoguchi, JAP, 1932).

Marina, erano proiettati prima dell'inizio dei film "regolari", oppure in apposite sale a prezzi estremamente popolari.

Un esempio di queste produzioni, commissionata al Mainichi dall'esercito, fu il "celeberrimo" film culturale *Hijōji Nippon (Il Giappone in tempo di crisi)*², tanto platealmente propagandistico da essere utilizzato come prova a carico degli imputati nel processo di Tōkyō nel 1945. Il film, sonoro, era una lunga concione patriottica del ministro della Guerra Araki Sadao, nella quale veniva esaltata la missione divina delle armate giapponesi che si battevano per difendere e diffondere la "via imperiale" (*kōdō*) e per portare la pace in Asia. Araki poi passava a condannare l'"occidentalizzazione" (intesa come perversione dello spirito nazionale).

Anche nel cinema di intrattenimento, tuttavia, la pressione governativa sia attraverso i canali istituzionali sia attraverso le organizzazioni di destra, non tardò a produrre i suoi effetti. Dopo un avvio stentato, il numero dei film dedicati direttamente o indirettamente alle vicende belliche sul continente aumentò: nel 1933 la Nikkatsu produsse *Sakebu Ajia (L'Asia alza la voce)*³ di Uchida Tomue, nel 1934, la Shōchiku *Omoiokoseyo Nogi Shōgun (Ricordiamo il generale Nogi!)*⁴ di Yoshimura Misao. Negli stessi anni i film ritenuti "non ortodossi", anche se muniti del visto della censura, furono sottoposti a forti pressioni. Nel gennaio 1934 il film *Machi no hi (Fuochi della città)*⁵, prodotto dalla Shōchiku, fu duramente contestato da gruppi di destra perché ritenuto una critica indiretta allo spirito nazionale nipponico. Nello stesso anno il governo creò il Comitato per il controllo della cinematografia (*Eiga tōsei iinkai*), aumentando così la capacità di controllo statale sul cinema.

² *Hijōji Nippon (Il Giappone in tempo di crisi)*, Araki Sadao, JAP, 1945).

³ *Sakebu Ajia (L'Asia alza la voce)*, Uchida Tomue, JAP, 1933).

⁴ *Omoiokoseyo Nogi Shōgun (Ricordiamo il generale Nogi)*, Yoshimura Misao, JAP, 1934).

⁵ *Machi no hi (Fuochi della città)*, Shōchiku, JAP, 1934).

Il cinema ha dato un contributo fondamentale alla diffusione e al rafforzamento dell'ideologia del regime, anche e soprattutto attraverso i film di intrattenimento. Vi furono importanti eccezioni, quali i registi Kamei Fumio nel settore documentaristico e Yamanaka Sadao in quello dei *jidaigeki*. Più diffuse furono forme di resistenza "passiva", come quelle adottate da Mizoguchi e da Ozu Yasujirō che si rifugiarono in film tratti da testi letterari o ambientati nel periodo Meiji. Tuttavia, l'intero settore cinematografico fu costretto ad uniformarsi alle direttive governative e solo rarissime crepe al sistema si rivelarono dopo il 1939. Non sono pochi i film a soggetto, prodotti in questo periodo, che nonostante il pesante condizionamento ideologico, mantengono un notevole impatto cinematografico. Anche i meno riusciti, tuttavia, con il loro stile quasi documentaristico costituiscono una preziosa testimonianza e una insostituibile fonte di analisi di questo tormentato periodo della storia giapponese⁶.



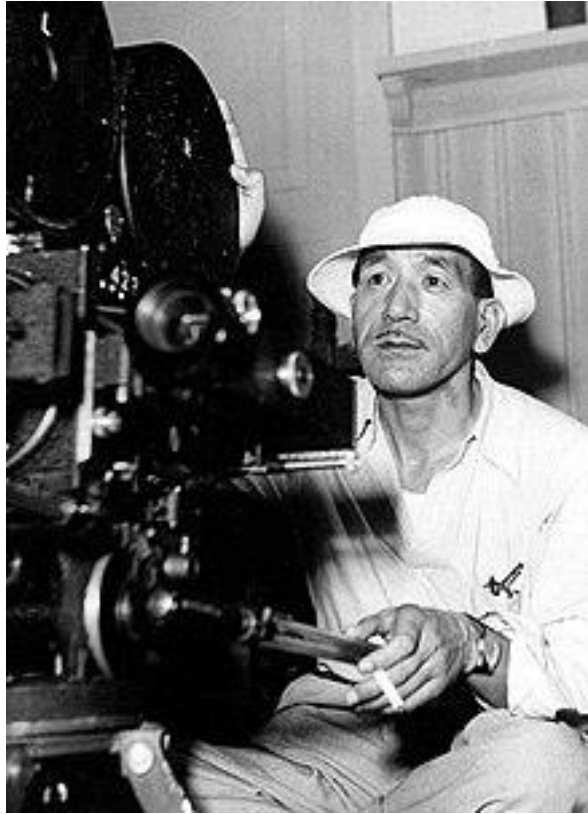
⁶ M. Del Bene, *Il cinema giapponese tra guerra e propaganda, 1931-1945*, in AsiaMedia, 2 gennaio 2017, [Il cinema giapponese tra guerra e propaganda, 1931-1945 \(unive.it\)](https://www.asiamedia.it/2017/01/02/il-cinema-giapponese-tra-guerra-e-propaganda-1931-1945-unive.it/)

1.2 L'internazionalizzazione del cinema giapponese prima e dopo il secondo conflitto mondiale

In un capitolo del suo saggio *Scritti sul cinema* intitolato *L'internazionalizzazione del cinema giapponese*⁷ Yasujirō Ozu esprime la sua impazienza nel poter vedere completato *Atarashii tsuchi* (*La nuova terra*)⁸ di Arnold Fanck e Itami Mansaku. Il motivo dietro questa sua inquietudine era che si trattava del primo film internazionale prodotto nel Giappone e la sua speranza risiedeva nel fatto che da questa occasione le produzioni internazionali potevano svilupparsi sempre di più. Nel Giappone dell'epoca, descritto qui da Ozu, non esisteva un sistema di produzione cinematografica in possesso di grandi capitali, per tale motivo era impossibile soddisfare eventuali richieste. Bisognava far conoscere in maniera artistica i costumi, la natura della gente e la cultura del Giappone attraverso il mezzo cinematografico. Giunti nell'epoca del cinema sonoro ci si iniziava a domandare se la difficile comprensione della lingua giapponese potesse essere un ostacolo. Ozu, tuttavia, era convinto del contrario, consapevole di quanto piacessero ai connazionali i film stranieri e soprattutto era fermo sulla convinzione che il cinema del suo paese dovesse avanzare sulla strada dell'internazionalizzazione per smettere di essere emarginato dalla scena mondiale come avveniva in quel periodo (1937).

⁷ O. Yasujirō, *Scritti sul cinema*, cap. *L'internazionalizzazione del cinema giapponese*, (a cura di Franco Picollo e Hiromi Yagi), Donzelli Editore, Roma, 2016, pp. 175-176.

⁸ *Atarashii tsuchi* (*La nuova terra*, Arnold Fanck e Itami Mansaku, GER/JAP, 1937).



Yasujirō Ozu ci descrive una prima e breve ricognizione della situazione del cinema nel paese del Sol Levante prima e dopo la Seconda Guerra Mondiale. Negli anni prima del conflitto, in Giappone, i film stranieri, quelli americani specialmente, erano accolti con grande entusiasmo. A partire dagli anni '30, nell'età d'oro del cinema muto, anche tra i film giapponesi sono apparsi dei lavori eccellenti, dal livello e qualità tali da poter competere con quelli stranieri: *Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo* (Sono nato, ma...) ⁹ dello stesso Ozu (1932); *Taki no shiraito* ¹⁰ di Mizoguchi (1933); *Kagirinaki hodo* ¹¹ di Mikio Naruse (1934). Questi 3 registi si dedicarono ad ambientazioni contemporanee e storie di vita vissuta, dando vita al genere cinematografico *gendai-geki* (genere di film e televisione o teatro in Giappone. A differenza del genere *jidai-geki* dei

⁹ *Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo* (Sono nato, ma..., Yasujiro Ozu, JAP, 1932).

¹⁰ *Taki no shiraito* (Mizoguchi Kenji, JAP, 1933).

¹¹ *Kagirinaki hodo* (Mikio Naruse, JAP, 1934).

drammi storici, le cui storie sono ambientate nel periodo Edo, le storie *gendai-geki* sono drammi contemporanei ambientati nel mondo moderno)¹².

Con lo scoppio della guerra però le proiezioni di film stranieri in Giappone furono proibite e i film del paese stesso, con l'entrata in vigore della legge sul cinema (approvata il 5 aprile 1939 ed entrata in vigore il 1° ottobre dello stesso anno), divennero via via sempre più mediocri. Ozu riflette sul fatto che il decadimento del cinema del suo paese fosse dovuto ad una cattiva applicazione della legge sul cinema. Tale legge inizialmente doveva infatti favorire un sano sviluppo del cinema come mezzo per promuovere la crescita della cultura popolare nazionale ma con la sua applicazione l'attività cinematografica divenne un mestiere costretto a sottostare ad un sistema di registrazione obbligatoria. Non solo i film già realizzati venivano sottoposti a pesanti censure ma anche prima di iniziare delle riprese le sceneggiature dovevano passare il vaglio della censura del Ministero dell'Istruzione. Questa mancanza di sensibilità nei confronti del cinema da parte dei funzionari della censura faceva sì che in molti casi le sceneggiature venissero modificate in peggio ovviamente. Ozu, avendo fatto parte di una commissione esaminatrice che si occupava di valutare la competenza tecnica di registi, operatori e attori, conosceva bene il funzionamento del sistema di registrazione. Ad esempio, nel caso degli attori, anche se aspetto fisico e capacità recitative venivano ritenute idonee, se non si superava l'esame di cultura generale non si poteva ottenere il visto di approvazione come attore. La cultura generale è sicuramente importante, tuttavia quella necessaria si poteva anche acquisire durante lo svolgimento del lavoro, ciò che dovrebbe realmente essere importante valutare è la predisposizione al ruolo attoriale.

La legge su cinema venne abrogata formalmente il 26 dicembre 1945, lasciando la speranza che la settimana arte potesse essere revitalizzata all'insegna della democratizzazione. Il regista di Tokyo si mostra però dubbioso sull'avvenire *“Non credo però che, con l'attuale situazione degli studi e delle*

¹² *Età d'oro del muto ed il passaggio al sonoro*, in NIHON JAPAN GIAPPONE, La terra del sol levante, [Età d'oro del muto ed il passaggio al sonoro nel cinema giapponese \(nihonjapangiappone.com\)](http://nihonjapangiappone.com)

attrezzature, possano nascere subito opere importanti”¹³. La sua opinione è che, nel periodo post-guerra, le pellicole giapponesi andranno nella medesima direzione intrapresa da quelle americane. I film statunitensi di questo periodo si dividono sostanzialmente in tre gruppi: quelli che seguono le regole dello *star system*; quelli a colori (technicolor); gli adattamenti di opere letterarie (che risultò il fenomeno più interessante). Esempio famoso fu *Tobacco Road (La via del tabacco)*¹⁴, che ebbe un enorme successo a teatro e successivamente fu adattato per il cinema. Descrivendo lo stato in cui versa il Giappone Ozu ci rende più consapevoli dei suoi timori. L’impoverimento dovuto alla guerra ha portato molte persone a vivere in condizioni di estrema ristrettezza. In una situazione di tale degrado non ci si aspetta certo che la tendenza principale dei film abbia una connotazione romantica che distolga lo sguardo dal reale. Sarà proprio il reale a caratterizzare quei film giapponesi che, seppur non numerosi, affronteranno con determinazione la triste situazione in cui versa il paese.

Ad un anno dalla fine del conflitto mondiale (1946) Ozu nota come tutti “se la prendano molto comoda”, riferendosi sia alle case produttrici che ai contenuti dei film. Anche sul versante della creazione di nuove star ci si ritrova in una situazione di incertezza. Ad Ozu stesso molti dei nuovi attori di quell’anno risultano sconosciuti e il dubbio sul loro effettivo livello di preparazione sorge spontaneo. Anche il pubblico è cambiato, il livello degli spettatori si è abbassato, ma questa è una conseguenza negativa del fatto che durante la guerra sono stati realizzati solo film che non si preoccupavano minimamente di migliorare il livello degli spettatori. Il maestro del realismo, riflettendo sui tipi di contenuti da proporre a questi spettatori, decide di proporre di positivi. Nonostante il pessimo stato delle attrezzature dell’epoca fosse molto penalizzante, molti si preoccupavano di concorrere al ritmo dei film americani. Ma il ritmo dei giapponesi è naturalmente molto differente e, soprattutto, se si facesse l’impossibile per eguagliare l’andamento della produzione americana, il cinema giapponese non sarebbe più tale. Piuttosto, come ricorda Ozu, è

¹³ O. Yasujiro, *Scritti sul cinema*, cap. *Il cinema giapponese da oggi in avanti*, cit., p. 179.

¹⁴ *Tobacco Road (La via del tabacco)*, John Ford, USA, 1941).

più importante che ci siano serenità e passione e, accordandosi anche con colleghi quali Shimizu Hiroshi, Inoue Kintaro e Mizoguchi Kenji, decise di girare solo film dettati dalla sua volontà, realizzandone al massimo uno all'anno.

Il primo lungometraggio dopo la fine del conflitto sarà *Nagaya shinshiroku (Il chi è di un inquilino)*¹⁵ (1947). Da questa opera si nota la profonda influenza che la Seconda guerra mondiale ebbe sul regista, è evidente infatti un netto cambiamento di stile rispetto alle precedenti creazioni dell'artista. La trama non è più l'elemento portante mentre l'atmosfera, l'ambiente e il carattere dei personaggi acquistano maggiore importanza. La storia è ambientata nel Giappone del dopoguerra, in una zona povera nelle vicinanze di Tokyo. Kohei è un bambino che si è perso o che è stato abbandonato. Toshiro, che si guadagna da vivere facendo l'indovino, trova il bambino per strada e decide di portarlo con sé a casa. Tamekichi, il suo coinquilino, non vede di buon occhio i bambini e allora gli proibisce di tenerlo da loro. Nessuno vuole badare al fanciullo. Toccherà a Otane, una scorbutica vedova di mezz'età, prendersi cura di lui. Inizialmente lo ospiterà di controvolgia ma successivamente tra loro si verrà a formare un affettuoso legame. I personaggi del film sono sopraffatti dalle conseguenze della guerra. Otane ha perso il marito, il bambino si ritrova senza i genitori, altri ancora non possono permettersi di fare il lavoro che desiderano e si adattano a fare qualsiasi cosa gli si presenti. Lo sguardo del cineasta si sofferma sulla loro condizione e le conseguenze che essa comporta. I cuori si induriscono, non ci si può permettere di pensare agli altri a discapito di sé stessi. I personaggi sanno che bisogna aiutare il bambino ma nessuno di essi vuole farlo e tentano di affidarlo a qualcun altro. Allo stesso tempo, però, c'è bisogno di contatto umano e spirito di gruppo. Per sopravvivere occorre aiutarsi a vicenda. Il nucleo familiare è distrutto dalla

¹⁵ *Nagaya shinshiroku (Il chi è di un inquilino)*, Y. Ozu, JAP, 1947).

guerra. Le persone non sono unite dal sangue ma dalla vicinanza e dalla lotta comune per sopravvivere¹⁶.

1.3 L'abuso dello star system

Lo star system è da sempre considerato uno dei sistemi tipici della produzione cinematografica, il cui fondamento trae origine dalla popolarità delle star. Un esempio evidente lo abbiamo con il *Motion Picture Almanac* in cui si parla della popolarità delle star tramite un sondaggio fatto presso i gestori di sale cinematografiche del paese di riferimento e, si può arrivare a sapere chi fossero le *money making star* nel 1947 o nel 1948. Per molti anni, al primo posto c'è sempre stata Shirley Temple, e ciò lascia immaginare quanto la popolarità degli attori considerata dal punto di vista degli incassi delle sale risulti di estrema importanza per le decisioni dell'industria cinematografica. In realtà lo star system esisteva già nel mondo del teatro sia in Occidente che in Oriente prima della nascita del cinema. Quest'ultimo ha preso la forma della recitazione drammatica, gli attori sono diventati indispensabili e di conseguenza quello del cinema è diventato un mondo simile a quello del teatro permettendo la nascita dello star system in campo cinematografico. I due star system sono però molto diversi fra loro per storia e tradizioni. Nel cinema la comparsa di una star non avviene in un luogo circoscritto ma può nascere ovunque e sotto questo punto di vista risulta un ambiente aperto che non ha barriere. All'interno del cinema chiaramente anche attori non ancora maturi artisticamente parlando possono diventare delle star, questo a differenza di quanto avviene invece nel mondo teatrale e Shirley Temple ne è un esempio.

Le star però sono un fenomeno curioso perché c'è il rischio che vengano osannate dalle masse non per la loro bravura attoriale ma per la loro immagine o per qualche altra caratteristica innata. Se un attore ha quindi un volto o un tratto caratteriale che incontra i gusti del tempo può raggiungere una

¹⁶ Redazione Film4Life, *Il chi è di un Inquilino (1947) di Yasujiro Ozu*, in Film4Life Curiosi di Cinema, 16/07/2015, [II chi è di un Inquilino \(1947\) di Yasujiro Ozu \(filmforlife.org\)](http://filmforlife.org).

popolarità che nemmeno avrebbe sognato. L'industria cinematografica cerca poi di sfruttare questo fenomeno, perché questo è quello che interessa alle masse che vanno al cinema a seconda dei casi: la grazia di una giovane innocente; la sensualità di una donna matura; la compostezza di una donna malinconica; un bell'uomo gioviale e gentile. Ne è un esempio lampante la popolarità acquisita da Mori Masayuki dopo *Anjô-ke no butôkai*¹⁷, diretto da Kôzaburô Yoshimura, così come il fatto che con *Yoidore tenshi, L'angelo ubriaco*¹⁸, Toshirô Mifune abbia iniziato ad attrarre l'attenzione del pubblico. Grazie a questo film, infatti, iniziò la lunga collaborazione tra Kurosawa (ben più noto) e Mifune. Ozu riconosce senz'altro che gli eccessi dello star system non vanno bene ma ritiene che si doveroso riconoscere loro una certa importanza. Sicuramente un film con una star è una garanzia dal punto di vista commerciale. Tuttavia, Ozu si ritiene capace di girare film anche senza star, la loro presenza è da considerarsi quasi un'aggiunta che può sempre risultare comoda se le persone con cui si va a lavorare mostrano uno spirito collaborativo. Le star preferite dal regista sono attori o attrici che sappiano recitare bene e che mostrino una grande sensibilità. Le difficoltà emergono però quando Ozu si trova a lavorare con star che gli vengono imposte e che sono create solo con scopo commerciale temporaneo. In molti casi la durata della vita artistica di una star dipende dalla sua bravura nella recitazione perché, per quanto un divo incontri i gusti dell'epoca e sia osannato dalla gente, se non sa recitare in maniera adeguata, il pubblico si stuferà molto rapidamente. Ci sono registi a cui non piace utilizzare le star ed evitandone l'utilizzo possono organizzare cast con attori selezionati fra gli esordienti più promettenti, dal punto di vista degli incassi però rischiano molto. Qualora dovessero avere successo le opere potrebbero anche diventare talmente originali da fare epoca e il regista potrà raccogliere i frutti delle sue aspirazioni.

Fra coloro che non vogliono usare le star ce ne sono molti che in genere tendono a realizzare dei film semi-documentari perché, per la natura stessa del tipo di film, se apparisse una star affermata

¹⁷ *Anjô-ke no butôkai* (Kôzaburô Yoshimura, JAP, 1947).

¹⁸ *Yoidore tenshi (L'angelo ubriaco)*, Akira Kurosawa, JAP, 1948).

guasterebbe l'impressione vissuta dal pubblico. I semi-documentari sono generi in cui non si monta neanche un set, dunque, devono dare la sensazione di vivere l'atmosfera del luogo in cui avvengono i fatti narrati; quindi, i personaggi non funzionerebbero con il volto noto di una star dello schermo. Di solito si preferisce qui dare spazio ad esordienti sconosciuti. Dal momento che nei semi-documentari chi conta è il regista, lo star system con loro ha poco a che fare. Uno dei difetti del cinema giapponese nel periodo in cui scrive Ozu è che nessuno stava seriamente pensando a come creare nuove star. La competizione per girare film con star acclamate è molto accanita ma tale discorso riguarda solo quelli che garantiscono il successo al botteghino, senza prestare la minima attenzione alla formazione di quelle che dovrebbero essere le figure portanti del cinema giapponese del domani.

Shirō Kido, direttore degli studi di Ofuna, viene definito straordinario da Yasujiro Ozu in questo senso perché aveva una lungimiranza e un talento incredibili nella formazione di star. Soprannominato "il re dei creatori di star", sapeva bene come addestrarle fra gli esordienti e crescerle fino a far raggiungere loro una posizione. In genere per promuovere un esordiente la cosa migliore è lanciarlo insieme ad una presenza attoriale affermata e questo è esattamente il modus operandi di Kido. Molte delle attrici che ai tempi sono riuscite a farsi un nome cominciarono la loro carriera interpretando la parte della sorella minore di Kurishima Sumiko. I registi contemporanei a Ozu, a differenza del passato, lavoravano con un sistema contrattuale per cui ogni singolo film risultava decisivo, per tale motivo non volevano avventurarsi in nulla che potesse essere al di fuori delle loro iniziali intenzioni. Per ottenere la garanzia al botteghino è più facile e sicuro scegliere star già affermate e, in conclusione, Ozu spiega che è questa la ragione per cui non nascevano più star e, anche se affermava di non tenere particolarmente al mantenimento dello star system, non poteva non demoralizzarsi immaginando il domani del cinema giapponese spoglio di tali presenze.

1.4 “Kinema Junpo” e il servizio militare di Ozu



È da giovanissimo, a 17 anni circa, che Ozu inizia a leggere *Kinema Junpo*, la più antica rivista cinematografica del Giappone, che iniziò la sua pubblicazione nel luglio 1919. Raggiunti i quarant'anni di attività il cineasta si convince di come, in tutto il mondo, non ci sia una rivista tanto longeva e utile grazie al valore della sua documentazione. Se si voleva ricordare la trama di un film uscito oltre un decennio prima consultando un numero della rivista di quel periodo era possibile reperire le informazioni ricercate. Ma agli albori degli anni '50, con lo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa, questo tipo di notizie veniva diffuso ovunque e i film considerati migliori della classifica stavano venendo a coincidere con quelli di maggior successo commerciale.

Dopo due anni di assenza nel mondo cinematografico per il servizio militare (dal '37 al '39 fu impegnato nella seconda guerra sino-giapponese) Ozu percepisce di essere rimasto indietro dal

punto di vista delle tecnologie e che avrebbe dovuto quasi ricominciare da capo. Decise quindi di girare in abbondanza per poter così acquisire l'esperienza tecnica tale da permettergli di affrontare con tranquillità un film impegnativo. Obiettivo primario per lui sarà proprio girare un film sui soldati e sugli orrori del conflitto armato. Ma non un qualcosa di cupo bensì di sereno nonostante la sofferenza. Ozu racconta come si viveva al fronte, anzi come si sopravviveva, cioè solo con il realismo che deriva dall'aver uno spirito positivo, imparando a guardare le cose così come sono. E da quel momento in poi il regista avrebbe applicato questo spirito al cinema. Appena rientrato scrive insieme a Tadao Ikeda la sceneggiatura di *Ochazuke no aji (Il sapore del riso al tè verde*¹⁹).

Durante la sua assenza la situazione era parecchio cambiata, nel luglio del '38 sceneggiatori e funzionari del ministero degli Interni si incontrarono stabilendo direttive di lavoro comuni: la soppressione di ogni tendenza individualistica introdotta nel paese dai film occidentali; l'esaltazione dello spirito giapponese, del sistema familiare e del senso del sacrificio; la condanna di ogni forma d'occidentalizzazione, specialmente fra i giovani; la necessità di evitare la rappresentazione di comportamenti e linguaggi frivoli; il bisogno di approfondire il senso del rispetto verso padri, fratelli anziani e altri superiori. È nella rete della censura di cui si parlava precedentemente che cade la sceneggiatura de *Il sapore del riso al tè verde*. Il film avrebbe dovuto descrivere la realtà di una coppia borghese nel momento in cui l'uomo parte per il fronte di guerra. L'atteggiamento del marito è calmo, consapevole della necessità di fare il proprio dovere, in contrasto con l'egoismo della moglie. Alla fine, la donna si rende conto dei suoi errori e, la notte prima della partenza, dividono una ciotola di riso al tè verde. È proprio la semplicità di tale scena a suscitare le ire dei censori, i quali consideravano il riso al tè verde poco adatto alla solennità del momento, che sarebbe stata meglio espressa con un cibo come il riso rosso. Ozu però non pensa affatto di accettare i cambiamenti, riscriverà e girerà il lungometraggio nel 1952.

¹⁹ *Ochazuke no aji (Il sapore del riso al tè verde*, Y. Ozu, JAP, 1952).

Nel 1943 egli è nuovamente chiamato alle armi e inviato a Singapore, nel corpo di propaganda cinematografica. Gli verrà commissionato un film sui movimenti indiani d'indipendenza ma invece d'impegnarsi in un progetto che non gli interessa, trascorre molto tempo a vedere film americani che, dal '41 in poi, erano stati banditi dal suo paese (a colpirlo maggiormente sarà *Citizen Kane*²⁰). Nell'agosto del '45, all'arrivo delle truppe britanniche, si affretta a bruciare la pellicola "indiana" girata. Sarà internato in un campo inglese e ritornerà in patria solo nel febbraio del '46. Il Giappone che ritrova è allo stremo. Hiroshima e Nagasaki sono state rase al suolo e al gravissimo problema della disoccupazione dilagante si aggiunge quello degli oltre tre milioni di soldati rimpatriati. Dal '45 al '51 il paese sarà sotto il governo del generale MacArthur, comandante supremo delle Potenze Alleate, che mirava a distruggere le radici della potenza imperialistica giapponese per fare del paese un alleato della politica americana in Oriente. Lo SCAP imporrà pesanti criteri di censura, soprattutto per i temi imperniati su valori antidemocratici, in cui erano compresi tutti i *jidaigeki*. Molti registi che negli anni di guerra avevano girato film inneggianti alla politica imperialista si convertirono, realizzando i cosiddetti "film democratici", i quali esaltano la libertà individuale e politica, condannando ogni forma di autoritarismo.

