

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Laurea triennale in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

*“Hiroshi Teshigahara e Kōbō Abe,
cineasti rappresentativi della nouvelle vague giapponese”*

*“Hiroshi Teshigahara e Kōbō Abe,
representative film-makers of the japanese new wave”*

Relatrice:
prof.ssa Rosamaria Salvatore

Laureando:
Joshua Allen

Matricola: 1175841

Anno accademico 2022-2023

INDICE

INTRODUZIONE	1
Capitolo primo	
1. NŪBERU BĀGU: UN'INTRODUZIONE	3
1.1. Breve excursus sulla nascita della corrente	4
1.2. I due autori: Hiroshi Teshigahara e Kōbō Abe	6
1.3. Il loro primo film: <i>Otoshiana (Trappola)</i>	9
Capitolo secondo	
2. <i>Suna no onna (La donna di sabbia)</i>	13
2.1. Introduzione al film	
2.2. Analisi del film	14
2.2.1 Introduzione agli elementi narrativi e tematici	
2.2.2 I personaggi	17
2.2.3 Gli spazi	21
Capitolo terzo	
3. <i>Tanin no kao (Il volto di un altro)</i>	25
3.1. Introduzione al film	
3.1.1 Considerazioni sul genere	26
3.2. Analisi del film	28
3.2.1 Riflessi; rimandi e contrasti	
3.2.2 La maschera e la pelle	34
SINOSSI DEI FILM	37
BIBLIOGRAFIA	43
FILMOGRAFIA	47

INTRODUZIONE

I film della *nouvelle vague giapponese* stanno venendo riscoperti dalla “generazione dell'internet”, riscontrando una forte risonanza sulle varie piattaforme web dedicate al cinema. Nonostante ciò la produzione saggistica a livello accademico non rispecchia questa nuova passione. In Italia si trovano pochissimi manuali incentrati su questa corrente, se non addirittura uno solo: *Racconti crudeli di gioventù, nuovo cinema giapponese degli anni 60*. Persino per i paesi di lingue anglofone la situazione non è delle più rosee. Tra l'altro trovo estremamente interessante notare certi cambiamenti di tendenze, accorsi negli anni, sottintesi dalla scelta delle pellicole analizzate in questi tomi: se oggi si parla tanto di film come *Il funerale delle rose* (*Bara no sôretsu*, 1969, Toshio Matsumoto) in molti di questi manuali vengono a malapena menzionati. È chiaro che ciò è dovuto alla datazione di gran parte dei volumi in questione, spesso risalenti ad almeno vent'anni fa.

Fra le opere messe in disparte dalle generazioni antecedenti di critici troviamo i frutti della collaborazione artistica fra i due grandi maestri Hiroshi Teshigahara e Kōbō Abe, specialmente i loro due capolavori: *La donna di sabbia* e *Il volto di un altro*.

Con questa tesi mi sono posto il semplice obiettivo di parlare del loro cinema, sperando di suscitare la curiosità del lettore in modo da poterlo far riscoprire ai più. Per giungere al mio scopo ho deciso di illustrare il percorso artistico dei due autori, per poi analizzare il dittico composto dai lungometraggi più importanti ed impegnativi, dividendo le disamine per macro-argomenti di particolare interesse.

Non abbondando di fonti mi sono basato quasi interamente su tesi anglofone, molti dei quali sono stati consultati per avere un quadro generale del periodo storico e dei temi, ma che non mi sono mai trovato a citare nella stesura del testo. Fondamentale per la ricerca è stato l'Istituto Giapponese di Cultura situato a Roma, dal quale ho preso gran parte dei libri utilizzati nella bibliografia. Altra risorsa indispensabile per lo sviluppo dell'elaborato è stata la banca dati di Criterion, che, oltre ad aver distribuito i film in ottima qualità, ha messo a disposizione svariati documentari e video-saggi essenziali.

1. *Nūberu bāgu*: un'introduzione

Come gran parte delle correnti artistiche senza un manifesto condiviso o un'unità formale che leghi le varie opere, la *nūberu bāgu* (nota internazionalmente come *Japanese New Wave*, e in Italia come *nouvelle vague* giapponese) è estremamente difficile da definire. Una spiegazione concisa può essere trovata nel libro *Eros plus massacre: an introduction to the japanese new wave* di David Desser: «The Japanese New Wave is here defined as films produced and/or released in the wake of Oshima's *A Town Of Love and Hope*, films which take an overtly political stance in a general way or toward a specific issue, utilizing a deliberately disjunctive form compared to previous filmic norms in Japan.»¹ La criticità di una simile definizione risiede nella sua natura al contempo troppo generica e specifica: leggendo questa citazione risulta decisamente chiaro lo scopo del movimento, però non riesce a catturarne il forte spirito rivoluzionario col quale gli artisti si approcciano al mezzo cinematografico.

A tal proposito ci può venire utile la critica che Yurio Furuhata rivolge a Desser, il quale fa una disamina della relazione tra il rapido sviluppo dei media e la gioventù di sinistra giapponese dell'epoca. Secondo Furuhata è sbagliato infatti dare una definizione così “cinema-centrica” della *nūberu bāgu*, poiché all'epoca la realtà era ormai già stata plagiata dalla televisione e dal telegiornale, cambiando dunque il modo di restituire le notizie e creando una maggiore spettacolarizzazione degli eventi circostanti. I nuovi registi questo l'avevano ben capito: infatti nel loro cinema ciò che concerne la realtà si fonde con questo nuovo modo di restituire le notizie, andando a creare ciò che lo studioso definisce “*cinema of actuality*” (lett. Cinema di ciò che è reale).²

Purtroppo, per arrivare a dare una spiegazione più precisa sarebbe necessario scrivere un saggio a parte. Ciononostante, una volta spiegate le radici culturali ed filmiche della corrente, saranno più chiari sia i suoi obiettivi che i metodi.

1. D. Desser, *Eros plus massacre: an introduction to the Japanese new wave cinema*, Milton Keynes, Indiana university press, 1988, p.4.

2. Y. Furuhata, *Cinema of actuality: Japanese avant-garde filmmaking in the season of image politics*, Leipzig, Duke university press, 2013, p.2-3.

1.1. Breve excursus sulla nascita della corrente

La *nūberu bāgu* nasce verso la fine degli anni '50, momento molto delicato per il Giappone: lo stato nipponico si trova reduce dall'occupazione statunitense, finita il 28 settembre 1952 con l'entrata in vigore del trattato di San Francisco. Durante questa occupazione, cominciata col secondo dopoguerra, il Giappone perse il suo potere come impero, subì un processo di demilitarizzazione e venne imposto un nuovo modello economico.

Oggi si sentono ancora le ripercussioni di quei fatidici sette anni, tant'è che vengono ancora prodotte opere che affrontano in modo più o meno diretto questo argomento (vedasi ad esempio *Shin Godzilla*, uscito nel 2016).

In seguito alla Seconda guerra mondiale - e in particolar modo al 1952 - la società giapponese cambiò radicalmente, creando uno stato dall'identità ambigua³ per via della commistione fra la sua cultura e quella assimilata dagli Stati Uniti. Sin dall'inizio di questa metamorfosi, nell'identità del popolo si formarono, come diretta conseguenza, forti movimenti politici, sia di estrema sinistra che di estrema destra. Due ideologie completamente all'estremo, nelle quali però possiamo ritrovare diversi punti in comune, specialmente la volontà di allontanarsi dall'acquisita cultura occidentale (seppur per motivi e in modi diversi).

La gioventù fu la prima ad esprimersi in maniera ferrea e decisa a sfavore di questi cambiamenti. Le prime rivolte dei comitati studenteschi cominciarono sin dal 1950, durante l'occupazione, per poi protrarsi fino agli anni '70. Fu proprio questo clima di protesta e rivoluzione a dar vita ad un nuovo modo di far cinema nel lontano oriente.

Gli anni '50 sono considerati l'epoca d'oro del cinema giapponese, sia dal punto di vista produttivo che artistico. Yamane Sadao fornisce delle statistiche interessanti sulla fruizione del cinematografo da parte del pubblico nella fine della decade. Per capire quanto era prospera l'industria basti pensare che nel 1960 sono stati distribuiti 547 film⁴ di produzione giapponese. Per quanto riguarda il lato artistico basta andare a vedere le filmografie dei tre grandi registi del loro cinema: Kenji Mizoguchi, Akira

3 M. Tamamoto, *Reflections on Japan's Postwar State*, MIT Press, 1995, p.2.

4 S. Yamane; "La qualità della quantità: autori e generi", tratto da M. Müller, D. Tomasi (a cura di), *Racconti crudeli di gioventù: nuovo cinema giapponese degli anni 60*, Torino, E.D.T., 1990.

Kurosawa e Yasujirō Ozu. Tutti e tre rilasciarono le loro opere più importanti e celebrate nella prima metà della decade. Nonostante l'indiscussa qualità delle pellicole, la gioventù non si sentiva ben rappresentata da queste opere che, per il clima socio-politico del tempo, risultavano buoniste e intrise di una retorica troppo sentimentale e romanzata. In risposta a ciò, svariate nuove leve dell'industria si cimentarono nella ricerca di una nuova voce e una nuova identità, che meglio dipingessero la loro cultura e il loro pensiero.

I primi nomi che ricordiamo furono Kō Nakahira e Yasuzō Masumura. Il primo pone uno sguardo alla gioventù col suo capolavoro *La stagione del sole* (*Kurutta kajitsu*, 1956, regia di Kō Nakahira), mentre il secondo, tornato in patria dopo due anni di studio al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, crea tre lungometraggi che iniziarono la ricerca di un nuovo linguaggio cinematografico per le nuove generazioni. Successivamente realizzerà la sua pellicola più nota: *Giants and Toys* (*Kyojin to gangu*, 1958, regia di Yasuzō Masumura). Qui troviamo una forte rottura da quelle che erano le regole stilistiche di allora: il colore - mezzo nuovo per il tempo - è acceso ed irrealistico; i personaggi ed il tono generale del film sono incredibilmente sopra le righe; il montaggio risulta spesso frenetico, e la satira tagliente è il motore di tutto.

Lo stesso anno d'uscita del film Masumura scrive su *Eiga Hyōron* delle dichiarazioni che chiariscono non solo il suo intento, ma anche lo spirito con cui viene affrontato il cinema da molti di questi artisti.⁵

Nell'anno a venire (1959) la *Shōchiku*, uno dei quattro grandi studi cinematografici, per via della competizione decide di rinnovare le sue produzioni, avvicinandosi di più alle esigenze del nuovo pubblico. Per fare questo ingaggia Nagisa Ōshima, uno degli aiuto-registi più giovani della loro casa. Grazie a questa scelta della produzione viene concesso ad Ōshima di girare il suo lungometraggio da debuttante, *Il quartiere dell'amore e della speranza* (*Ai to kibō no machi*, 1959, regia di Nagisa Ōshima). Il film riscosse poco successo al botteghino per via della scarsa distribuzione, però ebbe un buon riscontro fra i critici. Desser individua in questo momento la nascita della *nūberu bāgu*, e non è difficile capire il perché: la famiglia non è più quella di Ozu, un nucleo familiare che mantiene una sua integrità anche nei momenti più disfunzionali. Quella

⁵ Y. Masumura; *Una certa giustificazione*, tratto da V. Zagarrio (a cura di), *Schermi giapponesi. 2. La finzione e il sentimento*, Venezia, Marsili, 1984, p. 111-116.

di Ōshima è una famiglia povera, spezzata, che non ha nulla e che raffigura una sfera della società al margine, solitamente ignorata dal medium. Il protagonista, un bambino non ancora alle scuole superiori, cerca di fare il possibile per sopravvivere e aspira ad un lavoro che gli permetta di mantenere anche sua madre e sua sorella. Questo però gli verrà negato per qualche esigua truffa commessa per arrivare ad una misera sopravvivenza. In questa grande opera prima viene raccontato, nel lasso di un'ora, il divario di classe fra i poveri che cercano di migliorare e i ricchi che, pur avendo modo di aiutarli, preferiscono tener saldo lo status quo per via di una frivola morale. Ōshima non devia mai dall'aspetto sociopolitico, anzi in ***INSERISCI NOME DEL FILM*** è tutto in funzione di esso, andando a creare un caposaldo del realismo sociale nel cinema giapponese. Con il suo secondo film, *Racconto crudele della giovinezza* (*Seishun zankoku monogatari*, 1960, regia di Nagisa Ōshima), l'autore si confermerà come il portavoce e il massimo esponente della corrente artistica.

A Ōshima si aggregeranno moltissime menti che cambieranno le sorti del cinema su scala globale. Fra molti nomi ne spiccano due: Hiroshi Teshigahara e Kōbō Abe.