A 5 anni dalla fine del conflitto Yasujiro Ozu inizia a considerare tutto ciò che all'epoca (1950) era considerato vecchio. Il suo primo desiderio era che le attrezzature tecniche degli studi venissero rinnovate e per far sì che questa possibilità si concretizzasse era indispensabile dotare gli studi cinematografici del paese di nuove macchine da presa e nuovi impianti di registrazione sonora. La vasta gamma di tematiche presenti nei film giapponesi venivano considerate ristrette perché era il paese stesso ad essere ristretto. Ozu si pone quindi l'obiettivo di realizzare film migliori dal punto di vista espressivo, seppur usando i suoi ingredienti consueti. La capacità critica degli spettatori era aumentata e per rispondere a questo innalzamento culturale del pubblico bisognava innanzitutto fare dei buoni film. Un'opzione individuata ai tempi dal cineasta era quello di introdurre il sistema delle

²⁰ *Citizen Kane* (*Quarto Potere*, Orson Welles, USA, 1941).

proiezioni di lungo periodo, così da permettere un miglioramento della qualità dei lungometraggi. Parlando brevemente di esordienti, che si trattasse di registi o attori, il production system esistente al tempo impediva il loro emergere ed era quindi fondamentale che le aziende riflettessero su cosa fare affinché i produttori potessero intraprendere strade più audaci a favore degli esordienti.

Capitolo 2

La figura di Ozu Yasujirō e la geometria dei suoi film

2.1 Introduzione alla carriera cinematografica e influenze statunitensi

Dario Tomasi ha vissuto due anni in Giappone, frequentando i corsi della Japan University. Studioso di cinema orientale, ha pubblicato diversi libri sia sul cinema giapponese del passato, sia su quello contemporaneo, rappresentando quindi un punto di riferimento fondamentale per conoscere in ogni aspetto il mestiere del cineasta giapponese. In un volume²¹ che porta il nome stesso del regista di cui si parla, Tomasi espone in maniera dettagliata la vita e la carriera lavorativa del cineasta. Nato a Tokyo, nel vecchio quartiere di Fukugawa, il 12 dicembre 1903, Ozu si trasferisce all'età di 10 anni con la madre a Matsusaka, nella prefettura di Mie. Il padre, proprietario di una piccola fabbrica di fertilizzanti, rimase a Tokyo per questioni lavorative ma era comunque desideroso che i figli crescessero in un ambiente più tradizionale di quello cosmopolita della grande città. Ozu venne presentato, da un suo zio che ne conosceva la passione per il cinema, ad un dirigente della Shōchiku (casa di produzione nata nel 1920). Inizia quindi la sua carriera nel mondo cinematografico come assistente operatore nell'agosto del 1923, poco prima del grande terremoto del Kantō, entrando negli studi di Kamata della Shōchiku con l'incarico di spostare la macchina da presa e di caricare gli chassis, come terzo assistente di Sakai Hiroshi, che lavorava per il regista Ushihara Kiyohiko.

Nell'agosto del 1927, dopo un incontro con il direttore degli studi Kamata Kido Shirō, il giovane Yasujirō venne assegnato alla sezione *jidaigeki*, considerata meno importante alla Shōchiku di quella *gendai geki*, e coprì il ruolo di regista per un film sceneggiato da Noda Kōgo, *Zange no yaiba* (*La spada della penitenza*)²²(figura 1). Ozu però non riuscì a terminarne le riprese in quanto

²¹ D. Tomasi, *Ozu Yasujirō*, Il castoro cinema – LA NUOVA ITALIA, Roma, aprile 1992.

²² *Zange no yaiba* (*La spada della penitenza*, Y. Ozu, JAP, 1927).

richiamato alle armi. La pellicola sarà quindi completata da Saitō Torajirō ed uscirà nelle sale nell'ottobre del 1927, quando Ozu sta per essere congedato. *La spada della penitenza* è l'unico *jidaigeki* di Ozu, un melodramma andato perduto come molti dei suoi film muti ed ha una certa rilevanza per il regista in quanto rappresenta l'inizio della sua vasta e fruttuosa carriera cinematografica che lo porterà, fra il 1928 e il 1962 a girare ben 54 film. I generi che attraversa con maggiore insistenza all'inizio della sua attività sono il *gakuseimono* (film di studenti), l'*ero-guro-nansensu* (film erotico-grotteschi-nonsense), i *sararimen eiga* (film sugli impiegati) e lo *shomingeki* (film su piccola borghesia e drammi familiari).

Inoltre, Ozu dimostra una notevole padronanza nell'uso delle convenzioni tipiche del cinema, sia sul piano narrativo che su quello linguistico. Rispetto ad altri film giapponesi dell'epoca, quelli del regista di Tokyo manifestano maggior compattezza, un intelligente uso di motivi che legano fra loro le diverse parti, ottimo ricorso, quando necessario, a effetti di suspense, di rovesciamento delle attese. Questa buona padronanza dei codici del cinema americano è visibile sicuramente nell'impiego di figure come il campo/controcampo, i raccordi di sguardo e azione, il montaggio alternato e le soggettive. L'attenzione ai modelli americani nasce dall'amore di Ozu per quel cinema, amore che assume connotazione cinefilica nel gran numero di manifesti di film statunitensi che costella i suoi film negli anni '20 e '30. Le influenze più forti che il cinema americano esercita sul regista giapponese sono quelle dello *slapstick* e della commedia, in particolare predilige Keaton, Lloyd e Chaplin.

Il critico Yamamoto Kikuo, autore di un ampio studio sull'influenza esercitata dal cinema americano su quello giapponese, ipotizza che la camera bassa di Ozu debba qualcosa allo sguardo cinematografico di Lubitsch. Proprio da quest'ultimo ricaverà il gusto dell'ironia sottile, dell'osservazione distaccata, della narrazione indiretta e della leggerezza del tocco, se infatti Lubitsch è ricordato come "il regista delle porte", Ozu potrebbe essere definito come "il regista degli *shoji*", cioè le porte scorrevoli giapponesi. Sempre Yamamoto sottolinea che la consonanza fra

Ozu e il cinema americano rientra nel più generale processo di occidentalizzazione e di modernismo che si diffondeva all'epoca in Giappone. Non è infatti da escludere che i comportamenti occidentalizzanti di molti personaggi di Ozu, dai *gangster* alle *moga* (contrazione di *modern girl*) sino agli studenti che indossano occhiali rotondi chiamati *rōido*, svolgano una funzione ironica nei confronti di questa corsa all'Occidente.

Il regista cita il cinema e la cultura americana in molteplici forme all'interno dell'opera *Hogaraka ni ayume (Passeggiate allegramente!)*²³ (figura 2): dai poster cinematografici (*Our Dancing Daughters*²⁴ e *Rough House Rosie*)²⁵ ai graffiti in inglese sulle pareti dell'appartamento del protagonista Kenji. In effetti alla fine degli anni '20, fra le conseguenze della “modernizzazione” del paese, si era diffusa la figura del piccolo gangster di strada, che assumeva atteggiamenti all'americana, beveva whiskey e frequentava locali jazz. Si trattava quindi di un “aggiornamento” della figura della *yakuza*, la quale si era affermata grazie ad una serie di opere letterarie e cinematografiche ambientate ad Asakusa. Tale film di Ozu è quindi un tributo a tale voga. Accanto a molto «americanismo», tematico e linguistico, si manifesta anche la volontà «sperimentale» di Ozu, che condivide con il cinema giapponese coevo. Già la prima inquadratura del film, costruita su un movimento di macchina singolare, ne è un segno palese. Si parte dal dettaglio del cofano di un'auto in sosta. Un lungo carrello indietro, sino ad un campo lungo, rivela una fila di auto posteggiate e osservate a vista dai rispettivi autisti. Un uomo irrompe poi in campo da dietro la macchina da presa, allontanandosi di corsa verso lo sfondo. Dopo qualche attimo di pausa ecco sopraggiungere il gruppo degli inseguitori. Nell'esaminare questo piano, David Bordwell, in *Ozu and the Poetics of Cinema*²⁶, ne individua tre finalità: l'autovettura sarà un importante motivo del film; Senko, l'uomo in fuga, diverrà nella vicenda un autista; l'allargamento di campo frastorna le attese dello spettatore,

²³ *Hogaraka ni ayume (Passeggiate allegramente!)*, Y. Ozu, JAP, 1930).

²⁴ *Our Dancing Daughters* (Harry Beaumont, USA, 1928).

²⁵ *Rough House Rosie* (Frank Streyer, USA, 1927).

²⁶ D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton-London, USA, 21 agosto 1988.

facendogli presumere che l'azione principale si svolgerà sullo sfondo, per poi rovesciarle attraverso l'ingresso in campo «da dietro» dei personaggi dell'azione. A tale considerazione va aggiunto che quell'incipit non rappresenta un caso isolato nel film. Alcune scene nel covo dei banditi sono introdotte da un movimento di macchina indietro, partendo da un poster o da attrezzi ginnici: strutturalmente è lo stesso movimento del piano di apertura.

2.2 «Un regista fa cinema come un pesce nuota o un uccello vola»

«Un regista fa cinema come un pesce nuota o un uccello vola»²⁷, tale affermazione, riportata da Alfonso Cariolato in un articolo su Ozu, spiega perfettamente la naturalezza con cui il cineasta è in grado di muoversi in quello che, evidentemente, è il suo habitat naturale. Ozu si mostra fin da subito consapevole della specificità del suo cinema – di ciò che è «squisitamente cinematografico» – e della sua irriducibilità a qualsiasi altra arte. È una consapevolezza immediata, istintiva, spontanea, più che concettuale o teorica, ma non per questo meno forte e determinata. In effetti, il cineasta si muove nel cinema come nel suo elemento, e ciò in modo tanto più evidente quanto più si ritrae di fronte all'esigenza di assegnare con esattezza definizioni o esplicitazioni di che cosa occorra per diventare un regista o che cosa significhi essere un attore o girare un film. Non vi è una grammatica del cinema, se con grammatica si intende un insieme di regole e norme di carattere tecnico da applicare pedissequamente all'uso della cinepresa. Ora, se per certi aspetti ci si può aspettare questo tipo di atteggiamento da parte di un regista, ciò che non lascia indifferenti è che vi è in Ozu una semplicità, un'assenza di barriere, una fiducia, un'ingenuità perfino, affatto spiazzanti. Come dice Wim Wenders a proposito dell'effetto di straniamento che hanno su di noi i film del regista giapponese: «Il fatto è che non siamo più abituati a vedere un flusso in cui ogni singola immagine non ha niente da nascondere»²⁸.

²⁷ A. Cariolato, *Parole e scrittura di Ozu Yasujirō*, in *Cineforum*, Torre Boldone, Vol. 57, Fasc. 2, (Mar 2017): 86-91.

²⁸ Wim Wenders, Mary Zournazi, *Inventare la pace. Dialogo sulla percezione*, trad. it. di Francesca Valente, Bompiani, Milano, 2014, pag. 116.

Ma si diceva della peculiarità del cinema, della *cinematograficità*, come la chiama Ozu. È il momento – scrive nel 1947 – di rinnovare l’attenzione al «cinema come cinema». E ancora: qual è lo scopo di una sceneggiatura? Unicamente quello di fare un film, non certo quello di creare un’opera letteraria. O ancora: la questione della continuità, ossia la fluidità, il raccordo fra un’inquadratura e l’altra che serve per far emergere un certo sentire, un’atmosfera particolare. Ebbene, ancora nessuna indicazione da questo punto di vista. Come spiegare ciò che spiegare non si può? Ozu ribadisce, si schernisce, rinvia, e finisce sempre con il tornare al cinema, al fare cinema e al fruirlo. Così, la continuità si disegna, è un lavoro artigianale su cui ben poco si può dire, come testimoniano i suoi mirabili quaderni di continuità, zeppi di schizzi e di attenzione verso gli oggetti particolari e i personaggi di ogni singola inquadratura. E questo perché non c’è nessun pensiero o filosofia del cinema negli scritti di Ozu. Non c’è un discorso che lo sovradetermini dall’esterno. Per questo «i commenti dei critici spesso non dicono niente», e sono semmai le critiche dei compagni di lavoro a essere utili. Insomma, «il regista deve fare il regista». Tutto quello che Ozu scrive o dice nelle interviste deriva dal lavoro cinematografico e da nient’altro. Ma questo vuol dire soprattutto che anche il pensiero del cinema non ha dapprima una genesi teorica e poi la sua applicazione nella prassi cinematografica.

Prendiamo una delle caratteristiche più conosciute del cinema di Ozu: la posizione della macchina da presa a livello degli occhi di qualcuno seduto su un tatami, per cui chi è in piedi viene ripreso dal basso verso l’alto, dando così luogo a un lieve quanto efficacissimo squilibrio. Il regista racconta di aver cominciato a riprendere in questo modo fin dal 1928 con *Nikutaibi (Un bel fisico)*²⁹ (figura 3). La troupe lavorava con poche lampade e dunque a ogni ripresa le luci dovevano essere riposizionate, creando così a terra un groviglio inestricabile di fili. Per evitare di riprenderli, Ozu posizionò la macchina da presa più in basso, in modo da eliminare dall’inquadratura il pavimento. Da qui prese avvio una pratica che segnerà profondamente il cinema del regista giapponese e che gli

²⁹ *Nikutaibi (Un bel fisico)*, Y. Ozu, JAP, 1928).

permetterà di raggiungere esiti altissimi. Come il pittore deve innanzitutto risolvere problemi pittorici, così il regista deve risolvere problemi cinematografici – e con questo si misura il suo pensiero. Le idee (e gli stili) nel cinema nascono per (e dal) trovare delle soluzioni a problemi pratici legati all'effettivo fare cinema.

2.3 La questione del reale ed estetica cinematografica del cineasta

Ci sono due aspetti nel lavoro di Ozu che finiscono per convergere: da una parte, vi è l'attenzione verso gli spettatori, che si tratta di coinvolgere secondo le loro facoltà percettive. La mancanza di questo sentire comune si traduce in un fallimento. Dall'altra, il cinema non ha che uno scopo: descrivere le cose come si deve, ossia così come sono. In entrambi i casi, si tratta di uscire dall'illusoria artificialità di un percepire e di un fare trascinati dal troppo o dal troppo poco, mai in sintonia con la realtà. Ma che vuol dire ritrarre il reale? Che cos'è la realtà? Queste non sono questioni astratte, quanto piuttosto un problema concreto che il regista deve affrontare e che tocca la sua responsabilità (in un'intervista del 1951, dichiara: «In passato, illustravo delle situazioni di desolazione totale ma ora mi sentirei irresponsabile se lo facessi»³⁰). Nella fattispecie, a Ozu non piace il caos e il degrado del dopoguerra, ma considerato che la realtà è anche questo e che non si possono dipingere soltanto i buoni sentimenti, come filmare? Utilizzando una classica immagine buddhista, quella dell'incantevole fiore di loto che tuttavia affonda le sue radici nel fango, egli sosterrà che si può ritrarre solo il fiore facendo capire l'esistenza del fango e delle radici.

Detto questo, bisogna però subito aggiungere che in Ozu il reale non si riduce mai alla situazione, al dato, anche se essa rimane comunque ineludibile. Invero non c'è che la realtà che non manca di nulla pur apparendo bisognosa di tutto, e a essa incessantemente si riviene, accedendo a nient'altro se non a dove si è già. Nondimeno, quest'unica realtà non cessa di ampliarsi, dilatarsi, sorprendere, pur rimanendo nel fondo semplice, ordinaria. Eccola, allora, sempre uguale e sempre diversa,

³⁰ A. Cariolato, *Parole e scrittura di Ozu Yasujirō*, cit. p. 88.

uguale perché ogni volta diversa, l'opera e, insieme, l'inoperosità di una vita, di ciascuna vita. Per questo le situazioni (i nomi, i fatti, le storie) possono tranquillamente ripetersi in molti dei film di Ozu (si pensi a l'insistito riferimento nei titoli alle stagioni con il loro ciclo, i rapporti tra padre e figlia o tra i figli ormai grandi e i genitori anziani o tra i bambini e gli adulti...). Peraltro, gli stessi diari del regista sono un'indicazione del succedersi monotono delle cose, appuntato in scarse e rapide annotazioni dal carattere impersonale e senza un apparente disegno. Ciò che conta è lo spazio che si apre tra le cose, il germinare del tempo, lo sbocciare della compassione, l'accettazione del divenire. Così il regista può chiarire ciò che muove il suo lavoro: «avere lo spirito giusto»³¹, ovvero una perfetta aderenza alle cose.

Questa passione per la realtà, naturalmente trasposta mediante la costruzione delle componenti espressive, e per l'ordinario si tradurrà innanzitutto, nel corso dell'opera del cineasta giapponese, in una riduzione via via più accentuata dei movimenti di macchina verso un'essenzialità di ripresa che ha dello stupefacente. Le parole e la scrittura di Ozu ne ripercorrono e ne fissano le tappe nel corso degli anni, ma sempre con distacco, senza una vera ambizione teorica, perché il fuoco di tutto è il cinema: «Le altre cose possono anche non andare, ma il lavoro non si tocca»³². Ecco allora la cinepresa quasi sempre fissa (maestose, quando compaiono, le rarissime carrellate). L'angolo di ripresa, non sempre centrale, specie negli interni, stupisce ogni volta per la sua efficacia e giustezza. La dissolvenza, considerata come mera caratteristica tecnica della cinepresa, e a cui il regista preferisce i netti stacchi, viene eliminata. Anche i primissimi piani non vengono utilizzati: troppo carichi di pathos e tali da sfalsare e spingere fuori misura la composizione dell'inquadratura, composizione per la quale si possono comunque utilizzare artifici, purché l'insieme non risulti innaturale.

³¹ Ivi, pp. 89.

³² *Ibidem*.

Inoltre, il regista ribadisce più volte di non voler girare con il grandangolo o fare film per lo schermo panoramico, il Cinemascope, dove una maggiore ampiezza viene ottenuta a scapito della profondità; d'altronde la ricerca prospettica, assai distante e con altri presupposti rispetto a quella occidentale, è il tratto peculiare della pittura classica giapponese. Egli resterà fedele, invece, all'uso costante dell'obiettivo da 50mm, il quale avvicina di un nulla le cose e i personaggi agli spettatori, ma quanto basta per il crearsi di una fruizione più intima, pacata, disarmata. Infine, per quanto riguarda il montaggio, egli continuerà, diversamente dalla consuetudine ormai diventata regola, a riprendere il dialogo fra due personaggi che parlano faccia a faccia in maniera tale che l'attore che parla guardi in macchina il suo interlocutore, finendo per coinvolgere in questo modo lo stesso spettatore, il quale non rivolge lo sguardo alla «cosa» film da un fuori insuperabile tendente a oggettivarla, così come, d'altronde, non è mai preso completamente dentro la scena e sospinto qua e là dalle emozioni che agitano i personaggi.

La visione cinematografica non si limita al presente della fruizione, ma prosegue nel tempo. Il «dopo» è importante per Ozu perché ha a che fare con quella che potremmo chiamare l'azione a distanza delle immagini, una dolce forza in grado di indurre lo spettatore verso una particolare condizione di spirito. Il riferimento a uno dei concetti chiave dell'estetica giapponese, la nozione di *mono no aware*, è volto infatti a sottolineare la transitorietà, il passare delle cose. Del resto, è lo stesso regista a mettere in risalto questo punto: «in *Bakushū (Il tempo del raccolto del grano)*³³ (figura 4) più che la storia in sé, volevo illustrare qualcosa di più profondo, come il *samsāra* o l'impermanenza di ogni cosa (*mujō*)»³⁴. *Mono no aware* è la tristezza, il sentimento che ci coglie nell'osservare la bellezza delle cose che passano, ma anche al tempo stesso l'accettazione piena di nostalgia del carattere transeunte di tutto ciò che è. Nel cinema di Ozu, tutto ciò si percepisce indirettamente, per cenni e sfumature, attraverso una continua riduzione non soltanto delle

³³ *Bakushū (Il tempo del raccolto del grano)*, Y. Ozu, JAP, 1951).

³⁴ A. Cariolato, *Parole e scrittura di Ozu Yasujirō*, in *Cineforum*, Torre Boldone, Vol. 57, Fasc. 2, (Mar 2017), pp. 90.

componenti drammatiche, ma soprattutto del dire e del mostrare *tout court*. Da qui il fare per sottrazione del regista giapponese. L'uso delle ellissi, specie nei film della maturità, è indicativo in questo senso: il fatto *clou* non si vede, non è mai esplicitato nel suo accadere, deve/può arrivare ed è già sempre andato. Perché l'avvenimento è «accidentale», accade, perciò sfugge a ogni presa e comprensione. Pure dei sentimenti si deve diffidare, specie dei «sentimenti nudi», che esprimono emozioni incontrollate, sempre sopra le righe. Piuttosto, si tratta di far percepire il vuoto attraverso il pieno, le cose solo accennate, infatti, inducono a una vertigine trattenuta, pudica si direbbe. Non occorre raccontare tutto, perché nessuna storia è in grado di esaurire alcunché. È il risuonare dell'interiorità imprevedibile di tutte le cose che Ozu ci invita a sentire.

Se si dovesse mai indicare un regista del gesto puro, molto probabilmente sarebbe Ozu. Per questo il più idiosincratico dei registi giapponesi è così fruibile all'estero. In ciò il regista è molto vicino allo zen, dove tutto è gesto. Ma, anche qui, questo gesto non rimanda a nulla. È gesto puro. Ozu aveva con i suoi attori (quasi sempre gli stessi, tra cui occorre almeno citare Ryū Chishū e Hara Setsuko) un rapporto di stima e di fiducia reciproca, pur nel rispetto dei ruoli, così come, peraltro, con i suoi collaboratori (soprattutto lo sceneggiatore Kōgo Noda, l'operatore Shigehara Hideo e il direttore della fotografia Atsuta Yūharu). Ora, a proposito di come immagina un attore, Ozu scrive: «Vorrei che si muovesse in maniera spontanea e mostrasse qualcosa di magnifico con disinvoltura»³⁵. Ciò presuppone un assoluto essere lì, e nient'altro, oppure, ma è lo stesso, un recitare senza recitare, un fare senza fare, un pensare senza pensare. Solo così, infatti, il gesto s'accompagna alla naturalezza risultando superbo. Il che avviene con un lavoro e una preparazione accurata e precisa. E infine: i parallelismi che così spesso si notano nei film di Ozu sono ridondanze di gesti e di pose tra due personaggi che spingono lo spettatore a sorridere o a esperire con una maggiore intensità una particolare scena drammatica. Certo, hanno anche la funzione di sottolineare

³⁵ Ivi, p. 91.

la complicità o l'affinità tra i due, ma è soprattutto la potenza estraniante del gesto a emergere con evidenza.

Durante la guerra sino-giapponese, alla quale partecipa come soldato, Ozu scrive nell'aprile del 1939 una lettera che contiene una toccante descrizione dello sfinimento provato durante un attacco, puntellata dalla visione e dal continuo ritornare del giallo dei fiori di colza. La scena continua, rapprendendosi piano piano in un'immagine: vicino ai cadaveri di un soldato cinese e di un indigeno, un neonato gioca candidamente con un sacchetto di gallette. I soldati giapponesi non possono prendersi cura di lui e avanzano di buon passo per essere lontani quando il bambino si rimetterà a piangere: «Scarponi con le ghette. Il bimbo, che, se fosse stato calpestato sarebbe morto immediatamente, giocava spensierato in mezzo allo scorrere dei soldati». Questo il pensiero di Ozu: «Quella scena, con lo sfondo dei fiori di colza, era naturalmente una scena cinematografica. Era perfino più che cinematografica. Non mi è venuto di fotografarla, mi è mancato quell'atteggiamento cinico di cogliere senza riserve quell'immagine. Anch'io ho accelerato con passo pesante»³⁶. Eppure, si viene poi a sapere che Ozu al fronte aveva scattato migliaia di fotografie. Non questa, però, perché davvero nessuna immagine si coglie senza riserve.

2.4 Ozu e la cultura Zen

Prima di poter analizzare quello che viene definito come stile trascendentale dei film di Ozu è necessario fare una doverosa distinzione tra: arte trascendentale e arte dell'esperienza del trascendente. Tale distinzione prende forma in una serie di inevitabili domande: cosa ha segnato maggiormente l'arte di Ozu? La sua personalità, la cultura Zen o il trascendente? Nel capitolo *Inseguendo il pesce* del volume *Il trascendente nel cinema*³⁷ il termine personalità viene attribuito ad una serie di caratteristiche psicologiche che distinguono un individuo da un altro: le sue

³⁶ Ibidem, p. 91.

³⁷ P. Schrader, *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer*, (a cura di Gabriele Pedullà), Donzelli Editore, Roma, 2002.

preoccupazioni, i suoi bisogni, le sue antipatie e simpatie, le sue idiosincrasie. Nei film del cineasta giapponese sembra che la sua personalità sia compresa nella cultura Zen, e che questa sia a sua volta parte di una realtà che la trascende. In quest'ottica risalta calzante l'analogia fatta all'interno del capitolo relativa ad un pesce che mangia un pesce più piccolo che a sua volta mangia un pesce ancor più piccolo.

Riguardo ai tratti caratteristici della personalità di Ozu che influenzano il modo di concepire il suo cinema, è necessario indagare il singolare apporto personale alle sue pellicole. I dilemmi e le scelte rappresentate nelle sue opere sono anche i dilemmi e le scelte della sua vita. Il regista, ad esempio, non si è mai sposato e ha sempre vissuto a casa dell'anziana madre, i suoi film infatti si occupano spesso del rapporto tra figli e genitori, della difficile decisione del matrimonio e del trauma dello "smembramento" della famiglia. Come accade spesso anche per altri registi, anche in Ozu l'età dei suoi protagonisti coincide con la sua e la presenza del personaggio della madre è molto impattante perché così era nella sua vita. Tuttavia, altre esperienze della sua vita non verranno mai trasposte sullo schermo, come il periodo trascorso nell'esercito o la sua attività di giornalista. Ma in quale misura la sua personalità aveva caratteristiche personali e fino a che punto invece era rappresentativa della cultura Zen? La questione del rapporto tra personalità e cultura che tormenta i critici occidentali perderebbe di senso per un artista orientale. Considerati nel contesto della cultura Zen l'uomo e il suo ambiente si fondono l'un nell'altro, come mente e corpo, contenuto e forma. Poiché lo Zen è un fenomeno culturale, forse è possibile dire che la cultura Zen comprende le personalità individuali, ma tenendo anche conto che "l'intuito di Ozu non era intuitivo ma formalistico"³⁸ tali affermazioni lasciano il tempo che trovano se non si considera che, sia personalità che cultura, sono comprese in una realtà trascendente, secondo Schrader.

L'interpretazione biografica dei film di Yasujirō Ozu è favorita da due circostanze fuorvianti: da una parte, il fatto che abbiamo maggiori informazioni su di lui rispetto agli artisti tradizionali; dall'altra,

³⁸ Ivi, p. 24.

che il regista giapponese, a differenza di un poeta o pittore Zen, deve usare come materiale grezzo esseri umani viventi. Ma i sentimenti individuali dei personaggi non hanno grande importanza, è la forma che li comprende a conferire loro un valore durevole. Ogni persona, ogni emozione fa parte di una forma più ampia che non costituisce un'esperienza, ma piuttosto un'espressione non dell'esperienza individuale o culturale della trascendenza, ma del trascendente stesso, secondo Schrader. Ogni indizio ci porta ad affermare che Ozu non ha cercato di esplorare la sua propria personalità tramite la psicologia dei suoi personaggi ma, al contrario, egli ha fatto di tutto per togliere qualsiasi sfumatura psicologica ed emozione ai suoi attori, che raccontano come egli li costringesse a ripetere la stessa scena venti o trenta volte finché qualunque traccia d'interpretazione si fosse sciolta in un meccanismo automatico. Queste e altre circostanze sembrano indicare che il regista inseguisse un'ambizione più elevata di quella di rilevare la propria personale interiorità e che cercasse invece, sulla scia degli artisti della tradizione orientale, di spogliarsi della propria personalità.

Ozu viene definito il “più giapponese di tutti i registi” proprio perché gran parte del suo approccio gli deriva dalla cultura in cui ha vissuto. L'arte Zen non è una religione organizzata, ma uno stile di vita che ha permeato il tessuto della cultura del Giappone. Il principio fondamentale di questa arte è il primo *koan*, il *mu*, il concetto di negazione, svuotamento e privazione. Vuoto, silenzio e immobilità sono elementi positivi nell'arte Zen e rappresentano la presenza piuttosto che l'assenza di qualcosa. Ozu dispone silenzi e vuoti, secondo la tradizione Zen, usandoli come elementi attivi nei suoi film. Nel *Tempo del raccolto del grano* abbiamo un esempio di silenzio attivo: Setsuko Hara, che qui interpreta Noriko, comunica l'intenzione di sposarsi ai suoi genitori, cosa che li addolora. Dopo la discussione vediamo il padre che mantiene il suo sguardo fisso in camera e la madre sullo sfondo che sbriga delle faccende e intanto parla con lui ma lui le ripete consecutivamente solo un «Ah» per tre volte. Successivamente, dopo l'uscita della madre dalla

stanza il silenzio diventa quasi elettrico, molto più carico di significato di qualsiasi altra parola che la madre avrebbe potuto pronunciare.

Nelle pellicole del regista rinveniamo tracce dello stile *onecorner* del XIII secolo: scene in cui troviamo un paesaggio statico che riempie il fotogramma e un'azione isolata che avviene in un angolo (barche o treni che si muovono con lentezza). Nel *Sapore del riso al tè verde* se ne trova un esempio: il marito è appena partito per una lunga permanenza in Sud America. La moglie non lo accompagna in aeroporto per salutarlo. Mentre l'aereo decolla, Ozu lo tiene nell'angolo in alto a destra del fotogramma. Il resto dell'inquadratura è vuoto e l'aereo lentamente svanisce all'orizzonte. È una composizione «piena», e come in un dipinto *onecorner*, l'aereo mette in evidenza il valore dell'assenza³⁹. Tuttavia, il *mu* è espresso soprattutto negli inframezzi che ritmano i film di Ozu. Film strutturati con un'alternanza di azione e vuoto, interni ed esterni. I conflitti si esplicano sempre in interni, l'ambientazione può cambiare (casa, ufficio, bar, ristorante) ma raramente la narrazione è fatta progredire da qualcosa che non siano queste conversazioni in interni. Le code (cioè, la parte finale di un brano, di un episodio che funge da appendice conclusiva) in Ozu svolgono la medesima funzione del *mu* tra i ciottoli del giardino Ryôan-ji: «Il vuoto è quello dell'abbandono. L'uomo è coinvolto, ma non è presente, e ciò che ne deriva è una sensazione di desiderio e solitudine». Secondo una prospettiva artistica occidentale si potrebbe sostenere che le code vengono inserite per dare peso ai paragrafi, ma per Ozu, così come per lo Zen, avviene l'opposto: il parlato dà significato al silenzio, l'azione alle scene di paesaggio.

I suoi film ritraggono l'«eterno presente, autosufficiente e privo di scopo» (*ekaksana*). Nei suoi lavori i personaggi vivono nel presente e non hanno storia, quando un personaggio muore nel suo mondo è istantaneamente scomparso. Nella sua filmografia non ci sono fantasmi come nel cinema di Ingmar Bergman e il passato esiste a mala pena. Dunque, in questi lungometraggi, come in tutta

³⁹ P. Schrader, *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer*, (a cura di Gabriele Pedullà), Donzelli Editore, Roma, 2002, pp. 25.

l'arte tradizionale orientale, è la forma stessa che costituisce quella struttura rituale che crea l'eterno presente (*ekaksana*), dà valore al vuoto (*mu*), e rende possibile l'evocazione del *furyu*, cioè i quattro stati d'animo Zen:

- *sabi*, stato d'animo quieto e solitario
- *wabi*, stato d'animo depresso e malinconico
- *aware*, nostalgica tristezza connessa con il dileguare del mondo
- *yugen*, visione di qualcosa di misterioso, strano, mai scoperto

Nonostante nella vasta filmografia dell'autore siano presenti tutti e quattro i *furyu*, egli è principalmente, come segnalato, l'artista del *mono no aware*. «Il tono finale di un film di Ozu è una sorta di rassegnata tristezza, una calma e consapevole serenità che si mantiene a dispetto dell'incertezza della vita e delle cose del mondo»⁴⁰. Il fatto che lo spettatore occidentale non sappia distinguere tra *sabi*, *wabi*, *aware* e *yugen* non deve far pensare che la visione del regista sia legata ad un'unica emozione fondamentale, come è per gran parte del realismo psicologico occidentale. Il più grande conflitto in Ozu non è né politico, né psicologico, né familiare, ma «ambientale». Che gli anziani non riescano a comunicare con i giovani, i genitori con i figli e gli artigiani con gli impiegati, sono le diverse facce della difficoltà del giapponese moderno di entrare in contatto con il proprio ambiente. Un personaggio di *Akibiyori (Tardo autunno)*⁴¹ (figura 5), mentre beve il sakè, in un momento di malinconia dice: «È che la gente ha la tendenza a complicarsi la vita. La vita di per sé è molto semplice.» Tale atteggiamento di sfiducia si ritrova in una scena di *Sōshun (Inizio primavera)*⁴² (figura 6), qui un altro personaggio, sempre bevendo sakè, dice: «Il mondo di oggi non è molto interessante», e il suo amico risponde: «Questo è il destino che ci aspetta. Solo sconforto e

⁴⁰ Ivi, pp. 28-29.

⁴¹ *Akibiyori (Tardo autunno)*, Y. Ozu, JAP, 1960).

⁴² *Sōshun (Inizio primavera)*, Y. Ozu, JAP, 1956).

solitudine». Queste affermazioni riflettono una crisi dell'atteggiamento Zen nei confronti della natura. Come può l'uomo complicarsi la vita? È questo per Ozu il pericolo rappresentato dalla modernizzazione. Tale modernizzazione comporta una serie di conseguenze, come la ribellione della gioventù giapponese del dopoguerra contro genitori e leader politici. Si tratta quindi di una rivolta contro i concetti tradizionali di accettazione e disponibilità al corso degli eventi.

In accordo con la tradizione dell'arte Zen, il regista non crea una sintesi posticcia tra vecchia e nuova generazione, tra uomo e natura, ma situa questi elementi nel contesto dei *furyu*. Vista l'enfasi posta da Ozu sull'unità più che sulla separazione, sull'*aware* più che sul conflitto, in realtà egli non si può definire l'avvocato né della vecchia né della nuova generazione, ma il difensore dell'Unità tradizionale. I fotogrammi finali delle sue pellicole mostrano la riaffermazione della natura. Sono inquadrature di paesaggi naturali, come una montagna, o che contengono elementi della vita contemporanea, come una barca su un fiume. Il cineasta non elimina il conflitto tra uomo e natura attraverso stratagemmi narrativi o rivelazioni psicologiche, bensì immergendoli tutti e due nel pensiero e nella vita Zen, in modo da non eliminare ma da trascendere il loro conflitto. L'arte e la cultura Zen in definitiva forniscono un modello preciso per i film di Ozu. Per le scelte espressive si possono trovare dei precedenti anche altrove: la ripetizione meccanica di un movimento era una gag tipica della commedia muta giapponese ed è diventata parte integrante del suo metodo e, a proposito delle sue riprese a camera fissa, Ozu disse una volta che erano dovute al fatto che un carrello non riesce a muoversi se viene piazzato così in basso. La personalità del regista giapponese, come quella dei suoi personaggi, si scioglie in un'atmosfera di *mono no aware*, e, obiettivo finale dell'arte Zen, diventa infine indistinguibile.

2.5 Oltre lo Zen: lo stile trascendentale in Oriente e in Occidente

Introducendo i valori dell'arte Zen nel cinema Ozu si avvale di elementi che non sono patrimonio esclusivo della cultura giapponese ma che sono riscontrabili anche in Francia, Danimarca, Italia, Stati Uniti e ovunque altri artisti abbiano provato a rappresentare il trascendentale sul grande

schermo. Il desiderio di Ozu di rappresentare l'*aware*, viene formalizzato nella triade dello stile trascendentale, e forse non è un caso che questi tre momenti corrispondano alla situazione descritta da un aforisma Zen: «Quando ho iniziato a studiare lo Zen, le montagne erano montagne; quando ho pensato di aver compreso lo Zen, le montagne non erano montagne; ma quando ho raggiunto la piena conoscenza dello Zen, le montagne sono diventate di nuovo montagne». Le tre frasi dello stile trascendentale sono:

- 1) *La quotidianità: una meticolosa rappresentazione dei banali, insulsi luoghi comuni della vita di tutti i giorni*⁴³

Tempo fa un approccio del genere sarebbe stato chiamato «realismo» ma esattamente si tratta di una stilizzazione formale. È evidente per quale motivo gli artisti trascendentali del cinema (l'arte «realistica» per eccellenza) scelgano in genere una tale rappresentazione della vita: prepara la realtà per l'intervento del trascendente. In Ozu la formalizzazione stilistica riesce ad essere quasi assoluta. La cinepresa è prevalentemente fissa mantenendo la stessa altezza, la composizione della scena statica, ogni espressione misurata, i tagli del montaggio prevedibili. Nessuna azione viene concepita come commento a un'altra, nessuna scena porta automaticamente a quella successiva. L'«azione» si svolge di solito al centro dell'inquadratura: si stabilisce un'ambientazione e si aspetta che accada qualcosa. Tutti gli aspetti della regia di Ozu (la storia narrata, la recitazione, le tecniche di ripresa, la colonna sonora) ricadono sotto la stretta giurisdizione della quotidianità.

- 2) *Scissione: una reale o potenziale separazione tra l'uomo e il suo ambiente che culmina in un evento decisivo*⁴⁴

⁴³ A. Ayfre, *Cinéma et transcendance*, in Agel – Ayfre, *Le cinéma et la sacré* cit., p. 154.

⁴⁴ J. Sémoulé, *Les personnages de Robert Bresson*, in «Cahiers du cinéma», n. 13, 1957, p.12.

La scissione è determinata dall'inserimento di ciò che Ayfre chiama «intensità umana» all'interno del freddo contesto della quotidianità. Durante la fase della scissione lo spettatore vede gli uomini vivere sullo schermo emozioni ed esperienze angoscianti. Non c'è nessuna manifestazione del trascendente, ma soltanto una tensione totalmente irrisolta tra il massimo dell'espressione umana e la non-espressione. La scissione comunica allo spettatore proprio questa schizofrenia spirituale, ossia l'acuta percezione di due mondi opposti. Una potenziale scissione tra l'uomo e la natura è alla base dei film di Ozu. Il regista mostra come nel flusso unico di uomo e natura si possa generare una frattura, che all'interno del contesto di una struttura tradizionale produce inevitabilmente una reazione schizofrenica. Questa separazione risulta evidente quando Ozu inserisce delle code simili dopo scene di famiglia che sono invece in contrasto l'una con l'altra. Così le code possono non rappresentare soltanto una dichiarazione a favore dell'unità di uomo e natura, ma anche un commento beffardo sulla sua mancanza. Nella maggior parte dei casi, la scissione nei film di Ozu è rappresentata da un'anomala intensità emotiva che sembra inadeguata rispetto a un ambiente osservato con occhio clinico e che, nel momento dell'evento decisivo, si rivela essere una forza spirituale. In tutti i suoi film c'è una corrente sotterranea di partecipazione emotiva che, sebbene non espressa apertamente, sembra insita nei rapporti tra i personaggi e, soprattutto, nel rapporto tra i personaggi e il regista. Lo spettatore avverte la presenza di queste emozioni profonde, sepolte appena sotto la superficie. Di solito questo «senso» di compassione non è per niente evidente, non traspare né nel dialogo né nel montaggio, ma è una questione di sfumature interne alle inquadrature.

Ozu nelle sue ultime pellicole ha progressivamente abbandonato il genere della commedia leggera, questo perché nei suoi ultimi lavori si serve dello stile trascendentale. Muovendosi da un «realismo» superficiale ad una rigorosa descrizione della quotidianità, il cineasta trasforma l'intensità umana in intensità spirituale. La sua evoluzione può essere descritta in questi termini: le duplici influenze culturali del periodo dell'occidentalizzazione postbellica hanno accresciuto

in lui l'eterno conflitto tra la cultura Zen e la modernizzazione e l'hanno costretto a poco a poco a radicalizzare il suo stile già schizofrenico, finché le differenze non hanno più potuto essere risolte ma soltanto trascese. La compassione negli ultimi film di Ozu è così forte, che non si può pensare a ottenere una riconciliazione con una risata, come avviene nella commedia leggera, ma solo attraverso una profonda consapevolezza spirituale.

3) *Stasi: una visione cristallizzata della vita che non risolve la scissione ma la trascende*

La stasi è il risultato finale dello stile trascendentale, una visione pacificata della vita, per cui la montagna è di nuovo una montagna. In Ozu la stasi finale è rappresentata dalla coda finale, una visione complessiva e immobile che indica il Tutto. Tadao Sato, nell'analizzare i rapporti tra il cinema di Ozu e la cultura giapponese, fa notare che i suoi personaggi sono spesso frontali rispetto alla cinecamera. Anche se un personaggio stesse con lo sguardo fisso su un muro a trenta centimetri di distanza, Ozu potrebbe immaginare di «rimuovere» il muro per riprendere l'attore frontalmente. Sato attribuisce questa scelta al senso tradizionale di gentilezza e cortesia del regista nipponico: «La cinepresa di Yasujirō Ozu si comporta nei confronti dei suoi personaggi come se fosse il padrone di casa che accoglie i suoi ospiti. E viceversa, i personaggi dei suoi film si comportano anch'essi come se fossero ospiti del regista padrone di casa»⁴⁵. Considerato come aspetto dello stile trascendentale, la frontalità presenta comunque evidenti analogie con l'arte religiosa di molte culture ed è caratteristica, per esempio, dell'iconografia bizantina come pure della scultura primitiva dell'Africa occidentale. Allora, anche se è vero che Ozu ha usato la frontalità in ossequio ai valori tradizionali giapponesi, quel che più conta è che se ne sia servito per lo stesso scopo che hanno avuto da sempre gli artisti religiosi: ispirare nello spettatore un atteggiamento di devozione verso l'opera d'arte.

⁴⁵ T. Sato, *The Art of Yasujiro Ozu* cit., p. 13.

Lo stile trascendentale è una via di liberazione che porta dalla dimensione terrena ad una dimensione Altra, e, di conseguenza, le sue origini sono per forza intrise della particolare cultura da cui viene fuori. Ogni artista non può che utilizzare la materia grezza fornita dal proprio ambiente e dalla propria personalità. Ozu, in particolare, sembra totalmente legato alla sua cultura: i giapponesi, infatti, non cercano di separarlo dal suo mondo e in genere considerano tutto il suo cinema come puro «intrattenimento». Nei suoi film il limite in cui finisce lo stile Zen ed inizia lo stile trascendentale è quasi indefinibile. Per questo non è possibile riconoscere lo stile trascendentale all'interno di una prospettiva completamente giapponese: bisogna mettere a confronto diverse prospettive culturali. Le differenze tra Ozu e Robert Bresson, secondo Schrader, ad esempio, sono di tipo personale e culturale, le loro affinità sono stilistiche, ma, fino alla stasi trascendentale, le divergenze personali e culturali, pesano in modo significativo. Anche se questi due registi sono i modelli dello stile trascendentale, anche se entrambi impiegano la sequenza quotidianità-scissione-stasi, i loro film non sono uguali. Mentre l'Oriente ha cercato il trascendente all'interno del mondo, l'Occidente lo ha cercato al di fuori di esso. La differenza tra l'espressione trascendentale orientale e quella occidentale incide dunque nella fase della scissione.

Nei film di Ozu la scissione è innanzitutto interiore: l'uomo non può trovare la natura dentro di sé. La scissione nei film di Bresson, sempre secondo Schrader, è invece prima di tutto esteriore: l'uomo non può vivere in armonia con un ambiente ostile. Sempre nei film di Ozu l'evento decisivo è un elemento collettivo che riguarda i membri di un nucleo familiare o persone che vivono insieme; nelle pellicole di Bresson interessa un singolo personaggio, che si trova opposto ad un ambiente ostile. Mentre il regista occidentale si colloca nella tradizione giudaico-cristiana dell'unico Redentore: Mosè, Cristo, i sacerdoti (ognuno dei quali ha riconciliato l'uomo col mondo), il regista orientale non ha mai costruito i suoi film intorno ad una figura

cristica né organizza la storia secondo le tappe di un calvario e per questo più di un personaggio può partecipare al trascendente attraverso vari eventi decisivi.

2.6 Riflessioni sul mestiere

In un capitolo di *Scritti sul cinema* Ozu si sofferma a parlare del suo mestiere di regista, arrivando ad affermare: «Le probabilità di diventare regista mi sa che sono minori di quelle di riuscire ad aprire uno studio medico privato dopo gli studi»⁴⁶. Ozu stesso afferma di non sapere esattamente cosa si debba studiare per diventare registi, sicuramente ritiene necessario leggere molti libri e acquisire nozioni su particolari mestieri. Quando iniziò la sua carriera si presentò per la posizione di regista, ma dal momento che la sezione registi era al completo entrò in quella operatori e il fatto di aver iniziato come assistente operatore fu un addestramento che gli tornò molto utile. Lavoro principale che svolgeva all'epoca era sistemare le pellicole e, dal momento che, bisognava sbrigarsi per la prima visione e una persona sola non ce la faceva gli assistenti si aiutavano dividendosi il lavoro. Grazie a quel periodo il futuro cineasta imparò come modificare la struttura di un film e il risultato complessivo in base ai tagli che si fanno.

Ozu fu tenuto in quel periodo “di riserva”, dal momento che tutti sapevano che volesse diventare regista, proprio per questo aveva sia momenti liberi sia la comodità di poter osservare il lavoro di regista da vicino. Tutte le sere all'epoca vi era sempre qualche troupe che girava e il giovane Ozu, facendosi notare, veniva chiamato a dare un aiuto e, in questo modo, riuscì ad acquisire una certa dimestichezza con l'ambiente degli studi. Dopo il suo servizio militare di un anno poté passare alla sezione registi. Inizialmente fu assistente, insieme ad altri due colleghi, del regista Ōkubo Tadamoto. Quest'ultimo era uno specialista delle commedie ed infatti anche Ozu inizialmente girò

⁴⁶ O. Yasujirō, *Scritti sul cinema*, cap. *L'internazionalizzazione del cinema giapponese*, (a cura di Franco Picollo e Hiromi Yagi), Donzelli Editore, Roma, 2016, pp 7.

parecchie commedie, tra le quali ricordiamo *女房紛失 Nyōbō funshitsu (Moglie smarrita)*⁴⁷ (figura 7) e *Takara no yama (La montagna del tesoro)*⁴⁸ (figura 8). Quello per il giovane regista in erba fu un bel periodo, dal momento che capitava spesso che Ōkubo si assentasse e che fossero i tre assistenti a dirigere al suo posto. In quel periodo iniziò anche a scrivere sceneggiature. Poiché ogni settimana si doveva girare un film di soggetto *gendaigeki*, *jidaigeki* e talvolta anche qualche comica breve, Ōkubo incalzava i suoi assistenti chiedendo loro spunti interessanti. I tre, attirati dalla possibilità di poter guadagnare qualcosa in più, iniziarono a scrivere varie sceneggiature, sempre consultandosi a vicenda.

Dal momento che il livello culturale degli spettatori dei film giapponesi dell'epoca era molto basso le sceneggiature dovevano essere pensate e scritte di conseguenza. Stimolato da Shirō Kido, il quale sosteneva che, se un regista non sa scrivere non sa neanche valutare se una sceneggiatura è buona o meno, Ozu si cimentò nella scrittura di una sceneggiatura: *Kawaraban Kachikachiyama*⁴⁹, dalla quale qualche anno dopo Inoue Kintaro trasse un film. Ozu all'epoca scrisse tale sceneggiatura pensando di essere lui il regista; tuttavia, una volta presentata a Kido quest'ultimo disse che il soggetto non era sufficientemente vivace e finì per essere messa da parte. Prontamente il giovane Yasujirō ne presentò un'altra, scritta tuttavia non da lui ma da Noda Kōgo. *Zange no yaiba*, questo il titolo, sarà a tutti gli effetti il primo film di Ozu. La collaborazione con Noda continuerà anche in futuro. Per la storia lo spunto di Ozu fu un film americano, *Hoodman Blind (Paraocchi)*⁵⁰, che vide poco tempo prima e reinterpretò come fosse un *jidaigeki*. Solo esercitando il mestiere Ozu iniziò a rendersi conto dell'importanza di costruire la scena per iniziare. Solo praticando il mestiere di regista poté toccare con mano cose che prima non comprendeva e che criticava a Ōkubo, proprio perché esisteva già il lavoro fatto da lui.

⁴⁷ *女房紛失 Nyōbō funshitsu (Moglie smarrita)*, Y. Ozu, JAP, 1928).

⁴⁸ *Takara no yama (La montagna del tesoro)*, Y. Ozu, JAP, 1929).

⁴⁹ *Kawaraban Kachikachiyama* (Inoue Kintaro, JAP, 1934).

⁵⁰ *Hoodman Blind (Paraocchi)*, John Ford, USA, 1923).

Inizialmente Ozu rifiutava una dopo l'altra tutte le sceneggiature che gli arrivavano dalla direzione ma venne rimproverato dai suoi colleghi più anziani, i quali gli suggerirono di non essere schizzinoso e di fare qualunque cosa gli venisse proposta. Così decise di mettersi a riscrivere sceneggiature e il risultato fu *Wakodo no yume (Sogni di gioventù)*⁵¹ (figura 9) che negli anni successivi sarebbe stata definita una commedia giovanile leggera. Nel '28 Ozu fece uscire, oltre a questo, altri quattro film e nel '29 addirittura sette. A quei tempi non esistevano né giornalieri né l'adetto al montaggio, quindi, doveva fare tutto quanto da solo dall'inizio alla fine e, anche se si trattava dell'epoca del cinema muto, non riusciva ad avere un attimo libero.

«Nel mestiere di regista, poiché si sovraccaricano sia il corpo sia lo spirito, se non sono entrambi robusti, non ce la si fa»⁵².

Il cineasta spiega come in quel periodo gli ultimi arrivati in campo registico potessero accontentarsi solo di attori esordienti (dal momento che tutte le star venivano accaparrate dai registi di punta del tempo) e i film che potevano essere girati si limitavano a commedie o al genere studentesco. Ma proprio grazie a questo fatto Ozu scoprì attrici come Kawasaki Hiroko e Mito Mitsuko, che da sconosciute divennero vere e proprie star.

Ozu si considera un regista dalle preferenze molto marcate, dunque è inevitabile che anche i suoi film abbiano qualche vezzo al loro interno. Uno di questi, come già anticipato, era il fatto di posizionare la macchina da presa in basso e di fare sempre delle inquadrature dal basso e iniziò a riprendere così da *Nikutaibi* (pellicola prodotta dalla Shochiku, oggi perduta). Giravano la scena in un locale notturno e lavoravano, ai tempi, con poche lampade, per cui ad ogni ripresa si dovevano spostare le luci da una parte all'altra e dopo due o tre riprese i fili elettrici erano aggrovigliati. Riordinare ogni volta sarebbe stata una seccatura così, per non riprendere il pavimento, Ozu decise

⁵¹ *Wakodo no yume (Sogni di gioventù)*, Y. Ozu, JAP, 1928).

⁵² O. Yasujirō, *Scritti sul cinema*, cap. *L'internazionalizzazione del cinema giapponese*, (a cura di Franco Picollo e Hiromi Yagi), Donzelli Editore, Roma, 2016, p 12.

di posizionare la macchina da presa che guardava dal basso verso l'alto. Vennero fuori da questa idea delle buone inquadrature che facevano risparmiare del tempo. Incominciarono ad utilizzare allora uno speciale treppiede chiamato «il coperchio del calderone» (proprio perché era costruito in legno e ricordava il coperchio delle pentole tradizionali per la cottura del riso). Con questo treppiede bisognava, quando si riprendeva, stare con la pancia a terra e guardare verso il mirino, per tale motivo molti degli operatori di Ozu si lamentavano di avere male al collo.