1.2. I due autori: Hiroshi Teshigahara e Kōbō Abe

Kōbō Abe nasce a Tokyo nel 1924, ma cresce a Mukden, città della Manciuria nota per essere il luogo dove avvenne l'incidente scatenante dell'invasione giapponese. Il futuro scrittore cresce in una famiglia alquanto eclettica: il padre fu un professore di medicina alla Manshū ika daigaku (lett. Università di Medicina della Manciuria), mentre la madre fu un'insegnante di letteratura classica giapponese. Con l'inizio delle scuole superiori torna a studiare in Giappone, dove si rivela essere uno studente brillante. All'età di diciannove anni si iscrive alla facoltà di medicina, probabilmente per seguire le orme del padre. Durante gli anni accademici si imbatte in molte avversità: in seguito ad una grave malattia del padre torna in Manciuria durante la sconfitta dell'esercito invasore, assistendo così alle ultime atrocità inflitte sulla popolazione locale; al rientro in patria si ritrova in una condizione di povertà indescrivibile e, con gli scarsi risultati che consegue all'università, riceve la chiamata alle armi. Riuscirà a evitare la leva nell'esercito grazie ad un attestato di malattia falsificato da un suo amico. Sebbene giunto alla fine di questi anni riesca a laurearsi e a trovare moglie, con la quale

avrà un duraturo matrimonio, le difficoltà non finiscono.

I risultati conseguiti nel corso della carriera universitaria si riveleranno così scarsi da non poter praticare la professione di medico. Perciò, essendo da sempre letterato e aspirante scrittore, decide di fare un viaggio di fortuna in Manciuria, accompagnato dalla sposa, dove prova a vendere le sue poesie. Il tentativo fallisce miseramente e si ritrova costretto a rimanere lì per circa un anno, prendendo incarichi da scrittore freelance e vendendo carbone lungo le strade. Tutte le vicende vissute sin dalla nascita lo avvicineranno alle ideologie di estrema sinistra in modo molto radicale.

Di nuovo a Tokyo si iscrive al partito comunista e attorno al 1950 forma il gruppo artistico *Seiki* (lett. Secolo) con l'intenzione di utilizzare le tendenze progressiste di sinistra per far progredire i vari media di loro interesse. Il gruppo nasce da Abe e Teshigahara, grazie alla forte amicizia fra i due, sviluppatasi in tempi pregressi.

A differenza di Abe, il suo collega viveva una vita molto più sedentaria. Hiroshi Teshigahara nasce a Tokyo nel 1927, e avendo vissuto da sempre in città egli si considera un vero *edokko*. Nasce da un nome di spicco nel panorama artistico di Tokyo: Sōfū Teshigahara, uno dei grandi maestri di *ikebana*⁶ del '900, una figura molto vicina a Gaudì e con svariati parallelismi all'informale europeo - sia per uso e concetto con i quali affrontava i materiali impiegati, sia per la posizione che ricoprì nella storia del proprio paese - incredibilmente all'avanguardia per un settore come le arti tradizionali orientali, fermamente chiuse a dirompenti novità. Visto l'impatto che ha avuto sul figlio, è essenziale menzionare il padre, poiché gli ha trasmesso tutta la tensione verso la ricerca di un nuovo linguaggio all'interno del proprio mezzo di espressione.⁷ L'arte è sempre stata centrale nel percorso di studi del giovane Teshigahara, che iniziò a studiare l'arte tradizionale del suo popolo, per poi stancarsene e spostarsi sulla pittura ad olio occidentale.

Le storie personali dei due autori ci preannunciano rispettivi interessi tematici, predominanti soprattutto in *Il volto di un altro* (*Tanin no kao*, 1966, regia di Hiroshi Teshigahara): per Abe l'assenza di un vero e proprio territorio da poter considerare casa

6 Definizione dal sito Treccani: s. giapp., usato in ital. al masch., invar. – L'arte, propria dei Giapponesi, di disporre variamente elementi vegetali (rami, foglie, fiori) con funzione decorativa e valori simbolici. Anche, la composizione stessa che si ottiene dalla disposizione di tali elementi: *un i. di fiori rossi e gialli*. >

7 *Teshigahara and Abe*, ed. Criterion Collection, Stati Uniti, 2007.

porterà all'analisi del concetto di identità; mentre per Teshigahara l'occhio per la massa, l'ambiente e i meccanismi sociali che ne conseguono.

Dopo la formazione del gruppo *Seiki*, Teshigahara coltiva una terza passione, cioè il cinema, apprezzandone la possibilità di rappresentazione della realtà.

Nel 1953 esce il suo primo documentario *Hokusai* (1953, regia di Hiroshi Teshigahara), dove sono rintracciabili gli embrioni di alcune delle tendenze sperimentali. Nei quattro anni seguenti impara a fare cinema come aiuto-regista per il documentarista Kamei Fumio, ruolo che abbandonerà una volta fallita la casa di produzione del maestro. Fra il 1957 (la fine dell'esperienza formativa) e il 1960 realizza altri quattro documentari, il primo chiamato *Ikebana* (1957, regia di Hiroshi Teshigahara).

Questo documentario risulta più maturo di *Hokusai*, e vi troviamo i primi germogli di quelle che diventeranno le cifre stilistiche del regista. Un bellissimo esempio è la sequenza in cui il padre, seduto davanti ad un fondale nero, fissa un punto non definito dove si comincia a formare una figura astratta, realizzata con carta colorata strappata (simile in concetto ad alcune composizioni di Matisse). È interessante notare i soggetti del documentario: *l'ikebana* e la scuola di suo padre. L'accostamento implicato fra le forme d'arte dei due Teshigahara rende evidente quanto il padre abbia influenzato il figlio nel modo di concepire il proprio mezzo.

Della seconda metà degli anni 50 è necessario citare anche *Tokyo 1958* (1958, regia del club *Shinema 57*), nato dalla collaborazione con un nuovo gruppo di artisti, noto come *Shinema 57* (scioltosi poco dopo l'uscita del documentario). Teshigahara non reputa questo mediometraggio come ben riuscito, poiché secondo lui c'erano troppe menti coinvolte nel progetto, ma rimane comunque un altro punto chiave della sua carriera. Mentre in *Ikebana* troviamo momenti sporadici del tratto *avant-garde* che caratterizza il suo operato, *Tokyo 1958* ne è interamente permeato. Troviamo un montaggio molto più frenetico, che fa uso di molte giustapposizioni d'immagini; una fotografia più audace; un immaginario surreale e la narrazione di un quadro generale della situazione socioculturale. Al centro della macchina da presa troviamo frequentemente una massa indistinta ed indecifrabile, mentre i singoli lavoratori vengono spesso resi i soli soggetti dell'inquadratura. Già un dettaglio del genere fa da

modello per quello che sarà la concettualizzazione estetica con cui Teshigahara porterà avanti il tema sociale sul piano della semiotica dell'immagine.

1.3. Il loro primo film: *Otoshiana (Trappola)*

Durante queste prime esperienze da regista Teshigahara avvia, grazie all'aiuto di diversi collaboratori, la *Art Theatre Guild*, casa di distribuzione con l'obiettivo di favorire la circolazione di film più indipendenti. Originariamente la A.T.G. nacque con la volontà di distribuire film principalmente stranieri, ma nei primi anni '60 cominciò a distribuire anche pellicole locali. Nel mentre Teshigahara viaggiò in Europa e negli Stati Uniti, tappe fondamentali per il suo avvicinamento alla corrente surrealista. Appena rientrato in Giappone vide uno sceneggiato in televisione chiamato *Purgaotorio* basato su una sceneggiatura di Abe, ormai diventato scrittore di successo. Trovò dell'interesse nel materiale dell'amico e decise di proporgli una collaborazione per portare l'opera sul grande schermo. Da qui partì il sodalizio artistico tra i due, che andrà avanti per sei anni.

Il primo lungometraggio partorito dalle loro menti, nonché il primo film giapponese distribuito dalla A.T.G., fu *Trappola (Otoshiana)*, 1962, regia di Hiroshi Teshigahara) nel 1962. La produzione del film viene descritta da Teshigahara come estremamente essenziale, poiché venne girato tutto in un unico luogo e aveva un *entourage* di sole dieci persone.⁸ Nella troupe troviamo nomi che si ripeteranno nei due futuri film nati dalla collaborazione. I più importanti da sottolineare sono i seguenti: Tōru Takemitsu, il compositore conosciuto ai tempi del *Seiki*, il produttore Tadashi Ôno e Hiroshi Segawa, il direttore della fotografia. Il fatto che ci siano svariati volti ricorrenti nella filmografia del duo forse è uno dei motivi per cui si trova una forte unità stilistica che collega le varie opere, oltre all'ovvia forza della visione di base che si cela dietro esse.

La pellicola si apre *in medias res*, mentre un padre scappa con il figlio e un collega da una miniera, per cercare impiego altrove. Diventano lavoratori erranti, vivendo una vita ai margini e andando di miniera in miniera. Un giorno, dopo essersi stanziato nell'ennesimo posto di lavoro, il padre riceve notizie di un nuovo lavoro, dunque parte con il figlio ed una mappa. Durante il viaggio vengono seguiti da un uomo vestito in

8 H. Teshigahara, "Lo straordinario dietro l'angolo", tratto da M. Müller, D. Tomasi (a cura di), *Racconti crudeli di gioventù: nuovo cinema giapponese degli anni 60*, Torino, E.D.T., 1990.

bianco, che non si rivelerà mai a loro. Arrivati a destinazione si ritrovano in una città fantasma con una sola abitante. Ella dice al padre che la miniera si è spostata e gli indica la nuova locazione. Lungo la strada il genitore viene assassinato dall'uomo in bianco sotto gli occhi del figlio, il quale sembra relativamente indifferente all'evento. L'assassino si rende conto d'essere stato osservato dalla donna e quindi decide di corromperla, facendole testimoniare il falso nelle conseguenti indagini. Nel frattempo, il genitore riprende coscienza sotto forma di fantasma e comincia a vagare per la città, dove incontra altri spiriti che sembrano abitare il posto. Questo omicidio scuote i due sindacati rivali delle miniere al di fuori della città cui era diretto il protagonista. Intanto in città cominciano le indagini e la donna segue le direttive che le sono state date, facendo ricadere i sospetti sul capo di uno dei due sindacati. I sospetti aumentano quando viene ritrovato il leader sospettato sopra il cadavere della donna, anche lei uccisa dall'uomo in bianco dopo aver eseguito i suoi ordini. L'evento fa esplodere la rivalità fra i due capi, arrivando ad ammazzarsi a vicenda; anche stavolta il bambino assiste, ma qui si mette a piangere. Compiaciuto del suo operato, l'uomo in bianco se ne va, ancora avvolto nel mistero, con i fantasmi degli assassinati che provano a chiedergli spiegazioni.

Già dalla trama si può evincere la natura ambivalente del racconto: da una parte abbiamo una componente sovranaturale, dall'altra una storia che dipinge una realtà sociale complessa. È un fatto noto che questo film prende spunto da rivolte operaie realmente accadute nel '60, quando fu scritto lo sceneggiato televisivo. L'attenzione per eventi realmente accaduti non è presente solo nelle ispirazioni, ma anche nelle tecniche usate. In alcune sequenze troviamo l'inserimento di riprese reali, che mostrano l'infimo tenore di vita dei lavoratori e dei loro bambini, prese da veri documentari - elemento non ricorrente negli altri film, ma comunque interessante da notare -. Il realismo del film è anche sottolineato dalla regia: difatti spesso le riprese non sono stabilizzate, e sono invase da oggetti che vengono messi in primo piano rispetto ai soggetti. Tutte tecniche comunemente usate per accentuare la natura voyeuristica del cinema, rendendoci spettatori attivi degli avvenimenti messi in scena. James Quant realizza un interessante intervento sulla natura dei colori nel film, parlando di come il bianco e il nero vengano sovvertiti rispetto ai codici comuni, andando ad usare il bianco per

rappresentare il maligno, sia grazie ai costumi che l'illuminazione. La tesi è supportata non solo dal sottotesto creato dalle immagini (per esempio il sole che sembra avverso agli operai o le luci durante l'inseguimento iniziale, che cercano di scovare e catturare i protagonisti)⁹, ma anche dall'aspetto drammaturgico. Ogni personaggio ha una sua valenza allegorica, per quanto elusiva, e l'antagonista - se così si può definire - è codificato col colore bianco. Curioso notare come egli sia l'unico individuo nel film a fare uso frequente di tecnologie moderne, in particolar modo dello scooter e della macchina fotografica, oggetti usati per pedinare le sue vittime. L'ambiguità dell'uomo in bianco lo rende soggetto di tantissime interpretazioni diverse, e l'uso di queste tecnologie potrebbe suggerirne alcune, come il progresso industriale che opprime e uccide la classe inferiore.

Altro veicolo tematico ricorrente è quello del doppio: il protagonista è un sosia del direttore del sindacato; il mondo degli spiriti e il mondo umano sono sovrapposti ma non comunicanti; ecc. A differenza di *Il volto di un altro* (il loro terzo film) questo *escamotage* per rappresentare la crisi d'identità non è così utilizzato, ma è un primo accenno meritevole di nota. Per di più diventa interessante vedere alcune tecniche sperimentali di montaggio che fungono da tramite per il tema, come possono essere le forti sovrapposizioni d'immagini o dei richiami ad inquadrature di scene precedenti.