Riguardo ai colleghi di lavoro, il regista di Tokyo riflette se sia un bene o un male lavorare sempre con gli stessi, esponendo il suo pensiero circa il quale non potrebbe mai trovarsi a lavorare con persone con cui non può intendersi. Un esempio è la sua collaborazione con Noda Kōgo, con spesso si trovò a scrivere sceneggiature. Entrambi alloggiavano a Chigasaki ed erano abbastanza simili nei gusti e nelle abitudini (l'amore per il sakè o la tendenza a fare le ore piccole). Dunque, Ozu afferma che non avrebbe mai potuto lavorare con una persona, ad esempio, a cui la sera viene subito sonno. La medesima intensa complicità vale anche per il lavoro con gli attori; secondo il regista sarebbe stato molto complicato e avrebbe richiesto un lavoro di preparazione enorme se avesse dovuto spiegare scena per scena nel dettaglio. Anche per tale motivo Ozu cercava di lavorare sempre con gli stessi attori. Era inoltre molto perfezionista: esigendo che gli attori recitassero secondo i suoi principi estetici, per cui capitava che in una sola notte si girasse una sola inquadratura, col passare del tempo però perse tale perseveranza.

Yasujirō Ozu era anche molto serio e rigido sulle abitudini degli attori, non apprezzava affatto che lavorassero contemporaneamente in due film diversi. Riteneva che in tal modo un attore non fosse pienamente in grado di affrontare due ruoli nello stesso tempo.

Ai tempi in cui Ozu era giovane, parlare di entrare nel mondo del cinema era una cosa considerata poco rispettabile. Se un singolo avesse detto di volere fare l'attore avrebbe potuto esser per puro sostentamento economico o perché aveva in famiglia qualcuno che già praticava quel mestiere. Col

passare degli anni la situazione cambiò e il lavoro di attore venne considerato con il rispetto che merita.

La tendenza di Ozu ad insistere nel ripetere la medesima inquadratura più volte era nota, ciò avveniva però perché nella sua mente pensava «Può venir fuori qualcosa di ancora meglio»⁵³. Da questa affermazione si desume che il regista aveva la necessità di sentirsi pienamente soddisfatto del proprio lavoro. Difficilmente il personaggio che immagina l'autore e quello interpretato dall'attore riescono a combaciare. Un raro esempio che cita Ozu è Rhett Butler, interpretato da Clark Gable in *Gone with the Wind (Via col vento)*⁵⁴ (figura 10). Per questa, ed altre ragioni, il regista nipponico realizzava film partendo da un suo soggetto originale. Non era tagliato per il melodramma, era un genere che faceva leva sul desiderio intimo delle persone di versare lacrime su individui che vivono in situazioni peggiori, ed Ozu questo non riusciva a digerirlo. Sono molti i casi per cui un film differisce dal soggetto originale, ma ciò è inevitabilmente dovuto alla differenza tra cinema e letteratura

«Se volessi far piangere gli spettatori vorrei lacrime vere, non quelle causate da un lacrimogeno»⁵⁵.

Un altro vezzo di Ozu era la sua resistenza a girare in esterni. Se pensava che una scena si potesse girare in studio la girava lì. Le riprese in esterni sono inevitabilmente condizionate dalla situazione atmosferica e per un regista era anche difficile essere esigenti con le star davanti ad una folla. Dunque, quando era costretto a girare in esterni si organizzava come se fosse in studio. Riguardo la questione della musica invece riusciva ad essere più flessibile. Era sufficiente per lui un suono che non guastasse l'atmosfera e che non stonasse con le immagini. Gli piaceva però creare un effetto anempatico tra musica e scena, impostando una musica ridente su una scena triste, ad esempio, per

⁵³ O. Yasujirō, *Scritti sul cinema*, cap. *L'internazionalizzazione del cinema giapponese*, (a cura di Franco Picollo e Hiromi Yagi), Donzelli Editore, Roma, 2016, p 18.

⁵⁴ *Gone with the Wind (Via col vento)*, Victor Fleming, USA, 1939).

⁵⁵ O. Yasujirō, *Scritti sul cinema*, cap. *L'internazionalizzazione del cinema giapponese*, (a cura di Franco Picollo e Hiromi Yagi), Donzelli Editore, Roma, 2016, p 19.

accrescerne il tono tragico. Mentre raddoppiare l'enfasi con una melodia triste su una scena tragica, faceva risultare la scena di cattivo gusto, secondo la sua opinione. Questa particolare composizione nacque in Ozu durante la sua esperienza nella seconda guerra sino-giapponese. Durante un attacco nemico gli rimase impressa la visione di fiori bianchi che cadevano danzando dolcemente con in sottofondo il violento frastuono delle mitragliatrici e dei fucili. Guardando quei fiori arrivò a pensare che si poteva raffigurare la guerra anche in quel modo.

2.7 *Tokyo-ga* di Wim Wenders

Se si pensa che Yasujirō Ozu sia un autore conosciuto e acclamato solo nel suo paese natale si incappa in un banalissimo errore, infatti anche a distanza di sessanta anni dalla morte, il suo cinema continua ad avere una risonanza a livello mondiale. Un opus filmico, quello del cineasta nipponico, descritto così da Wim Wenders nel *voice-over* in apertura di racconto: «Se nel nostro secolo ci fossero ancora cose sacre. Se esistesse qualcosa come il sacro tesoro del cinema, per me questa sarebbe l'opera di Yasujirō Ozu. Ha realizzato 54 film. Muti negli anni Venti. Bianco e nero negli anni Trenta e Quaranta. A colori fino alla sua morte avvenuta il 12 dicembre 1963, giorno del suo sessantesimo compleanno»⁵⁶. Un cinema semplice fatto di storie semplici, mezzi ridottissimi e Tokyo frequentemente scelta come arena scenica composto da immagini pure, utili, vere, in cui ci si possa riconoscere e scoprire qualcosa di sé. Un cinema, quello di Ozu, testimonianza tangibile del declino della famiglia giapponese e con essa dei valori dell'identità nazionale di cui è riproposizione nostalgica dalla portata universale. E qui entra in gioco l'espedito narrativo di *Tokyo-Ga*⁵⁷ (figura 11).

⁵⁶ F. Parrino, *Tokyo-Ga | Wim Wenders, il Giappone e la riscoperta del cinema di Ozu*, in THE HOT CORN, 19 settembre 2023, [Tokyo-Ga: Wim Wenders, il Giappone e il cinema di Ozu \(hotcorn.com\)](https://hotcorn.com).

⁵⁷ *Tokyo-Ga* (Wim Wenders, USA – RFG, 1985).

Tokyo-ga si sviluppa e si muove all'interno di un interrogativo cruciale⁵⁸ nella storia dell'arte e della cultura in generale: qual è il confine (punto di separazione ma anche di contatto) tra amore (amore "filiale") e tradimento? È ormai acclarato che il tradimento sia un passaggio inevitabile nella formazione di qualsiasi tradizione. Tuttavia, è salutare esaminare le circostanze che ne determinano, in ambito espressivo, la manifestazione. Il cinema lega l'universo dei suoi simboli alla concretezza del reale. Anche quando è plasmato artificialmente all'interno degli stimolanti set di produzione che sono gli studios, i teatri di posa, resta innegabile che: 1) si tratta comunque di elementi di una "realtà" (riconoscibile, comunemente accettata anche nelle sue forme più deformate) che vengono ricostruiti; 2) sono, materialmente la realtà o la sua rappresentazione a trasformarsi, attraverso l'impronta della pellicola, in simboli, diventando così parte di un linguaggio. La valutazione dei tradimenti che costituiscono, nel loro susseguirsi, la tradizione del cinema come possibile mappa degli autori, dovrebbe sempre essere considerata anche in relazione ai cambiamenti della realtà che hanno caratterizzato la successione generazionale.

Parallelamente a una celebrazione a tutto tondo di Ozu e del suo cinema composta da scene di *東京物語*, *Tōkyō monogatari Viaggio a Tokyo*⁵⁹ che aprono e chiudono la narrazione, un'intervista al feticcio di Ozu, l'attore Chishū Ryū, a proposito della direzione degli attori di Ozu e una al direttore della fotografia, Yuharu Atsuta, sull'impostazione della scena, Wenders dispiega un'acuta riflessione socio-antropologico-culturale sul depauperamento della cultura giapponese che a partire dagli anni Settanta si è resa protagonista di una progressiva occidentalizzazione facsimile di usi e consuetudini. Immagini offese, vuote, false, prive di verità, che arricchiscono *Tokyo-Ga* in un

⁵⁸ A. Piccardi, *Scheda Tokyo-ga di Wim Wenders, C'era un padre*, in «Cineforum» 253, aprile 1986, [dall'archivio - II Giappone visto da Wim Wenders | Cineforum](#)

⁵⁹ *東京物語*, *Tōkyō monogatari (Viaggio a Tokyo)*, Y. Ozu, JAP, 1953)

susseguirsi inflazionato di particolari di sandwich di cera, taxi, baseball, *Grease*⁶⁰, Disneyland, Pachinko e il golf come mero gesto tecnico. Da qui la ratio di *Tokyo-Ga* concepito da Wenders, più che come il diario di un film, una ricerca dei residui di Ozu e del suo Giappone romantico a vent'anni dalla sua morte. Di ciò che era il Giappone raffigurato nel sacro tesoro del cinema che è stato il cinema di Ozu, resta ben poco se non la nostalgia e i ricordi.

Un documentario di un'ora firmato da Wim Wenders, visto a Cannes, nella sezione *Un certain regard*. Il teatro del film è la capitale giapponese, traversata da Wenders in un itinerario dalle molte facce; apparentemente separate e discordanti, in realtà tacitamente convergenti verso un punto comune, la figura di Yasujiro Ozu, il maestro del cinema nipponico scomparso più di vent'anni prima dopo averne percorso tutte le fasi storiche. Ancora la realtà e l'apparenza, il passato e il presente, ciliegi in fiore e rifiuti debordanti, l'oceanica moda del gol meccanizzato, lo sforzo vano di piazzare l'obiettivo negli stessi posti, in cui lo posizionò Ozu, testimone e interprete di un'epoca diversa. E viaggiando con quegli struggenti vecchi treni mostrati dal cineasta Ozu, nasce un trip che vuol essere, nella premessa, un modo di osservare così come si guarda con gli occhi, senza provare nulla⁶¹.

Una sottile vena di schizofrenia narrativa sostiene *Tokyo Ga*. A Tokyo Wenders e il suo operatore Ed Lachman girano un diario di viaggio molto soggettivo, alla maniera di Heine e degli illuministi. Partono apparentemente senza un metodo, alla deriva, nella metropoli, ma tenendo presente in realtà un complesso di immagini molto precise: il cinema di Ozu, maestro del quotidiano. Atsuta spiega gli ultimi anni del Maestro, la sua purezza stilistica racchiusa in un'unica posizione della macchina da presa, a pochi centimetri da terra e finisce in lacrime scacciando gentilmente Wenders: «Era più di un regista, era un re. Lasciatemi, ora. Qualche volta ci si sente soli». Sulla tomba di Ozu c'è un

⁶⁰ *Grease (Brillantina)*, Randal Kleiser, USA, 1978).

⁶¹ Claudio Trionfera, 'Il Tempo', 23 aprile 1986, in CINEMATOGRAFO, [Cinematografo: Film](#).

unico *kanji, mu*, il nulla. Neanche Wenders, ha il coraggio di spiegarci quali siano i suoi confini⁶². Werner Herzog, tra i più importanti esponenti del nuovo cinema tedesco, viene incontrato casualmente da Wenders sulla Tokyo Tower durante le riprese ed in quel frangente, Herzog, espone il suo pensiero relativo alla purezza delle immagini. Afferma che ormai restano poche immagini, dal momento che, dall'alto della torre, si possono vedere solo edifici, le immagini non sono più possibili. «Bisognerebbe, come un archeologo, iniziare a scavare con una vanga, per riuscire a trovare qualcosa da questo paesaggio offeso». Continuando Herzog esprime quanto si abbia assolutamente bisogno di immagini che si armonizzino con la civiltà ed il nostro intimo profondo. Su questa terra è difficile, adesso e allora (1985), trovare una trasparenza delle immagini che un tempo invece era presente. Lui sarebbe disposto anche ad andare su Marte o Saturno per trovare questo tipo di immagini che tanto cerca⁶³.

Accompagnato da un altro "figlio" (e quindi, per lui, da una specie di fratello adottivo), Chishu Ryu, Wenders può solo sostare davanti a una tomba su cui campeggia il simbolo "vuoto", come un gesto di riconciliazione (o indizio verso una direzione) offerto alla sua inquieta ricerca. Ma l'immobilità suggerita da questo segno non è (e non è mai stata) l'essenza del cinema di Wim Wenders, a partire da quella cruciale trasgressione rispetto al testo di Peter Handke, con cui aveva concluso la sua interpretazione di *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter La paura del portiere prima del calcio di rigore*⁶⁴.

Il cinema di Wim Wenders evolve costantemente in risposta alle sue proprie stimolazioni interne, che riguardano sia l'aspetto formale che morale. In questo contesto, *Tokyo-ga* non può essere considerato un'opera "secondaria", nonostante alcune delle sue caratteristiche (come la sua posizione nella filmografia dell'autore, la breve durata e la rinuncia a qualsiasi elemento di finzione

⁶² Gabriele Porro, 'Il Giorno', 22 febbraio 1986, in CINEMATOGRAFO, [Cinematografo: Film](#).

⁶³ [\(386\) Tokyo-Ga - Wim Wenders. Herzog, la purezza delle immagini. - YouTube](#)

⁶⁴ *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (La paura del portiere prima del calcio di rigore, W. Wenders, DE-AT, 1972).*

a favore del documentario puro). Questo "diario" di riflessioni giapponesi rappresenta un elemento essenziale per la coerenza di una produzione impegnata costantemente nell'esplorazione di nuovi confini e in una profonda riflessione sulle ragioni della propria identità.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

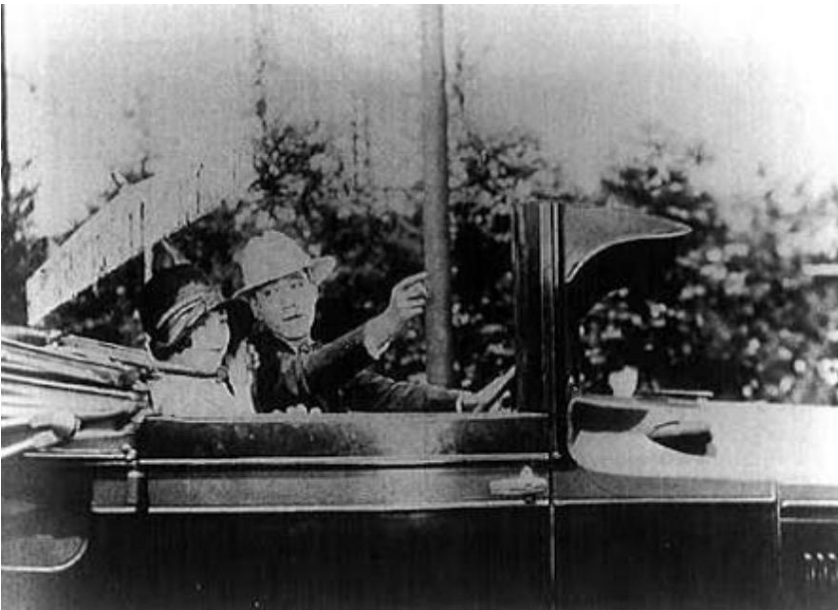


Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

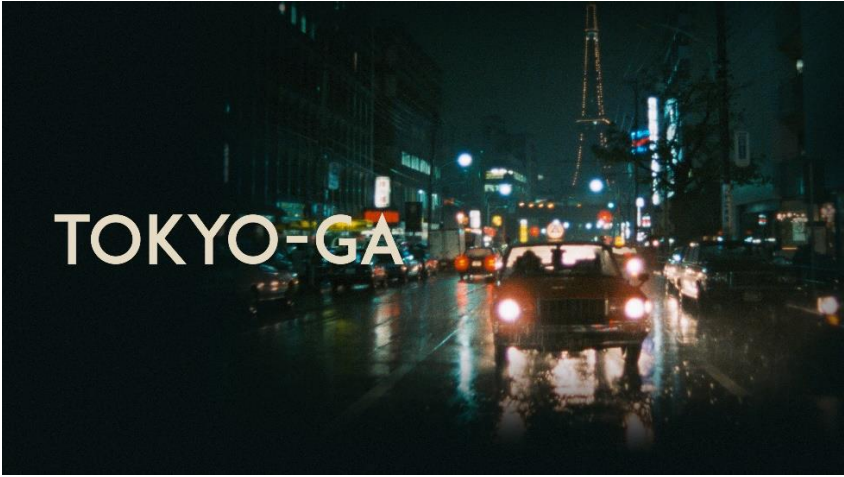


Figura 11

Capitolo 3

Tarda primavera

3.1 Suddivisione in tre atti

Si è soliti individuare in *Banshun (Tarda Primavera)*⁶⁵ l'inizio dell'ultimo periodo del cinema di Ozu, quello degli anni '50. Periodo questo caratterizzato da una collaborazione fissa con Noda Kogo, dall'uniformità di uno stile che ormai ha raggiunto il suo completo equilibrio, dal ripetersi costante di storie e temi che sono variazioni di un unico motivo (i rapporti familiari e la loro crisi).

Noriko, 27 anni, vive con il padre Shukichi, ormai vedovo, non curandosi delle proprie esigenze ma esclusivamente di quelle del padre. Su sollecitazione della sorella Masa, Shukichi cerca di spingere la figlia ad accettare un matrimonio combinato ma, all'opposizione di quest'ultima, decide di fingere di essere lui stesso prossimo a nuove nozze. In questo modo Noriko accetta l'offerta di matrimonio. Dopo un viaggio padre-figlia a Kyoto, si celebrano le nozze della giovane e, successivamente, Shukichi confessa ad Aya, amica di Noriko, di non avere intenzione di risposarsi.

Realizzato nel 1949, il film affronta il tema centrale del rapporto genitori-figli, che è una delle principali filosofie del regista. *Tarda Primavera*, come osservato da Dario Tomasi, suddivide la sua struttura narrativa⁶⁶ in tre sezioni: una situazione iniziale, che è appunto di armonia ed equilibrio, che però al suo interno cela un elemento disturbante, di cui i personaggi sembrano non accorgersi (la figlia sta sacrificando la propria vita per prendersi cura del padre, ma questa situazione non può continuare); il secondo momento, in cui questo elemento emerge, rompendo il precario equilibrio iniziale che non contemplava la trasformazione (che invece nella vita è fondamentale secondo Ozu), portando a varie riflessioni, dialoghi, discussioni e peregrinazioni psicologiche varie (quando la

⁶⁵ *Banshun (Tarda Primavera)*, Y. Ozu, JAP, 1949

⁶⁶ Tomasi Dario, *Analisi del film e storia del cinema*, cap. *Viaggio in Oriente: «Tarda primavera»*, UTET Università, Zibido San Giacomo (MI), 2023, pp. 180-196.

figlia pensa che il padre voglia risposarsi); e il terzo momento, in cui si ristabilisce, a costo di un "sacrificio" (altra parola chiave nel suo cinema), una nuova armonia, con conseguenze immaginabili (la figlia si sposa e il padre continua da solo la sua vita). Guidata dal genitore, Noriko diventa il modello dell'eroina del cinema di Ozu, colei che prende coscienza e interiorizza le leggi umane.

3.2 Il «volere per l'altro» e la rappresentazione della quotidianità

Il legame padre-figlia evidenzia un aspetto fondamentale dell'opera: ciò che i personaggi "desiderano per gli altri" è più importante di ciò che "desiderano per sé stessi". Le immagini finali non sono solo tristi, ma mostrano anche un senso di giustizia derivante da una scelta necessaria. Shukichi accetta la solitudine come conseguenza della sua decisione consapevole, mentre Noriko desidera il meglio per il padre. Entrambi i personaggi sono mossi da un senso di giustizia diverso: l'amore filiale di Noriko e la coscienza di Shukichi.

La quotidianità e la sua rappresentazione sono elementi centrali nella poetica di Ozu («In Ozu tutto è ordinario o banale, anche la morte e i morti che sono oggetto di un naturale oblio»⁶⁷). Questa quotidianità si riflette nel minimalismo dei dialoghi, delle azioni e delle immagini, come i treni o i panni stesi, che diventano marchi visivi del regista. Talvolta, questa quotidianità mette in luce le debolezze umane, come quando la zia Masa trova un borsellino in un parco e decide di non consegnarlo subito alla polizia, considerandolo un segno di buon auspicio per il matrimonio della nipote.

3.3 Visuale ad altezza Tatami e Setsuko Hara

Oltre alle questioni meramente pratiche citate precedentemente relative alla posizione della macchina da presa, sono diverse le possibili spiegazioni che si possono dare per questa particolare

⁶⁷ Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Cinema 2 (1985), Ubulibri, Milano, 1989, p.25.

scelta registica, partendo dai contenuti dell'opera. Bere il thè, essere in ginocchio a tavola, in generale trascorrere il tempo in queste posture tradizionali abitano il Giappone e l'individuo giapponese a vedere il mondo da una visuale più bassa. E ciò avviene anche quando il singolo spettatore giapponese è fuori dal suo contesto tradizionale, ed ecco che la macchina da presa di Ozu sposa appunto questo punto di vista come asse di ripresa.

Altra interpretazione, relativa a questa visuale ad altezza tatami, potrebbe riguardare il teatro Noh e la famosa scena che lo riguarda. La visuale bassa potrebbe essere la visuale dello spettatore che, appunto stando al di sotto del palcoscenico, vede le cose dal basso. Questo teatro è fondamentale per il regista: sia come elemento della tradizione; sia come manifestazione artistica che contiene valori, messaggi, istanze e stilemi che il cineasta di Tokyo sposa; sia perché molte delle situazioni che rappresenta, tanto quelle figlie della tradizione giapponese quanto quelle figlie della nuova realtà fortemente condizionata dalla presenza degli americani dal '45 al '52, sono "schiave" di apparenze, di maschere teatrali, maschere sociali, convenzioni sociali dalle quali è difficile, se non impossibile, emanciparsi. La sequenza al teatro è importantissima per la trama, perché è il frangente in cui Noriko prende consapevolezza di questioni che saranno fondamentali per il resto del film e anche della sua vita.

I due protagonisti, Shukichi e Noriko, sono interpretati da due attori feticcio, rispettivamente Chishū Ryū e soprattutto Setsuko Hara. Ozu, parlando di lei, spiega quanto fosse raro per lui trovare un'attrice che capisse le intenzioni del regista e recitasse in maniera superba come lei⁶⁸. La sua gamma di espressione è ristretta e alcuni arrivavano a dire che fosse un disastro per questo, perché con il suo viso e la sua personalità non sarebbe riuscita ad interpretare una donna che urla, una piccola bambina o la padrona di un locale. Il cineasta di Tokyo però riteneva che in questi casi fossero i suoi colleghi a rivelarsi incapaci, non rendendosi conto che lei non fosse adatta per quei ruoli.

⁶⁸ Ozu Y., *Scritti sul cinema*, cap. *Hara Setsuko*, cit., p. 180.

«Un film dipinge le persone e quindi devono emergere l'intelligenza e la cultura anche nei personaggi. In questo senso si può dire che il modo di recitare di Hara abbia un contenuto profondo»

Molti critici dicono che la Setsuko piaccia solo ai giapponesi e questo, secondo Ozu, era una cosa molto positiva. Riteneva infatti che lei fosse la migliore attrice cinematografica del Giappone. Recitò per il regista oltre che in *Tarda primavera* anche in: *Viaggio a Tokyo*; *Inizio d'estate*; *Crepuscolo di Tokyo*; *Tardo autunno*. E se nel film analizzato impersonava una figlia che per devozione, rispetto e anche un po' di egoismo, non vuole lasciare solo il padre e prendere marito, si ritroverà anni più tardi ad interpretare, in *Tardo autunno*, una madre che deve vedersela con una figlia che non vuole convolare a nozze. C'è un uso quindi, nella vasta filmografia di Ozu, degli stessi attori in ruoli che in un certo senso si omaggiano e si citano tra di loro.

E attraverso il personaggio di Noriko arriviamo a toccare il tema della fedeltà, che fu fondamentale anche nella vita del regista stesso. Ozu, infatti, fu fedele alla madre tutta la vita, non sposandosi e rimanendo sempre con lei, ma anche fedeltà nei confronti della casa di produzione cinematografica Shōchiku.

Altra spiegazione per giustificare la messa a terra della macchina da presa, a cui noi occidentali non siamo abituati, potrebbe essere il ruolo svolto dai bambini. Nel primo cinema di Ozu, quello purtroppo andato principalmente perduto, i bambini avevano un ruolo determinante; dunque, il punto di vista basso potrebbe essere quello della fanciullezza, di un tempo andato perduto, il tempo dell'innocenza. Molto spesso nelle opere ozuiane ai bambini è concesso quello che agli adulti invece non è più concesso. Il bambino può essere impulsivo, istintivo, spontaneo, giocare in modo frenetico e non essere mai rimproverato per avere le caratteristiche tipiche della fanciullezza, appunto. Quindi il bambino è specchio non solo del tempo perduto ma anche lo specchio di una sorta di "follia" e di una condizione che precede tutte quelle regole, responsabilità e dettami che poi

verranno con l'età adulta. Età in cui, se si sposano certi comportamenti, allora si che si viene rimproverati o si appare bizzarri e criticabili.

3.4 Impianto stilistico

Parlando del piano stilistico, il film esprime tutte le modalità di rappresentazione, organizzazione dello spazio e messa in scena importanti per il regista. Fin dai tempi del cinema muto, una caratteristica visiva del cinema di Ozu, come notato da Tomasi⁶⁹, è l'uso di pose parallele e di movimenti coordinati. Esempio è la sequenza di padre e figlia in treno in almeno due occasioni, quando sono in piedi aggrappati alla maniglia e quando seduti leggono. Non solo fanno la stessa azione, ma assumono pose parallele evidenziate dal piano d'insieme. Un'altra situazione simile, evidenziata dall'angolazione di ripresa obliqua e dall'azione condivisa, è quella che introduce Shukichi e Hattori, entrambi intenti a lavorare su una scrivania bassa. Anche quando Shukichi e Aya portano contemporaneamente alla bocca una coppa di sakè, l'immagine sottolinea una simmetria.

In altri casi, la similarità di gesti e pose viene mostrata in successione tramite il montaggio. Ad esempio, quando Noriko rivela al padre che Hattori è fidanzato, vediamo entrambi il gesto di portarsi alla bocca una tazza di miso e di tenere in mano una ciotola di riso. In una sequenza successiva, l'affinità tra Noriko e Aya viene espressa non solo dal loro comune arrivo in ritardo, ma anche attraverso analogie visive sorprendenti che fanno sì che l'ingresso di Aya riproduca quello di Noriko, avvenuto poco prima. Le due donne sono inquadrare mentre entrano da una distanza e prospettiva quasi identiche, si avvicinano alla stanza principale, si inchinano una prima volta e poi di fronte a zia Masa. Le inquadrature delle due donne permettono di individuare altri aspetti dello stile di Ozu in *Tarda primavera*, come l'uso degli spazi adiacenti e frammentati, la posizione appunto bassa della macchina da presa, la profondità di campo, l'effetto di cornice nel quadro. I piani di ambientazione dell'ingresso delle due giovani si caratterizzano per l'uso di uno spazio

⁶⁹ D. Tomasi, *Analisi del film e storia del cinema*, cap. *Viaggio in Oriente: «Tarda primavera»*, cit. pp. 185-189.

adiacente, la macchina da presa, posizionata non nella sala principale, ma nel corridoio che conduce ad essa. L'angolazione della camera è bassa, ma non inclinata verso l'alto, in modo da mantenere inquadrati i pavimenti e conferire una certa ritualità alla scena.

I piani sono costruiti su un'ampia profondità di campo, accentuata dalla presenza di due oggetti di scena, uno a destra e l'altro a sinistra, sul primo piano dell'immagine, così come dagli *shoji* aperti sullo sfondo che mostrano lo spazio esterno, "allungando" l'inquadratura. Questi stessi *shoji*, elementi dell'architettura degli interni giapponesi tradizionali, creano uno spazio molto frammentato, graficamente ridotto in una serie di linee, quadrati e rettangoli. Infine, il carattere prospettico del piano, la posizione della macchina da presa al fondo del corridoio e le porte scorrevoli che dividono le due stanze, creano un effetto di cornice nel quadro che evidenzia ulteriormente la teatralità della rappresentazione. Lo spazio frammentario è caratteristico di molti interni giapponesi attraverso la quadrettatura degli *shoji*, le verticali delle porte scorrevoli e le linee dei tatami, come si può vedere in numerosi interni di casa Somiya.

3.5 Due binari: il *Wa* in bilico tra modernità e tradizione

Realizzato durante gli anni dell'occupazione americana, *Tarda primavera* riflette, con discrezione, il clima dell'epoca, caratterizzato da un Paese diviso tra le proprie tradizioni culturali e le influenze occidentali moderne. Dimostrando che la tradizione giapponese può essere conciliata con il nuovo liberalismo dell'epoca dell'occupazione, la pellicola di Ozu ricorda in tal senso *山椒大夫 Sanshō Dayū* (*L'intendente Sansho*)⁷⁰ di Mizoguchi. Per tale motivo, anche in un contesto contemporaneo come quello mostrato nel film, ci troviamo di fronte ad una scissione, a due binari diversi: uno legato al Giappone rurale; un altro più legato al Giappone moderno, quello della metropoli. Sono due mondi che collidono e fanno scontrare tradizione e modernità. La casa dei due protagonisti è

⁷⁰ *山椒大夫 Sanshō Dayū* (*L'intendente Sansho*, K. Mizoguchi, JAP, 1954)

evidentemente collocata in una realtà periferica, quasi un *locus amoenus* (termine della letteratura che si riferisce ad un luogo idealizzato e piacevole, in cui si svolge parte della trama).

Il tema del rapporto tra tradizione e democrazia costituisce un nodo cruciale, offrendo un'alternativa alla convinzione, diffusa tra gli occupanti americani, che la tradizione giapponese fosse feudale e conservatrice, incapace di evolversi verso una cultura democratica. Per i critici che vedono in Ozu un preservatore della tradizione giapponese di fronte alla modernizzazione, *Tarda primavera* potrebbe sembrare un'ottima prova. Nessun altro suo film è così saturo dell'iconografia di una certa «japaneseness». Un esempio può essere il riferimento al ciclo stagionale nel titolo. O, più semplicemente, il personaggio di Shukichi Somiya, il quale risulta una perfetta fusione di ideali democratici e tradizione: egli è un anziano, devoto ai templi, ai giardini zen e al teatro Noh ma non si presenta come un patriarca autoritario, bensì come un modello di tolleranza e comprensione. Porta il tè a Noriko ed Aya, permette a Noriko di «comandarla» ed esprime un profondo attaccamento emotivo verso la figlia. *Tarda primavera* presenta una nuova figura paterna, mite come il signor Toda (*Todake no kyodai Fratelli e sorelle della famiglia Toda*⁷¹) e altruista come Horikawa (父ありき, *Chichi Arika C'era un padre*⁷²), ma ora saggia nel riconoscere la libertà di scelta e la necessità della felicità reciproca del matrimonio. Tale saggezza non è rappresentata come una politica dell'occupazione, ma come intrinsecamente e spontaneamente giapponese. Così, alla fine del film, Ozu può rappresentare il padre auto-sacrificante come solitario, in modo analogo all'epilogo di un altro suo film, 一人息子, *Hitori musuko The Only Son*⁷³.

Riguardo gli altri personaggi principali possiamo dire che, mentre la zia Masa incarna principi estremamente conservatori, la maggioranza degli altri personaggi abbraccia un'ottica progressista:

⁷¹ *Todake no kyodai (Fratelli e sorelle della famiglia Toda, Y. Ozu, JAP, 1941)*

⁷² 父ありき, *Chichi Arika (C'era un padre, Y. Ozu, JAP, 1942)*

⁷³ 一人息子, *Hitori musuko (The Only Son, Y. Ozu, JAP, 1936)*

Aya, la donna divorziata; Onodera, il vedovo che decide di risposarsi; Shukichi, il padre che enfatizza l'importanza di un matrimonio basato sull'amore e la gioia, non sull'obbligo di preservare la famiglia (senza mettere in rilievo la necessità di avere figli per mantenere l'unità familiare).

Altro punto cardine del cinema di Ozu è l'amore per la simmetria, che è il viatico e lo strumento che porta all'armonia (vero grande fine verso il quale il suo cinema tende). Attraverso le prefigurazioni, le anticipazioni o le riprese Ozu colloca mille situazioni che si fanno eco tra di loro e che si richiamano tra di loro, e una di queste è il quadro fisso. Il quadro fisso, in campo lungo, mette in corrispondenza la porta d'ingresso della casa dei protagonisti con la strada, per intendere che ci si trovi in un contesto campestre.

E anche del tempo e della faticosa ricerca della felicità e dell'armonia parla il film. Si parla del tanto concitato cammino verso il *Wa* 和 “armonia, pace, equilibrio”, concetto basilare della cultura giapponese. Mentre per gli occidentali l'individuo e la sua affermazione sono prioritari, per i giapponesi prevale il principio dell'armonia tra le persone e le cose, una condizione cui ognuno deve contribuire, anche rinunciando alla propria volontà personale quando necessario. In giapponese, la parola armonia è espressa con *wa*. Nel film, il padre rompe questo equilibrio scegliendo di mentire alla figlia per preservare la sua felicità, indicando che la vita di Noriko deve continuare oltre la sua morte. Il matrimonio della ragazza diventa un artificio narrativo per esplorare sentimenti e condizioni umane. Questo approccio spiega l'uso ellittico della narrazione, che evita di mostrare la cerimonia nuziale di Noriko.

3.6 Elementi di commedia a cavallo tra Oriente e Occidente e lo spettacolo del teatro

Noh

Il grande regista è abile ad inserire elementi che rasentano la commedia anche in riti che hanno la loro sacralità: la cerimonia del tè iniziale; le visite ai templi di Tokyo e Kyoto; lo spettacolo Noh.

Tutti sono affrontati dal regista con un approccio quasi "irriverente", sostiene Dario Tomasi⁷⁴. Durante la cerimonia del tè, il personaggio di zia Masa consiglia a Noriko di non perdere troppo tempo a rattoppare un paio di pantaloni, suggerendo che non ne varrebbe la pena. La propensione di Ozu per la commedia è evidente nell'episodio del borsellino, che avviene durante la visita al tempio di Tokyo, non restituito da zia Masa, una scena comica accentuata dal finale quasi alla Chaplin, in cui la donna scappa via all'arrivo di un poliziotto. Si osserva, dunque, la leggerezza di Ozu nel trattare anche gli aspetti drammatici della vita umana.

La sequenza dello spettacolo Noh, si muta in un gioco di sguardi di Noriko verso il padre e la potenziale sposa di lui, mettendo in primo piano il turbamento interiore della protagonista. La sequenza del teatro Noh mescola visioni di Shukichi immerso nello spettacolo con inquadrature della figlia, ferita dalla vista della signora Miwa. Lo spettacolo stesso, *Morikawa*, presenta un evidente parallelismo nella rappresentazione di una donna di classe portata all'agitazione dal ricordo di un amante perduto. La sequenza si conclude con un audace colpo di scena: Ozu taglia su un albero spoglio all'esterno, un'inquadratura che richiama la tradizione del Noh (un pino stilizzato dipinto è parte integrante delle scenografie del Noh); mentre la performance continua, la colonna sonora si intreccia per un po' con il tema non diegetico della colonna sonora del film. E questo solo riguardo la dimensione Orientale.

Vari sono i riferimenti anche ad aspetti della cultura Occidentale, quelli iniziali a Friedrich List (economista) scritto erroneamente da Shukichi come se fosse il musicista Franz Liszt, l'incontro a Ginza tra Noriko e Onodera davanti al ristorante di nome *Venice* dove si fa riferimento a Guglielmo Tell (leggendario eroe svizzero), così come l'incontro tra Noriko e Hattori al bar chiamato *Balboa*.

⁷⁴ Tomasi Dario, *Analisi del film e storia del cinema, cap. Viaggio in Oriente: «Tarda primavera»*, UTET Università, Zibido San Giacomo (MI), 2023, p. 181.

La passione della protagonista per Gary Cooper, il libro di Nietzsche (*Così parlò Zarathustra*⁷⁵) che Shukichi porta con sé a Kyoto e la pubblicità della Coca-Cola su un palo stradale durante la corsa in bicicletta di Noriko e Hattori.

Lo stesso rapporto padre-figlia, centrale nella vicenda, viene trattato in chiave comica, ad esempio quando, in un rovesciamento di ruoli, Noriko proibisce al padre di giocare a *mahjong* finché non avesse finito di scrivere il suo saggio e quest'ultimo reagisce come un bambino. Tra i dialoghi più esilaranti, zia Masa esprime perplessità sul cognome del futuro sposo di Noriko, Kumataro, che in giapponese potrebbe evocare l'idea di un petto villosa. Inoltre, come segnalato da Dario Tomasi⁷⁶, zia Masa nota che "Kuma-san" è un'espressione che si usa per gli zotici e "Kuma-chan" ricorda un piccolo orso, mentre "Ku-chan" potrebbe significare "piccolo aspirapolvere", come suggerisce Shukichi. Nel secondo dialogo comico, Noriko e la sua amica Aya giocano su un sillogismo divertente, mettendo in relazione Gary Cooper, l'elettricista di casa e il promesso sposo della protagonista. Dal momento che zia Masa dice che il fidanzato di Noriko somigli a Gary Cooper e che Noriko invece sostiene che somigli di più all'elettricista di casa, il quale sempre secondo Noriko somiglia a Gary Cooper, allora anche il fidanzato della ragazza assomiglierà sicuramente a quest'ultimo.

3.7 La realtà dei matrimoni combinati

La famiglia protagonista è segnata dalla guerra che è da poco passata. Lo capiamo dal fatto che Noriko fa un esame che si effettua sul sangue (VES) all'inizio del film, ma sembra stare progressivamente meglio. Questo suo stato di salute, non proprio ottimale, è dovuto probabilmente a tutti gli stenti, alla fatica, alla fame e alla condizione di povertà che dilagava in tempo di guerra.

⁷⁵ Nietzsche Friedrich, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, GER, 1883-1885.

⁷⁶ D. D. Tomasi, *Analisi del film e storia del cinema*, cap. *Viaggio in Oriente: «Tarda primavera»*, cit. pp. 18111-1838383.

Le cicatrici della guerra dunque permangono. Cicatrici proprio che si porta dietro la società. Quest'ultima basata sulla famiglia, sul patriarcato, sul padre che combinava il matrimonio per i figli e le figlie. Tale etica del matrimonio combinato è una costante nel cinema ozuiano, viene messa in discussione ma ne viene anche apprezzata la paradossale saggezza, perché, alla presenza di un padre saggio, le scelte di uno sposo o una sposa non sono sempre folli ma sensate.

Come scrive anche Kristin Thompson⁷⁷, Noriko emerge come figura chiave in questa dialettica tra Oriente/Occidente e Tradizione/Modernità, mostrandosi moderna nel suo amore per i film americani e nella sua resistenza al matrimonio combinato, anche se alla fine finirà per accettarlo come molte giovani giapponesi del dopoguerra. Questo aspetto del Giappone di quegli anni va contestualizzato e inserito in un'ottica in cui il matrimonio era ancora considerato il coronamento della vita di una donna. Il film presume, insieme al suo pubblico originale, che, essendo la ragazza oltre i 25 anni (la "tarda primavera" del titolo), sia ora di trovare un marito. Partendo da tale presupposto, lo stratagemma di Masa e Shukichi sembra giustificato. Oggi potrebbe apparirci scandaloso, ma nell'arco di un decennio i film del regista avrebbero mostrato cambiamenti anche su questo tema, come dimostra chiaramente il finale de *小早川家の秋*, *Kohayagawa-ke no aki* *L'autunno della famiglia Kohayagawa*⁷⁸.

Nonostante la coerenza psicologica della trama, è comunque difficile identificare esattamente cosa induca Noriko ad acconsentire. Il momento cruciale della sua decisione è oscurato da una scena in cui Masa e Shukichi parlano delle probabilità di accettazione e da un confronto in cui Aya e Noriko discutono della sua prospettiva. L'origine enigmatica del suo consenso è un artificio che Ozu adotterà nei suoi lavori successivi.

⁷⁷ Thompson Kristin, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, Princeton 1988, p. 321.

⁷⁸ *小早川家の秋*, *Kohayagawa-ke no aki* (*L'autunno della famiglia Kohayagawa*, Y.Ozu, JAP, 1961)

Ad osservarla bene, Noriko è un personaggio pieno di contraddizioni. Persino il suo aspetto esteriore ci fa capire che siamo di fronte ad una ragazza moderna: veste abiti occidentali, i suoi capelli sfoggiano una permanente alla moda (attributo che probabilmente fa parte del look stesso dell'attrice, a giudicare da altri film del periodo) ed è abituata a dire ciò che pensa senza tanti problemi. Eppure, sembra attaccata ai valori tradizionali: non beve sakè e trova immorali gli uomini che si risposano, una posizione alquanto conservatrice: questo aspetto emerge in una scena antecedente che si svolge a Ginza, in cui Noriko incontra Onedara, un vecchio amico del padre, e insieme vanno a mangiare al *Venice*. Onedara, che è un tipo gioviale e spiritoso, si è risposato e Noriko, per quanto bonariamente, lo rimprovera asserendo di trovarla una cosa immorale. L'uomo scoppia a ridere.

Questa conversazione leggera è la prima incursione nel tema dominante del film, che riemergerà più avanti ma con un tono decisamente drammatico. Nel frattempo, Noriko subisce i tentativi di persuasione da parte di alcune amiche e soprattutto della zia Masa, che è anche colei che le mette la pulce nell'orecchio sulle eventuali nuove nozze del padre con una donna di nome Akiko. Davanti a questa prospettiva, l'atteggiamento di Noriko muta drasticamente e il suo sorriso fin qui quasi costante si spegne.

3.8 Composizione dei dialoghi e l'elemento dello specchio

Il film è pervaso da un ossequio per la tradizione, ben rappresentata da una delle inquadrature iniziali: abbiamo un campo lungo e una bellissima messa a fuoco del corridoio d'ingresso (che presenta delle entrate laterali che sembrano davvero delle quinte teatrali). Noriko entra in casa dalla sinistra dell'inquadratura e si dirige verso la stanza dove diverse signore stanno svolgendo il rito del thè. Abbiamo poi un controcampo di 180° e passiamo ad un'inquadratura più stretta su questa cerchia di donne. Il discorso che si tiene durante la cerimonia del thè risulta un po' incoerente con lo spirito di tradizione, tipico della cerimonia che stanno svolgendo, perché si parla di qualcosa di

più moderno (che a Noriko non piace molto). Un amico del padre di Noriko, il signor Onodera, rimasto vedovo, si è risposato e la giovane protagonista rimarrà legata per tutto il film al pregiudizio che questo atto sia un qualcosa di blasfemo e “sporco”.

Importante è soffermarsi sul controcampo di 180°, perché sta ad indicare che la realtà vista poi mi rivede come io la vedo, quindi c'è armonia, simmetria e corrispondenza tra il soggetto che vede che poi diventa oggetto visto. Questo discorso sul campo controcampo netto diventa ancora più incisivo quando ci sono dei dialoghi tra due personaggi. Quando appunto si arriva al cuore della dialettica di due parti che si confrontano (quindi tesi e antitesi) il campo dell'inquadratura si fa sempre più stretto. Abbiamo un interlocutore A che parla quasi verso la macchina da presa perché di fronte vi è un altro personaggio, interlocutore B, che poi sarà inquadrato allo stesso modo quando dovrà prendere parola. Tutto ciò è molto diverso dalle forme di ripresa a cui siamo abituati noi occidentali, ovvero un cinema in cui l'inquadratura è obliqua rispetto ai due interlocutori, che spesso sono in scena entrambi, perché vediamo uno di loro frontalmente e solo la spalla dell'altro. Ovviamente, rispettando la regola dei 180°, uno dei due guarderà verso destra e l'altro verso sinistra, per dare l'idea appunto che stiano conversando.

Invece in Ozu entrambi gli interlocutori guardano quasi verso la macchina da presa, che in quel frangente sarebbe l'altro interlocutore, ed è come quindi se fossero simmetrici. Ciò avviene solo quando il dialogo è più serrato e sono entrambi seduti uno di fronte all'altro. Ma non è un qualcosa che accade sempre nel film preso in esame, ci sono anche sequenze in cui entrambi i personaggi sono in scena: ad esempio in un momento in cui Noriko torna a casa la vediamo in alto, sul fondo dell'inquadratura, mentre il padre è in ginocchio, impegnato a scrivere, e sono entrambi nell'inquadratura. Uno degli aspetti estetici più significativi del cinema di questo cineasta è dunque il modo in cui gira scene in cui assistiamo a conversazioni.

Relativamente a Ozu, Hasumi Shigehiko, nota che il regista «accorda meno importanza all'incrocio degli sguardi, e a dire al rapporto di posizione fra gli occhi e il loro oggetto, che al fatto che più sguardi abbiano una stessa direzione»⁷⁹.

Come ha notato Atsuta Yuharu (direttore della fotografia di quasi tutto il cinema di Ozu della maturità), in tale modo i personaggi non guardano l'uno contro l'altro ma, ironicamente, in una stessa direzione. Inoltre, Ozu tendeva a filmare un po' più da vicino l'immagine della donna rispetto a quella dell'uomo, in modo che i contorni dell'una e dell'altro fossero quasi sovrapponibili, divenendo così un'unica cosa⁸⁰. Talvolta la successione tripartita «piano d'insieme-campi e controcampi-piano d'insieme» vuole che l'inquadratura finale, come accade in una conversazione tra Shukichi e Onodera, sia in scavalco di campo rispetto a quello iniziale, con un conseguente uso dello spazio a 360°, anziché a 180° come solitamente accade, e il rovesciamento di posizione fra i due personaggi (Shukichi, che nella prima inquadratura si trovava a sinistra, nella seconda è a destra). È curioso notare come l'oggetto della conversazione fra i due uomini sia proprio lo spazio, con Onodera che non riesce a individuare quale sia la direzione in cui si trovi il mare o un certo tempio. Di fronte a Onodera c'è uno spazio confuso, come per lo spettatore è un po' confuso lo spazio di un film di Ozu.

Oggetto importante per l'economia narrativa del film è lo specchio. In *Tarda primavera* nelle immagini allo specchio abbiamo gran uso di re-inquadrature, in particolare durante la vestizione di Noriko prima della cerimonia nuziale, che è l'ultima scena in cui padre e figlia sono insieme. A contare qui è come l'immagine allo specchio della giovane vada letta in rapporto a due inquadrature che chiudono la scena e mostrano la prima delle due da un identico punto di vista, quello stesso specchio ora però vuoto, senza più l'immagine di Noriko che vi si riflette. Uno specchio vuoto che è

⁷⁹ Shigehiko Hasumi, *Yasujirō Ozu (1983)*, *Cahiers du Cinéma*, Paris 1998, p.130.

⁸⁰ Yuharu Atsuta, in *Hasumi Shigehiko, «Interview de Yuharu Atsuta»*, in *Hiroko Govaers* (a cura di), *Le cinéma japonais de ses origines à nos jours*, *Fondation du Japon*, Paris 1984, pp.79-85.

li a significare l'assenza della giovane donna, l'avvenuta separazione di padre e figlia, il destino di solitudine che attende Shukichi e che verrà emblemizzato dal suo triste e solitario rientro finale, quando lo vediamo sbucciare una mela prima di chinare la testa preso da un sonno foriero di morte. L'importanza di questo specchio vuoto, nota Tomasi⁸¹, ritorna nella scena del ryokan di Kyoto, con Noriko, Shukichi e Onodera. Anche qui un'immagine della protagonista seduta davanti a un altro specchio su cui si riflette parzialmente è seguita da una successiva inquadratura, ripresa da un punto di vista quasi identico, in cui Noriko è ora assente, secondo un procedimento del tutto analogo a quello della scena della vestizione.

Nel film ci sono anche esempi interessanti di risposte reticenti, in cui un personaggio (padre e figlia) replica alle domande dell'altro con dei silenzi, dei semplici monosillabi o un cenno del capo. Si tratta di dialoghi, quattro almeno, che vertono sui matrimoni, quello fittizio di Shukichi e quello reale della figlia, in cui la reticenza del dire è tutt'uno con la necessità di rispondere all'interlocutore affermando qualcosa che non si vorrebbe affermare. La prima di queste conversazioni, girata in campo-controcampo, con la camera leggermente di sbieco ma con entrambi i personaggi rivolti verso l'obiettivo, è quella in cui zia Masa mette alle strette il fratello a proposito della necessità di sapere che i sentimenti esistano fra Noriko e Hattori. Con l'umorismo che è proprio del regista, lo snodo decisivo della conversazione è avviato con Shukichi che finge di non capire che cosa la sorella gli stia domandando, costringendo Masa ad essere più esplicita.

Messo con le spalle al muro, l'uomo non può assecondare la donna, ma quando questa ribadisce che è necessario sapere da Noriko come stiano davvero le cose, se i due potranno unirsi in matrimonio, Ozu finisce col tenere la sorella fuori campo, inquadrando a lungo Shukichi (poiché sono i suoi sentimenti a contare) che per due volte dà il suo consenso, con un semplice «Mmmh», e la seconda volta anche facendo un cenno del capo, che è tutt'uno con la reticenza di chi è costretto a fare buon

⁸¹ D. Tomasi, *Analisi del film e storia del cinema*, cap. *Viaggio in Oriente: «Tarda primavera»*, cit. pp. 190-196.

viso a cattivo gioco. Più avanti è Noriko a chiedere al padre se questi è davvero intenzionato a prendere moglie, così come zia Masa le ha fatto supporre. Il dialogo chiude la lunga scena di conversazione fra padre e figlia in cui il primo, che ha ormai maturato la necessità della separazione, invita la seconda a prendere coscienza della necessità di farsi una vita propria. Viste le perplessità della figlia, che spinta dal proprio «volere per l'altro» non è intenzionata a lasciare da solo il padre, l'uomo allude all'ipotesi che qualcuno potrebbe in futuro prendere il posto che la figlia occupa ora al suo fianco. Noriko a questo punto, come zia Masa nella scena precedente, ma con più risolutezza, mette Shukichi con le spalle al muro.

Alle domande che Noriko rivolge, Shukichi non può che replicare con dei cenni di assenso, come non fosse in grado di articolare una qualsiasi risposta verbalmente compiuta, mentre lo sgomento che prova nel mentire sapendo di mentire è tutto espresso da quel fremito nervoso al di sopra del suo labbro sinistro. La terza conversazione si svolge nella stanza di Noriko, fra questa e la zia, che vuole sapere se la nipote è intenzionata ad accettare o meno l'offerta di matrimonio. Inizialmente il dialogo avviene tramite una serie di piani a due, in cui la zia pone le sue domande o, meglio, sempre la stessa domanda ma in forme diverse e Noriko tace. Poi quando questa si siede si passa a un campo e controcampo, in cui si filma chi pone le domande o chi «risponde». Ancora una volta una conversazione reticente, in cui le risposte per monosillabi o cenni del capo di Noriko, che di fatto qui prende il posto che era del padre nelle due scene appena prese in esame, esprimono ancora un far buon viso a cattivo gioco, una vera e propria resa e una distanza di Noriko dal proprio interlocutore espressa anche dal suo essere volta altrove e dall'evidente contrasto dell'espressione delle due donne.

La quarta e ultima conversazione è fra Noriko e Shukichi, in cui il padre cerca di assicurarsi della verità di ciò che la figlia ha appena «detto» alla zia, ovvero di aver accettato l'offerta di matrimonio che le è stata fatta. A un iniziale piano a due segue una serie di campi e controcampi che accompagnano la parte fondamentale della conversazione. Come nelle precedenti conversazioni,

anche qui, uno dei due interlocutori, quello interrogato, si esprime per silenzi o monosillabi, affermando cose che sa, come il suo interlocutore, non corrispondere a verità. Diversamente, infine, da quel che accadeva con zia Masa, Noriko non rimane qui per tutti e tre i piani con le spalle voltate verso il suo interlocutore, ma, nella terza e conclusiva inquadratura, si rivolge verso questi. Un volgersi che però è, come testimonia la risoluta durezza del suo sguardo, tutto meno che vicinanza. *Tarda primavera* è qui davvero nel suo momento di massima crisi senza che fra padre e figlia vi sia più la benché minima armonia.