9 Video-saggio di James Quant allegato alla ed. Criterion di *Trappola*.

2. *Suna no onna (La donna di sabbia)*

2.1. Introduzione al film

Nel 1964 esce la seconda fatica del duo artistico Teshigahara-Abe: *La donna di sabbia* (*Suna no onna*, 1964, regia di Hiroshi Teshigahara). Questo film ha un'importanza storica non indifferente per la corrente in questione. Difatti al tempo fu uno dei primi film affiliati alla *new wave* giapponese a ricevere onorificenze come la vittoria della Palma d'oro di Cannes nel 1964 e, nell'anno successivo, la candidatura all'Oscar come miglior film in lingua straniera. Questa risonanza con l'opera sottolinea la forza che la corrente portava con sé e la sua capacità comunicativa, e si può considerare anche come un primo traguardo per la nuova leva di autori giapponesi: prendendo in considerazione i due premi sopracitati, è lampante la scarsità di cineasti nipponici della nuova leva, o per lo meno legati ad un cinema più moderno che non si rifà necessariamente alla visione dei tre grandi maestri. Probabilmente è anche grazie al successo della pellicola che altri registi di questa generazione riusciranno a ricevere riscontri positivi a livello internazionale e a produrre film con l'estero, come successe con Nagisa Ōshima ed il suo *Furyo (Merry Christmas, Mr. Lawrence)*, 1983, regia di Nagisa Ōshima).

Parlare della popolarità riscossa da *La donna di sabbia* è rischioso, dal momento che gran parte del dibattito e della critica si incentra sul concetto di *nihonjinron*¹⁰: infatti secondo alcuni il successo internazionale è dovuto proprio all'assenza di una forte identità giapponese. Nel corso di una intervista condotta da Joan Mellen al regista, Teshigahara affermò: «The sand pit is meant to have an international meaning, not one particular to the Japanese. You could find such a sandpit in New York or San Francisco, or anywhere in the world.»¹¹ Queste frasi erano riferite a un discorso più ampio, legato al concetto di società primitiva in contrasto con quella moderna. Risulta comunque chiaro che il cineasta non voleva realizzare un lungometraggio sulla società giapponese,

10 Una lettura consigliata sulla questione “giapponesità” è M. Wada-Marciano, “*Ethnicizing the body and film, Teshigahara's Woman in the dunes*”, tratto da A. Philips e J. Stringer (a cura di), *Japanese cinema: texts and contexts*, Abingdon, Routledge, 2007.

11 J. Mellen, *Voices from the Japanese cinema*, New York, Liveright, 1975, p.176.

bensi sui moti umani che regolano tutte le società, indistintamente dalla nazionalità. Eppure, il film risulta pieno di contraddizioni, contrasti e reiterazioni, rispecchiando alla perfezione le caratteristiche cardine della crisi d'identità del Sol Levante. Pur essendo universale nei temi, è sicuramente nipponico nel modo di trattarli.

2.2. Analisi

2.2.1 Introduzione agli elementi narrativi e tematici

Gli autori introducono sin da subito lo spettatore ad alcuni dei temi fondanti della pellicola, in *primis* quello dell'identità. Il film si apre con i titoli di testa, sovrainposti a delle cartine topografiche del deserto, seguite da quelli che sembrano essere documenti e carte burocratiche, il tutto accompagnato da un particolare effetto sonoro che pare rimandare ad una stazione ferroviaria. Forse questi elementi stanno a rappresentare l'inizio del viaggio del protagonista, Niki Junpei (Eiji Okada), che sarà mostrato intento a cercare insetti qualche sequenza successiva, ma sono soprattutto un primissimo veicolo tematico.

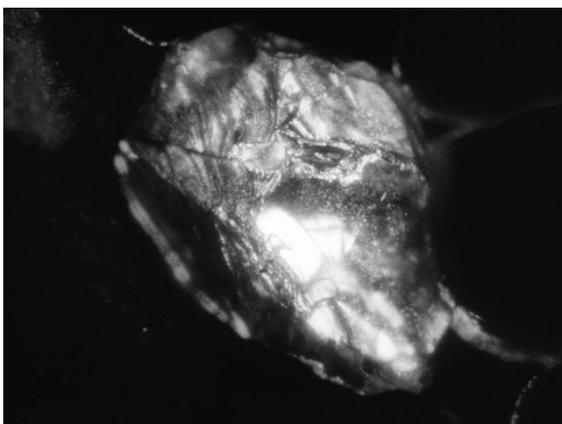
I documenti rappresentano un aspetto fondante del dilemma esposto in *La donna di sabbia*, in quanto strumenti usati per incasellare l'Uomo in un meccanismo burocratico, generato, stando al protagonista, da una sfiducia reciproca, dunque da un'incapacità di vivere la vita collettiva. Ovviamente i documenti di per sé non sono il problema - alla fine sono solo oggetti di plastica - bensì sono semplicemente l'emblema di un meccanismo sociale che comprime ingabbiando l'uomo, sia in senso letterario, che nel film. Quello dell'incombenza opprimente della burocrazia era un tema a cui Abe teneva molto, probabilmente anche per via della sua vicinanza letteraria a Kafka, scrittore a cui si è fortemente ispirato e a cui la critica lo associa.¹² Le cartine topografiche, accostate a questi documenti, possono sottolineare ancora di più il tema dell'identità, visto che il territorio di appartenenza definisce in parte l'identità di un individuo e, in scala più larga, di una società. Ciò sarebbe giustificato anche dalla visione di Abe: dopo le sue esperienze di vita giunse a ricollegare l'amore per il proprio territorio al fascismo.¹³ Sotto questa ottica persino le cartine mostrate possono assumere una connotazione

¹² Tema brevemente affrontato nel documentario *Teshigahara and Abe: a Collaboration* (2007, regia di Marty Gross).

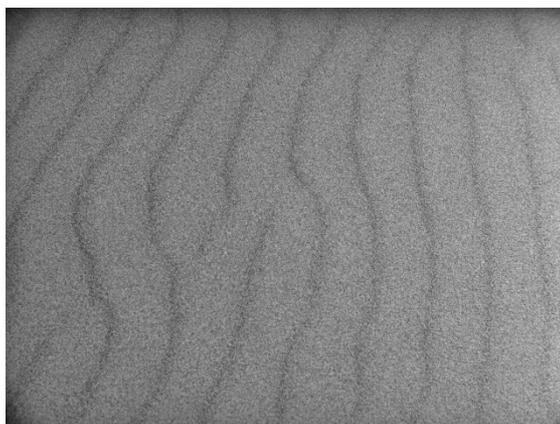
¹³ D. Keene, *5 Modern Japanese Novelists*, New York, Columbia university press, 2003, p.68.

sociale e politica, con una valenza negativa dato l'accostamento fra territorio e fascismo. D'altronde il territorio è frequentemente accostato anche alla burocrazia (carta d'identità, passaporto, visto per viaggiare, eccetera), che a sua volta è ricollegabile alla tendenza legata a una impostazione di matrice fascista.

Il secondo veicolo tematico lo troviamo nella scena d'apertura del film. Prima di introdurre il protagonista, Niki Junpei, vengono mostrate una serie di sequenze statiche della sabbia, quasi come fossero fotografie. La prima è un dettaglio su un singolo granello di sabbia: vista l'assenza di contesto che lo caratterizzi risulta indecifrabile nell'immediato, ma man mano che si susseguono queste inquadrature viene allargato sempre di più il campo, finché non si arriva a un piano medio della distesa di sabbia [Figure 1 e 2]. È qui che il protagonista verrà introdotto allo spettatore, entrando nell'inquadratura mentre scala una duna. La sabbia prende infiniti significati a seconda del modo in cui viene usata, ma il tratto che permea maggiormente il lungometraggio è quello sociale. Una sola particella di sabbia è irriconoscibile, mentre in una distesa di sabbia assume una sua identità ben precisa. Questa curiosa interazione fra il singolo e il molteplice, il cercare di capire la relazione ed i confini fra le due sfere, è elemento centrale non solo in *La donna di sabbia*, bensì di in tutta la filmografia di questo sodalizio (in particolar modo in *Il volto di un altro*).



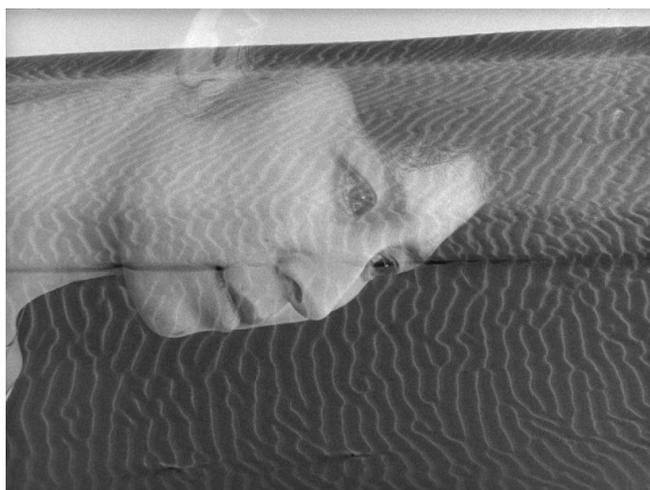
1. Dettaglio raffigurante un granello di sabbia



2. Campo medio della distesa di sabbia

Durante la prima parte della narrazione vengono introdotti altri motivi del film, due importanti sono: gli insetti che il protagonista studia e colleziona durante la sua ricerca nel deserto; la diffidenza dei cittadini del luogo. Un terzo, e probabilmente il più

importante, è la donna raffigurata nel sogno mentre dorme nella barca. Questa visione è accompagnata da un monologo di Niki: addormentandosi elenca svariati tipi di documenti e, quando la mano smette di accarezzare la sabbia, vediamo l'immagine orizzontale del volto di una donna ripreso a tre quarti che viene sovrainposto a un campo lungo del deserto [Figura 3]. Questa giustapposizione d'immagini è un tropo frequente nelle scelte registiche di Teshigahara. Finito l'elenco, la prima frase pronunciata nel monologo inizia con le parole: “Men and women [...]”. La scelta di parole potrebbe essere casuale, diversamente, a mio parere, denota nell'immediato una separazione fra i due generi. Le barriere fra uomo e donna non sono un riferimento raro nel film: infatti gran parte del conflitto deriva proprio da questa differenza nell'identità di genere dei due protagonisti (ad esempio l'attitudine misogina del protagonista nei confronti della donna o il caso di tentata violenza sessuale che si svolge verso la fine della pellicola). Il monologo continua con: “[...] are slaves to their fear of being cheated. In turn they dream up new certificates to prove their innocence. No one can say where they can end. They seem endless.” Sia uomini che donne si ritrovano a dover affrontare la macchina infernale della burocrazia, quindi essa funge da “collante sociale”, quando entrambi i generi si trovano dinanzi allo stesso problema. L'ossessione con cui il protagonista elenca tutti i tipi di documenti per il riconoscimento personale e la presenza di questo monologo rafforzano l'idea che la burocrazia sia uno strumento repressivo e alienante.



3. Primo piano di una donna sovrainposto alla panoramica del deserto

2.2.2 I personaggi

Nikoi Junpei, che per tutta la durata del film rimane anonimo, è un professore liceale ed un entomologo amatoriale. Nel racconto il suo scopo iniziale è quello di trovare una rara specie di insetto, per poterlo nominare e di conseguenza entrare nell'enciclopedia del settore. Non viene mai presentato come un soggetto particolarmente audace, anzi, per quanto possa essere brillante in determinati momenti, è caratterizzato come un normale impiegato d'ufficio dalla mentalità quadrata. Quando si trova a dover passare la prima notte dalla donna viene mostrato come gentile ed amichevole, però, man mano che prende confidenza col suo ospite comincia ad esibire forti tratti misogini, trattandola con un senso di superiorità intellettuale (quasi sicuramente per la sua concezione della donna e la sua presunta superiorità conferitagli dalla metropoli). Per quanto egli si comporti come un uomo di città, sembra perseguire la ricerca di questi insetti non solo come fine per una vana gloria, ma anche per scappare - almeno momentaneamente - dal panorama urbano.

Per quanto si senta parlare della città non la si vede mai. Nella prima parte del film sono presenti ben due momenti in cui abbiamo uno scorcio nella vita metropolitana: i suoni dei titoli di testa e la sequenza onirica che accompagna il monologo menzionato in precedenza. In entrambe le sequenze viene negata la sfera cittadina, non mettendola mai in scena nella sua totalità ma estrapolandone solo alcuni elementi. Nella prima sequenza sentiamo appunto i suoni di strade, stazioni e folle, ma non è mostrato ciò che si sta ascoltando. La seconda, probabilmente più interessante, estrae un elemento della vita cittadina del protagonista e lo contestualizza in una nuova realtà, quella del deserto. La donna che viene sognata è, con quasi ogni certezza, l'ex-compagna di Niki, con la quale sembra avere avuto un rapporto conflittuale. Quest'ultima non viene mostrata errare per strade trafficate o in un appartamento moderno, bensì passeggiando per le dune di sabbia senza una vera e propria meta: la figura misteriosa diventa icona e sineddoche della città. Nel romanzo di Abe tutti questi elementi sono trattati in modo più testuale, senza rimanere nell'allusivo: all'interno del testo letterario è descritta l'insoddisfazione di Niki con la sua vita precedente alla fossa¹⁴, mentre nel film il distacco fra i due rimane sul piano sotto testuale. La sua volontà di evadere lo porta anche a introdursi in

14 K. Abe, *The woman in the dunes*, London, Penguin Group, 2006.

un meccanismo sociale che non gli appartiene. La sua prima apparizione risulta totalmente inaspettata, come se invadesse l'ambiente. Dopo le varie inquadrature in cui la sabbia è il soggetto, il protagonista si introduce dal basso, entrando in campo, cambiando l'oggetto d'interesse e rompendo la routine che si era formata.

Un altro aspetto che non viene mai affrontato appieno nella pellicola è la passione di Niki per gli insetti: nella pagina scritta troviamo esaustive spiegazioni sulla psicologia di un collezionista e studioso di insetti. La più particolare di tutte cita:

He [un collega di Niki Junpei] claimed that in a grown man enthusiasm for such a useless pastime as collecting insects was evidence enough of a mental quirk. Even in children, unusual preoccupation with insect collecting frequently indicates an Oedipus complex. In order to compensate for his unsatisfied desires, the child enjoys sticking pins into insects, which he need never fear will escape. And the fact that he does not leave off once he has grown up is quite definitely a sign that the condition has become worse.¹⁵

Questa opzione nel film non viene mai esplorata in modo così lapalissiano, ma è interessante analizzare come Abe e Teshigahara incorporano questo motivo tematico nella trasposizione. Sono molteplici le volte in cui il regista inserisce brevi sequenze in cui gli insetti vengono aggiunti alla collezione o vengono mostrati già nelle teche. Una di queste potrebbe fare riferimento al passaggio citato: conclusa la prima cena, momento in cui il protagonista non sospetta ancora nulla, egli si dedica ai nuovi insetti acquisiti e lo vediamo compiere il rito della “penetrazione”. Il motivo stilistico degli strettissimi dettagli viene usato anche in questo punto, nel caso specifico per sottolineare l'atto dell'infilzare [Figura 4]. Il collegamento con l'opera letteraria che sottintende la sequenza potrebbe spiegare, per lo meno in parte, i problemi di Niki che intercorrono col genere femminile.

¹⁵ IVI, p.4.



4. Dettaglio di un insetto trafitto da un ago

Spesso Niki Jumpei viene paragonato ad un Sisifo moderno. I parallelismi fra i due racconti risultano abbastanza ovvi: l'eroe della storia si ritrova costretto a praticare la stessa fatica in un solo luogo per il resto della sua vita. Così Camus descrive la sua visione di Sisifo e l'eroe assurdo:

Se vi è un destino personale, non esiste un fato superiore o, almeno, ve n'è soltanto uno, che l'uomo giudica fatale e disprezzabile. Per il resto, egli sa di essere il padrone dei propri giorni. In questo sottile momento, in cui l'uomo ritorna verso la propria vita, nuovo Sisifo che torna al suo macigno, nella graduale e lenta discesa, contempla la serie di azioni senza legame, che sono divenute il suo destino, da lui stesso creato, riunito sotto lo sguardo della memoria e presto suggellato dalla morte. Così, persuaso dell'origine esclusivamente umana di tutto ciò che è umano, cieco che desidera vedere e che sa che la notte non ha fine, egli è sempre in cammino. Il macigno rotola ancora. Lascio Sisifo ai piedi della montagna! Si ritrova sempre il proprio fardello. Ma Sisifo insegna la fedeltà superiore, che nega gli dei e solleva i macigni. Anch'egli giudica che tutto sia bene. Questo universo, ormai senza padrone, non gli appare sterile né futile. Ogni granello di quella pietra, ogni bagliore minerale di quella montagna, ammantata di notte, formano, da soli, un mondo. Anche la lotta verso la cima basta a riempire il cuore di un uomo. Bisogna immaginare Sisifo felice.¹⁶

Nel videosaggio di James Quandt dedicato a *La donna di sabbia*, il critico

16 A. Camus, *Opere*, Milano, Bompiani, 2003, p. 318-319.

sottolinea un paio di distinzioni rilevanti fra i due personaggi: la prima è lo stato emotivo in cui si trovano i due personaggi alla fine della parabola; la seconda è il tipo di lavoro che compiono. Sisifo continua a spostare un macigno in cima ad una montagna, un lavoro senza fine - non è neanche mai stato specificato cosa accadrebbe a Sisifo se si fermasse - un semplice moto perpetuo totalmente fine a se stesso. Ciononostante, Sisifo accetta l'assurdo e lo interiorizza: dunque, tramite le sue azioni “bisogna immaginare Sisifo felice”. Al contrario, le azioni compiute dalla coppia nel racconto di Abe e Teshigahara non sono inutili in quanto viene esplicitato che la loro vita dipende puramente da quello, quindi diventa una questione di sopravvivenza. Per di più la posizione di Niki è ambigua alla fine del film, non si capisce se accetti effettivamente il suo destino o se pensi banalmente di posticipare il tentativo di fuga¹⁷ (come viene suggerito dal finale del libro d'altronde¹⁸).

Ciò che non viene sottolineato nell'analisi di James Quandt è l'agente scatenante delle azioni degli eroi. Infatti, nel caso di Sisifo sono gli Dei a costringerlo in quel ciclo perpetuo, agenti ben al di sopra della comprensione umana; mentre nel caso di Niki Junpei sono altri esseri umani ad intrappolarlo, semplicemente rapendolo e non dandogli via di fuga. Questo rende la storia di Niki non solo una parabola che parla dell'assurdo nella vita dell'Uomo, bensì una disamina dell'assurdo nato dalla società capitalista, ricollegandosi di più al concetto di realismo sociale che permea la maggior parte delle opere di Teshigahara e Abe. Questa lettura è supportata anche dalla domanda che il protagonista pone alla donna: “Spali la sabbia per vivere o vivi per spalare la sabbia?”. Siccome nel testo letterario lo spalare la sabbia equivale a un lavoro, questa citazione diventa una chiara allusione alla frenesia lavorativa e produttiva che si era creata durante il boom economico fra gli anni '50 e '60.

Inaspettatamente, nel corso del lungometraggio è la donna ad assomigliare di più a Sisifo. Per quanto non lo ammetta a Niki, ella si rende perfettamente conto dell'assurdo elemento dominante nella sua vita e, proprio come Sisifo, l'ha interiorizzato a tal punto da ricavarne giovamento. La donna appare come un personaggio troppo passivo per ricoprire il ruolo di vero eroe - o eroina - assurdo della parabola, però non è così: banalmente lei è un agente attivo che ottiene ciò che vuole non rivelando i suoi

17 James Quandt, *Woman in the dunes video essay*, ed. Criterion, 2007.

18 K. Abe, *The woman in the dunes*, cit., p.239.

intenti,¹⁹ sovvertendo lo stereotipo della contadinella ingenua. Per l'intera durata della pellicola lei non esprime mai vere e proprie volontà, se non in caso di estremo bisogno, eppure riesce ad ottenere un compagno che, nonostante tutti i tentativi di fuga, alla fine delle vicende sembra disposto a rimanere. Quando Niki esplode in un accesso di rabbia per l'assenza d'acqua e per la paura della morte, lei comincia a strattonarlo per non fargli causare danni alla casa e, dopo essere stata respinta, cadendo a terra, trascina l'uomo con sé. Mentre lui sembra avere intenti violenti lei lo avvicina al suo corpo e lo stringe con le braccia: questo porterà alla prima scena di eros nel film.

Questa sequenza è solo uno dei tanti esempi in cui la donna riesce ad essere un agente attivo, ma silenzioso, indirizzando le azioni del protagonista in modo tale da ottenere ciò che vuole. Ma cosa vuole veramente la donna? Non si sa: forse una nuova famiglia che la accompagni nella sua impresa perpetua, dopo aver perso marito e figlia sotto una slavina di sabbia (unica cosa che conosciamo del suo passato, e che non è neanche certa: forse si trattava solo di un'altra tattica per avvicinare Niki). L'unica cosa che è certa è la totale accettazione della sua situazione, a tal punto che arriva ad asserire, con freddezza, che non le importa se qualcuno muore per via della sabbia che, violando le regole, sotteraneamente rivenduta alle industrie: per lei è più importante il rapporto sviluppato con la sabbia.

A questo punto sembra plausibile che il protagonista non sia il vero e proprio eroe, ma sia più un veicolo per introdurre lo spettatore a queste meccaniche narrative e a trasportarci nel mondo a noi totalmente estraneo della protagonista femminile.

2.2.3 Gli spazi

Per quanto il film possa avere un cast di attori esiguo - ancor di più non contando le comparse - esiste un personaggio silente ed onnipresente: la sabbia. L'attenzione che pone Teshigahara sugli spazi è risaputa ed è un retaggio del suo interesse per il cinema documentario²⁰. Come segnalato in precedenza, la sabbia non rappresenta solo una metafora sociale, ma ha un ruolo ben più ampio. La funzione più ovvia è il senso di

¹⁹ James Quandt, *Woman in the dunes video essay*, ed. Criterion, 2007.

²⁰ Esempi di documentari realizzati da Teshigahara che non sono stati menzionati sono i due film su Gaudi (un cortometraggio e un lungometraggio che ripercorre alcune tappe del primo). Questi documentari non hanno una narrazione, sono solo riprese dell'architettura di Gaudi, lasciando parlare gli spazi ed il modo in cui vengono filmati.

oppressione che crea nei protagonisti, e di conseguenza negli spettatori. La sabbia è presente ovunque: sui vestiti, sulla pelle, nel cibo e nell'acqua che bevono. Questo continuo reiterare la presenza della sabbia crea fastidio nello spettatore grazie alle vivide immagini che creano gli autori (ad esempio la sabbia che si incastra fra i denti mangiando o la descrizione del prurito provocato dall'interazione fra sabbia e vestiario). Il fastidio non è fine a se stesso: a lungo andare crea un forte senso di oppressione sia nello spettatore che nel protagonista, visibilmente stremato dalla continua presenza di questo apparentemente insignificante elemento. La realtà quotidiana, che lo spettatore viene abituato a vivere come Niki, si trova improvvisamente stravolta e plasmata dalla sabbia: ora anche attività semplici come mangiare o dormire hanno bisogno di riti per esorcizzare la sabbia. Il senso di oppressione funziona in tandem con la metafora sociale: come la sabbia opprime e soffoca i due protagonisti, così agisce anche la società dei consumi, con i suoi ritmi incessanti e il bisogno di continua produttività.²¹

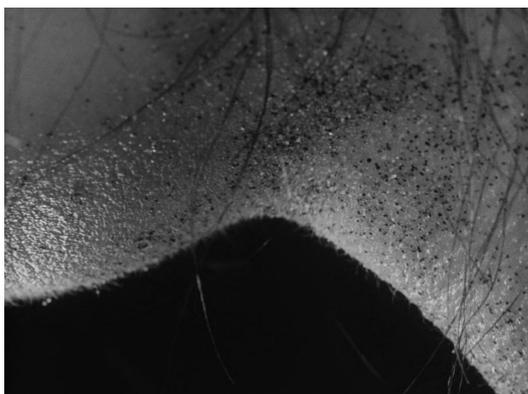
La sabbia nel corso del film viene associata strettamente anche all'eros. Torna più volte il motivo visuale di sovrainporre riprese di donne - e le rispettive *silhouettes* - a quelle delle dune di sabbia, che ne emulano la sinuosità, oppure quello di accostare, tramite montaggio connotativo, sequenze di atti amorosi con riprese di sabbia. La più eclatante di queste sequenze è il momento del primo coito dei due protagonisti, che si conclude con la ripresa di una colata di sabbia, rimandando al momento di climax. Così facendo si crea un rapporto interessante fra sabbia, costrizioni sociali ed eros. Tutto ciò nel testo letterario risulta molto più ovvio, denotando una sorta di sfiducia nell'atto sessuale per via di com'è stato incorporato nella società moderna²², non totalmente dissimile alla presa di posizione che assunse Pasolini nel periodo in cui scrisse la famosa *Abiura alla trilogia della vita*²³. Rimanendo nel piano puramente sottotestuale, questo rapporto è estremamente più criptico nel film, senza avere una vera e propria interpretazione univoca. L'eros è glorificato dalla fotografia, con bellissimi particolari del corpo umano, conturbato dalla sabbia, che crea particolari giochi di luce e di contrasto fra bianchi e neri. Teshigahara, nella sua ricerca di particolari, ebbe un

21 In questo *La donna di sabbia* usa il motivo visivo della sabbia in modo analogo a come *Koyaanisqatsi* (1982, regia di Godfrey Reggio,) usa il montaggio frenetico. Era interessante notare come due film così lontani in realtà abbiano punti in comune.

22 K. Abe, *The woman in the dunes*, cit., p.137.

23 P. P. Pasolini, *Trilogia della vita*, Bologna, Cappelli editore, 1975, p.11-13.

approccio simile a quando Man Ray andò a scattare la fotografia *Élevage de poussière*: proponeva un punto di vista totalmente inedito del soggetto, volto a creare nuovi spazi²⁴ [Figure 5 e 6]. Nonostante l'enfaticizzazione della bellezza del corpo, non si può ignorare la costante componente oppressiva della sabbia: tenendo in considerazione questi vari aspetti, la sfera sessuale viene alla fine resa un misero *escamotage* per fuggire da questo meccanismo sociale, dunque assistiamo a una concezione della sessualità che perde la sua componente romantica, per lasciare spazio ad una lettura più pessimistica. Per avvalorare questa tesi si pensi anche ai moti che portano a questi momenti di eros: il primo nasce da un litigio, nel secondo la donna ha un comportamento estremamente servile nei confronti dell'uomo (forse sempre per manipolarlo) e il terzo è un'aggressione fisica. Nessuno dei tre atti si crea attorno ad un momento di pace o di reciproco rispetto.