3.9 Silenzio e Immobilità: I Momenti di Nulla (il *Mu*)

Ozu è un maestro nella sua regia rarefatta, perché va alla ricerca di una sospensione mistica, spirituale che è stata negli anni successivi imitata da molti ma pochi sono riusciti a replicarla. Tale regista è incredibilmente stimato per questo suo stile appunto da Wim Wenders, da Abbas Kiarostami e perfino dai registi d'animazione dello studio Ghibli (Hayao Miyazaki e Isao Takahata).

Come sottolineato da Dario Tomasi⁸², molto spesso nei film di questo regista, e questo non fa eccezione, ci sono molti momenti, prima di un'inquadratura, prima di una scena, dopo una scena in cui non succede niente. La macchina da presa indugia su degli oggetti (la casa vuota, il giardino, un vaso, delle rocce, delle biciclette). Sono momenti in cui la trama è sospesa, il racconto è sospeso, il tempo della storia è bloccato ma il tempo dell'anima continua, è l'anima dello spettatore che in quel momento è chiamata a vedere ciò che non si vede nell'inquadratura, ciò che viene solamente suggerito, ad afferrare l'assenza evocata dalla presenza di oggetti della vita quotidiana. Prendiamo ad esempio il momento in cui la macchina da presa indugia con un'inquadratura di qualche secondo sulle due biciclette di Noriko e Hattori sulla spiaggia: può voler significare che loro abbiano fatto un

⁸² *Ivi*, p. 197.

viaggio insieme, si siano fermati, abbiano lasciato le bici e ora stiano facendo altro. E questa inquadratura è diventata iconica nel cinema di Ozu ma anche in quello mondiale.

Andiamo con ordine: nella parte della sequenza in cui sono in bicicletta c'è un doppio sintagma costruito su un reciproco scambio sorridente di sguardi, prima di Hattori verso Noriko e poi viceversa. Le biciclette potrebbero essere un emblema di un qualcosa che però il regista non ci spiega, perché sta a noi capirlo. Probabilmente di un legame affettivo, forse di un amore, che la giovane protagonista prova nei confronti dell'assistente del padre, forse ricambiata. Ma lui è già promesso sposo, quindi un amore dove le due linee (quelle tracciate sulla sabbia dal passaggio delle bici) non si incontrano mai, queste due vite non si incontreranno mai, in un senso che vada oltre l'amicizia. Sono appunto due bici, che hanno camminato insieme per un pezzo della loro vita ma senza diventare mai una cosa sola, una coppia, una famiglia. All'inizio il film, attraverso una «falsa pista» fa di tutto per far credere a chi guarda, ma anche a Shukichi e a zia Masa, che fra Noriko e Hattori ci sia un legame sentimentale. Quando li si vede insieme la prima volta la donna insiste perché l'uomo resti a cena da loro, così come successivamente, zia Masa chiede al fratello di indagare sul sentimento che unisce i due giovani. Dunque, sono (le due bici) il correlativo oggettivo di qualcos'altro.

Nella terza parte della sequenza, i due sono seduti vicini, con la prossimità dei loro corpi e un sottinteso scambio di battute sulla gelosia che confermano le ipotesi suggerite dai due momenti precedenti. Il vero colpo di scena avviene quando Noriko rivela al padre che Hattori è già fidanzato. Durante l'uscita in bici Ozu si sofferma sui segnali stradali e su una pubblicità della Coca-Cola oltre che sui paesaggi marini che attraversano. Infine, tale scena introduce un motivo di un albero che riapparirà quando Noriko lascerà Hattori e camminerà per strada. Forse tale immagine organica incarna il parallelo di una stagione con il periodo della vita di Noriko.

Tuttavia, il sottotesto del legame tra i due si sviluppa ulteriormente nella scena al caffè *Balboa*, dove Hattori invita Noriko a un concerto, accennando al fatto che la sua fidanzata non sarebbe dispiaciuta. Noriko rifiuta l'invito e la sequenza si conclude con due brevi scene: Hattori al teatro e Noriko che cammina per la strada, entrambi soli. Sembrerebbe che i sentimenti di Hattori verso la sua fidanzata non siano così definiti; se solo Noriko desse un segno, sostiene Tomasi⁸³, tutto potrebbe essere rimesso in discussione. Tuttavia, le scelte di Noriko, decisa a mettere la vita del padre al primo posto, chiudono ogni possibilità.

Nei momenti di stasi, in cui la storia non procede, abbiamo questi attimi di sospensione. Possiamo immaginare che sia già successo qualcosa prima o che succederà qualcosa dopo, ma in quegli attimi la vicenda e l'inquadratura si bloccano e osserviamo il tempo che scorre. E in tale tempo che scorre vi è l'evocazione di qualcosa che non viene mostrato e che lo spettatore deve afferrare e fare suo, percependo l'assenza, che è pesante quanto una presenza perché ha un che di spirituale e metafisico. Il già citato trascendente del cinema, di cui Ozu è un maestro. Importante citare in questo caso l'ideogramma del *mu* (il nulla), presente sulla tomba dello stesso regista, inteso come l'assenza di qualcosa di umano che io posso assorbire guardando la presenza di oggetti che, apparentemente, non sono collegati a questo qualcosa che io posso percepire.

3.10 Cinema di corrispondenze ed ellissi

Tra le varie corrispondenze del film fondamentale è anche quella tra Noriko e la sua amica Aya, che è una stenografa; quindi, è catapultata nella modernità laddove la prima invece è legata alla tradizione della figlia che deve rimanere devotamente legata al padre, perché ritiene che il padre non sarebbe in grado di vivere senza di lei. Aya vive da sola poiché è divorziata, quindi capiamo che Ozu tocca aspetti da considerarsi anche abbastanza sciolti per quella che è la cultura giapponese (formale e ligia). Il regista non è assolutamente "abbottonato" e non fa parlare i personaggi in modo

⁸³ *Ibidem.*

innaturale, quando c'è da ascendere sul piano della modernità il cineasta è precisissimo, anche grazie all'aiuto del co-sceneggiatore Kogo Noda.

Diventa quasi sublime nel suo saper alternare battute che nascondono un lirismo quasi mistico con dialoghi che hanno un naturalismo pregevole e ricercato. Corrispondenze a non finire, alla ricerca, forse, di un'armonia perduta. Quello di Yasujiro Ozu però non è solo un cinema di corrispondenze: campagna e città; Shukichi e Onodera (entrambi vedovi, uno non si è risposato, l'altro sì); Noriko e Aya (uno che non si vuole sposare, l'altra che si è sposata e ha divorziato). Ma è anche il cinema delle ellissi, dei salti, dell'assenza di pezzi di storia. Come dimostra il rapporto fra i giovani Hattori e Noriko, la reticenza, il non detto, una certa indeterminatezza sono elementi costitutivi della poetica di Ozu che si traducono narrativamente anche nel modo in cui questi racconta le sue storie attraverso il frequente ricorso ad ellissi.

Sul livello intrasequenziale si può citare la sequenza del viaggio in treno verso Tokyo di padre e figlia, dove le uniche azioni, per quanto minimali, quelle del sedersi, con un certo intervallo, dell'uno e dell'altra, sono esplicitamente omesse, attraverso una successione di quadri che, intervallati da immagini del treno in corsa, ci mostrano prima i due in piedi, poi, il padre seduto e la figlia in piedi e infine entrambi seduti.

Su un livello intersequenziale, invece, omessi, e introdotti nel racconto solo perché qualcuno verbalmente vi allude, sono gli incontri di Shukichi, prima, e Noriko, poi, con Satake, il promesso sposo. Così come omesso è l'intero rito matrimoniale. Vediamo i preparativi delle nozze e poi c'è uno stacco netto, il matrimonio è finito e i due neosposi sono partiti per la luna di miele. Satake, figura chiave sul piano dell'intreccio non è mai mostrato (e torna anche qui l'assenza): è un personaggio in ellissi.

3.11 La Felicità si costruisce passo dopo passo

Nel cinema di Ozu, l'ellissi, in particolari quella di eventi drammatici rilevanti, come qui quello del matrimonio, è una soluzione che fa sì che nella poetica del regista a contare siano più gli effetti che un fatto ha avuto su un personaggio piuttosto che il suddetto fatto necessario per la storia. Il cuore del film è tutto in un discorso, verso la fine, tra Noriko e il padre, in cui quest'ultimo capisce che la vita è fluire, scorre inesorabilmente ed inevitabilmente. Quella che alla ragazza sembrava la felicità, alla quale egoisticamente non vuole rinunciare (perché accudire il padre la fa stare bene), è in verità una scelta di comodo, lei non pensa che prima o poi quella "felicità" verrà meno (felicità a breve termine). Il padre magari si ammalerà, magari morirà e soffrirà prima di morire perché penserà che la figlia resterà sola. Quindi bisognerebbe sacrificare un pezzetto della felicità di oggi per costruire quella del domani. La vita ci impone questa regola, della trasformazione, dell'evoluzione.

La protagonista del film capisce che, se ama davvero il padre, deve seguire questa forma di "sacrificio" ed iniziare la sua scoperta della felicità, che è un qualcosa di non afferrabile in modo istantaneo. È vero che i matrimoni combinati non rendono felici, ma il concetto di felicità (per la cultura giapponese) non è un bene che si afferra dall'oggi al domani, bensì un qualcosa che si conquista e costruisce con il tempo. Quindi Noriko potrà trovare con il tempo la felicità con il marito, un marito scelto con amore da un padre che la ama. Anche la madre della stessa Noriko, nel suo matrimonio con Shukichi fu spesso triste (piangeva in un angolo), fino a quando marito e moglie non hanno trovato la felicità insieme.

Questa tanto acclamata felicità è quindi una meta, un traguardo, non un presupposto. Il padre rimane dunque solo e, nel finale della pellicola, è protagonista di una sequenza in cui semplicemente inizia a sbucciare una mela. A Shukichi resta solo il tempo, la felicità è meno presente perché la figlia è andata via, e gli spettatori contempiano con lui l'ineludibile fugacità del tempo, come la buccia di una mela che va via. Quel trattamento del frutto al quale viene tolto la buccia è un gesto di estrema profondità, probabilmente sta ad intendere che l'anziano padre, rimasto

solo, deve eliminare il passato, la tradizione, la figlia, le abitudini. Queste cose sono andate via come la buccia e rimane quindi solo il frutto, l'uomo che deve andare avanti e accettare la novità che non finisce mai. Quindi il dolore del cambiamento si placa solo quando si comprende tale necessità. Shukichi quindi, mentre è intento a sbucciare la mela, impara a coesistere con questo nuovo dolore e a superare quella gelosia dei padri verso le figlie, cresciute con tanto sacrificio per poi essere affidate ad un altro uomo.

3.12 Sequenze emozionali

Un ulteriore aspetto degno di nota del film, come sottolineato da Tomasi⁸⁴, riguarda l'utilizzo di ciò che possiamo definire come immagini emozionali, ossia inquadrature prive di elementi umani o di una trama narrativa che interrompono il flusso di una determinata situazione, talvolta al termine di una scena, con l'obiettivo principale di prolungare nel tempo le emozioni suscitate nei personaggi e negli spettatori, seguendo una strategia che colloca il cinema di Ozu nel contesto dello *slow cinema*. Un primo esempio di immagini emozionali segue la conversazione tra Shukichi e Masa, dove la sofferenza dell'uomo, che comprende l'impegno necessario affinché la figlia si sposi nonostante significhi la sua solitudine, si estende nel vuoto di un corridoio di casa Somiya per diversi secondi. Anche la scena in cui Noriko chiede al padre se desidera veramente sposare Miwa prolunga il sentimento di irritazione e sconforto della donna, che esce arrabbiata in strada, con lo sfondo di una collina e degli alberi spogli. Un altro esempio, agitato dal vento, conclude la sequenza della separazione tra padre e figlia, subito dopo il teatro Noh, dove Noriko osservava sia il padre che la sua presunta "amante".

Il più celebre e discusso esempio di immagine emozionale è rappresentato dal vaso nella scena al ryokan (locanda tradizionale giapponese) di Kyoto, dove Noriko e Shukichi si preparano a dormire, l'uno accanto all'altro. Mentre la donna parla del suo errore nel giudicare male i matrimoni di

⁸⁴ Ivi, p.196.

Onodera e del padre, quest'ultimo si addormenta e il suo respiro pesante diventa parte del paesaggio sonoro. Ozu mostra un mezzo primo piano di Noriko sorridente, non solo perché il padre si è addormentato improvvisamente come un bambino, ma soprattutto perché ha superato un suo errore e ha raggiunto un momento di serenità, come testimonia il suo sorriso.

Il sentimento di Noriko continua con l'immagine successiva del vaso sul tatami, con lo sfondo degli shoji illuminati e delle ombre dei rami. Quando la cinecamera ritorna su Noriko, il suo sorriso è scomparso, sostituito da un'espressione afflitta, quasi al punto delle lacrime, poiché si rende conto che il viaggio con il padre sta per finire e la loro separazione è imminente. Il dolore prende il posto della serenità, e anche questa nuova emozione si estende nell'immagine successiva del vaso. Questo montaggio alternato di quattro inquadrature continua idealmente nelle due successive, che introducono la scena successiva, mostrando due scorci del giardino zen del Ryoan-ji: due immagini che trasmettono il sentimento di Noriko e consentono al film di esplorare il suo mondo interiore.

Per Schrader, il vaso rappresenta una forma purificata dei sentimenti di Noriko⁸⁵. Richie ritiene che raccolga le emozioni degli spettatori e di Noriko, portando a una profonda identificazione⁸⁶. Deleuze individua un'immagine-tempo che mostra la permanenza attraverso il cambiamento⁸⁷. Bordwell sottolinea il carattere comportamentale della narrazione di Ozu, che rende difficile identificare le cause del cambiamento di espressione di Noriko, evidenziando che il vaso potrebbe non essere il centro focale dell'immagine. Inoltre, non vi è alcun accenno al vaso né nella prima stesura della sceneggiatura del film, né in quella definitiva⁸⁸.

⁸⁵ Schrader Paul, *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer* (1972), Donzelli Editore, Roma 2002, pp.42-43.

⁸⁶ Richie Donald, *Ozu: His Life and Films*, University of California Press, Los Angeles 1977, p.174.

⁸⁷ Deleuze Gilles, op cit., p.28.

⁸⁸ Bordwell David, *Ozu and the Poetics of Cinema*, cit., p. 117.

3.13 Dinamiche tra interni ed esterni

Negli studi sul cinema di Ozu Yasujirô, un tema di grande interesse è rappresentato dagli *empty shots*, ovvero le "inquadrature vuote" che il regista inserisce tra le scene, contrapponendole alla sua tipica camera fissa⁸⁹. La grammatica cinematografica di Ozu si è evoluta attraverso un processo di sottrazione che ha raggiunto la sua maturità stilistica con *Tarda primavera* e ha trovato il suo apice nel suo ultimo lungometraggio, *Sanma no aji Il gusto del sakè*⁹⁰. Questo processo ha avuto inizio negli anni '30 con *Umarete wa mita keredo Sono nato, ma...*, in cui il regista ha cominciato a eliminare molti degli espedienti cinematografici convenzionali, optando per l'uso esclusivo dello *straight cut* e abbandonando movimenti di macchina come panoramiche e dolly, così come tecniche di montaggio come le dissolvenze.

Tredici delle quindici opere prodotte da Ozu dopo la Seconda guerra mondiale presentano un'uniformità tematica e stilistica. Escludendo i due film girati subito dopo la guerra, *Il chi è di un inquilino* e *Kaze no naka no mendori Una gallina nel vento*⁹¹, più vicini ai melodrammi proletari girati prima della guerra, Ozu ha creato un universo in cui ha sviluppato i suoi temi prediletti, l'attenzione sul rapporto e sul distacco tra genitori e figli, soprattutto nella dinamica padre-figlia, con particolare enfasi sulle dinamiche domestiche, quasi come in uno "studio di famiglia in interni".

In questo contesto, gli *empty shots* assumono grande importanza. Ozu inserisce infatti tra le scene riprese di ambienti, oggetti e paesaggi, spesso senza la presenza umana, come commenti naturali alla narrazione, evidenziando spesso l'assenza dell'uomo. In un cinema così essenziale e controllato, questi elementi fungono da aperture alla rigidità della messa in scena, amplificando l'emotività degli eventi. Ozu tende a evitare di mostrare direttamente gli eventi emotivamente carichi, preferendo

⁸⁹ E. De Angelis, *Una dettagliata essenzialità. Il rapporto tra interni ed esterni nel cinema di Ozu*, in *Cineforum*, Torre Boldone, Vol. 53, Fasc. 10, (Dec 2013): 77-81.

⁹⁰ *Sanma no aji (Il gusto del sakè)*, Y. Ozu, JAP, 1962).

⁹¹ *Kaze no naka no mendori (Una gallina nel vento)*, Y. Ozu, JAP, 1948).

relegarli fuori campo o farne venire a conoscenza lo spettatore solo successivamente. Anche se vi sono eccezioni significative, come la morte della madre in *Viaggio a Tokyo*, questa strategia è frequente e contribuisce alla peculiare atmosfera dei suoi film.

Le nature morte, in particolare, costituiscono una caratteristica distintiva del cinema di Ozu, suscitando un ampio dibattito critico. Bordwell sostiene che queste immagini "spurie", spesso estranee alla prospettiva dei personaggi, riflettono l'instabilità del punto di vista nei film del regista e non richiedono quindi una giustificazione narrativa⁹². La loro funzione principale rimane quella di offrire un contrappunto emotivo e psicologico neutrale agli eventi, fungendo quasi da "memorie storiche". In *Tarda primavera*, ad esempio, due inquadrature identiche del paesaggio di Kamakura comunicano una sensazione di tranquillità all'inizio del film, ma in seguito, con il cielo coperto, trasmettono un senso di angoscia dopo che la figlia ha appreso la decisione del padre di risposarsi.

Gli elementi ricorrenti all'interno di queste inquadrature intermedie includono i treni, presenti in praticamente ogni film di Ozu, utilizzati sia per sviluppare la trama sia come simboli di cambiamento nella vita dei personaggi. Il viaggio a Kyôto in *Tarda primavera* e quello del padre in *Higanbana Fiori d'equinozio*⁹³ sono esempi di come i treni siano funzionali allo sviluppo narrativo.

È interessante notare che il cinema di Ozu è spesso popolato da padri vedovi (*Tarda primavera*, *Il sapore del riso al tè verde*, *Viaggio a Tokyo*, *東京暮色 Tōkyō boshoku Crepuscolo di Tokyo*⁹⁴, *Kohayagawa-ke no aki L'autunno della famiglia Kohayagawa*, *Il gusto del sakè*), quasi sempre con figlie femmine a carico. Questa scelta potrebbe essere interpretata come una reazione personale del regista, legato alla madre fino alla sua morte, avvenuta un anno prima della sua.

⁹² David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, University of Michigan Library, Ann Arbor 2004.

⁹³ *Higanbana (Fiori d'equinozio)*, Y. Ozu, JAP, 1958).

⁹⁴ *東京暮色 Tōkyō boshoku (Crepuscolo di Tokyo)*, Y. Ozu, JAP, 1957).

3.14 La conclusione di una *Primavera*

In conclusione, come primo risultato della collaborazione postbellica Ozu-Noda, *Tarda primavera* avrebbe costituito il principale prototipo del lavoro degli anni '50 e '60. Torajiro Sato (che diresse gran parte di *Zange no yaiba* di Ozu mentre quest'ultimo era impegnato nel servizio militare) suggerì che, dopo il fallimento iniziale di *Una gallina nel vento*, Noda avesse condotto il regista verso un ambiente borghese che richiama *Fratelli e sorelle della famiglia Toda*, fino ad allora il suo maggiore successo. *Il tempo del raccolto del grano*, *Viaggio a Tokyo*, *Tardo autunno* e soprattutto *Il gusto del sakè*, possono essere considerati come varianti di *Tarda primavera*.

Ora emerge la divisione tra i critici più anziani che lodano la bellezza "tradizionale" di Ozu e quelli più giovani che lo accusano di non affrontare adeguatamente la realtà sociale. Più precisamente, il film in questione non presenta un Ozu conservatore e angosciato per la perdita di uno stile di vita, ma piuttosto un progressista che riconosce la necessità di cambiamento, sebbene sia addolorato per le conseguenze. Stilisticamente, il film consolida le norme intrinseche che saranno cruciali per le pellicole successive, anche se queste si allontaneranno creativamente da esse. Infine, con il personaggio di Noriko, Ozu ci regala una nuova, enigmatica eroina. La narrazione omette eventi chiave e cela informazioni cruciali sul suo stato emotivo. Come sempre, la caratterizzazione si piega allo stile narrativo generale del film.





Capitolo 4

Viaggio a Tokyo

4.1 Tra memoria e continuità nel cinema di Ozu

Viaggio a Tokyo, in originale *Tōkyō monogatari* (cioè Una storia di Tokyo), del 1953, è un lungometraggio che si colloca nel pieno del periodo della maturità e consapevolezza stilistica di Ozu. Anche in questo caso ci troviamo davanti ad un'opera di genere *gendai-geki*. Questa pellicola è una delle più conosciute ed amate del cineasta di Tokyo a livello mondiale, probabilmente quella che lo impone all'attenzione estera. Il film nasce in circostanze curiose come spiegato anche da David Bordwell nel suo manuale *Ozu and the poetics of cinema*. Kogo Noda, lo sceneggiatore, condivise con Ozu il soggetto di un film da lui visionato, *Make way for tomorrow*⁹⁵. Questa trama ispirò profondamente Ozu, tanto che decise di sviluppare il soggetto per *Viaggio a Tokyo* rielaborando l'opera di McCarey. Tale pellicola, dunque, prosegue la prassi del regista degli anni '30 di trarre ispirazione dal cinema statunitense. Questo approccio è evidente anche in altre opere di Ozu, come nel caso in cui il giovane Minoru fischieta il tema di *Stagecoach*⁹⁶.

Ozu dà grande soddisfazione a chi cerca il senso dell'assoluto, a chi cerca un regista che sappia inquadrare il movimento del tempo, e in tale film il tempo è un protagonista fondamentale. Importante dire che anche a livello sonoro Ozu crea dicotomie splendide tra la tranquillità della vita cittadina (i panni stesi danno idea di immobilità e ci rendono consapevoli del passare del tempo) e scene di traffico (macchina, grattacieli e ingorghi stradali, dinamismo pure per via del quale non ci accorgiamo del tempo che passa, presi dalla frenesia). Si potrebbe tranquillamente descrivere come cinema filosofico e grande fenomenologia della contemporaneità (descrizione dei fenomeni, ossia del modo in cui si manifesta una realtà).

⁹⁵ *Make way for tomorrow* (*Cupo tramonto*, L. McCarey, USA, 1937).

⁹⁶ *Stagecoach* (*Ombre rosse*, J. Ford, USA, 1939).

Riprendendo l'elemento dei panni stesi si può fare riferimento ad un capitolo del manuale di Dario Tomasi intitolato *Ozu Yasujiro Viaggio a Tokyo*⁹⁷. Alcune transizioni esplorate da Ozu possono essere considerate blocchi a sé stanti che si frappongono agli sviluppi della trama, creando una frammentazione. Ma esiste anche il contrario. Ad esempio, l'inquadratura dei panni stesi agisce da elemento di congiunzione tra la sequenza precedente e quella successiva. Abbiamo due esempi, uno notato da Bordwell⁹⁸, che riguarda l'esistenza di legami visivi che collegano scene adiacenti del film: la prima di quelle ambientate a casa di Noriko; quella in cui Shige e Koichi decidono di mandare i genitori alle terme; e la prima di quelle che si svolgono ad Atami.

La sequenza nell'appartamento di Noriko si conclude con la giovane che fa aria con un ventaglio ai due suoceri. Nella scena di Shige e Koichi, entrambi si fanno aria con un ventaglio. Lo stesso gesto è compiuto dalle donne sedute sul muretto di fronte all'oceano. Attraverso un gesto e un oggetto di uso comune, Ozu crea una continuità che collega tre momenti diversi del film.

Il secondo esempio (ripreso da Tomasi) riguarda il legame tra le inquadrature che aprono la seconda sequenza ad Atami, quella all'interno dell'albergo. Il culmine è l'immagine dei due coniugi che non riescono a dormire in stanza a causa del rumore provocato dagli ospiti dell'hotel. Per raggiungere questa immagine, Ozu utilizza sette inquadrature collegate da una transizione meticolosamente orchestrata, basata sui movimenti di una cameriera e di un cliente e infine ci si sofferma sul gioco delle ciabatte. La descrizione delle inquadrature, come presentata, è il risultato di un'attenta analisi visiva. Ozu nasconde il lavoro di montaggio attraverso un percorso, tuttavia, molto originale, che nulla ha a che fare con le vie più battute. L'immagine finale, quella delle ciabatte davanti alla porta, funziona come una sineddoche che suggerisce la presenza di qualcuno e media la presenza e l'assenza dell'umanità, tipico della scrittura del regista.

⁹⁷ D. Tomasi, *Ozu Yasujiro Viaggio a Tokyo*, Torino, Lindau, 1996.

⁹⁸ D. Bordwell, *Ozu and the poetics of cinema*, cit. p. 332.

4.2 Inurbamento del dopoguerra e conseguente crollo delle aspettative familiari

Viaggio a Tokyo è una riflessione quasi sommessa sull'inevitabile rivoluzione che travolge i rapporti familiari col passare del tempo, poiché la famiglia protagonista, gli Hirayama, è stata travolta dal progresso e dall'inurbamento.

Shūkichi e Tomi decidono di andare a trovare i figli a Tōkyō. Arrivati trovano ospitalità prima nella casa del primogenito Kōichi, pediatra, e poi in quella della primogenita Shige, parrucchiera. Si rendono però conto che i figli, alle prese con il lavoro e la famiglia, non hanno tempo per loro. L'unica che ha davvero a cuore i due, è Noriko, vedova del secondogenito Shōji, morto in guerra. Shūkichi e Tomi, delusi dalla freddezza dei figli, decidono di tornare a casa. Durante il viaggio in treno, però, Tomi ha un malore. Tutti i figli della coppia, compresi Keizō, il terzogenito, e Noriko, si recheranno al capezzale della madre richiamati da un telegramma dell'ultimogenita Kyōko, che vive ancora con i genitori. Dopo il funerale, Noriko sarà l'unica a fermarsi ancora per qualche giorno a Onomichi, mentre tutti gli altri torneranno ai propri impegni quotidiani.