5. Particolare della gola della donna



6. *Élevage de poussière*, Man Ray, 1920

Oltre alla forte esibizione dell'eros, la regia risulta adottare uno sguardo voyeuristico: Teshigahara palesa l'atto dell'osservare in quanto lo spettatore è costretto a guardare i personaggi nella loro quotidianità. Svariate tecniche vengono impiegate per giungere allo scopo desiderato, alcune delle quali mutate anche dal cinema documentario: alcune sono già state menzionate, ma altre modalità espressive si caratterizzano da riprese non propriamente a fuoco, come se la scena dovesse essere catturata nell'attimo; un evidente impiego della camera a mano; sottolineature di quadri all'interno di inquadrature (spesso da finestre). Le ultime sono particolarmente interessanti per via dell'intenso senso di claustrofobia che riescono a evocare,

²⁴ M. Ray, *Sulla fotografia*, Milano, Abscondita, 2006, p.9.

specialmente grazie all'utilizzo di oggetti ostruenti, come persiane e *separé*.

Lo spettatore viene messo al fianco dei protagonisti, a vivere le loro sciagure. Totalmente impossibilitato ad agire, egli diventa parte integrante del conflitto sociale descritto da *La donna di sabbia*, anche se non si capisce in che ruolo ne prenda parte: se carnefice o vittima. Gli unici personaggi nel film che esercitano il loro sguardo sui due protagonisti sono gli abitanti del villaggio, fautori della sorte della coppia. Verso l'inizio del terzo atto i nativi del villaggio pretendono una performance sessuale da parte degli amanti per dare un minimo di libertà in più a Niki. Ad esempio, il Consiglio assiste all'uomo che prova ad aggredire sessualmente la compagna riluttante, interagendovi come fosse uno spettacolo, così gli spettatori osservano ogni momento e ogni attimo della loro vita tramite il cinema, che per sua natura è spettacolarizzante. Al contempo, non venendo mai cambiato il punto di vista del film, chi lo guarda è inserito per quasi tutta la sua durata nella fossa di sabbia con i protagonisti.

3. *Tanin no kao (Il volto di un altro)*

3.1. Introduzione al film

Il volto di un altro è il penultimo film del sodalizio artistico fra Teshigahara e Abe, ma è anche l'ultimo che racchiude una serie fattori stilistici comuni: la compattezza stilistica dei primi tre film verrà meno con l'uscita della loro quarta opera, *The ruined map (Moetsukita chizu, 1968, regia di Hiroshi Teshigahara)*. Fattore che ha giocato un ruolo fondamentale in questa trasformazione è la dipartita del direttore della fotografia Hiroshi Segawa: infatti i film seguenti di Teshigahara saranno a colori e in formato full-screen, a differenza del trittico estetico-tematico che si presenta in bianco e nero e in formato 4:3. In questa quarta pellicola vengono reiterati molti motivi tematici centrali nel terzo film precedente, suscitando quindi poco interesse nella critica.

Il volto di un altro uscì nel 1966 e, per via dell'attenzione posta dalla critica al concetto di *nihonjinron*, riscosse anch'esso una ricezione sfavorevole della critica stessa, visto che il film mostra un Giappone fortemente globalizzato, ambientato in un ambito metropolitano troppo simile a quello dell'occidente²⁵. Inoltre, svariati critici reputano il film eccessivamente avanguardistico e pretenzioso, seppur analizzando il soggetto in modo superficiale²⁶.

La pellicola presenta tutte le caratteristiche precedentemente affrontate del cinema di Teshigahara e Abe, marcando ancor di più gli aspetti sperimentali, come il montaggio e l'architettura narrativa. Nell'opera troviamo tutte le tematiche affrontate nei due capitoli precedenti, ma ancor più accentuate da una sceneggiatura assai verbosa, dove vengono esplicitati e snocciolati gli argomenti del film in modo apparentemente più diretto rispetto ai lavori precedenti. Nonostante ciò, la costruzione narrativa e visiva è impressionante, che accosta alla perfezione la componente dialogica: se risultano complessi i discorsi portati avanti dai protagonisti, la forma lo è altrettanto.

Le differenze fra i due adattamenti dei libri di Abe rispecchia anche l'approccio con cui furono scritte le fonti originali. Infatti, il romanzo di *La donna di sabbia* segue lo scheletro di un racconto lineare, con un narratore eterodiegetico che narra le

25 James Quandt, *The face of another video essay*, ed. Criterion, 2007.

26 S. Galbraith, *Japanese science fiction, fantasy and horror films*, McFarland, 1994, p.124-126.

disavventure del protagonista nel buco - facendo raramente affidamento a *flashback*, se non tramite incursioni nei rimorsi del protagonista - attraverso descrizioni molto asciutte e concise²⁷. D'altro canto, *Il volto di un altro* si presenta come un testo letterario più sperimentale, comincia in forma epistolare, rivolgendosi direttamente al lettore (che nella natura diegetica del racconto è la moglie), per poi passare ai diari del protagonista. Essendo tutto narrato in prima persona, sono presenti frequenti riflessioni di natura filosofica proposte dal protagonista, il quale si interroga costantemente sulla natura dell'identità umana.²⁸ Data la natura del narratore e dell'argomento, i pronomi prendono un ruolo centrale: io; tu; essa, non sono più semplici pronomi, ma veicoli tematici per accentuare la divisione fra gli individui e tracciarne i confini, distinzione che viene meno quando la maschera (“essa”) e l'io cominciano a fondersi²⁹.

Nell'operazione di adattamento dal romanzo al film, Abe compie scelte coraggiose: mentre in *La donna di sabbia* il cineasta offre una trasposizione fedele alla fonte originale, pur prendendosi delle libertà relativamente irrilevanti rispetto alle riflessioni che vuole trasmettere, differentemente *Il volto di un altro* presenta delle differenze narrative importanti, in particolar modo lo stravolgimento del finale e la scelta di aggiungere la figura di uno scienziato che costruisca la maschera per il protagonista, quando nel romanzo il protagonista la crea autonomamente, andando quindi a rendere anche il coprotagonista un personaggio principale, là dove nella pagina scritta rivestiva invece un ruolo esiguo.

3.2. Considerazioni sul genere

Tra i lungometraggi di Teshigahara, *Il volto di un altro* è senz'altro l'opera con l'approccio più post-moderno. Uno degli elementi che rende più evidente questo aspetto è il genere del film: è chiaro che fosse una grande fase di sperimentazione per il regista, basti pensare che la pellicola successiva doveva essere una *black comedy* dal tono simile a quello di *Il Dottor Stranamore* (Doctor Strangelove, 1964, regia di Stanley Kubrick), capolavoro dal registro decisamente diverso da ciò che avesse mai provato il regista in

27 Teshigahara and Abe, ed. Criterion Collection, Stati Uniti, 2007.

28 K. Nagai, Introduction, in K. Abe, *The face of another*, London, Penguin Group, 2006, p.v-x.

29 K. Nagai, *Introduction*, cit., p.viii.

precedenza.³⁰ La volontà di cambiamento è pienamente presente qui. Preceduto da un dramma con elementi nel regno dell'impossibile, o per lo meno del fortemente improbabile (case in buche di sabbia), si trova anche qui un dramma, che raccoglie però una serie di *cliché* e stilemi di tanti altri generi. Nella produzione del duo Teshigahara-Abe, un approccio analogo lo si era già riscontrato con *Trappola*³¹, essenzialmente anch'esso un dramma, ma che racchiudeva elementi di molteplici generi di *thriller*, poliziesco (le indagini degli assassini) politico (la lotta dei sindacati) e ancora folklore (i fantasmi) e realismo-sociale. *Il volto di un altro* spinge questo aspetto oltre, amalgamando i generi in modo molto più coeso. La base del film è appunto indubbiamente quella del dramma, principalmente familiare e psicologico. Ciononostante, si possono rintracciare per tutta la durata dell'opera elementi di fantascienza, in particolar modo la creazione della maschera, tecnologia impossibile da replicare per l'epoca, e gli spazi del laboratorio del dottore, che con il loro aspetto astratto richiamano gli spazi minimali di vecchie pellicole fantascientifiche (ad esempio interni di astronavi). Altro genere predominante con più sfaccettature è l'horror, anch'esso declinato in forma psicologica, ma avvicinandosi anche al *body-horror*. Il volto del protagonista non si vede quasi mai per intero senza bendaggi o maschera, però la mutilazione del corpo è sempre stato un *cliché* centrale al genere. Riprende anche molti stilemi - che saranno rilevanti all'analisi più avanti - da Frankenstein, sviluppandoli in modo tangente a *Occhi senza volto* (*Les yeux sans visage*, 1960, regia di Georges Franju). Varie sono le scene in cui il grottesco prende il sopravvento, specialmente in sequenze eclatanti come quella in cui il Mr Okuyama rivela la maschera alla moglie o quella in cui compare una folla di persone senza volto. Scene come l'ultima citata abbracciano anche il surrealismo, raggiungendo il picco con le sequenze girate nello studio medico, o la trasformazione del fratello-amante in una carcassa di vacca. In più è presente il forte contrasto fra il genere della trama principale e quello della trama secondaria, che vede come protagonista la ragazza sfigurata. Difatti quest'ultima è una sorta di *romance* con una piega incestuosa ed un finale alquanto tragico.

Così si crea una commistione di generi che si reggono sui punti di forza di ciascuno.

30 H. Teshigahara, "Lo straordinario dietro l'angolo", cit., p. 145.

31 James Quandt, *The face of another video essay*, ed. Criterion, 2007.

Gli autori sono riusciti a prendere gli elementi a loro più congegnali di ciascuna tipologia di racconto ed usarli per marcare aspetti tematici quali: identità personale, la crisi di essa e l'alienazione in una società di massa.

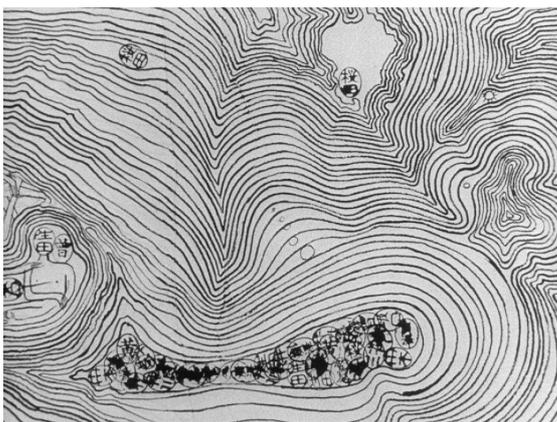
3.3. Analisi del film

3.3.1 Riflessi; rimandi e contrasti: una pellicola che lavora per richiami

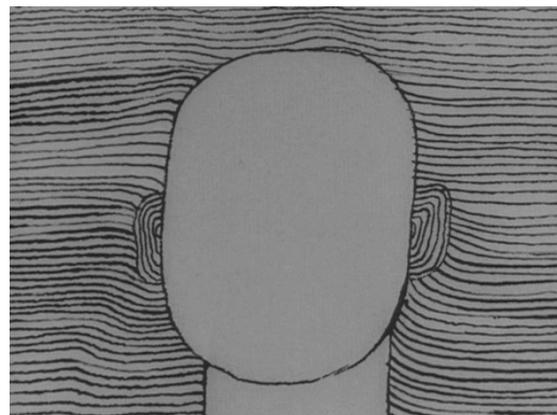
Il volto di un altro è un film che fonda le sue radici su un complesso gioco di rimandi testuali e addirittura metatestuali: Teshigahara gioca con forti parallelismi non limitandosi alla sola pellicola, ma espandendoli a tutta la sua filmografia. Nella *crew* vediamo tornare tutte le figure principali dei film precedenti di Teshigahara, specialmente gli attori: Kyōko Kishida, Eiji Okada e Hisashi Igawa interpretano rispettivamente il ruolo dell'assistente medico, il capo dell'azienda per la quale lavora Mr Okuyama, e l'uomo che venderà le sue sembianze al protagonista. Persino alcune comparse fanno ritorno dagli altri film. Con ogni probabilità questi ritorni non sono casuali, ma servono a rinforzare lo statuto della pellicola come *opera magna* degli autori. Assieme all'*ensemble* sono presenti nuovamente tutte le componenti stilistiche che hanno caratterizzato il cinema di Teshigahara fino a questo punto, ma con un virtuosismo e una vena avanguardista ancora più marcata.

Uno dei rimandi più interessanti alla fase precedente della sua carriera lo possiamo trovare nella struttura e nei significati dei titoli di testa. Come nei due film precedenti, vediamo sequenze in cui vengono inquadrati uno ad uno - tramite *pans* o dissolvenza - i vari *kanji* che compongono i titoli, ma non è questo il dettaglio su cui soffermarsi. In questi titoli di testa si trovano due chiari riferimenti a quelli presenti in *La donna di sabbia*. Accompagnato da un *valzer*, viene mostrato il titolo del film, seguito da una serie di immagini che introducono, anche in questa pellicola, quelli che saranno i temi centrali. La prima della serie di inquadrature che compongono i titoli di testa è la sagoma di una faccia senza volto, circondata da linee ondegianti, la quale rimanda per stile e tratto alle mappe topografiche del deserto [Figure 7 e 8]. Il parallelismo fra le due immagini funge da rinforzo per le reciproche tematiche: le linee incerte che contornano il volto ricordano le dune che fungono da *location* per le vicende del film precedente; dunque il volto, incastrato in quelle linee, è stato identificato come simbolo delle

meccaniche sociali. Successivamente troviamo un secondo collegamento: il passaggio dal microscopico al macroscopico. Mentre in *La donna di sabbia* viene presentato un chicco di sabbia (il microscopico) che prende una sua identità nel momento in cui l'inquadratura si concentra sulla distesa di sabbia (il macroscopico), in *Il volto di un altro* vengono mostrate due fotografie raffiguranti dei volti, che perdono di significato ed identità quando le inquadrature si fanno più larghe e arrivano ad esserci centinaia di fotografie in campo. La giustapposizione del chicco al volto sottolinea l'impossibilità di definire l'origine dell'identità: l'Uomo acquisisce un'identità nel momento in cui è messo in relazione con la massa o viene annullato da essa? Attorno a questa domanda ruotano molte delle vicende e dei dialoghi presenti all'interno della pellicola. La faccia senza volto è simbolo di questo dilemma, rappresentando l'impossibilità di riconoscersi e di farsi riconoscere. Sono tanti gli elementi metatestuali, ma molti di essi funzionano più da autocitazione o hanno un valore criptico, come ad esempio il *freeze-frame* su Abe in una delle scene al pub. Un elemento metatestuale che può risultare curioso è la scelta di fare interpretare il ruolo dell'uomo che cede la forma del suo volto a Hisashi Igawa. Il personaggio che interpretava in *Trappola* (il minatore e il capo del sindacato suo sosia) sono già simbolo di un'identità divisa ed instabile³², ed il fatto che sia proprio lui a donare il suo volto sembra essere un passaggio di testimone, personaggi di Teshigahara che si tramandano la loro capacità di trovare un'identità nel Giappone della ripresa economica.



7. Mappa topografica del deserto nei titoli di testa di *La donna di sabbia*



8. Raffigurazione del volto umano nei titoli di testa di *Il volto di un altro*

32 IVI.

All'interno del film troviamo una serie di rimandi interni e parallelismi utili per rinforzare le componenti espressive che agiscono al suo interno. Quello che salta immediatamente all'occhio rapportando il testo filmico alla fonte originale è la frequente presenza della figura dello psicologo. Nel romanzo egli è un personaggio secondario che funge da scintilla per quelli che saranno i quesiti attorno ai quali si intrecciano le vicende. Nell'adattamento invece è coprotagonista, ricoprendo un ruolo più importante della moglie (per lo meno per quanto riguarda la presenza in scena). Aggiungere personaggi rispetto alle fonti, per esplicitare motivi tematici, non è una novità nel cinema. Un'operazione analoga fu fatta ad esempio in *Morte a Venezia* (1971, regia di Luchino Visconti), dove il protagonista si confrontava con un personaggio inedito al film sul senso dell'arte, della vita eccetera. La particolarità di *Il volto di un altro* è come questa pratica va a rapportarsi con il tema centrale della pellicola: affrontando l'identità personale in relazione agli altri, l'aggiunta di un nuovo personaggio significa inserire ulteriori collegamenti per approfondire la riflessione, specialmente se questo nuovo personaggio è strettamente legato ad azioni o pensieri che nell'opera originale vengono compiuti dal protagonista stesso. Il dottore non è solo una persona con la quale Mr. Okuyama si confronta (e con cui spesso è in contrasto) ma sono entrambi l'uno lo specchio della coscienza dell'altro; entrambi nel racconto prendono una vera e propria identità - o per lo meno uno scopo che la definisca - quando entrano in contatto l'uno con l'altro. Lo psicologo funge quasi da grillo parlante nella vita del protagonista: infatti in varie scene lo vediamo dargli consigli, mettendolo in guardia dalla maschera. D'altra parte, Mr. Okuyama è un catalizzatore per le tentazioni dello psicologo, dimostrato anche dall'entusiasmo con cui quest'ultimo accetta le proposte del protagonista, pur rendendosi perfettamente conto dei possibili pericoli che la maschera può indurre. La regia e i costumi enfatizzano questa dualità sin dal primo incontro dei due. Dopo uno scambio di battute con dei campi e controcampi disgiunti, vediamo i due personaggi collegati da una panoramica, per poi arrivare ad avere le loro *silhouette* sovrapposte nell'inquadratura seguente. Mr. Okuyama è in primo piano, ripreso di profilo, mentre il dottore è subito in secondo piano, guardando frontalmente verso il paziente. Si crea un intenso contrasto fra le due figure grazie ai costumi: la giacca nera del paziente che si

scontra con quella bianca del dottore, assieme al suo bendaggio bianco sul volto che contrasta con il colore della pelle del secondo. [Figura 9] Anche a livello iconografico sembrano completarsi come *yin yang*, due identità complementari che formano una unica. All'interno di questo orizzonte, il conflitto che si instaura fra i due personaggi prende nuovo significato: non è più solo conflitto fra due persone in disaccordo, bensì il conflitto interno di due individui che viene esternato e rivolto al prossimo. Ciò è particolarmente evidente in scene come quelle che si svolgono al pub, anch'esse ricorsive. Il dottore fa notare a Mr. Okuyama che la sensazione inebriante che prova nel pub non è dovuta all'alcol, ma alla maschera. Non riuscendo ad accettare la realtà dei fatti il protagonista nega e assume un atteggiamento difensivo. Dal momento in cui Mr. Okuyama decide di proseguire il suo piano con la moglie, taglia i rapporti col dottore, contrario all'idea. La vera identità della nuova personalità di Okuyama si rivela solo a questo punto, dal momento dell'accantonamento della sua coscienza. È così che comincia l'ultimo atto, arco caratterizzato dalle azioni deprecabili che compie il protagonista grazie alla ritrovata libertà. L'esplosione di questi gesti coincide con il climax del rapporto conflittuale instauratosi fra lui e il dottore, l'arrivo all'atto estremo: l'omicidio di quest'ultimo. Compiuto l'assassinio, Mr. Okuyama si gira verso il pubblico, venendo in contro alla macchina da presa e rivolgendo lo sguardo verso il suo occhio, inquadrato da un impressionante primissimo piano. Tastando il volto che si è impossessato della sua persona, per la prima volta sembra non riconoscersi realmente. Non è data sapere la risoluzione del racconto: una volta riconosciuto il cambiamento, Okuyama deciderà di continuare ad essere libero ed invisibile alla società come un altro uomo, o sceglierà di esporsi, costringendosi nella situazione di frustrazione che provava ad inizio film?³³ Gli autori lasciano l'interrogativo in sospeso, costringendo lo spettatore a riflettere dopo che lo sguardo del protagonista crea una connessione diretta fra lui e se stesso.

33 K. McDonald, *From book to screen: modern Japanese literature in film*, Armok, M. E. Sharpe, 2000, p.285.



9. Primo piano del protagonista contrapposto al dottore

I parallelismi, le reiterazioni e le giustapposizioni sono infiniti in *Il volto dell'altro*, non si possono prendere tutti in esame. Eppure, un altro elemento svetta sul resto: la trama secondaria, che intercorre per la durata di tutto il lungometraggio. Essa è l'unica vera e propria sottotrama sviluppata nell'arco delle due ore; tutto il resto, che viene accennato e slegato dalle vicende del protagonista, rimane nella sfera dell'allusione (ad esempio il rapporto fra il dottore e sua moglie o la ragazzina con lo yo-yo). È criptica la posizione che svolge la sottotrama nel quadro complessivo dell'opera. Le vicende della ragazza sfigurata vengono introdotte a circa un quarto del film, per l'esattezza a 28:55. Ciò coglie alla sprovvista, visto che introduce un elemento di rottura forte, quando fino a quell'attimo il film narra una storia compatta e lineare. A renderlo ancora più particolare è la forma con cui viene inserito: una transizione a macchia d'olio si espande dal centro dello schermo, sovrastando Mr. Okuyama mentre parla con la moglie. Questo tipo di transizione non è nuova al cinema di Teshigahara, ne esistono un paio di esempi nei suoi documentari e anche in *Trappola* (anche se transizioni così evidenti diventano molto più rare nel suo cinema con le opere seguenti). Oltre alla transizione è particolare anche il cambio di formato che avviene, da 4:3 a 16:9, espediente visivo utile per far capire allo spettatore che si sta facendo vedere qualcosa di slegato dal resto della narrazione. In questa prima scena vediamo un primo piano della ragazza di profilo mentre cammina, con la macchina da presa che la segue con un carrello. Subentra un

elemento di disturbo: un gruppo di ragazzi che la molestano verbalmente. Uno di loro la ferma mettendole una mano sulla spalla da dietro, costringendo in tal modo la ragazza a girarsi. Nell'istante in cui viene mostrato l'altro volto del personaggio, il film torna improvvisamente al formato in 4:3 e cominciano a comparire più fotografie che esplorano il lato sfigurato del volto della protagonista, in modo molto analogo a quello con cui Teshigahara esplorava porzioni dei corpi in *La donna di sabbia*. Col ritorno al precedente formato e il volto della ragazza, viene creato il collegamento tra le due vicende. Nel corso del film non viene mai citato un nesso chiaro tra le due storie, esse viaggiano perfettamente in parallelo e in totale autonomia, come se fossero due film separati uniti in un'unica opera. Quest'impressione con ogni probabilità non è una coincidenza, tant'è che le vicende che seguono la ragazza sono immagini che fanno parte della sua memoria, ovvero riscrittura di un film che Mr. Okuyama, nel romanzo, narra di aver visto. Nella pellicola ciò non viene mai esplicitato, è solo sottinteso dalla scena che precede la transizione, nella quale il protagonista narra alla moglie di essere andato al cinema e aver visto una coppia amoreggiare al buio. L'ultima frase menzionata dal protagonista prima del cambio di *setting* è: «There are monsters who act like people, and people who act like monsters. Even monsters have their pleasures.» [28:54] Ambo i personaggi si identificano come mostri per via dello sguardo che la società pone su di loro, ma cambia totalmente il modo di affrontare il problema. Mr. Okuyama si interfaccia alla società con fare meschino, per vendicarsi di essere stato messo alla luce per via del suo incidente. La ragazza invece ha un maggior numero di interazioni sociali, che vengono affrontate in modo passivo, fuggendo dalle molestie altrui, ma senza cercare di mascherare con un artefatto la sua fonte di disagio. Questo parallelismo sembra suggerire che il protagonista è “l'umano che si comporta da mostro” e la ragazza è “il mostro che si comporta da umano”. Anche la frase «Even monsters have their pleasures» incide sullo svolgimento delle vicende di entrambi: il tentativo da parte di Mr. Okuyama di sedurre la moglie e il tentativo della ragazza di sedurre il fratello. Nel primo caso il gesto è deplorabile per le motivazioni e i mezzi con la quale viene portata a termine; nonostante ciò, viene concluso un atto che è socialmente accettabile in quanto rapporto sessuale tra marito e moglie. Nel secondo caso, l'amore e l'affetto che nutre la sorella nei confronti del fratello sembrano genuini, seppur siano sentimenti spinti dalla

disperazione causata dall'aspettativa di una terza guerra mondiale. Inserendo questa narrazione secondaria molto semplice, Teshigahara e Abe hanno modo di esplorare a tutto tondo il carattere umano, ciò che deriva dalla perdita del volto e dalla percezione che si ha di esso. Due racconti perfettamente speculari nel modo di porsi dei protagonisti, che si completano a vicenda per una lettura più profondamente esplorata del tema.

3.3.2 La maschera e la pelle

L'impiego della maschera nel cinema è sempre stato impiegato come veicolo tematico o motivo decorativo, così come in gran parte delle forme d'arte. Esempi nel cinema si estendono fin dai tempi del periodo muto. Persino una delle opere giapponesi più importanti del periodo muto ricorre all'utilizzo della maschera: *Una pagina di follia*³⁴. Nel 1926 il Giappone si affacciava sulla fine dell'era Taisho (1912-1926), epoca nella quale il paese ebbe un grande sviluppo a livello economico e un'apertura più ampia alla cultura occidentale. Fu una prima scossa per l'identità culturale giapponese, tant'è che fu il periodo in cui gli intellettuali cominciarono a porsi domande sull'identità locale. Questo traspare nell'utilizzo della maschera di *Una pagina di follia* (*Kurutta Ippêji*, 1926, regia di Teinosuke Kinugasa), storia ambientata in un ospedale psichiatrico, in cui il dottore pone delle maschere del teatro Noh sui pazienti agitati, per farli apparire sereni e pacifici. Timothy Iles parla dell'utilizzo della maschera come un'allegoria di una tradizione in apparenza tranquilla, imposta ad una modernità frenetica e irrequieta³⁵. Ben trentasette anni prima di *Il volto di un altro* troviamo un esempio di come la maschera venga usata al fine di rappresentare dilemmi sociali nel cinema giapponese. Anche in occidente troviamo esempi interessanti dell'utilizzo della maschera nel corso della storia, come il capolavoro *Quello che prende gli schiaffi* (*He who gets slapped*, 1924, regia di Victor Sjöström). Un film rilevante per il discorso che utilizza la maschera è *Gli occhi senza volto*, che presenta con la pellicola di Teshigahara alcune analogie narrative molto strette. La più lampante è lo scienziato che prova a donare una nuova faccia al suo paziente, ma ancor più simile il finale, in cui i due

34 T. Iles, *The crisis of identity in contemporary Japanese film: personal, cultural, national*, Leiden, Brill, 2008, p.20.