Vi è anche qui una suddivisione in tre grandi atti: condizione di stasi iniziale (gli anziani Hirayama non sanno quasi nulla di come sono diventati i figli e del loro stile di vita); stravolgimento dovuto ad un cambiamento (viaggio della coppia nella capitale); la stasi iniziale si ricompone, anche se con un cambiamento drastico (la morte di Tomi) e vi è maggiore consapevolezza.

La guerra, prima, e la vita di città, subito dopo, sono rivoluzioni che stravolgono le tradizioni giapponesi e l'etica a cui invece sono legati i due anziani protagonisti. La storia procede per blocchi narrativi, il tempo della storia e il tempo del racconto a volte coincidono e a volte no (perché si procede per dei salti ellittici che ci portano avanti nelle vicende). Durante il soggiorno a Tokyo, Shukichi e Tomi dovranno acquisire la consapevolezza di come la loro dimensione familiare sia stata completamente travolta dal fatto che i figli siano cresciuti e si siano spostati in città.

Il sistema dei personaggi e la netta contrapposizione di alcuni di essi, esempio evidente sono Noriko e Shige, come analizzato sia da Tomasi⁹⁹ che da Bordwell¹⁰⁰, è manifesto fin dalla scena dell'arrivo a Tokyo di Shukichi e Tomi. Noriko è in ritardo, un fatto che inizialmente apre una falsa traccia nella comprensione del personaggio, poiché tale ritardo potrebbe essere interpretato come una certa indifferenza verso i suoceri. Tuttavia, il ritardo di Noriko contribuisce alla creazione di un senso di attesa, enfatizzato dalle parole di Shige e Fumiko, incaricate di evidenziare l'assenza della donna. Il carattere contrastante delle due è evidente anche in queste prime scene. Entrambe accolgono i genitori ma Noriko nota che Tomi non è cambiata, Shige commenta che è ingrassata. Entrambe poi portano qualcosa da mangiare a Fumiko, ma mentre Shige porta dei modesti *senbei* (biscotti salati), Noriko arriva con una raffinata scatola contenente dolci più pregiati. Anche il comportamento in cucina è diverso: Shige è più autoritaria, richiede ciò che le serve, mentre Noriko è più gentile e consulta sempre Fumiko riguardo alla sua attività.

Brusca, decisa, poco empatica, attenta al denaro e autoritaria, Shige mostra fin dalle prime scene la sua personalità definita. L'eccessiva schiettezza di Shige, che confina con l'insensibilità, raggiunge l'apice quando chiede ai fratelli se anche loro credono che sarebbe stato preferibile se il triste destino fosse toccato al padre invece che a Tomi. Dimostra di nuovo la sua severità nei confronti sia di Noriko che di Kyoko, rimproverandole per non aver provveduto in anticipo all'abito da lutto.

Tuttavia, questi tratti negativi di Shige sono bilanciati da Ozu attraverso alcuni comportamenti. In primo luogo, è interpretata da Sugimura Haruko, un'altra presenza rilevante nel cinema del regista (ha interpretato zia Masa in *Tarda primavera*). Il volto di Sugimura era familiare al pubblico giapponese degli anni '50, poiché ha dato vita a donne un po' brusche, pettegole, intriganti ma mai veramente malvage.

⁹⁹ D. Tomasi, *Ozu Yasujiro Viaggio a Tokyo*, cit. pp. 85-93.

¹⁰⁰ D. Bordwell, *Ozu and the poetics of cinema*, cit. pp. 330-331.

Non possiamo dimenticare la sua autentica commozione nelle scene precedenti alla morte della madre. Il suo personaggio assume tonalità tipiche della commedia, evidenti nella scena in cui interagisce con il marito, quando gli sottrae i fagioli dalla bocca per evitare che ne mangi troppi, o nell'episodio del ritorno ubriaco di Shukichi, quando agita ripetutamente le spalle del padre e gli toglie il cappello dalla testa.

Un gesto finale completa il quadro di Shige: durante la scena con Koichi organizza la partenza per Onomichi. Nel dialogo con il fratello, quando è evidente che Tomi sta per morire, Shige porta una mano ai capelli in modo simile a quanto avevamo visto fare alla madre in una scena precedente, quella a casa di Keizo a Osaka. Ancora una volta, due pose parallele che richiamano il legame madre-figlia, quasi come se Shige cercasse attraverso quel gesto di trattenere l'immagine della madre trascurata durante la vacanza a Tokyo.

A fianco di Shige c'è Koichi, il quale, a differenza sua, non mostra atteggiamenti sprezzanti verso i genitori ma neanche un particolare affetto. L'immagine più significativa che abbiamo di lui è quella che lo ritrae dopo aver appreso delle gravi condizioni della madre, in piedi, di spalle, mentre guarda verso la veranda. Koichi appare come un personaggio freddo e impegnato, che non ha trovato nemmeno il tempo per portare i genitori in giro per Tokyo, rivelando i propri sentimenti solo di fronte alla morte imminente della madre. Shige e Koichi rappresentano due estremi, entrambi vivono a Tokyo, gestiscono le proprie attività e sono troppo coinvolti nei loro problemi quotidiani per occuparsi dei genitori. Ozu non vuole però colpevolizzare nessuno: non vuole colpevolizzare le nuove generazioni, né la nuova realtà lavorativa che stava invadendo il Giappone nel '53 (non colpevolizza Kōichi, così stacanovista da dare sempre priorità al suo lavoro e neanche Shige, talmente tirchia da preoccuparsi di dire al marito che non avrebbe dovuto spendere soldi per dei dolci costosi per gli anziani genitori, dal momento che a loro sarebbero bastate delle gallette di riso).

Keizo è invece un personaggio di mediazione fra due poli. Anche Bordwell¹⁰¹ nota come sia possibile esaminare tale personaggio in rapporto alla meschinità e ingratitudine di Shige e Koichi e alla spontaneità e gentilezza di Noriko. Nella scena che lo introduce possiamo accomunarlo ai fratelli maggiori poiché il disagio provocato dall'arrivo dei genitori supera di gran lungo quello che avrebbe dovuto essere il piacere dell'incontro. Ancora, come i fratelli maggiori, anche Keizo ripartirà subito dopo il funerale, anche se in un primo momento aveva detto che avrebbe potuto fermarsi per un po'. Le ragioni che lo spingono alla partenza immediata sono il lavoro (come per i fratelli) ma anche una partita di baseball, come afferma con sfrontata ingenuità. Altri tratti sembrano però volerlo avvicinare a Noriko e Shukichi. Anche lui arriva in ritardo al funerale, come la cognata arrivò in ritardo alla stazione. Poi come Kyoko e Noriko, Keizo non ha una famiglia propria ma soprattutto ciò che lo allontana dai fratelli maggiori è la capacità di pentirsi. Keizo si pente dicendo "Io ho fatto troppo poco per lei (...) Me ne accorgo solo adesso che è morta. Cosa ne ha una madre dell'affetto dei figli quando è nella tomba?". Queste parole anticipano quelle che rivolgerà il padre alla vicina, nel momento in cui afferma che avrebbe dovuto essere più gentile con lei finché c'era. È da notare però che il pentimento di Keizo è assai breve, rivelandosi assai vicino ai fratelli maggiori nella sua decisione di ritornare subito ad Osaka. È evidente però la volontà del film di renderlo un personaggio misto in cui si ritrovano: i fastidi di Shige, la dimenticanza di Koichi, il ritardo di Noriko e il pentimento di Shukichi.

Questa sfumatura conferisce al tema una dimensione sociale spesso trascurata nel film. Ci si interroga sulle ragioni che hanno reso i figli maggiori così insensibili. In parte, le loro famiglie attuali contano più dell'*ie* (il gruppo familiare originario), ma anche il loro impegno prioritario verso il lavoro. Shige e Koichi sono stati assorbiti dalla frenesia del successo di Tokyo, mentre Noriko si accontenta di essere una semplice impiegata e Kyoko vive con i genitori e insegna alle scuole elementari. Keizo, ancora una volta, rappresenta un caso intermedio: non ha le aspirazioni borghesi

¹⁰¹ *Ibidem.*

dei fratelli di Tokyo, ma continua a dedicare il suo tempo all'ufficio anche quando sua madre è malata.

È importante sottolineare che il titolo originale del film è "Una storia di Tokyo", poiché la città plasma il temperamento dei personaggi. Riconoscendo come i figli siano cambiati rispetto all'infanzia a Onomichi, Shukichi sembra giungere a una sorta di riconciliazione, dicendo all'amico Numata che non ci si deve aspettare troppo (un pensiero che rispecchia il personaggio del nonno ne *Il tempo del raccolto del grano*).

Anche Kurazo, il marito di Shige possiede un atteggiamento ambivalente: da un lato si chiede se non dovrebbe andare a trovare i suoceri da Koichi e se non è il caso di portarli a teatro, poi compra loro dei dolci costosi e fa il bagno insieme a Shukichi; dall'altro lato, sotto pressione di Shige, finisce per rinunciare a molti dei suoi gentili propositi e infine concorda con la decisione della moglie di mandare i genitori ad Atami. In generale Kurazo manifesterà verso i due anziani una disponibilità maggiore di quella della moglie, anche se molto lontana da quella di Noriko.

Come nota Robin Wood¹⁰², Noriko è il polo positivo del film ed è un personaggio che fa da mediatore tra il Giappone prebellico, quello della tradizione e quello post-bellico. È onesta con i suoceri circa il suo ritardo, senza cercare giustificazioni ed è sempre disponibile ad aiutarli. Il suo ritardo ha una duplice funzione: da un lato permette una sua presentazione distaccata da Shige e Koichi (per comunicare agli spettatori che lei è diversa da loro); dall'altro lato ciò permette alla giovane di trovarsi da sola con i due coniugi, fatto che avvia il rapporto privilegiato che si instaurerà fra i tre. Come evidentemente traspare Noriko si rivela più legata ai due vecchi di quanto non lo siano i loro figli. In questo modo la funzione della donna è di evidenziare (per contrasto) il tema della dissoluzione della famiglia e della delusione delle aspettative.

¹⁰² R. Wood, *Tokyo Story*, "Movie", n.13, estate 1965, p. 33.

Shukichi e Tomi sono i primi a vivere tali contraddizioni già nella sequenza d'apertura, quando la loro vicina dice "Un avvenimento lieto. Anche i vostri figli saranno felici di rivedervi (...). Gran bella cosa avere dei figli così bravi e affezionati. Una vera fortuna per voi", ponendo così delle premesse che saranno ampiamente deluse. Continuando questo filone delle aspettative che vengono disattese possiamo citare il momento in cui, a casa di Koichi, Tomi si lascia sfuggire che immaginava che il figlio abitasse in un quartiere meno periferico.

Importante è anche l'implicito, perché ciò che si dice nasconde sempre un non detto più significativo del detto, una parola che può giocare sul sottinteso e affidarsi ad una capacità di comprensione che va al di là di ciò che è esplicitato. Tutto ciò è evidente nel dialogo tra Tomi e Shukichi sul muretto di Atami. In sintonia sempre con quello che dice Wood¹⁰³, è possibile sostenere che la decisione che i due prendono qui costituisce un punto di svolta narrativo e tematico. Dietro essa si nasconde la convinzione dei due genitori che sia inutile ritornare a fermarsi a Tokyo, dal momento che quell'affetto che loro credevano i figli gi avrebbero dimostrato in realtà non esiste. Un successivo momento di confronto dei due genitori ha luogo ad Osaka, nella casa di Keizo. Il dialogo dei due è un capolavoro di dialettica dell'esplicito e dell'implicito, in cui si cerca rifugio nell'autoconsolazione. La scena porta all'estremo l'esplicitazione da parte dei genitori della consapevolezza della dissoluzione della loro famiglia e del crollo delle illusioni. Le aspettative vengono completamente ribaltate. Di entrambi i figli maggiori (Koichi e Shige) viene sottolineato come in passato fossero più gentili e premurosi, ma adesso la grande città ha cambiato drasticamente quella che era la loro natura di un tempo. Shige, ad esempio, vive in un appartamento che è situato proprio sopra il salone dove lavora, per far intendere l'enorme attaccamento per il lavoro, tutto in nome di una modernità maggiormente capitalistica e di un'occidentalizzazione senza sosta. Ma Shukichi e Tomi arrivano comunque alla conclusione di potersi considerare ugualmente

¹⁰³ *Ivi*, p. 32.

felici, e il loro dialogare rivela sino in fondo quella ricerca di armonia tipica dei rapporti interpersonali su cui si regge la società giapponese.

La prima impressione su Noriko è di una bontà impeccabile, data dal suo stile di vita modesto e dal suo atteggiamento formale verso i suoceri. Tuttavia, è lei stessa a confessare a Kyoko, nel finale, che la vita è deludente. Ciò solleva interrogativi sul suo carattere: questa conclusione deriva dall'*akirame*, la rassegnazione al destino, o forse da qualcos'altro. La trama fornisce una risposta, ma prima di esaminarla sarebbe opportuno dare uno sguardo a un altro membro della famiglia, di solito trascurato, il quartogenito Keizo. All'inizio lo vediamo nell'ufficio delle ferrovie raccontare a un collega della sosta inaspettata dei genitori, definendola una seccatura. Il collega gli ricorda il proverbio sulla pietà filiale e Keizo, sorridendo, risponde: "È vero. Nessuno può servire i suoi genitori oltre la tomba". La possibilità che sia una figura complessa emerge quando lascia il funerale di Tomi per sedersi all'esterno perché, come dice lui stesso, bruciare incenso non compenserebbe le sue mancanze come figlio. Ma anche questa autocritica non è definitiva, poiché successivamente ritira l'offerta di rimanere con il padre e pianifica di ripartire con Shige e Koichi. Posizionandosi tra i figli di Tokyo e l'impegno maggiore di Noriko e Kyoko, Keizo incarna le diverse sfumature di tutti i personaggi.

Una sfumatura più delicata viene data al personaggio di Noriko durante la penultima scena, in cui viene suggerita la fonte del suo giudizio sulle delusioni della vita. Dopo che Shukichi ha ribadito il consiglio della moglie alla giovane di dimenticare Shoji, la definisce una brava donna. È allora che Noriko, come Keizo, critica sé stessa. Non è una vedova deferente, poiché ha superato il pensiero di Shoji. Proprio come numerosi altri personaggi nella filmografia di Ozu, Noriko è più conservatrice degli anziani. Sentendo che non dovrebbe risposarsi per rispetto verso i suoceri, la sua vita è sospesa in una disperata incertezza. Il suo atteggiamento tradizionalmente corretto è in conflitto con i suoi desideri profondi. Shukichi allora allontana dolcemente la sua auto-recriminazione. Proprio

come l'anziano Somiya in *Tarda primavera* esortava la figlia a non sprecare la sua vita con lui, Shukichi esorta Noriko a non provare alcun rimorso nel risposarsi.

Nel finale, l'espedito dell'auto-recriminazione viene adoperato anche su Shukichi stesso. Nella scena della veglia e all'alba successiva, sembra attraversare il dolore. La serenità che lo caratterizza nei momenti finali è temperata da un'osservazione che fa alla vicina, affermando che se avesse saputo che le cose sarebbero andate così, sarebbe stato più gentile con la moglie. In questo modo, anche le persone più virtuose vengono rese più consapevoli delle proprie mancanze.

4.3 Visioni e riflessioni in quadri temporali

Con una macchina da presa spesso immobile che rifiuta qualsiasi tipo di eccesso manieristico e di manifestazione di sé troppo ingombrante, anche in tale opera si vede come nel lavoro del regista ci sia sempre un'orchestrazione di immagini estremamente calibrata; la durata di tali immagini non è mai né troppo eccessiva né troppo ridotta.

Spesso nella letteratura e nel cinema giapponese il punto di partenza e il punto di arrivo di una sequenza narrativa non sono sempre collegati da una linea retta, ma a volte procedono in modo zigzagante¹⁰⁴. La cura maniacale dei dettagli in questo film di Ozu è palese nei minuti iniziali della pellicola: ci troviamo nella provincia di Onomichi, dove vivono i coniugi protagonisti; tale momento è scandito da cinque sequenze, abbiamo le inquadrature di un fiume, di una strada, un gruppo di case viste dall'alto, una ferrovia e un tempio. Il tessuto sonoro utilizzato per caratterizzare tutti questi luoghi li pone in perfetta armonia tra di loro e quindi il fluire da un'inquadratura all'altra non è mai brusco, stridente. Tutto combacia con estrema naturalezza. Tutti questi ambienti torneranno più avanti, verso la fine, al momento del trapasso dell'anziana Tomi. Questi due momenti sono intervallati proprio da quei segmenti che avevamo visto ad inizio film (vediamo anche delle navi attraccate, come se avessero seguito il loro viaggio).

¹⁰⁴ D. Tomasi, *Ozu Yasujiro Viaggio a Tokyo*, cit. p.49.

Queste immagini sono più che altro "*rappresentazioni temporali allo stato puro*"¹⁰⁵ secondo il concetto di Deleuze. Il percorso che lo spettatore segue attraverso la successione di immagini descritta precedentemente è agli antipodi della costruzione classica della narrazione, che si basa su un'idea di progressione verso un obiettivo. Invece di procedere, avvicinandosi alla meta, la successione di immagini fa ruotare lo spettatore su sé stesso (le prime due inquadrature avvicinano qualcosa e poi si allontanano nel passaggio dalla seconda alla terza inquadratura, per poi fermarsi con le ultime due inquadrature). Ambigua è anche la quinta inquadratura, che, mostrando un edificio, fa pensare possa essere un tempio. Ma con il piano successivo ci troviamo nella casa dei coniugi Hirayama, punto di partenza del film. Ciò ci lascia nell'ambiguità e ci chiediamo se quell'edificio fosse davvero un tempio o la casa dei protagonisti.

Sono le inquadrature del già citato *mu*, che ci permette probabilmente, attraverso l'interruzione momentanea degli eventi, di riflettere sulla vita di Tomi e del marito, sul comportamento dei figli. In un certo senso, una chiave di lettura potrebbe essere la seguente: è come se quei luoghi che osserviamo siano ancora pieni della vita della povera Tomi in quanto posti da lei visti, attraversati. In generale quello che noi vediamo suggerisce agli spettatori in modo metaforico e allegorico proprio il passare della vita.

4.4 Tempo e simmetria: riflessioni sull'esistenza

Al cineasta interessa proprio mostrare come la vita sia caratterizzata dal tempo che passa in modo ineluttabile, infatti, il personaggio di Noriko (con il medesimo nome della protagonista di *Tarda primavera* e sempre interpretata da Setsuko Hara) riceve l'orologio della suocera in dono da Shūkichi (anche qui stesso nome e attore che interpreta il personaggio, Chishū Ryū) prima di tornare a Tokyo. Sul treno contempla questo dono, che è il tempo appunto. E appunto il tempo sarà presente nell'ultima battuta pronunciata da Shukichi «*Ora che sono da solo, credo che i giorni*

¹⁰⁵ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1985, pp. 24-28.

sembreranno più lunghi», detta alla vicina di casa. La scena con la vicina riprende quella dell'inizio del film, in una sorta di *ring composition* in cui la vicenda si chiude con le medesime inquadrature con cui si era aperta. L'inquadratura è la medesima, gli sposi Hirayama (all'inizio) davanti e la vicina che passa sullo sfondo mentre sul finale vediamo il solo Shukichi dialogare con la donna che passa sempre sul fondo.

Sia il suocero riflette su come sarà il tempo d'ora in poi senza la moglie che lo ha accompagnato per una vita intera, così come anche Noriko, che da otto anni è sola e sente dentro sé il desiderio di cambiare vita. Tale desiderio viene da lei anche esternato nel toccante dialogo finale con il suocero. Questo dialogo è forse l'unico momento in cui troviamo una ripresa in cui i due interlocutori, pur guardandosi, non sono fisicamente rivolti l'uno verso l'altra. L'anziano Shukichi è rivolto verso l'esterno della casa mentre Noriko è rivolta verso di lui. Di solito, anche quando di profilo, gli attori di Ozu sono posti in una linea immaginaria all'interno della loro reciprocità visiva, ritorna il concetto di simmetria già presente anche nel precedente film preso in analisi. Altro momento in cui Shukichi e Noriko sono posti in simmetria è quando, la mattina del decesso della moglie, il primo sta contemplando l'alba mentre la seconda arriva per chiamarlo. E anche se non si guardano, sono rivolti entrambi verso il sole che è sorto su una nuova «*giornata calda*», come sostiene Shukichi.

4.5 Separazione di una notte e dialoghi silenziosi

Interessante è soffermarsi sul momento in cui gli anziani coniugi si fermano per la prima volta a casa di Noriko, perché in tale frangente Ozu deve inquadrare dialoghi fra tre personaggi, disposti nel piano d'insieme secondo i vertici di un immaginario triangolo. Classico in questo tipo di dinamiche è lo scavalco di campo, per abbracciare la visuale prima dei due anziani e poi di Noriko che vedremo di spalle.

Dopo essere stati per una sola notte alle terme di Atami (dove Tomi ha per la prima volta un malore passeggero, presagio di ciò che l'aspetta più avanti), i coniugi Hirayama ritornano all'improvviso a

Tokyo e sono costretti a separarsi: Tomi sarà ospitata a casa della nuora; Shukichi, dopo essere uscito a bere con dei vecchi amici, tornerà ubriaco a casa di Shige, dove crollerà in un sonno profondo, con grande disappunto da parte della figlia. Soffermiamoci proprio sull'importantissimo dialogo tra suocera e nuora, che avviene circa a metà film. Ci troviamo a casa della giovane, nella stanza antistante la sua camera; la giovane vive in modo umilissimo, sebbene lavori. E qui già Ozu ci porta a riflettere sulla condizione del Giappone post-guerra, delle mogli dei reduci e dei caduti, una condizione chiaramente non di prosperità e benessere. Si percepisce però che è un ambiente caloroso e accogliente (diversamente dalle case dei figli). Tomi dice «*Che onore dormire nel letto di Shoji*», di quest'ultimo Noriko conserva anche una foto ricordo, sebbene nel finale ammetterà che in alcuni giorni le capita di non pensarci più. Prima del dialogo vi è un'inquadratura dell'esterno dell'appartamento della giovane, in cui non avviene nulla, con un triciclo in primo piano e si sentono i rintocchi di un orologio. Il dialogo fra le due fa riferimento alla stanchezza che viene dissimulata da Tomi. Quando lei afferma «*È stata una lunga giornata*» e subito dopo elenca le attività da loro svolte nel giorno percepiamo quanto sia provata fisicamente.

Secondo l'etica tradizionale giapponese è però sconveniente pesare sulle altre persone e farsi accudire, si dovrebbe sempre mantenere compostezza e non chiedere sacrifici; aleggia sempre questo riserbo e imbarazzo. Tomi infatti afferma di non essere tanto stanca e si scusa di disturbare la nuora, che si prodiga per lei facendole un massaggio alla schiena. Dopo essersi predisposte per la notte si passa ad un campo controcampo durante il quale la suocera cerca di persuadere Noriko a riposarsi finché è ancora giovane. La ragazza però sostiene di non essere ormai più così giovane. Noriko infine accetterà il suggerimento della suocera, apparentemente per compiacerla ma, come scopriremo nel finale è in realtà quello che pensa realmente. Tuttavia, verso la fine della conversazione Noriko dice «*Rimarrò sempre giovane*», battuta che va fortemente in contrasto con quella da lei pronunciata precedentemente, dove affermava tutto il contrario. Dunque, giostra e modula le sue risposte per non far sentire in difficoltà la sua interlocutrice, come

quest'ultima subito prima, dopo aver elencato tutte le vicende che l'avevano affaticata nell'arco della giornata, nega il suo spossamento. Sempre l'etica tradizionale impone di cercare le parole più giuste per non far sentire in difficoltà le persone che si devono rispettare. E dal momento che entrambe si sono capite, nel discorso, ambedue si lasceranno andare, appena coricatisi, ad un pianto liberatorio. Di Tomi, essendo nell'ombra, possiamo sentire solo il pianto sommesso, mentre riguardo Noriko vediamo in suo viso rigato da una lacrima.

4.6 L'immagine-tempo di Deleuze

Il film fu realizzato in un bianco e nero che richiama lo stile neorealista italiano. Infatti, il celebre cineasta giapponese Ozu fu il creatore della famosa "immagine-tempo", una rottura nel panorama cinematografico moderno in cui il protagonista non è più terminale e culmine dello *spannung* (termine tedesco che indica tensione) portato in dote dal movimento della macchina da presa, ma, semplicemente, un osservatore che registra gli eventi che non sono più azione ma visione, in una situazione puramente ottica e sonora che invalida i processi più propriamente motori

Il filosofo francese, uno dei più influenti del XX secolo, Gilles Deleuze, parla di un "incontro" o, meglio, di un'"Epifania" tipica del neorealismo, in una prospettiva formale anziché realistica e politica¹⁰⁶. Deleuze individua questa rottura nel cinema moderno compiuta da Ozu, una strutturazione embrionale che trova riscontro nel neorealismo italiano e nel suo precursore, *Ossessione*¹⁰⁷ di Luchino Visconti. Questo concetto si rispecchia nel cinema giapponese e soprattutto in Ozu, il quale non solo ha lasciato un'impronta indelebile sulla tecnica cinematografica, ma ha anche offerto un'importante lezione di vita.

¹⁰⁶ 'Viaggio a Tokyo' di Ozu, in Shangri La. Un cineforum per l'Ateneo, 02/04/2013, ['Viaggio a Tokyo' di Ozu per Shangri-La | In Ateneo \(unina.it\)](#).

¹⁰⁷ *Ossessione* (L. Visconti, ITA, 1943).

Un regista come Ozu decide di catturare l'immagine-tempo e ci mostra eventi che non sono tanto importanti in quanto accaduti ma perché vengono registrati da un soggetto che li vive. Un soggetto che non deve per forza raccontare, per forza agire ed enunciare cose che servono alla trama ma il soggetto registra gli eventi e tutto procede in base a ciò che vede lo condiziona e lo suggestiona. Il regista, dunque, non può esimersi dal fare questo tipo di lavoro, dal momento che vuole parlarci del tempo e di come il cinema, con il suo movimento, registra il trascorrere del tempo. Nel tempo del film si raggiunge quel tipo di perfezione ed armonia che, forse, nel tempo della vita non c'è; perché nel tempo della vita anche chi vive in campagna, a contatto con le tradizioni deve fare i conti con la morte, con l'ineluttabile, con la solitudine, con il rimpianto, il rimorso e il rancore (o una forma di recriminazione, un esempio è la piccola Kyoko che critica i fratelli perché sono diventati più cinici e freddi).