35 Ibidem.

pazienti provocano la morte del dottore. Interessante è il sottotesto che si viene a formare nei racconti che si basano su questo *topos* narrativo: il rapporto conflittuale fra scienziato e la sua creazione è un *cliché* frequentemente usato nell'horror gotico dai tempi di *Frankenstein*, ma alla base presenta una struttura ancor più archetipica, cioè quella del conflitto fra padre e progenie. A differenza di *Gli occhi senza volto*, nel quale la progenie è la paziente stessa, in *Il volto di un altro* la progenie è proprio la maschera e la personalità che vi scaturisce. L'oggetto diviene sia un mezzo che un personaggio. La dicotomia della maschera in questa pellicola va a creare una stratificazione non indifferente di significato, dunque anche la pelle in quanto elemento occultato dall'invenzione del dottore. La volontà di Mr. Okuyama è di tornare invisibile agli occhi della società, reinserendosi con un volto nuovo. Il suo volere va in contrasto con la messa in scena, che occulta sempre agli occhi dello spettatore il volto deforme, mostrandolo solamente in rari casi, ad esempio quando i movimenti di camera rendono intellegibile il soggetto, o quando ci sono oggetti di quinta [Figura 10]. Per lo spettatore è impossibile assistere in modo proprio alla sua pelle tumefatta, risultando già invisibile all'occhio. La regia, che tendenzialmente è molto attenta a primi piani e dettagli, cambia dunque rotta e si presta al servizio del dubbio che detta tutte le vicende del film: è il protagonista che si segrega nell'ombra, convinto di non avere un posto nella società, oppure è la società a emarginarlo?

Contrapposta alla pelle del volto scoperto abbiamo la maschera, la quale viene ostentata dalla regia, assumendo una valenza allegorica simile alla sabbia in *La donna di sabbia*: la maschera è un oggetto, e in quanto tale non ha capacità intellettive o coscienza di sé. In apparenza è un ragionamento scontato, ma la maschera maledetta è un *topos* frequente nella narrativa e *Il volto di un altro* ne attinge a piene mani. L'oggetto, qui nato dalla scienza, e non dal folklore, prende vita non per vie mistiche, ma per una sorta di “aspettativa sociale” che viene proiettata sul nuovo viso di Okuyama, e dunque sull'individuo. Il travestimento del protagonista rappresenta dunque l'individuo che assume significato una volta calato nel contesto sociale. Nonostante non venga mai data una risposta al quesito su chi sia fautore dell'identità della persona, se la società o l'individuo, è chiaro che gli autori cerchino di sottolineare l'impossibilità di averne una prestabilita e costante.



10. Volto del protagonista distorto da un oggetto di quinta

SINOSI DEI FILM

La donna di sabbia

La donna di sabbia si apre con il protagonista che vaga in mezzo al deserto, in cui rimarrà per quasi tutto il film. Nel suo continuo errare viene mostrato intento a studiare e collezionare varie specie di insetti. Durante la ricerca finisce col ritrovarsi davanti una buca di sabbia, abbastanza larga e profonda da ospitarvi una casa. Curiosando si imbatte in un abitante del luogo, che con fare molto sospetto gli chiede se sta facendo un'ispezione. Il protagonista risponde dicendogli di essere un semplice docente che sta compiendo studi entomologici. A quel punto il residente si rassicura e va via. Continuando la sua ricerca, l'insegnante si appisola sui resti di una barca. Al suo risveglio, si ritrova nuovamente di fronte l'abitante che l'ha accolto precedentemente e, siccome si accorge che è troppo tardi per prendere il bus, viene ospitato a dormire nella sua casa, vista in precedenza. Il protagonista viene accompagnato da alcuni dei paesani e, una volta giunti al precipizio, gli viene calata una scala per scendere. Ad attenderlo c'è una signora - anche lei dal nome ignoto - che lo accoglie con tutti i comfort possibili, per quanto le opzioni scarseggino nella poverissima capanna. Passano svariate ore. Nel cuore della notte, ritrova la donna fuori dall'abitazione, intenta a spalare della sabbia, scoprendo che quello è il suo unico lavoro. La mattina dopo, il protagonista si sveglia e decide di avviarsi verso casa, ma riscontra un enorme problema: è stata tolta la scala. Dopo aver provato a scalare la parete di sabbia a mani nude, torna in casa per supplicare la proprietaria di aiutarlo, ma non c'è via di fuga: lui rimane intrappolato con lei, e la assiste nel suo compito. Ma il protagonista non demorde e ritenta la fuga, solo per venire travolto da una valanga di sabbia. La donna lo riporta in casa e lui, facendo finta di essere ferito, ne approfitta per coglierla di spalle e legarla, in modo tale da bloccarla e provare a patteggiare coi rapitori, pensando di avere il coltello dalla parte del manico. Facendo così non si rende conto di aver perso l'unica opportunità che ha di sopravvivere, visto che le scorte d'acqua e di cibo vengono inviate alla donna come ricompensa per la sabbia spalata. Da qui in avanti i due imparano a collaborare e soprattutto a conoscersi, sviluppando un rapporto fortemente ambiguo, condividendo anche molti momenti di eros, dal semplice lavarsi a vicenda ad atti di amore. Esaurite

tutte le scorte di cibo e acqua, il protagonista capisce che è meglio tornare a lavorare. Infine, giunge il fatidico momento della resa, ma, non dandosi del tutto per vinto, persiste nella ricerca di una via di fuga. Spacciandosi per un compagno amorevole, in realtà costruisce una fune di nascosto. Un giorno, all'insaputa della donna, esce di casa e riesce nel suo piano. Purtroppo per lui, la fuga non durerà molto: di lì a poco viene ritrovato dai paesani, che lo imprigionano nuovamente. A questo punto il protagonista giunge finalmente all'effettiva resa: come ultimo tentativo, crea una trappola per corvi utilizzando un secchio nascosto sottoterra, in modo tale da poter eventualmente chiedere aiuto legando una lettera alla zampa dell'animale. Finita la lavorazione della trappola, arriva l'incaricato che cede agli abitanti le loro provvigioni. Il protagonista lo ferma e gli chiede se può vedere il mare per una mezz'ora, però la sua richiesta non viene accettata subito: gli viene riferito che dovrà essere il Consiglio a decidere. Rientrato in casa, la donna gli confessa con indifferenza un segreto sconcertante: la sabbia spalata viene venduta alle compagnie edilizie, pur avendo una concentrazione salina troppa alta, caratteristica pericolosa per le costruzioni. Fattasi notte, attorno alla bocca della voragine si raduna una grande quantità di abitanti del villaggio, vestiti in abiti cerimoniali; con aria maliziosa reclamano di vedere uno spettacolo in cambio della richiesta posta in precedenza dal protagonista. Lo spettacolo si riferisce ad una prestazione sessuale pubblica. Mentre il protagonista si mostra esitante, ma accondiscendente, la donna si rifiuta. L'uomo decide di aggredirla, ma la compagna riesce a fare resistenza e liberarsi. Conclusa la pietosa esibizione, gli abitanti gettano sabbia verso la coppia, in segno di disprezzo, e delusi si recano verso le proprie abitazioni. Qualche tempo dopo, il protagonista si reca a controllare la trappola per corvi; non trova nessun volatile, bensì dell'acqua. Ragionando capisce che il legno del secchio filtra l'umidità della sabbia, e che quindi la trappola può fungere da pompa. Nel frattempo, la donna mostra forti sintomi di malessere. I soccorsi giungono tempestivamente e, terminate delle rapide analisi, viene svelato che la donna è incinta. I dottori la portano via sotto gli occhi del protagonista, il futuro padre. Vista l'urgenza del momento, issano frettolosamente la donna fuori dalla buca, dimenticandosi di ritirare la scala. Il protagonista se ne accorge subito e decide di cogliere l'attimo. Una volta uscito si reca verso il mare, ma non sembra felice di questa fuga: infatti volta le spalle al mare,

tornando nella fossa, dove giace la pompa. Specchiandosi nel bacino d'acqua, decide di rimanere in quella che per mesi ha vissuto come una trappola.

Prima della scritta “Fine” vengono mostrate le carte relative al caso della scomparsa del protagonista, dove per la prima ed ultima volta viene mostrato il suo nome: Niki Junpei.

Il volto di un altro

Una figura indefinita narra di un tragico evento accaduto qualche tempo prima. Il soggetto è Mr. Okuyama, che racconta ad un medico-psicologo di come si sia completamente sfigurato la faccia dopo un incidente in fabbrica. Tornato a casa, Okuyama litiga con la moglie perché non si sente più apprezzato come essere umano. All'inizio della discussione viene svelato il suo aspetto: un uomo interamente bendato. La moglie prova a controbattere ripetutamente, ma lui decide di assalirla per dimostrare che persino lei, in fondo, prova disgusto. Okuyama si dirige in ufficio per chiedere delle ferie. All'ingresso trova la segretaria, la quale lo lascia entrare senza alcun riconoscimento. Lui si indispettisce, sostenendo che sotto le sue bende potrebbe esserci chiunque. Pur non capendo la crisi d'identità del protagonista, il capo gli concede le ferie richieste. Okuyama si dirige dal dottore, con cui si confronta sulla possibilità di un piano d'eutanasia, ma il dottore non è d'accordo. Il protagonista gli rivela di aver pensato di bruciare la faccia di sua moglie, e lo incolpa di un eventuale omicidio nel caso la sua volontà si dovesse compiere. Il dottore gli dà un'altra opzione: creare una maschera perfetta, impossibile da riconoscere rispetto alle persone normali. Uscito dal laboratorio del dottore, Okuyama va a cercare un appartamento in un condominio. Il proprietario è frettoloso e sembra sospettoso dell'aspetto di Okuyama, ma si mostra comunque molto ospitale e accondiscendente. Nel mentre una ragazzina gioca con lo yo-yo, e il proprietario la scaccia malamente. Il protagonista torna dal dottore, con cui intraprende un serio confronto sulle implicazioni psicologiche della maschera. A casa avviene una nuova discussione con la moglie, ma stavolta il tono di Okuyama appare più scanzonato. Ciononostante, in un impeto di follia, le rivela di averla voluta sfigurare, in modo tale che potesse comprendere la sua crisi. Si riappacificano in fretta e

cominciano a parlare di un film che il protagonista sostiene di aver visto.

Parallelamente, vengono mostrate le vicende di una ragazza sfigurata che, camminando per strada, viene molestata verbalmente. I molestatori scappano disgustati quando si accorgono delle condizioni del suo volto, che in precedenza era coperto dai capelli. Dopo aver subito queste molestie, si dirige a casa, dove viene aggredita da un vecchio mentre stende i panni.

Al laboratorio del dottore, l'assistente ipotizza un tentativo di vendetta ai danni della moglie da parte del protagonista, in cui la seducerebbe vestendo i panni della maschera. Intanto, nel suo appartamento, Mr. Okuyama fissa dallo spioncino la moglie cambiarsi: questa azione lo porta a capire di essere cambiato, dunque accetta la proposta della maschera al fine di crearsi una nuova identità. Sapendo di non potersi mostrare a lavoro con un volto nuovo, chiede al capo di essere reinserito nella ditta con un lavoro a distanza. Nonostante un iniziale stupore, non viene posta nessuna obiezione. Sistemata la questione lavorativa, Okuyama decide di andare dal dottore per fargli sapere la sua decisione in merito all'esperimento. Assieme cominciano la ricerca di un individuo disposto a cedere il suo volto per soldi. In seguito al buon fine della ricerca, i due tornano al laboratorio e applicano la maschera. Mentre Okuyama prova ad adattarsi al nuovo volto, il dottore sottolinea i rischi di indossare il volto di un altro per un tempo prolungato: la perdita del controllo della propria persona e il conseguente soggiogamento. Proseguono l'esperimento uscendo per strada: i problemi nell'adattarsi alla pelle sintetica persistono, ma, giunti ad un pub, il dottore fa notare al protagonista quanto siano insoliti certi comportamenti appena esibiti. Abbandonato il locale, Okuyama si reca con il nuovo viso al condominio dove prese un appartamento poco prima. Mentre il proprietario lo accoglie come un nuovo ospite - dimostrandosi molto più accogliente con la nuova persona di fronte a lui - si ripete la situazione della bambina con lo yo-yo, la quale viene nuovamente scacciata. Uscendo dall'abitazione, Okuyama incontra una donna intenta a buttare il giocattolo della ragazzina per darle una lezione, poi si reca a fare compere per la casa. Riemtrando, si imbatte nella ragazzina, alla quale promette un nuovo yo-yo. Una volta dentro l'appartamento, si cambia vestiti e si sfilta la maschera, così da tornare nei panni del vero Okuyama, e rientra nel primo appartamento che prese. Muovendosi velocemente fra i corridoi del condominio, riesce

a non farsi vedere da nessuno, ma la bambina suona a casa sua, reclamando lo yo-yo. Okuyama è confuso, non comprende come una persona abbia potuto riconoscerlo a discapito delle rassicurazioni del medico. Per via di questo inconveniente torna in laboratorio a fare reclamo, ma il dottore ipotizza che la ragazza sia riuscita a identificare in lui il nuovo inquilino per le sue disabilità intellettive, che la portano a ragionare in modo diverso da un essere umano adulto. A questo punto il dottore sfida il protagonista a presentarsi con la maschera davanti ad un volto conosciuto, in modo da accertarsi dell'efficacia dello strumento. Okuyama accetta la sfida e si reca dal suo capo, ma la solita assistente non lo lascia passare, non sapendo chi sia. Lo psicologo ed il paziente si ritrovano nuovamente al pub. Il secondo è visibilmente ubriaco, ma il primo gli fa notare che non ha toccato alcol: ormai Okuyama non riesce a distinguere fra l'effetto dell'alcol e quello del nuovo volto. Durante la bevuta il medico chiede al suo paziente quale sia il suo piano ora che ha la possibilità di rientrare nella società. Il paziente si limita a confermare l'ipotesi dell'assistente: vuole convincere la moglie a compiere un atto di adulterio conquistandola. Un giorno, dopo aver comprato lo yo-yo tornando a casa, Okuyama incontra la moglie e inizia con lei una conversazione. La invita ad un bar e la donna accetta, venendo man mano sedotta. Tornano assieme all'appartamento, ma la strada viene bloccata dalla ragazzina, alla quale Okuyama dà lo yo-yo comprato in precedenza. Entrati nell'appartamento sembra esserci inizialmente dell'imbarazzo fra i due, ma superata questa fase entrano in camera da letto e fanno l'amore. Okuyama rimane sconvolto: è stato troppo facile. Esplode di una rabbia improvvisa, e nell'impeto di furia si reca in camera, rimproverando la compagna e rivelandole di essere suo marito, provando a sfilarsi la maschera. La moglie lo interrompe, spiegando d'aver sempre saputo che fosse lui, ma era convinta che tutta la situazione fosse solo un gioco per ravvivare il rapporto. Ma, realizzando il piano folle del marito, scappa impaurita, cercando di chiudere i rapporti col coniuge.

Nel corso della storia principale vengono mostrati altri brevi spezzoni della ragazza sfigurata, in particolar modo interazioni fra lei ed il fratello. L'argomento centrale di questi scambi è un'ipotetica guerra, idea che terrorizza la fanciulla. Per esorcizzare questi pensieri, ella comincia a cercare sempre più affetto da parte del fratello, che cede arrivando ad avere un rapporto incestuoso. L'indomani la ragazza non

è più nel letto: al suo posto vi è una lettera d'addio. Il fratello, preoccupato, la cerca con lo sguardo. La vede dalla finestra, è sulla spiaggia per suicidarsi annegandosi in mare. Mentre il fratello assiste alla scena esplode un fascio di luce, che penetra la finestra e tramuta l'uomo in una carcassa di una vacca.

Okuyama, dopo aver preso un coltello, tenta di tornare nella casa familiare, ma la ormai ex-compagna, terrorizzata, non lo lascia entrare. Oramai delirante assale una passante, ma i soccorsi arrivano prima che possa lederla fisicamente, e viene arrestato. Durante il controllo dei documenti, i poliziotti reperiscono il bigliettino da visita del medico, quindi decidono di chiamarlo per avvisarlo dell'arresto. Con la scusa dell'infermità mentale, lo psicologo riesce a fare uscire il paziente dal commissariato sotto la sua tutela. Usciti dalla centrale, mentre vengono travolti da una folla senza volto, i due si confrontano un'ultima volta sull'impiego della maschera. Usciti dal marasma si porgono i saluti finali con una stretta di mano. Okuyama decide di sfruttare il momento di vicinanza per accoltellare il creatore della maschera.

BIBLIOGRAFIA

Testi carattere generale

K. Abe, *Suna no onna*, Londra, Penguin Books, 2006.

K. Abe, *Tanin no kao*, Londra, Penguin Books, 2006.

A. Camus, *Opere*, Milano, Bompiani, 2003.

C. Cavanaugh e D. Washburn, *Words and image in Japanese cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

D. Desser, *Eros plus massacre: an introduction to the Japanese new wave cinema*, Milton Keynes, Indiana university press, 1988.

Y. Furuhata, *Cinema of actuality: Japanese avant-garde filmmaking in the season of image politics*, Leipzig, Duke university press, 2013.

T. Iles, *The crisis of identity in contemporary Japanese film: personal, cultural, national*, Leiden, Brill, 2008.

D. Keene, *5 Modern Japanese Novelists*, New York, Columbia university press, 2003.

K. McDonald, *From book to screen: modern Japanese literature in film*, Armok, M. E. Sharpe, 2000.

J. Mellen, *Voices from the japanese cinema*, New York, Liveright, 1975.

M. Müller, D. Tomasi, *Racconti crudeli di gioventù: nuovo cinema giapponese degli anni 60*, Torino, E.D.T., 1990.

P. P. Pasolini, *Trilogia della vita*, Bologna, Cappelli editore, 1975.

A. Philips e J. Stringer, *Japanese cinema: texts and contexts*, Abingdon, Routledge, 2007.

M. Ray, *Sulla fotografia*, Milano, Abscondita, 2006.

M. Tamamoto, *Reflections on Japan's Postwar State*, MIT Press, 1995.

D. Tomasi, *Il cinema asiatico: L'Estremo Oriente*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2011.

Monografie su Hiroshi Teshigahara

D. Ashton, *The Delicate Thread: Teshigahara's Life in Art*, Tokyo, Kodansha international, 1997.

Monografie su Kōbō Abe:

C. Bolton, *Abe Kōbō, Literary Strategist: The Evolution of His Agenda and Rhetoric in the Context of Postwar Japanese Avant-garde and Communist Artists' Movements*, Cambridge, Harvard. university, 2009

N. K. Shields, *Fake fish: the theater of Kobo Abe*, New York, Weatherhill, 1996.

Saggi e Articoli

Y. Masumura; *Una certa giustificazione*, tratto da V. Zagarrìo (a cura di), *Schermi giapponesi. 2. La finzione e il sentimento*, Venezia, Marsili, 1984.

H. Teshigahara, “Lo straordinario dietro l'angolo”, tratto da M. Müller, D. Tomasi (a cura di), *Racconti crudeli di gioventù: nuovo cinema giapponese degli anni 60*, Torino, E.D.T., 1990.

M. Wada-Marciano, “Ethnicizing the body and film, Teshigahara's *Woman in the*

dunes”, tratto da A. Philips e J. Stringer (a cura di), Japanese cinema: texts and contexts, Abingdon, Routledge, 2007.

S. Yamane; “La qualità della quantità: autori e generi”, tratto da M. Müller, D. Tomasi (a cura di), Racconti crudeli di gioventù: nuovo cinema giapponese degli anni 60, Torino, E.D.T., 1990.

Sitografia

Teshigahara and Abe, ed. Criterion Collection, Stati Uniti, 2007,

Link ufficiale: <https://www.criterionchannel.com/videos/teshigahara-and-abe>

Link accessibile al pubblico: [https://www.youtube.com/playlist?](https://www.youtube.com/playlist?list=PL_iYq7Dq9NnSVeuQJ5Sd6jeveorvZollF)

[list=PL_iYq7Dq9NnSVeuQJ5Sd6jeveorvZollF](https://www.youtube.com/playlist?list=PL_iYq7Dq9NnSVeuQJ5Sd6jeveorvZollF)

Video intervista ad Arata Isozaki, ed. Criterion Collection, Stati Uniti, 2006,

Link ufficiale: <https://www.criterionchannel.com/videos/arata-isozaki-on-hiroshi-teshigahara>

Video-saggio realizzato da James Quandt su Trappola, ed. Criterion Collection, Stati Uniti, 2007, Link ufficiale: <https://www.criterionchannel.com/pitfall/videos/james-quandt-video-essay>

Link accessibile al pubblico: https://www.youtube.com/watch?v=8s6wTQNZ2h8&t=7s&ab_channel=cuorenuclare

Video-saggio realizzato da James Quandt su La donna di sabbia, ed. Criterion Collection, Stati Uniti, 2007,

Link ufficiale: <https://www.criterionchannel.com/woman-in-the-dunes/videos/video-essay>

Video-saggio realizzato da James Quandt su Il volto di un altro, ed. Criterion Collection, Stati Uniti, 2007,

Link ufficiale: <https://www.criterionchannel.com/the-face-of-another/videos/james->

[quandt-video-essay-1](#)

Link accessibile al pubblico: https://www.youtube.com/watch?v=cbqs7nJxigo&ab_channel=AnythingIlike

Sito Treccani per la voce di Ikebana,

[https://www.treccani.it/vocabolario/ikebana/#:~:text=%E3%80%88ikebana,%E3%80%89%20s.,funzione%20decorativa%20e%20valori%20simbolici.](https://www.treccani.it/vocabolario/ikebana/#:~:text=%E3%80%88ikebana,%E3%80%89%20s.,funzione%20decorativa%20e%20valori%20simbolici)

FILMOGRAFIA

Film realizzati da Hiroshi Teshigahara

Hokusai (1953)

Juuninin no shashinka (12 Photographers, 1955)

Ikebana (1957)

Tokyo 1958 (1958)

Hozee Toresu (José Torres, 1959)

Otoshiana (Trappola, 1962)

Sculptures by Sofu-Vita (1963)

Suna no onna (La donna di sabbia, 1964)

Il mediometraggio Ako (White Morning) raccolto nel film collaborativo La fleur de l'âge, ou les adolescentes (Le adolescenti, 1964)

Hozee Tooresu (Jose Torres Part II, 1965)

Tanin no Kao (Il volto di un altro, 1966)

Bakusō (Explosion Course, 1966)

Moetsukita Chizu (The Ruined Map, 1968)

Samâ sorujâ (Summer Soldiers, 1972)

Warera no Shuyaku (1977)

Shin Zatōichi - Episode: Journey of Rainbows (1978)

Shin Zatōichi - Episode: Journey of Dreams (1978)

Sculpture Mouvante - Jean Tinguely (1981)

Antonio Gaudi (1984)

Rikyû (1989)

Gô-hime (Basara - The Princess Goh, 1992)

Scheda tecnica del film La donna di sabbia

Regia: Hiroshi Teshigahara

Interpreti: Eiji Okada, Kyôko Kishida, Hiroko Itô, Kôji Mitsui, Sen Yano, Ginzô Sekiguchi, Robert Dunham, Kiyohiko Ichihara, Hideo Kanze, Hiroyuki Nishimoto, Tamotsu Tamura

Soggetto: Kôbô Abe

Sceneggiatura: Kôbô Abe, Eiko Yoshida

Fotografia: Hiroshi Segawa

Montaggio: Fusako Shuzui

Musiche originali: Tôru Takemitsu

Production manager: Iwao Yoshida

Production design: Tôtetsu Hirakawa, Masao Yamazaki

Aiuto regia: Masuo Ogawa

Produzione: Kiichi Ichikawa; Tadashi Ono

Casa di produzione: Toho Film (Eiga) Co. Ltd., Teshigahara Productions

Titolo originale: Suna no onna

Lingua originale: giapponese

Durata: 147'

Colore: bianco e nero

Genere: drammatico

Pellicola: 35 mm

Data uscita: 15 febbraio 1964

Scheda tecnica del film Il volto di un altro

Regia: Hiroshi Teshigahara

Interpreti: Tatsuya Nakadai, Mikijirô Hira, Kyôko Kishida, Miki Irie, Eiji Okada, Minoru Chiaki, Hideo Kanze, Kunie Tanaka, Etsuko Ichihara, Eiko Muramatsu, Yoshie Minami, Hisashi Igawa, Kakuya Saeki, Sen Yano, Bibari Maeda, Machiko Kyô, Shinobu Itomi

Soggetto: Kôbô Abe

Sceneggiatura: Kôbô Abe

Fotografia: Hiroshi Segawa

Montaggio: Yoshi Sugihara

Musiche originali: Tôru Takemitsu

Production manager: Iwao Yoshida

Scenografia: Arata Isozaki

Costumi: Tamiko Moriya, Taichirô Akiyama

Aiuto regia: Yutaka Osawa, Hideo Nagasawa

Produzione: Kiichi Ichikawa; Nobuyo Horiba, Tadashi Ono

Casa di produzione: Tokyo Eiga Co. Ltd., Teshigahara Productions

Titolo originale: Tanin no kao

Lingua originale: giapponese

Durata: 124'

Colore: bianco e nero

Genere: drammatico; fantascienza; horror

Pellicola: 35 mm

Data uscita: 15 luglio 1966