4.7 Dialettica individuo-comunità

La dialettica individuo-comunità ha un'importanza rilevante nel cinema ozuiano e vediamo come si riflette ciò in questo film. L'individuo è fondamentale, dal momento che vediamo che questi personaggi (Noriko piuttosto che i suoceri) avere la loro importanza e sensibilità (anche i figli non vengono troppo stigmatizzati nel racconto), Shukichi stesso nella sequenza in cui, dopo essere uscito con degli amici al bar, si ubriaca, mette in discussione sé stesso dicendo di non essere stato un padre irreprensibile e accetta che la prole segua la propria strada, accettando l'ineluttabile. Anche se sono drammi familiari, in cui è importante, appunto, l'individuo, quest'ultimo è solo un mezzo che permette ad Ozu di fare delle riflessioni che riguardano il gruppo, ciò che a lui realmente interessa. Perché il gruppo (il nucleo familiare) ha subito delle alterazioni, anche relative alla guerra che ha stravolto il paese. Il Giappone uscì sconfitto dal secondo conflitto mondiale e la successiva urbanizzazione stravolse la tranquillità della vita agreste. Tutto ciò ha fortemente condizionato la società Giapponese come gruppo, come famiglia. L'individualismo c'è ma è solo un ambito che gli permette di arrivare a qualcos'altro, cioè una riflessione più ampia sulla società, sulla collettività e

sulle famiglie del suo paese. Il secondo dopo-guerra creò delle ferite al Giappone che non riuscì a ricucire ma il paese accettò di convivere con esse, cercando di trovare poi dei comfort ai drammi dell'esistenza.

4.8 Reimpiego di situazioni precedenti

Viaggio a Tokyo in molti aspetti riflette il tipico stile di Ozu, ma in altri risulta essere un'opera insolita, specialmente se confrontata con i suoi lavori precedenti. Bordwell¹⁰⁸ nota come sia evidente un riciclaggio di materiale da opere precedenti nel film. Ad esempio, la visita dei genitori provenienti dalla campagna a Tokyo richiama un motivo già presente in *青春の夢いまいづこ* *Seishun no yume imaizuko Dove sono finiti i sogni di gioventù?*¹⁰⁹. La convinzione dei genitori che i loro figli siano "migliori della media" riecheggia il tema della famiglia Mamiya ne *Il tempo del raccolto del grano*. *Fratelli e sorelle della famiglia Toda* rappresenta un'altra fonte evidente, evidenziata dal tema dei fratelli affettuosi e dall'idea di spostare i genitori da una casa all'altra. Nel suo tono generalmente malinconico, *Viaggio a Tokyo* richiama *C'era un padre*, un altro film in cui Ryu interpreta un anziano genitore. Chishu Ryu interpretava, nel primo, un settantenne, ma in realtà, quando il film viene girato, lui aveva "solo" quarantanove anni, medesima dinamica che accadrà poi nel film *檜山節考, Narayama bushiko La leggenda di Narayama*¹¹⁰ di Keisuke Kinoshita, in cui l'attrice Kinuyo Tanaka interpreta una settantenne pur avendo quarantanove anni. La mimesi di entrambi è così perfetta che sono entrambi credibili nei ruoli di persone molto anziane.

Non mancano, naturalmente, scene nostalgiche che rievocano il periodo precedente alla guerra, come i ricordi delle visite a Kamakura, i fuochi d'artificio durante l'infanzia o una notte di ubriachezza in città. In *Il tempo del raccolto del grano* invece la visita a Tokyo di un parente di

¹⁰⁸ D. Bordwell, *Ozu and the poetics of cinema*, cit. pp. 328-329.

¹⁰⁹ *青春の夢いまいづこ Seishun no yume imaizuko (Dove sono finiti i sogni di gioventù?*, Y. Ozu, JAP, 1932).

¹¹⁰ *檜山節考, Narayama bushiko (La leggenda di Narayama*, K. Kinoshita. JAP. 1983).

provincia serve come meccanismo espositivo prima che la trama si concentri sul matrimonio di Noriko.

Ozu e Noda delineano qui un'esplorazione episodica della famiglia allargata. Nelle prime e centrali parti gli unici accenni di "dramma" sono le fugaci premonizioni della morte di Tomi (una volta durante un'uscita con Isamu, un'altra durante il capogiro sul muro a picco sul mare ad Atami). Come *Sono nato, ma...*, *Viaggio a Tokyo* tende verso un tono didattico. Tutto è condensato in un proverbio: "Sii gentile con i tuoi genitori finché sono vivi". Presente è anche il motivo di Ozu sulla delusione dei genitori, riflesso negli echi di *The Only Son* e *Il tempo del raccolto del grano*. Nel dialogo finale tra Kyoko e Noriko, la prima denuncia l'egoismo dei fratelli mentre la seconda risponde che è inevitabile. Queste riflessioni sulla pietà, sulla gentilezza e sulla natura della vita potrebbero far considerare questo film come un racconto piuttosto schematico. Tuttavia, come osservò Ozu stesso, questo è uno dei suoi film più melodrammatici.

La struttura narrativa del film potrebbe far sembrare *Viaggio a Tokyo* affine ai modelli classici di rappresentazione del cinema occidentale. Tuttavia, l'eccessiva geometria evidenziata nel film riflette la volontà di Ozu di spingere agli estremi certi modelli di rappresentazione del cinema classico occidentale.

4.9 Risonanze e spazi bianchi

Anche in questa opera, come in quella precedentemente esaminata, troviamo fatti che si richiamano reciprocamente. Continuando a esplorare quegli elementi che attraversano il percorso narrativo verso la morte di Tomi, consideriamo la sequenza del suo primo malore. Tutto ciò si svolge ad Atami, precisamente su un muretto a strapiombo sul mare. Due scene più avanti, i due sono a Tokyo, di fronte a uno degli ingressi del parco Ueno. È il momento in cui devono separarsi e passare la notte in luoghi diversi, forse per la prima volta da quando sono sposati. E ancora li vediamo vicino a un muretto che si affaccia sulla città, proprio come prima, camminando uno dietro l'altro. Si stabilisce così un collegamento tra la scena di Atami, e quindi il primo malore della donna

(una premonizione della sua morte) e la necessità di separarsi dal marito, a causa dell'egoismo della figlia (un segno del dissolversi dell'unità). Il finale che mostra Shukichi che si dà aria con il ventaglio riprende esattamente (per posizione, sguardo verso l'esterno e disposizione spaziale) una scena in cui il vecchio, seduto in una stanza della casa di Koichi, guardava dalla finestra la moglie parlare con il nipotino.

Questa scena rappresenta uno dei momenti più toccanti del film, incentrato sul vano tentativo della donna di comunicare con il piccolo Isamu, che, essendo un bambino e libero da vincoli formali, esprime più apertamente dei suoi genitori un sentimento di indifferenza per la nonna che gli ha invaso casa. Ogni volta che lei cerca di parlargli, lui si allontana e le volta le spalle ("*Quando sarai un dottore, chissà se la tua nonna sarà ancora qua. Se io sarò ancora al mondo*", un'altra premonizione).

Tutto il cinema ozuiano, per la sua natura allusiva, si basa sull'implicito, sul non detto, si avvolge in ciò che Tomasi chiama spazi bianchi¹¹¹. Un esempio evidente si trova in uno dei momenti chiave del suo cinema familiare: il matrimonio; un evento mai mostrato ma sempre sottinteso. In *Viaggio a Tokyo* non si menziona il matrimonio, ma il caso più rilevante di questa dinamica di spazi vuoti è l'evento della morte di Tomi. Oltre ad alcuni accenni allusivi della donna, l'unico segno predittivo della sua fine chiaramente raffigurato è il lieve malore ad Atami; il resto cade nell'ellissi. Veniamo a sapere che Tomi non stava bene sul treno tra Tokyo e Osaka attraverso il dialogo tra Keizo e un suo collega. Il successivo peggioramento delle sue condizioni è rivelato tramite una telefonata di Shige a Koichi. Il momento effettivo della morte è omesso da una serie di interruzioni. Come i matrimoni, anche la morte, evento drammatico per eccellenza, è confinata nell'implicito, conferendo all'evento una maggiore gravità. Ozu rinuncia a qualsiasi effetto di facile drammaticità, preferendo un registro narrativo basato su principi di sintesi narrativa.

¹¹¹ D. Tomasi, *Ozu Yasujiro Viaggio a Tokyo*, cit. pp. 46-49.

4.10 Sinfonia visiva: le pose parallele

Caratteristiche peculiari del cinema di Ozu sono le pose parallele, denominate *sojikei* in giapponese. Si tratta di un dispositivo semplice ed efficace del suo stile cinematografico che, grazie alla loro immediatezza, riesce a far percepire allo spettatore le armonie che legano certi personaggi tra loro. Quando questi assumono la stessa posizione o compiono gesti simili, significa che vivono una comunione di intenti. Le due coppie che privilegiano questa strategia sono: prima Tomi e Shukichi, poi Noriko e Kyoko.

Nella sequenza d'apertura ad Onomichi, i coniugi sono ripresi durante i preparativi in posizione sfalsata, con l'uomo davanti a sinistra e la donna dietro a destra. Questa disposizione crea una doppia curva parallela con le loro schiene, dando vita al primo *sojikei* del film. Poco dopo, l'ingresso di Kyoko, che assume la stessa posizione dei genitori, rende chiara l'armonia che esiste tra i tre attraverso una delicata espressione visiva. Gli anziani genitori assumono la stessa posa mentre sono seduti sul muretto ad Atami; come sottolineato da Bordwell¹¹², questa scena offre un esempio di simmetria quando la curva della schiena di Tomi si allinea alla collina sullo sfondo. Qui il legame visivo si crea tra l'uomo e la natura. Inoltre, ritroviamo Shukichi e Tomi in pose parallele nel momento in cui si trovano nel parco di Ueno, prima della separazione. Questa scena, citata da Tomasi¹¹³, non solo per il ricorso all'ennesima posa parallela dei due, ma anche per la sua accentuazione discorsiva tramite una soluzione rappresentativa parallela.

I movimenti della macchina da presa sono rari nel cinema di Ozu, e in questo film ne troviamo due carrellate laterali che aprono e chiudono questa scena. Questo movimento di macchina all'inizio e alla fine propone lo stesso gioco di paralleli visivi e narrativi che caratterizza l'intero film. Ancora, sul piano dei movimenti all'unisono, vediamo i due anziani nell'appartamento di Noriko mentre

¹¹² D. Bordwell, *Ozu and the poetics of cinema*, cit. p. 332.

¹¹³ D. Tomasi, *Ozu Yasujiro Viaggio a Tokyo*, cit. pp. 44-46.

osservano la foto del figlio scomparso. Quando sentono arrivare Noriko, si voltano entrambi e le sorridono con la stessa dolcezza.

Passando all'altra coppia (Noriko-Kyoko), possiamo ricordare la scena nel ristorante dopo il funerale di Tomi. In tre momenti diversi della stessa inquadratura, posizioni e gesti delle due evidenziano armonia. Prima entrambe abbassano lo sguardo, poi lo sollevano davanti a sé e infine lo dirigono verso la loro destra. L'affinità tra le giovani era già evidente quando, all'arrivo di Keizo, entrambe si alzano per andare ad accoglierlo. Oppure nel momento in cui Noriko lascia un posto vuoto tra Koichi e Shige, che sarà occupato da Kyoko, suggerendo che le due siano perfettamente interscambiabili.

4.11 Rovesciamenti visivi: il dialogo frammentato

Il tipo di inquadratura più comunemente utilizzato da Ozu in *Viaggio a Tokyo* è il mezzo primo piano o la mezza figura di un personaggio mentre conversa con un altro. La peculiarità dei dispositivi di rappresentazione di Ozu è paragonabile, dal punto di vista qualitativo, al tentativo di trovare alternative al classico campo e controcampo che ritroviamo in Jean-Luc Godard nel film *Vivre sa vie - Questa è la mia vita*¹¹⁴, con la differenza che il regista giapponese non cercava alternative ma girava semplicemente seguendo il suo stile. Ozu non ha mai rinunciato al campo-controcampo, ma gli ha dato una forma che infrange i principi del cinema classico occidentale. Prendiamo ad esempio il dialogo finale tra Noriko e Shukichi. Inizialmente i due sono inquadrati insieme ma la loro disposizione è atipica: di solito in Giappone ci si siede uno accanto all'altro. A questo piano a due seguono una serie di piani singoli. La peculiarità di questo modello sintagmatico è il fatto che la prima inquadratura di un personaggio non rappresenta un raccordo sull'asse in avanti rispetto al piano a due, ma un rovesciamento di campo. Inquadrando singolarmente i due, la macchina da presa si pone frontalmente rispetto al volto del parlante. Le conseguenze di ciò sono: il

¹¹⁴ *Vivre sa vie (Questa è la mia vita, Jean-Luc Godard, FRA, 1962).*

rapporto fra le singole immagini dei due trasmette un senso di complicità delle parti; un'altra importante conseguenza è che i personaggi finiscono per guardare verso lo spettatore, rompendo così il modello di rappresentazione istituzionale che considera uno sguardo diretto in macchina un tabù.

La messa in scena del dialogo tra Noriko e Shukichi si conclude con un altro passaggio tipico (anche se meno frequente dei precedenti), in cui il dialogo raggiunge una sospensione tramite il ritorno a un piano a due che si verifica con un rovesciamento di campo rispetto al piano di partenza. I punti di vista con cui si apre e si chiude un dialogo appartengono dunque a due prospettive opposte, confermando ancora una volta come il cinema di Ozu privilegi uno spazio a 360° piuttosto che uno classico a 180° (che mantiene lo spettatore dalla stessa parte della scena).

4.12 Il *mujo* (無常)

Con Bordwell arriviamo anche a parlare di iconografia dell'evanescenza¹¹⁵, concetto che richiama l'idea del *mujo* a cui invece fa riferimento Dario Tomasi¹¹⁶, aspetto centrale nella tradizione giapponese che indica il carattere effimero di ogni fenomeno terreno. Ad esempio: il fumo della sigaretta di Shukichi; il fumo del comignolo; il vapore dei treni; le immagini dell'acqua (quelle indirette dei riflessi del mare nel ristorante del pranzo che segue il funerale di Tomi e quelle dirette del mare di Atami). Anche la transizione che porta alla morte di Tomi è giocata sul motivo dell'acqua, o perché vediamo il porto, o perché vediamo una strada bagnata dalla pioggia. E se tutto è effimero, se tutto cambia, l'uomo deve armonizzarsi a tale cambiamento senza rimanere testardamente attaccato a ciò che era. Ed è intorno a questa idea che, riferita al marito morto in guerra, si costruisce il dialogo finale del film fra Noriko e Shukichi, seguito di quello già iniziato dalla giovane con Tomi.

¹¹⁵ D. Bordwell, *Ozu and the poetics of cinema*, cit. p. 332.

¹¹⁶ D. Tomasi, *Ozu Yasujiro Viaggio a Tokyo*, cit. pp. 93-107.

Il rimorso di Noriko è evidente ed è legato ad una figura narrativa tipica del cinema ozuiano, quella della rivelazione, una scoperta improvvisa che determinava prima l'instaurarsi di un rapporto conflittuale tra i personaggi in gioco e poi la conquista, grazie alla consapevolezza acquisita, di una nuova armonia. Le immagini conclusive con Kyoko a scuola, Noriko sul treno e Shukichi a casa conferiscono al film una struttura ciclica. Dopo aver visto il vecchio che guarda oltre la finestra vediamo un'inquadratura del porto di Onomichi: l'acqua, il cielo e la terra, ciò che si dà indipendentemente dall'inutile affannarsi delle nostre esistenze.







Bibliografia

Testi di carattere generale

D. Tomasi, *Analisi del film e storia del cinema*, cap. *Viaggio in Oriente: «Tarda primavera»*, UTET Università, Zibido San Giacomo (MI), 2023.

G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1985.

G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, *Cinema 2* (1985), Ubulibri, Milano, 1989.

P. Schrader, *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer*, (a cura di Gabriele Pedullà), Donzelli Editore, Roma, 2002.

Monografia su Yasujiro Ozu

A. Cariolato, *Parole e scrittura di Ozu Yasujirō*, in *Cineforum*, Torre Boldone, Vol. 57, Fasc. 2, (Mar 2017).

D. Tomasi, *Ozu Yasujiro Viaggio a Tokyo*, Torino, Lindau, 1996.

D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton-London, USA, 21 agosto 1988.

Y. Ozu, *Scritti sul cinema*, cap. *L'internazionalizzazione del cinema giapponese*, (a cura di Franco Picollo e Hiromi Yagi), Donzelli Editore, Roma, 2016.

Saggi sui film e articoli vari

A. Ayfre, *Cinéma et transcendance*, in Agel – Ayfre, *Le cinéma et la sacré*.

J. Sémoulé, *Les personnages de Robert Bresson*, in «Cahiers du cinéma», n. 13, 1957.

S. Hasumi, *Yasujirō Ozu (1983)*, *Cahiers du Cinéma*, Paris 1998.

Y. Atsuta, in *Hasumi Shigehiko*, «Interview de Yuharu Atsuta», in *Hiroko Govaers* (a cura di), *Le cinéma japonais de ses origines à nos jours*, *Fondation du Japon*, Paris 1984.

R. Wood, *Tokyo Story*, "Movie", n.13, estate 1965.

Sitografia

A. Piccardi, *Scheda Tokyo-ga di Wim Wenders, C'era un padre*, in «Cineforum» 253, aprile 1986, [dall'archivio - Il Giappone visto da Wim Wenders | Cineforum](#).

C. Trionfera, 'Il Tempo', 23 aprile 1986, in CINEMATOGRAFO, [Cinematografo: Film°](#).

Età d'oro del muto ed il passaggio al sonoro, in NIHON JAPAN GIAPPONE, La terra del sol levante, [Età d'oro del muto ed il passaggio al sonoro nel cinema giapponese \(nihonjapangiappone.com\)](#).

F. Parrino, *Tokyo-Ga | Wim Wenders, il Giappone e la riscoperta del cinema di Ozu*, in THE HOT CORN, 19 settembre 2023, [Tokyo-Ga: Wim Wenders, il Giappone e il cinema di Ozu \(hotcorn.com\)](#).

M. Del Bene, *Il cinema giapponese tra guerra e propaganda, 1931-1945*, in AsiaMedia, 2 gennaio 2017, [Il cinema giapponese tra guerra e propaganda, 1931-1945 \(unive.it\)](#)

Redazione Film4Life, *Il chi è di un Inquilino (1947) di Yasujiro Ozu*, in Film4Life Curiosi di Cinema, 16/07/2015, [Il chi è di un Inquilino \(1947\) di Yasujiro Ozu \(filmforlife.org\)](#).

Viaggio a Tokyo' di Ozu, in Shangri La. Un cineforum per l'Ateneo, 02/04/2013, ['Viaggio a Tokyo' di Ozu per Shangri-La | In Ateneo \(unina.it\)](#).

[\(386\) Tokyo-Ga - Wim Wenders. Herzog, la purezza delle immagini. - YouTube](#)



Filmografia

懺悔の刃 *Zange no yaiba* (*La spada della penitenza*, Y. Ozu, JAP, 1927).

若人の夢 *Wakōdo no yume* (Y. Ozu, JAP, 1928).

女房紛失 *Nyōbō funshitsu* (Y. Ozu, JAP, 1928).

カボチャ *Kabocha* (Y. Ozu, JAP, 1928).

越し夫婦 *Hikkoshi fūfu* (Y. Ozu, JAP, 1928).

肉体美 *Nikutaibi* (*Un bel fisico*, Y. Ozu, JAP, 1928).

宝の山 *Takara no yama* (Y. Ozu, JAP, 1929).

大学は出たけれど *Daigaku wa detakeredo* (*Mi sono laureato, ma...*, Y. Ozu, JAP, 1929).

会社員生活 *Kaishain seikatsu* (Y. Ozu, JAP, 1929).

突貫小僧 *Tokkan kozō* (*Un bambino che non molla mai*, Y. Ozu, JAP, 1929).

学生ロマンス 若き日 *Gakusei romansu: wakaki hi* (*Giorni di gioventù*, Y. Ozu, JAP, 1929).

和製喧嘩友達 *Wasei kenka tomodachi* (*Rissa tra amici in stile giapponese*, Y. Ozu, JAP, 1929).

結婚学入門 *Kekkongaku nyūmon* (Y. Ozu, JAP, 1930).

落第はしたけれど *Rakudai wa shitakeredo* (*Anche se non sono riuscito a laurearmi...*, Y. Ozu, JAP, 1930).

朗かにその夜の妻 *Sono yo no tsuma* (*La moglie di quella notte*, Y. Ozu, JAP, 1930).

エロ神の怨霊 *Erogami no onryō* (Y. Ozu, JAP, 1930).

足に触った幸運 *Ashi ni sawatta kōun* (Y. Ozu, JAP, 1930).

朗かに歩め *Hogaraka ni ayume* (*Passeggiate allegramente!* Y. Ozu, JAP, 1930).

お嬢さん *Ojōsan* (Y. Ozu, JAP, 1930).

淑女と髭 *Shukujo to hige* (*La signorina e la barba*, Y. Ozu, JAP, 1931).

美人と哀愁 *Bijin aishu* (Y. Ozu, JAP, 1931).

東京の合唱 *Tōkyō no kōrasu* (*Il coro di Tokyo*, Y. Ozu, JAP, 1931).

春は御婦人から *Haru wa gofujin kara* (Y. Ozu, JAP, 1932).

大人を見る絵本 生れてはみたけれど *Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo* (*Sono nato, ma...*, Yasujiro Ozu, JAP, 1932).

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

非常線の女 *Hijosen no onna* (*La donna della retata*, Y. Ozu, JAP, 1933).

東京の女 *Tokyo no onna* (*Una donna di Tokyo*, Y. Ozu, JAP, 1933).

出来ごころ *Dekigokoro* (*Capriccio passeggero*, Y. Ozu, JAP, 1933).

母を恋はずや *Haha o Kowazuya* (*Una mamma dovrebbe essere amata*, Y. Ozu, JAP, 1934).

浮草物語 *Ukikusa monogatari* (*Storia di erbe fluttuanti*, Y. Ozu, JAP, 1934).

東京の宿 (*Una locanda di Tokyo*, Y. Ozu, JAP, 1935).

Kagamijishi (*The lion dance*, Y. Ozu, JAP, 1936).

一人息子 *Hitori musuko* (*Figlio unico*, Y. Ozu, JAP, 1936).

淑女は何を忘れたか *Shukujo wa nani wo wasureta ka* (*La ragazza che cosa ha dimenticato?* Y. Ozu, JAP, 1937).

Todake no kyodai (*Fratelli e sorelle della famiglia Toda*, Y. Ozu, JAP, 1941).

父ありき, *Chichi Arika* (*C'era un padre*, Y. Ozu, JAP, 1942).

長屋紳士録 *Nagaya shinshiroku* (*Il chi è di un inquilino*, Y. Ozu, JAP, 1947).

Kaze no naka no mendori (*Una gallina nel vento*, Y. Ozu, JAP, 1948).

Banshun (*Tarda Primavera*, Y. Ozu, JAP, 1949).

宗方姉妹 *Munekata kyoudai* (*Le sorelle Munekata*, Y. Ozu, JAP, 1950).

麦秋 *Bakushū* (*Il tempo del raccolto del grano*, Y. Ozu, JAP, 1951).

お茶漬けの味 *Ochazuke no aji* (*Il sapore del riso al tè verde*, Y. Ozu, JAP, 1952).

東京物語, *Tōkyō monogatari* (*Viaggio a Tokyo*, Y. Ozu, JAP, 1953).

早春 *Sōshun* (*Inizio primavera*, Y. Ozu, JAP, 1956).

東京暮色 *Tōkyō boshoku* (*Crepuscolo di Tokyo*, Y. Ozu, JAP, 1957).

彼岸花 *Higanbana* (*Fiori d'equinozio*, Y. Ozu, JAP, 1958).

お早よう *Ohayō* (*Buon giorno*, Y. Ozu, JAP, 1959).

浮草 *Ukikusa* (*Erbe fluttuanti*, Y. Ozu, JAP, 1959).

秋日和 *Akibiyori* (*Tardo autunno*, Y. Ozu, JAP, 1960).

小早川家の秋, *Kohayagawa-ke no aki* (*L'autunno della famiglia Kohayagawa*, Y.Ozu, JAP, 1961).

秋刀魚の味 *Sanma no aji* (*Il gusto del sakè*, Y. Ozu, JAP, 1962).

Scheda tecnica dei film analizzati:

Tarda primavera

Titolo originale: 晩春 (*Banshun*)

Paese di produzione: Giappone

Anno: 1949

Durata: 108 min

Rapporto: 1,37:1

Genere: drammatico

Regia: Yasujirō Ozu

Soggetto: Kazuo Hirotsu

Sceneggiatura: Kōgo Noda, Yasujirō Ozu

Fotografia: Yuharu Atsuta

Musiche: Senji Itō

Interpreti e personaggi:

Chishū Ryū: Shukichi Somiya

Setsuko Hara: Noriko Somiya

Yumeji Tsukioka: Yumeji Tsukioka

Haruko Sujimura: Masa Taguchi

Viaggio a Tokyo

Titolo originale: 東京物語 (*Tōkyō monogatari*)

Paese di produzione: Giappone

Anno: 1953

Durata: 136 min

Dati tecnici: B/N

Genere: drammatico

Regia: Yasujirō Ozu

Soggetto: Kōgo Noda, Yasujirō Ozu

Sceneggiatura: Kōgo Noda, Yasujirō Ozu

Produttore: Takeshi Yamamoto

Casa di produzione: Shochiku

Distribuzione in italiano: CG Entertainment, Tucker Film, Far East Film Festival

Fotografia: Yūharu Atsuta

Montaggio: Yoshiyasu Hamamura

Musiche: Kōjun Saitō

Scenografia: Tatsuo Hamada, Itsuo Takashita

Costumi: Taizō Saitō

Interpreti e personaggi:

Chishū Ryū: Shūkichi Hirayama

Chieko Higashiyama: Tomi Hirayama

Setsuko Hara: Noriko Hirayama

Haruko Sugimura: Shige Kaneko

Sō Yamamura: Kōichi Hirayama

Kuniko Miyake: Fumiko Hirayama

Kyōko Kagawa: Kyōko Hirayama